



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici (LM89)
(Indirizzo contemporaneo)

Tesi di Laurea

***L'ascesa delle donne in architettura:
storia di discriminazioni e rivendicazioni delle principali pioniere tra
Ottocento e Novecento***

Relatrice

Prof.ssa Jasenka Gudelj

Correlatrice

Prof.ssa Martina Frank

Laureanda

Irene Mereu

874328

Anno Accademico

2022/2023

A *nonna*, che mi ha vista iniziare ma non finire.
Ogni parola sarebbe superflua.
Ovunque tu sia,
questa laurea è per te.

Alla *principessina di casa*, che mi ha già rubato il cuore.

*«L'architettura è un mestiere da uomini
ma io ho sempre fatto finta di nulla»*

Gae Aulenti

INDICE

<u>Introduzione</u>	p. 5
- Il Contesto Europeo	p. 7
<u>Capitolo 1:</u> ITALIA	p. 11
1.1 <i>Elena Luzzatto Valentini: la prima architetta italiana</i>	p. 14
1.2 <i>Egle Renata Trincanato: un'attività poliedrica a Venezia</i>	p. 16
1.3 <i>Lina Bo Bardi: le possibilità sociali dell'architettura tra Italia e Brasile</i>	p. 22
<u>Capitolo 2:</u> FINLANDIA	p. 30
2.1 <i>Signe Hornborg: la prima architetta al mondo</i>	p. 31
<u>Capitolo 3:</u> AUSTRIA	p. 32
3.1 <i>Margarete Schutte-Lihotzky e la Cucina di Francoforte: razionalizzare l'economia domestica per migliorare la vita delle donne</i>	p. 33
<u>Capitolo 4:</u> FRANCIA	p. 38
4.1 <i>Charlotte Perriand: la pioniera del design contemporaneo tra Francia e Giappone</i>	p. 39
<u>Capitolo 5:</u> REGNO UNITO	p. 44
5.1 <i>L'icona del design Eileen Gray e il ritorno dell'emotività in architettura</i>	p. 45
<u>Capitolo 6:</u> GERMANIA	p. 54
6.1 <i>Lilly Reich: la collaborazione con Mies van der Rohe e la docenza al Bauhaus</i>	p. 56
- Il Contesto Americano	p. 64
7.1 <i>Sophia Hayden: la prima architetta americana</i>	p. 67
7.2 <i>Marion Mahony Griffin: una disegnatrice edile tra America, Australia e India</i>	p. 70
7.3 <i>La rivoluzionaria Julia Morgan: dall'Ecole des Beaux-Arts alla California</i>	p. 74
7.4 <i>Denise Scott Brown e la sua lotta per il riconoscimento delle architetture</i>	p. 77

<u>Conclusione</u>	<i>p. 80</i>
<u>Ringraziamenti</u>	<i>p. 84</i>
<u>Bibliografia</u>	<i>p. 86</i>
<u>Sitografia</u>	<i>p. 90</i>
<u>Referenze fotografiche</u>	<i>p. 93</i>

INTRODUZIONE

Durante il corso magistrale di Architettura Contemporanea, in merito al discorso relativo all'Ottocento come secolo che ha segnato grandi cambiamenti in termini di spazi o di committenti, ci è capitato di affrontare il tema del subentro delle donne in architettura e ciò mi ha fatto riflettere su quanto effettivamente siano poco menzionate nei manuali di studio o nei resoconti volti a delineare la storia dell'architettura in generale. Ho trovato stimolante approfondire questo argomento nella mia tesi di laurea in quanto ritengo sia necessario e urgente parlarne e tramandare più possibile quanto di buono è stato fatto dalle donne in architettura. Il mio obiettivo è quello di delineare da un punto di vista sociologico e non solo architettonico il cammino delle donne concentrandomi sulle loro condizioni sociali e professionali nell'approcciarsi a un ambito considerato tradizionalmente maschile affinché sia possibile imparare dalle loro gesta per costruire un futuro in cui uomini e donne non siano contrapposti ma complementari. Per farlo ho deciso di strutturare il mio elaborato prendendo in esame il periodo che va da fine Ottocento / inizio Novecento al secondo dopoguerra, in quanto significativo per l'evolversi del ruolo femminile in tale professione, e affrontando in chiave comparativa le più importanti figure di pioniere che hanno segnato il contesto dell'Europa Occidentale e dell'America. E' importante chiedersi se abbiano seguito lo stesso percorso formativo e professionale degli uomini o intrapreso un percorso alternativo, se vi siano stati atelier esclusivamente maschili e quanto le donne potessero accedervi, quali compiti siano stati loro assegnati inizialmente, quanto abbiano avuto il diritto di essere autrici o meno, quali scuole di architettura abbiano frequentato, se siano esistiti aspetti progettuali specificatamente femminili e quali difficoltà abbiano dovuto affrontare.

A oggi non esistono studi completi ed esaustivi di tutte le architetture che hanno operato nelle avanguardie. Le professioniste sono menzionate in poche enciclopedie professionali o cataloghi d'arte e spesso accanto al nome del marito o di un grande maestro con il quale hanno collaborato. Nella piattaforma digitale *Wikipedia*, in riferimento agli architetti operanti dall'antichità fino al 2016, comparivano 755 figure di cui 726 sono uomini e solo 29 sono donne segnalando un grosso squilibrio; la pratica architettonica si focalizza sul singolo creatore per cui troviamo Robert Venturi ma non la moglie Denise Scott Brown inoltre non compaiono nomi celebri quali Marion Mahony Griffin, Charlotte Perriand o Eileen Gray¹. Nel corso della storia si ricordano letture che etichettavano la donna come non adatta all'architettura, nel 1865 John Ruskin scrisse nel suo *Of Queen's Gardens* di come gli uomini dovessero sforzarsi di approfondire la loro conoscenza di tutti i campi possibili e le donne dovessero limitarsi ad acquisire le nozioni generali per rendersi conto dell'immensa piccolezza del loro orizzonte e della loro nullità davanti all'uomo creatore in quanto il loro posto era la casa². Le prime iniziative in merito all'equità di genere in ambito architettonico si registrano negli anni cinquanta del Novecento con la fondazione in Italia dell'AIDIA (Associazione Italiana Donne Ingegneri e Architetti), volta a tutelare i diritti delle donne laureate in ingegneria e architettura, e in Francia dell'UIFA (Union Internationale des Femmes Architects), volta a promuovere a livello internazionale le figure professionali di architetture. Negli anni settanta furono promosse varie attività come il convegno *Women in Architecture* del 1974, durante il quale si prese coscienza dell'esiguo numero di donne iscritte agli

¹ D. Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, Princeton, Princeton University Press, 2016, p. 74.

² C. Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, Milano, Marinotti, 2021, p. 79.

ordini professionali per via di una serie di pregiudizi, e il congresso *The crisis of identity in Architecture* del 1976, in cui si riconosce l'attitudine della donna a rendere fruibile concretamente lo spazio esistenziale³. *Habitat au féminin*, pubblicato da Ursula Paravicini nel 1990, è stato uno dei primi lavori nel mondo anglosassone a trattare il tema dell'architettura dell'abitare domestico attraverso un punto di vista di genere⁴. Il recente testo *Breaking Ground: Architecture by women*, pubblicato nel 2019 da Jane Hall, è forse la più innovativa indagine sull'argomento in quanto tratta centocinquanta architetture attive da inizio Novecento a oggi al fine di porsi come una celebrazione rivoluzionaria del loro operato nella speranza di poter incoraggiare le attuali studentesse di architettura a lasciare il proprio segno in questo mondo⁵. Negli ultimi decenni si è cercato di sensibilizzare l'opinione pubblica sulle discriminazioni subite dalle donne in architettura non solo tramite pubblicazioni e convegni ma anche esposizioni dedicate. Nel 2022 si è tenuta al MAXXI di Roma la mostra *Buone nuove - Donne in Architettura* che ha presentato, ripercorrendo la storia delle principali pioniere attive dal Novecento a oggi, l'evoluzione del mestiere di architetto superando lo stereotipo del grande maestro a favore di una più autorevole presenza femminile⁶. Notevoli sono anche le iniziative come RebelArchitect, collettivo di diciotto creative internazionalmente connesse le quali mirano a ridurre il divario tra il numero di studentesse iscritte alle facoltà di architettura e le iscritte agli albi professionali dimostrando loro il livello che le architetture sono capaci di raggiungere; esse hanno pubblicato un testo digitale, *Architette=Women Architects*, che raccoglie trecentosessantacinque studi di progettiste di grande ispirazione provenienti da varie nazioni dal 1800 a oggi⁷. Sul piano internazionale si distingue il progetto *MOMOWO - Womens' Creativity since the modern movement* che, analizzando la storia delle pioniere del movimento moderno, intende esaltare il loro contributo nell'architettura e nell'interior design promuovendo l'uguaglianza culturale e professionale al fine di stimolare le nuove generazioni nel loro inserimento in settori in cui continuano a essere poco rappresentate⁸. Per il mio elaborato ho fatto prevalentemente riferimento ad articoli di rivista, giornali, monografie, saggi, interviste ed enciclopedie.

³ D.R. Fiorino, C. Giannattasio, *Le 'gran dame' dell'architettura nell'Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, in "ArcHistoR", n. 11, anno VI (2019), pp. 132-133.

⁴ C. Mattogno, *Muse, committenti, progettiste. Il lungo percorso delle donne in architettura*, in "TRIA Rivista Internazionale di cultura urbanistica", vol. 6, n. 10 (giugno 2013), p. 74.

⁵ A. Petteni, *Breaking Ground: il libro che parla del rapporto tra donne e architettura*, in "Artuu", <<https://www.artuu.it/breaking-ground-il-libro-che-parla-del-rapporto-tra-donne-e-architettura/>> (27 maggio 2021).

⁶ *Buone nuove - Donne in architettura in mostra a Roma al MAXXI*, in "Secondamano", <<https://www.secondamanoitalia.it/rubriche/dimensione-donna/buone-nuove-donne-in-architettura-in-mostra-a-roma-al-maxxi/>> (13 gennaio 2022).

⁷ V. Mariani, *Cosa ci stanno dicendo le 18 Rebelarchitette alla Biennale di Venezia*, <<https://www.elledector.com/it/people/a20915917/rebelarchitette-biennale-di-venezias-2018/>> (26 maggio 2018).

⁸ Fiorino, Giannattasio, *Le 'gran dame' dell'architettura nell'Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, cit., p. 133.

- Il Contesto Europeo

Le architetture degli anni venti e trenta del Novecento si interrogano sulla contraddizione tra l'architettura dinamica del movimento moderno e l'esigenza di stabilità e intimità dell'essere umano. Per capire la loro necessità di rendere abitabile la fredda e astratta architettura della nuova oggettività occorre indagare l'idea primordiale di casa in relazione alla donna⁹. In questo sistema ontologico, la casa possiede un carattere uterino e si manifesta come simbolo femminile di grembo o rifugio¹⁰. Infatti quando gli architetti edificano la propria casa, ancor di più se son donne, non intendono costruire una casa ma sé stessi¹¹. La donna è stata messa in relazione con l'interno e il dettagliato che può da un lato allontanarci dal centro del problema e dall'altro andare dal generale al particolare; esso richiede un maggior tempo di osservazione ed è forse per questo che le donne sono più portate alla percezione della complessità del dettaglio che negli uomini produce confusione¹². Vista la loro capacità biologica di riprodursi e il loro ruolo nell'accudire la famiglia, le donne risultano più vicine alla natura inoltre la loro meticolosità indica come siano naturalmente adatte a certe aree di produzione come le arti decorative¹³. Al centro di un'analisi femminista del ruolo delle donne nel design vi è un esame del patriarcato che apprezzava maggiormente le attività maschili piuttosto che quelle femminili, alcune occupazioni erano infatti considerate da donne e tale stereotipo influenzò molto gli spazi da loro occupati¹⁴.

La donna è sempre stata considerata inferiore¹⁵, si ricorda la caccia alle streghe nei secoli XV e XVI quando le donne erano accusate di sortilegi e magie ma soprattutto di condurre vite indipendenti e autonome; sarà l'avvento della modernità a opera della Rivoluzione Francese con i suoi ideali di libertà, uguaglianza e fraternità a segnare l'inizio della vera emancipazione della donna¹⁶ sebbene continuino a escluderla dai diritti politici e dal suffragio universale non essendo considerate soggetti autonomi e ritenendo che la politica fosse di esclusiva pertinenza maschile¹⁷. Iniziò in questo periodo a mutare la prospettiva di vita della donna la quale poté aspirare a divenire soggetto attivo¹⁸; nel Novecento amazzoni francesi come Gertrude Stein o Renée Vivien rivendicarono il diritto di vivere come uomini annunciando la propria omosessualità, ciò permise loro di dare nuovo impulso alla rivoluzione sociale anche grazie al fatto di essere straniere¹⁹. In Francia il matrimonio era solo una questione economica e professionale mentre i divorzi erano concessi solo per colpe gravi. Solo più tardi si cercheranno l'amore e una nuova forma di libertà sessuale²⁰. Nell'Ottocento si registrarono le rivendicazioni delle donne

⁹ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 9.

¹⁰ *Ivi*, pp. 14-15.

¹¹ *Ivi*, p. 16.

¹² *Ivi*, p. 18.

¹³ C. Buckley, *Made in Patriarchy: verso un'analisi femminista delle donne e del design*, in "Problemi di progettazione", vol. 3, n. 2 (autunno 1986), p. 5.

¹⁴ *Ivi*, p. 4.

¹⁵ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 49.

¹⁶ *Ivi*, p. 54.

¹⁷ L. Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, Pisa, Pisa University Press, 2018, p. 42.

¹⁸ *Ivi*, p. 44.

¹⁹ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 67.

²⁰ *Ivi*, p. 64.

spinte dalla volontà di sottrarsi all'autorità e alle imposizioni dei mariti e di vincere la diffusa convinzione che fossero il sesso inferiore adatto solo a funzioni domestiche²¹; l'emancipazione della donna era tuttavia considerata una manifestazione di egoismo che turbava un equilibrio faticosamente raggiunto²². A fine secolo le società del mondo occidentale condannano le disuguaglianze tra uomini e donne, il privilegio maschile e l'inferiorità femminile poiché sono ancora escluse dalla partecipazione politica e da una lunga serie di corsi di studio o professioni in quanto ritenute incapaci di agire secondo ragione, sono sottoposte all'autorità del marito e non sono libere di gestire la propria vita. Solo a fine Novecento la condizione delle donne occidentali muterà drasticamente potendo accedere a tutti i diritti formali e alla parità di trattamento con gli uomini nel lavoro e nelle istituzioni²³; esse usciranno dalla reclusione dello spazio privato diventando progettiste di quello pubblico²⁴. Tali trasformazioni socio-culturali non sono state però lineari in quanto presero vigore a inizio secolo, si interruppero tra le due guerre per poi accelerare negli anni sessanta in relazione ai mutamenti sociali come la crescente industrializzazione e l'inurbamento che modificarono il modo di vivere, la divisione sessuale del lavoro e lo sviluppo scientifico-tecnologico permettendo migliori condizioni di salute e incrementando la disponibilità di beni e servizi. Giocano un ruolo di primo piano la formazione e l'azione del movimento femminista attivo prima della Prima Guerra Mondiale e negli anni sessanta/settanta: la prima ondata era all'insegna dell'emancipazione²⁵ volta a conquistare l'uguaglianza politica, la parità dei diritti con gli uomini, la fine della sottomissione e della violenza di padri e mariti e l'accesso a tutte le professioni fino alla pari retribuzione lavorativa²⁶. La seconda mirava ad affermare un'identità femminile non subordinata a quella maschile e alla valorizzazione delle diversità²⁷. Tra le due guerre si verificano poi la liberazione del corpo e un diverso rapporto con l'abbigliamento, gli uomini cercano più comodità e le donne rifiutano corsetti e busti preferendo vestiti corti e tessuti pratici²⁸. Iniziano a portare i capelli a *la garçonne*, guidano auto, pilotano aerei, fumano e fanno architettura²⁹.

La battaglia per l'uguaglianza si concentra inizialmente sulla lotta per il diritto di voto, da qui il termine «suffragette» per indicare le militanti dei movimenti che irrompono tra Ottocento e Novecento sulla scena pubblica come soggetto politico autonomo capace di agire senza la tutela di padri o mariti; i primi risultati concreti sono scarsi in quanto solo la Finlandia riconosce il diritto di voto alle donne nel 1906. La Prima Guerra Mondiale infrange le barriere tra sessi poiché immobilizza la popolazione maschile attiva e crea mancanza di manodopera nei settori industriali obbligando ad assumere le donne anche per compiti importanti³⁰. Esse furono impiegate nelle fabbriche di munizioni e negli uffici commerciali

²¹ Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, cit., p. 7.

²² *Ivi*, p. 16.

²³ *Le donne nel Novecento. Emancipazione e differenza di genere*, [«https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/DONNE_900_lezione.pdf»](https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/DONNE_900_lezione.pdf).

²⁴ Mattogno, *Muse, committenti, progettiste. Il lungo percorso delle donne in architettura*, in "TRIA Rivista Internazionale di cultura urbanistica", cit., p. 72.

²⁵ *Le donne nel Novecento. Emancipazione e differenza di genere*, cit.

²⁶ Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, cit., p. 16.

²⁷ *Le donne nel Novecento. Emancipazione e differenza di genere*, cit..

²⁸ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 63.

²⁹ *Ivi*, p. 64.

³⁰ *Ibidem*.

mentre le contadine divennero ancor più importanti per il sostentamento dell'economia rurale³¹. La guerra permise dunque loro di prendere coscienza delle proprie abilità e della propria forza lasciando intendere che presto si sarebbe garantita alle donne l'acquisizione dei diritti come il voto o la parità sul mercato del lavoro. Persino Filippo Tommaso Marinetti, nel suo Manifesto del Partito Politico Futurista del 1918, rivendica alle donne il diritto di voto e la parità salariale, difende il divorzio abolendo l'autorizzazione maritale, svaluta la verginità e proclama il libero amore³². Tale processo invece fu in realtà molto sofferto³³.

A fine guerra la maggior parte delle donne sarà espulsa dal mercato del lavoro ma verrà riconosciuto loro il diritto di voto in Austria e Polonia nel 1918 e in Germania e Paesi Bassi nel 1919³⁴. Il periodo compreso tra il 1890 e il 1918 fu fondamentale nella lotta per i diritti delle donne tedesche, le femministe lavoravano soprattutto nei partiti politici di sinistra che sostenevano la totale uguaglianza socio-politica per le donne; se la maggior parte dell'opinione socialista maschile riconosceva loro solo un ruolo di aiuto familiare, la dirigenza sosteneva un limitato asse progressista nel concetto di sfere separate ma uguali. La Costituzione di Weimar dichiarò le donne uguali agli uomini garantendo loro il diritto di voto³⁵. Pare che le donne tentassero di congiungere il culto della modernità e delle loro nuove libertà con un modello di donna contemporanea da loro creato secondo le immagini apparse nelle pubblicità o nei film americani³⁶. Per il diritto di voto delle donne in Francia e in Italia occorre attendere il 1945³⁷. Il Regno d'Italia ereditò dalla precedente legislazione la convinzione dell'incapacità e inferiorità giuridica delle donne, persino la legge comunale e provinciale del 1865 le esclude dal voto; tale diritto sarebbe stato il coronamento di una lunga serie di battaglie per l'uguaglianza e l'avvio alla partecipazione alla vita pubblica³⁸. A inizio Novecento furono concessi loro alcuni diritti di voto ma solo in alcuni settori politicamente secondari come le elezioni dei consigli delle Camere di Commercio e negli organi per l'istruzione elementare³⁹.

Durante il Novecento le donne si apprestano a raggiungere libero accesso al lavoro e uguali condizioni economiche aspirando all'indipendenza. Nelle zone industrializzate vi erano molte operaie e in quelle agricole molte braccianti⁴⁰ le quali aiutavano gli uomini trasportando anche grossi carichi⁴¹. Le donne iniziano inoltre a lavorare nelle fabbriche o a svolgere lavori su commissione a domicilio impiegando la macchina da cucire, e quindi l'industrializzazione del dopoguerra agevolò la conquista dei diritti civili⁴². Dall'altro canto nel 1878 in Germania fu emanata la legge sulla protezione dei lavoratori secondo

³¹ K. Cosseta, *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, Milano, FrancoAngeli, 2000, p. 17.

³² *Ivi*, p. 19.

³³ *Ivi*, p. 18.

³⁴ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 64.

³⁵ S.R. Henderson, *A revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen*, in "Architecture and Feminism", a cura di E. Danze, D. Coleman, C. Henderson, New York, Princeton Architectural Press, 1996, p. 221.

³⁶ *Ivi*, p. 222.

³⁷ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 64.

³⁸ Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, cit., pp. 105-106.

³⁹ *Ivi*, p. 111.

⁴⁰ G. Fenzi, *Le donne nel Novecento*, «<https://www.epubeditor.it/ebook/?static=83303>».

⁴¹ Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, cit., p. 8.

⁴² *Ivi*, p. 101.

cui le donne non potevano essere impiegate per lavori faticosi come l'estrazione mineraria⁴³. Esse dovettero inoltre affrontare situazioni complicate quali violenze domestiche, stalking, stupro, femminicidio da parte del marito o molestie sul posto di lavoro in fase di assunzione come la richiesta di scambi sessuali⁴⁴. Malgrado la crescente scolarizzazione delle donne si registrano tipologie di lavoro e stipendi deludenti inoltre loro stesse scelgono impieghi considerati femminili quali insegnamento o cura di bambini e malati⁴⁵ essendo che mancavano strutture adeguate a sollevare le giovani madri da tali compiti⁴⁶ accrescendo dunque le differenze sessuali nel mercato del lavoro⁴⁷. Con il passare del tempo le donne acquisiscono l'indipendenza economica e una maggior consapevolezza del proprio valore sebbene in Italia il tasso di occupazione femminile sia tra i più bassi d'Europa ovvero il 46,8%; rimangono tuttavia disparità nelle retribuzioni e crescenti forme di violenza che sembrano cancellare i progressi finora compiuti⁴⁸. Solo nel 1977 sarà introdotta la parità di trattamento e di opportunità di lavoro tra uomini e donne; con la riforma del diritto di famiglia del 1975 sarà abolita la *patria potestas* che attribuisce al marito tutte le decisioni familiari, dall'educazione dei figli al luogo di residenza, e nel 1966 la violenza sessuale diverrà un delitto contro la persona⁴⁹. Le leggi sul divorzio e sull'aborto furono approvate dal Parlamento Italiano solo nel 1970 e nel 1978 e hanno poi dovuto superare la prova di due referendum popolari⁵⁰.

⁴³ Ivi, p. 55.

⁴⁴ Ivi, pp. 9-11.

⁴⁵ Fenzi, *Le donne nel Novecento*, cit.

⁴⁶ Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, cit., pp. 9-11.

⁴⁷ Fenzi, *Le donne nel Novecento*, cit.

⁴⁸ Mattogno, *Muse, committenti, progettiste. Il lungo percorso delle donne in architettura*, in "TRIA Rivista Internazionale di cultura urbanistica", cit., p. 72.

⁴⁹ *Le donne nel Novecento. Emancipazione e differenza di genere*, cit.

⁵⁰ Fenzi, *Le donne nel Novecento*, cit.

In Italia l'istruzione femminile era considerata al tempo una questione marginale interna alla sfera privata⁵¹ a causa di una serie di pregiudizi e incompatibilità. Infatti nel 1861 meno di una donna su cinque sapeva leggere o scrivere⁵², per molti la loro formazione avrebbe dovuto aumentare l'efficienza domestica ma non spingerle all'emancipazione. Prima dell'Unità l'istruzione era riservata alle ragazze appartenenti a famiglie nobili ed era impartita in casa da istruttori stipendiati i quali insegnavano la lingua francese, il ricamo e le buone maniere⁵³.

La Legge Casati del 1859 impose l'obbligo scolastico di un biennio elementare per maschi e femmine⁵⁴, portato a cinque anni con obbligo del primo triennio dalla Legge Coppino del 1877, che comportò per le bambine l'uscire di casa per frequentare un luogo pubblico e studiare sugli stessi libri dei maschi. Il percorso formativo proseguiva con l'istruzione secondaria classica articolata in due gradi, volta a formare la classe dirigente, e con l'istruzione tecnica professionale di tre anni, volta a fornire una specifica preparazione a chi non avrebbe proseguito gli studi⁵⁵. Quest'ultima era riservata ai maschi e considerata per le donne un danno per l'armonia sociale e familiare. Da qui la richiesta da parte dei movimenti femministi per l'accesso a tutti i percorsi formativi e le libere professioni. L'ammissione delle donne all'università fu permessa nel 1875 ma quella al liceo, il cui titolo era necessario per accedervi, solo nel 1883. Tuttavia il titolo di studio non permise ancora per molto tempo il via libera alle professioni infatti solo nel 1963 le donne potranno immettersi in tutti gli impieghi pubblici senza limitazioni⁵⁶.

Nel 1887 la prima donna consegue la laurea in medicina e nel 1908 Emma Strada si laurea a Torino in ingegneria civile⁵⁷. Se intorno agli anni venti del Novecento si registrò un'apertura verso le istanze femminili, si registrarono anche provvedimenti volti a limitare la libertà professionale delle donne. Infatti non potevano insegnare lettere classiche, storia o filosofia nelle scuole superiori e furono aperti specifici licei femminili⁵⁸.

Sebbene le scuole di architettura siano un'innovazione di fine XVII secolo⁵⁹, l'accesso delle donne alla professione è una conquista relativamente recente⁶⁰. Essendo che sono state per lungo tempo confinate alla casa e alla famiglia; prima del XX secolo si ricorda solo Plautilla Bricci la quale operò come architetto a Roma nel 1650⁶¹. Questa professione nei secoli è stata di dominio prevalentemente maschile rispetto alle professioni artistiche e umanistiche che contano maggiori presenze femminili; il numero

⁵¹ Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, cit., p. 72.

⁵² *Ivi*, p. 76.

⁵³ *Ivi*, p. 77.

⁵⁴ *Le donne nel Novecento. Emancipazione e differenza di genere*, cit.

⁵⁵ Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, cit., pp. 80-81.

⁵⁶ *Le donne nel Novecento. Emancipazione e differenza di genere*, cit.

⁵⁷ R. Bernardini, *Donne architetto nella storia*, in "Architettura: singolare, femminile", a cura di L. Bonanni, M. Bandini, Pisa, Edizioni ETS, 2010, p. 14.

⁵⁸ *Ivi*, p. 15.

⁵⁹ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., pp. 77-78.

⁶⁰ Mattogno, *Muse, committenti, progettiste. Il lungo percorso delle donne in architettura*, in "TRIA Rivista Internazionale di cultura urbanistica", cit., p. 74.

⁶¹ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., pp. 77-78.

di donne che esercitavano la professione era limitato a poche personalità di spicco poiché assorbite nella pubblica amministrazione o nelle industrie di arredamento. Questo dimostra come la professionalità femminile non fosse ancora totalmente accettata dal sistema sociale e normativo ma anche dalle donne stesse dato che molte tendevano a esercitare all'interno di studi dove erano protette da una celebre figura maschile⁶².

La Scuola di Architettura Italiana nasce a Roma nel 1919, quindi tardi a livello internazionale⁶³, dopo un lungo dibattito politico-culturale avviato all'alba dell'Unità⁶⁴. In tal contesto si inserisce Elena Luzzatto la quale, come vedremo, è stata la prima donna a laurearsi in architettura nel 1925⁶⁵. Seguono le scuole di Venezia (1926), Torino (1929), Firenze e Napoli (1930) poi elevate a istituti universitari mentre nel 1933 sorse la facoltà di architettura del Politecnico di Milano⁶⁶.

La legge n. 897 del 1938 decretò l'obbligo di iscrizione all'Albo per l'esercizio della professione di architetto⁶⁷. Da quel momento la presenza di progettiste e studiose si ampliò uscendo dall'ombra rassicurante di uno studio professionale posseduto da architetti celebri⁶⁸ nei quali trovavano una fonte di maggior autorevolezza consentendo loro di sfuggire a un preciso riconoscimento della propria identità ritenuta penalizzante⁶⁹. Nel 1936 si contavano quindici architetture in possesso di titolo professionale poi divenute cinquecento nel 1962 nonostante la forte disuguaglianza lavorativa e i consolidati pregiudizi⁷⁰. La crescente partecipazione femminile all'università e la minor segregazione scolastica contribuirono a rendere la capacità professionale delle donne simile a quella degli uomini sebbene in alcuni campi la loro distribuzione fosse ancora disomogenea⁷¹. Tale sviluppo dimostra la loro voglia di emancipazione non solo nell'ambito della decorazione di interni ma anche nei progetti di architettura e urbanistica di un certo rilievo⁷². Quando le donne cominciano ad affermarsi, il disegno a mano libera diviene un mezzo di comunicazione indispensabile per metter su carta idee progettuali ed esprimere la propria personalità⁷³. Su tale linea troveremo Egle Trincanato la quale fece del disegno un importante strumento per leggere correttamente un'architettura⁷⁴. Le donne iniziarono a produrre oggetti di interior design, allestimenti museali, scenografie teatrali ma anche esplorazioni sul tema

⁶² M. Petranzan, *Architettura e condizione femminile*, in "Treccani", «https://www.treccani.it/enciclopedia/architettura-e-condizione-femminile_%28XXI-Secolo%29/» (2010).

⁶³ Fiorino, Giannattasio, *Le 'gran dame' dell'architettura nell'Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, cit., p. 135.

⁶⁴ *La nascita della Scuola Superiore di Architettura*, in "Ordine degli architetti pianificatori paesaggisti e conservatori di Roma e provincia", «<https://www.architettilroma.it/lordine/archivio-storico-dellordine/la-nascita-della-scuola-superiore-di-architettura/>» (2019).

⁶⁵ Mattogno, *Muse, committenti, progettiste. Il lungo percorso delle donne in architettura*, in "TRIA Rivista Internazionale di cultura urbanistica", cit., p. 78.

⁶⁶ *La nascita della Scuola Superiore di Architettura*, in "Ordine degli architetti pianificatori paesaggisti e conservatori di Roma e provincia", cit.

⁶⁷ Bernardini, *Donne architetto nella storia*, in "Architettura: singolare, femminile", cit., p. 16.

⁶⁸ Mattogno, *Muse, committenti, progettiste. Il lungo percorso delle donne in architettura*, in "TRIA Rivista Internazionale di cultura urbanistica", cit., p. 78.

⁶⁹ *Ivi*, p. 77.

⁷⁰ Bernardini, *Donne architetto nella storia*, in "Architettura: singolare, femminile", cit., p. 16.

⁷¹ R. Netti, *Women in Architecture: From Sources of Inspiration to Protagonists on the Architectural Scene*, atti del convegno di studi, Torino, 13-16 giugno 2018, p. 1179.

⁷² Cosseta, *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, cit., p. 14.

⁷³ Netti, *Women in Architecture: From Sources of Inspiration to Protagonists on the Architectural Scene*, cit., p. 1180.

⁷⁴ O. Niglio, *Il restauro tra memoria e creatività nell'opera di Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", a cura di E. Balistreri, A. Tonicello, Venezia, 2006, p. 8.

della casa e delle costruzioni urbane⁷⁵. Prende dunque avvio un seppur lento processo di affermazione femminile nel mondo delle istituzioni e delle professioni⁷⁶, le donne acquisiscono autorevolezza nell'osservazione critica dell'architettura e dell'arredamento testimoniata dalle nuove riviste *Casabella*, *Stile e Domus*⁷⁷ del quale, come vedremo, Lina Bo Bardi sarà vicedirettrice.

In questo periodo proliferano poi moderne immagini di femminilità che contraddicono nettamente gli ideali del regime fascista⁷⁸. Mussolini negò il divorzio, criminalizzò l'aborto, esaltò il valore legale di onore e verginità e propagandò una visione della donna come angelo del focolare⁷⁹ e creatrice di figli-soldati. Era consapevole di quanto fossero pressate dalle condizioni economiche e quindi obbligate a trovar lavoro fuori casa ma il loro vero ruolo era quello di mogli e madri⁸⁰. Il Fascismo non voleva una donna che esercitasse nel campo maschile vani diritti ma, racchiusa nella sua femminilità, tendesse allo scopo per cui è nata cioè essere la compagna e il conforto dell'uomo nonché madre nobile e forte⁸¹. Il regime era favorevole alla frequenza femminile della scuola elementare ma limitò loro l'accesso all'istruzione successiva⁸². Mussolini, inoltre, soprattutto affermò che le donne erano estranee all'architettura che è la sintesi di tutte le arti⁸³.

Nonostante lo scetticismo dei committenti, finalmente negli anni novanta del Novecento si registra il «sorpasso rosa» ovvero il superamento delle donne iscritte alle facoltà di architettura rispetto ai maschi. A tale incremento non sembra però corrispondere una maggior presenza nella professione, le donne devono ancora lottare contro la marginalità per trovare una propria identità e lavorano autonomamente ricavandosi uno spazio di nicchia rispetto alla progettazione architettonica⁸⁴. In un tale clima di ostilità una donna determinata a proseguire i suoi studi di architettura doveva essere fermamente convinta della propria vocazione⁸⁵.

Miscellanee di testi e progetti contribuirono a far riemergere una prima generazione di pioniere che ha dovuto sacrificare la propria vita o essere solo tardivamente ricordata con il proprio nome, una seconda generazione che ha cercato di conciliare lavoro e vita privata ottenendo rilevanti riconoscimenti professionali e si aprirà la strada a una terza generazione di donne che inaugurerà un proprio studio personale tra maggiori apprezzamenti e meno pregiudizi⁸⁶. Alcune donne decisero di far avanzare il proprio status all'interno dei preesistenti ranghi della professione di architetto mentre altre li misero in discussione distaccandosi radicalmente dai modelli esistenti; molte preferirono inoltre rimanere invisibili senza enfatizzare la propria condizione femminile⁸⁷.

⁷⁵ Fiorino, Giannattasio, *Le 'gran dame' dell'architettura nell'Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, cit., p. 140.

⁷⁶ *Ivi*, p. 136.

⁷⁷ Cosseta, *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, cit., p. 15.

⁷⁸ Fenzi, *Le donne nel Novecento*, cit.

⁷⁹ *Le donne nel Novecento. Emancipazione e differenza di genere*, cit.

⁸⁰ Fenzi, *Le donne nel Novecento*, cit.

⁸¹ D. Lilla, *La donna che piace di più e quella che vuole il fascismo*, in "Cordelia", n. 11 (novembre 1939), p. 80.

⁸² Fenzi, *Le donne nel Novecento*, cit.

⁸³ Netti, *Women in Architecture: From Sources of Inspiration to Protagonists on the Architectural Scene*, cit., p. 1180.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Cosseta, *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, cit., p. 71.

⁸⁶ Lilla, *La donna che piace di più e quella che vuole il fascismo*, in "Cordelia", cit., p. 81.

⁸⁷ J. Rendell, B. Penner, I. Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, London, Routledge, 2000, p. 228.

1.1 *Elena Luzzatto Valentini: la prima architetta italiana*

Elena Luzzatto Valentini [Fig. 1], nata ad Ancona nel 1900, si trasferisce a Roma dove si iscrive nel 1921 presso la Regia Scuola Superiore di Architettura istituita due anni prima da Gustavo Giovannoni. Nel 1925 diviene la prima donna italiana laureata in architettura⁸⁸, discutendo la tesi *Sanatorio nei pressi del Lago di Como*⁸⁹. Tra le due guerre ella dovette affrontare grosse difficoltà per riuscire a farsi strada in una società maschilista⁹⁰ che trascurava i contributi delle donne⁹¹. Inoltre, provenendo da una famiglia in parte ebraica, fu una scelta coraggiosa quella di iscriversi alla nuova facoltà di architettura dopo le affermazioni di Mussolini sull'estraneità delle donne a tale ambito e il clima antisemita dell'epoca⁹². La sua abilità professionale è favorita dal fatto di esser moglie di un ingegnere nonché figlia di un'architetta di successo, Annarella Gabrielli, la quale auspicava un linguaggio più tradizionale rispetto al suo in quanto convinta che il moderno dovesse fondersi armonicamente con l'antico⁹³. Luzzatto, pioniera del Razionalismo italiano, iniziò a lavorare come libera professionista presso l'Ufficio Tecnico del Comune di Roma e fino al 1934 fu assistente alla cattedra del professore universitario Vincenzo Fasolo⁹⁴. Intorno al 1930 vinse il concorso per la realizzazione di un villino ad Ostia per Giuseppe Bottai [Fig. 2], progetto apprezzato per la purezza e semplicità razionalista moderna delle linee architettoniche. Al 1932 risale un lotto di abitazioni dall'eleganza asciutta del disegno inoltre si aggiudica la commissione di alcuni complessi colonici dal grande impatto estetico in Somalia⁹⁵ [Fig. 3]. Nell'operato di Luzzatto, la quale manifesta un innovativo modo di essere architetto, prevale un'attenzione funzionale che proietta i suoi progetti nella contemporaneità piuttosto che nella sperimentazione del moderno; per il mercato coperto di Piazza Principe di Napoli a Roma [Fig. 4] ella supera il problema della funzione mediante un volume semplice e solido dall'interno molto luminoso⁹⁶.



Fig. 1: *Elena Luzzatto Valentini*, Ritratto.



Fig. 2: *E. Luzzatto*, Villino Bottai, Ostia Lido, 1930.

⁸⁸ R. Santoro, *Elena Luzzatto, la ragazza con il tecnigrafo*, in "Muro Maestro", <<https://muromaestro.wordpress.com/2023/01/29/elena-luzzatto-la-ragazza-con-il-tecnigrafo/>> (29 gennaio 2023).

⁸⁹ C. Gibiino, *Donne in Architettura: Elena Luzzatto Valentini (1900-1983)*, in "GLA-GENIUSLOCIARCHITETTURA", <<https://www.geniuslociarchitettura.it/2018/04/03/donne-in-architettura-elena-luzzatto-valentini-1900-1983-di-carlo-gibiino/>> (3 aprile 2018).

⁹⁰ Santoro, *Elena Luzzatto, la ragazza con il tecnigrafo*, in "Muro Maestro", cit.

⁹¹ Gibiino, *Donne in Architettura: Elena Luzzatto Valentini (1900-1983)*, in "GLA-GENIUSLOCIARCHITETTURA", cit.

⁹² Santoro, *Elena Luzzatto, la ragazza con il tecnigrafo*, in "Muro Maestro", cit..

⁹³ Cosseta, *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, cit., p. 73.

⁹⁴ Gibiino, *Donne in Architettura: Elena Luzzatto Valentini (1900-1983)*, in "GLA-GENIUSLOCIARCHITETTURA", cit.

⁹⁵ Santoro, *Elena Luzzatto, la ragazza con il tecnigrafo*, in "Muro Maestro", cit..

⁹⁶ D. Nencini, *Elena Luzzatto Valentini - Annarella Luzzatto Gabrielli. Cultura romana tra arte, professione, accademia*, in "Donnarchitettura", a cura di M.G. Echeli, M. Tamborrino, Milano, FrancoAngeli, 2014, p. 73.

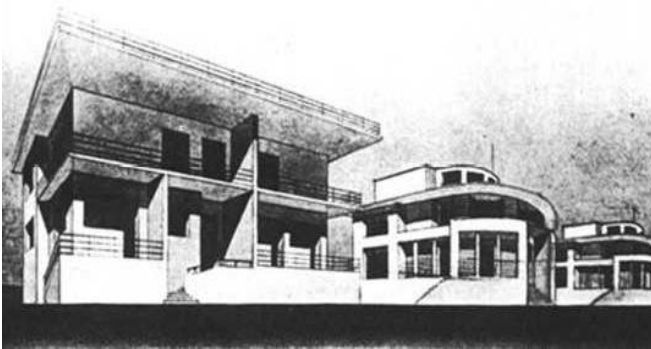


Fig. 3: E. Luzzatto, Villini, Genale (Somalia), 1933.



Fig. 4: E. Luzzatto, Mercato Coperto, Piazza Principe di Napoli (Roma),

Al 1935 risale il progetto realizzato in collaborazione con il marito Felice Romoli per gli ospedali di Bolzano e Viterbo [Fig. 5] e nel 1937 ella aggiunse la sua firma al progetto di una palazzina INCIS ai Parioli. Dopo aver eseguito alcune steli funerarie per il cimitero monumentale romano del Verano, Luzzatto progettò il cimitero Flaminio e quello militare francese nel 1944. Sussistono scarse notizie relative al periodo bellico ma in seguito ella contribuì alla ricostruzione con il Mercato di Primavalle del 1950⁹⁷ [Fig. 6] che si articola in una serie di archi in cemento armato a sostegno della copertura e un interno luminoso grazie alle grandi finestre poste lungo il perimetro superiore, si tratta di una delle più importanti opere relative al Razionalismo italiano⁹⁸. Seguono la Scuola primaria Contardo Ferrini del 1960, la progettazione di una serie di case popolari dell'Ina-Casa nel meridione e in Sardegna⁹⁹, la Villa Bentivoglio a Taormina del 1962 [Fig. 7] e poi la Villa Bernhard a Bracciano realizzata per il noto psicanalista tedesco Ernst Bernhard¹⁰⁰.

Luzzatto si è dunque dedicata a strade, piazze, ville ed edifici ponendosi a capo di un team di lavoro e contribuendo a formare la figura sociale dell'architetta. Ella è stata importante soprattutto perché non è rimasta disegnatrice di progetti altrui e non si è dedicata all'arredo ma è andata oltre con grande determinazione¹⁰¹. Luzzatto lavorò fino al 1958 per il Comune e, benché in pensione, tenne il proprio studio privato fino ai settantasette anni. Ella fu una delle poche architetture conosciute in Italia ma non scrisse nulla sul proprio operato e molte sue collaborazioni restano sconosciute. Si ricordano quella con la prima donna ingegnere Maria Casoni-Bortolotti e con la prima paesaggista italiana Maria Teresa Parpagliolo¹⁰².

⁹⁷ Gibiino, *Donne in Architettura: Elena Luzzatto Valentini (1900-1983)*, in "GLA-GENIUSLOCIARCHITETTURA", cit.

⁹⁸ A.M. Fernandez Garcia, C. Franchini, E. Garda, H. Serazin, *MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018*, Torino, Agit Mariogros, 2016, p. 86.

⁹⁹ Gibiino, *Donne in Architettura: Elena Luzzatto Valentini (1900-1983)*, in "GLA-GENIUSLOCIARCHITETTURA", cit.

¹⁰⁰ Santoro, *Elena Luzzatto, la ragazza con il tecnigrafo*, in "Muro Maestro", cit..

¹⁰¹ V. Breda, *Architetta. Elena Luzzatto: la prima architetta italiana*, in "Architempore", <<https://www.architempore.com/elena-luzzatto-prima-architetta-italiana/#:~:text=L'Italia%20ovanta%20la%20prima,laureata%20in%20architettura%20in%20Italia.>> (23 gennaio 2018).

¹⁰² Gibiino, *Donne in Architettura: Elena Luzzatto Valentini (1900-1983)*, in "GLA-GENIUSLOCIARCHITETTURA", cit.

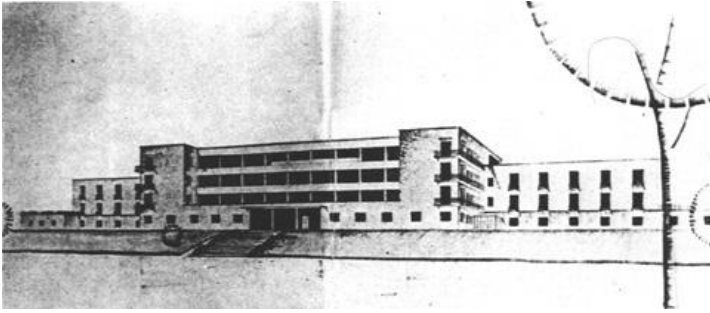


Fig. 5: E. Luzzatto, F. Romoli, Ospedale, Viterbo, 1935.

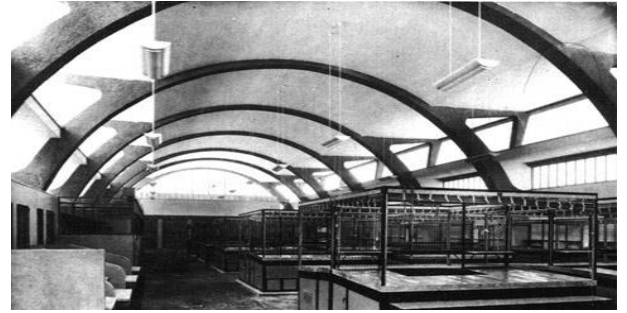


Fig. 6: E. Luzzatto, Mercato Primavalle, Roma, 1950.

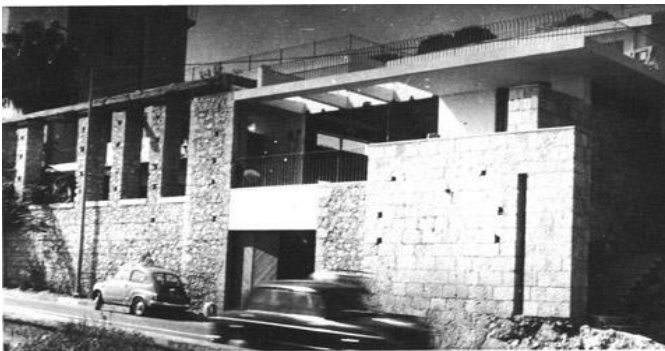


Fig. 7: E. Luzzatto, Villa Bentivoglio, Taormina, 1962.

1.2 *Egle Renata Trincanato: un'attività poliedrica a Venezia*

Egle Renata Trincanato [Fig. 8], nata nel 1910 a Roma da padre commerciante e madre modista, proviene da una famiglia della piccola borghesia veneta che si trasferì a Venezia nel 1926 instaurando in lei un fortissimo legame con la città che sarà determinante¹⁰³ tanto da essere ricordata come sua incarnazione alla moderna¹⁰⁴. Ella si iscriverà dapprima al liceo artistico e poi si dedicherà allo studio dell'architettura e dell'urbanistica della città¹⁰⁵. I suoi meriti scolastici rivelarono subito le spiccate abilità manuali, infatti eseguiva molti disegni, acquarelli, bozzetti in terracotta e calchi in gesso ispirandosi agli artisti che vedeva esposti alle note rassegne internazionali e alle biennali d'arte veneziane¹⁰⁶.

Nel 1934, Trincanato superò a Roma l'esame di abilitazione all'esercizio della professione del disegno negli istituti medi di istruzione eseguendo piante e alzato in prospettiva¹⁰⁷. Il suo professore di liceo

¹⁰³ E. Balistreri, A. Tonicello, *Le vedute di Venezia e della laguna dipinte da Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 10.

¹⁰⁴ F. Visconti, *Tradizione e innovazione nei progetti di Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 6.

¹⁰⁵ Balistreri, *Le vedute di Venezia e della laguna dipinte da Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 10.

¹⁰⁶ M. Scimemi, *Profilo biografico*, in "Egle Renata Trincanato 1910-1998", a cura di M. Scimemi, A. Tonicello, Venezia, Marsilio, 2008, p. 107.

¹⁰⁷ Balistreri, *Le vedute di Venezia e della laguna dipinte da Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 10.

Giovanni Bordiga, fondatore del Regio Istituto Superiore di Architettura, le consigliò di iscriversi presso la sua sede ma lo farà solo nel 1933 essendo impegnata come disegnatrice e supplente di disegno¹⁰⁸.

Nel 1938, Trincanato ottiene il diploma divenendo la prima donna laureata in architettura allo Iuav di Venezia¹⁰⁹, dalla sua fondazione nel 1926¹¹⁰, discussa in presenza delle autorità civili e religiose¹¹¹. Il suo interesse per la dimensione urbana come occasione di miglioramento sociale emerse nella scelta di discutere una tesi sulla riqualificazione di un'area nel sestiere di Castello. Ella dovette fare i conti con la svalorizzazione delle donne, mostrandosi più forte dei pregiudizi e riuscendo a raggiungere i suoi scopi che dovevano conformarsi al clima dei tempi¹¹². Il conseguimento del titolo accademico non conferì tuttavia alle donne pieno accesso all'esercizio della libera professione, e solo la Legge n. 1176 del 1919 consentì loro l'ammissione a tutte le professioni e impieghi pubblici al pari degli uomini a eccezione di quelli che implicavano poteri giurisdizionali e pubblici. Il regolamento applicativo della legge, oltre a precludere alle donne ogni funzione direttiva militare, lascia alle amministrazioni una certa libertà nell'individuare eventuali altri casi di esclusione non previsti dal regolamento¹¹³. In seguito ella coprirà il ruolo di assistente di disegno dei monumenti, riconosciuta per la sua serietà e intelligenza raffinata¹¹⁴. Nel 1947, per partecipare al concorso per la qualifica di Capo della Divisione tecnico-artistica bandito dal Comune di Venezia, ella dovette fare ricorso contro la clausola che escludeva le donne; il suo tocco leggero particolarmente femminile si nota negli acquerelli sostenuti da una notevole perizia formale al servizio di una minuta osservazione architettonica¹¹⁵.

Il suo lavoro di ricerca iniziato nel 1934, affiancato da disegni e dipinti cromatici di vedute veneziane [Fig. 9] che rivalutano un'edilizia anonima rappresentando una testimonianza dello stato di alcuni luoghi della città al tempo, confluirà nel volume *Venezia Minore* del 1948. Il lavoro costituisce un importante riferimento per l'analisi delle varie tipologie di abitazioni veneziane ed è innovativo per la sua ricerca architettonica proprio perché sposta l'attenzione dallo studio di grandi palazzi alle case comuni e agli edifici di edilizia borghese e popolare. Trincanato non si definiva una pittrice ma considerava l'uso delle tecniche pittoriche strumentale allo studio della città tanto che non partecipò a mostre di pittura¹¹⁶. Dalla sua opera emerge l'unicità di Venezia non solo come insieme di manufatti di pregio ma anche sedimentazione di eccellenti tecniche specifiche con cui gli edifici furono creati; i dettagli delle strutture, il modo in cui si completava un tetto e la perizia nel tagliare le pietre sono da lei osservati rovesciando le modalità di interpretare la città che diviene così un insieme organico¹¹⁷. Dagli archivi emerge come un paesaggio urbano possa esprimersi non solo attraverso gli strumenti tradizionali del disegno ma anche con la restituzione di una cultura e di una confidenza con i luoghi,

¹⁰⁸ E. Balistreri, *Disegno, pittura, scultura*, in "Egle Renata Trincanato 1910-1998", cit., p. 81.

¹⁰⁹ Balistreri, *Le vedute di Venezia e della laguna dipinte da Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 10.

¹¹⁰ R. Loffredo, *Un'impronta nell'identità professionale di Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 7.

¹¹¹ Balistreri, *Disegno, pittura, scultura*, in "Egle Renata Trincanato 1910-1998", cit., p. 83.

¹¹² Balistreri, Tonicello, *L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita*, cit., p. 2.

¹¹³ Loffredo, *Un'impronta nell'identità professionale di Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 7.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Balistreri, Tonicello, *L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita*, cit., p. 2.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 10.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 2.

l'articolazione delle forme, l'analisi degli stili e dei materiali che esaltano figure architettoniche capaci di aprire la strada a nuove tematiche¹¹⁸.

Il protagonismo di Trincanato si mostra nel suo confronto con la comunità nella quale vive e nel lavoro professionale dentro un tessuto di relazioni con cui si fece interprete delle esigenze del territorio; la sua attività si snoda tra l'amministrazione comunale e le istituzioni veneziane come la Fondazione Querini Stampalia di cui fu presidente. Intorno al 1947 Trincanato spinse gli studenti del primo e del secondo anno dello Iuav a disegnare i principali elementi dell'edilizia comune facendo riprodurre le dimensioni d'insieme dell'immobile accanto a quelle di finestre e porte registrando anche l'uso o la posa di mattoni, legno e pietra; se nelle sue dispense i temi riguardano prevalentemente la conoscenza dell'architettura antica o tardo-antica, dei profili delle modanature, degli stili e della periodizzazione dell'arte occidentale, già nelle prime esperienze didattiche il suo personale metodo di osservazione diretta della materialità della fabbrica si distacca nettamente da quello dei suoi colleghi maschi¹¹⁹, costituendo un tratto comune a molte pioniere. I fotogrammi di Trincanato presentano l'edilizia veneziana con dettagli di camini, porte d'acqua, vere da pozzo, inserti nel tessuto murario e cortili nascosti; a tali immagini si alternano disegni a mano libera dalla perfetta proporzione geometrica e resa dell'edificio. Ciò dimostra quanto per l'architetto che vuole interpretare la storia della città sia fondamentale l'osservazione diretta da integrare con informazioni storiche ricavate dall'esame di incisioni o dipinti celebri¹²⁰. Il documento fotografico è stato per Trincanato uno strumento di indagine fondamentale per studiare e rapportarsi all'ambiente costruito e naturale tanto che si sono conservate tantissime sue fotografie¹²¹.



Fig. 8: *Egle Renata Trincanato*, Ritratto giovanile.



Fig. 9: *E. Trincanato*, Veduta veneziana, acquarello su carta, anni trenta.

Nel 1948 ella diviene membro effettivo dell'INU¹²² e nel 1954 ottiene la nomina a Capo della Divisione tecnico-artistica di Palazzo Ducale che la spinse a eseguire restauri, riprodurre gli itinerari di visita,

¹¹⁸ *Ivi*, p. 1.

¹¹⁹ D. Calabi, *Egle Trincanato e l'analisi urbana negli anni cinquanta*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 2.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 3-4.

¹²¹ M.I. Biggi, *L'archivio fotografico*, in "Egle Trincanato 1910-1998", cit., p. 89.

¹²² A. Restucci, *Egle Renata Trincanato nella scuola, nella professione, nella città*, in "Egle Trincanato 1910-1998", cit., p. 3.

occuparsi dell'allestimento di mostre e a ripensare l'intero invaso marciano con lo snodo della piazzetta come complesso edilizio articolato; si tratta di un tema sul quale tornerà nel 1972 nel volume collettivo *Piazza San Marco. L'architettura, la storia, le funzioni*. Le sue competenze sono costruite mediante lo studio e la sperimentazione diretta su un contesto specifico. Anche quando l'interesse è rivolto alla forma urbana nel suo complesso le considerazioni riguardano rapporti sempre diversi stabilitosi tra edifici, luoghi di sosta e spazi di movimento¹²³. Notevole influenza esercitarono Frank Lloyd Wright e Richard Neutra, ospiti a Venezia nel 1948 e nel 1951, circa il liberare le forme architettoniche e proporre una nuova fruizione dello spazio con innovative tipologie di edilizia residenziale che troveranno sbocco, come vedremo, nelle idee proposte per la zona industriale di Venezia e nella zona di San Giuliano a Mestre¹²⁴. Nel 1954 Trincanato presenta all'esposizione *Venezia Viva* [Fig. 10-11] a Palazzo Grassi la restituzione planimetrica zenitale della veduta prospettica di Jacopo de' Barbari che ha impegnato gli studiosi e influenzato le analisi fatte sulla città del Cinquecento; la sua è una ricerca raffinata di strumenti volti a indagare nei dettagli la struttura edilizia di una città¹²⁵ nonché una conoscenza approfondita del tessuto edilizio, delle tecniche costruttive e una capacità sintetica e comunicativa nell'espressione grafica¹²⁶. La sua personalità di urbanista-architetto la spinse a confrontarsi con il nuovo ma mantenendosi in parte ancorata alla storia, auspicava infatti un'integrazione tra innovazione e conservazione che venisse normata da strumenti di controllo urbanistico¹²⁷. Questi sono i principali aspetti che rendono attuale il suo operato tramite l'attività didattica e le iniziative volte a divulgare e tutelare il patrimonio artistico e architettonico di Venezia all'interno delle università. Durante il suo lungo mandato di assistente e insegnante allo Iuav, Trincanato si sottopose a molteplici prove che dimostrano quanto fosse maturo e consapevole il suo approccio nei confronti dell'architettura; ella sosteneva l'efficacia dei lavori di gruppo e del mantenere contatti tra il mondo della pubblica amministrazione e quello dell'accademia¹²⁸.



Fig. 10-11: E. Trincanato, Esposizione Venezia Viva, Palazzo Grassi (Venezia), 1954.

¹²³ Calabi, *Egle Trincanato e l'analisi urbana negli anni cinquanta*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 4.

¹²⁴ Restucci, *Egle Renata Trincanato nella scuola, nella professione, nella città*, in "Egle Trincanato 1910-1998", cit., p. 4.

¹²⁵ Calabi, *Egle Trincanato e l'analisi urbana negli anni cinquanta*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 4.

¹²⁶ M. Scimemi, *Venezia Internazionale. La CIAM Summer School 1952-1957*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 5.

¹²⁷ M. Scimemi, *Riscrivere l'architettura: Venezia Minore e il volto delle città*, in "Egle Trincanato 1910-1998", cit., p. 19.

¹²⁸ Scimemi, *Venezia Internazionale. La CIAM Summer School 1952-1957*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 5.

Di importanza cruciale nella sua attività accademica fu l'esperienza didattica della Summer School dei Congressi Internazionali di Architettura Moderna (CIAM) attiva dal 1952 al 1957 riscuotendo grande risonanza internazionale. La prima edizione del 1952, in cui Trincanato partecipò alla pianificazione delle attività in qualità di segretaria dell'architetto Giuseppe Samonà, trattava la sistemazione dell'area compresa tra la stazione ferroviaria di Santa Lucia e Piazzale Roma ossia la relazione tra la Venezia storica insulare e quella industriale della terraferma. Le successive edizioni, che portarono in città protagonisti del dibattito architettonico internazionale, si concentravano sul ridisegno della testa di ponte di Piazzale Roma, sui flussi della circolazione, sul problema del museo e sull'assetto del Padiglione Italia alla Biennale¹²⁹. Notevole è la modernità del progetto di Trincanato per sistemare l'Ospedale del Lido di Venezia [Fig. 12] che si dispiega in una prospettiva a matita e pastello del lungomare; le note lecorbusiane cedono il posto a slittamenti di piani a lastre, sovrapposizioni di volumi in stile De Stijl e trasparenze delle burchielle che si fanno totalizzanti contrastando superfici diafane e opache¹³⁰. Egle Trincanato partecipa alla progettazione di cinque degli otto nuclei in cui è suddivisa l'unità residenziale INA-Casa San Giuliano di Mestre [Fig. 13]; per il secondo e il terzo nucleo ricopre il ruolo di collaboratore mentre diviene capogruppo per il quinto, sesto e ottavo. Lo spazio a lei concesso fino a quel momento nella costruzione della storia dell'unità residenziale è per dimensione, qualità e forma inferiore a quello necessario a restituire le qualità del suo contributo; neanche lei chiarisce le modalità del suo intervento, mette in luce le nozioni fondamentali e trova i punti di riferimento indispensabili alla disciplina.

Sarà allo Iuav con l'attività universitaria e scientifica che Trincanato otterrà l'indipendenza e la stabilità nel suo lavoro di costruzione dell'identità professionale¹³¹; nel 1965 ella curò a Venezia, proprio insieme a Samonà, il convegno nazionale *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*. E' nella memoria che lei riconosceva il profondo valore dell'architettura e nella contestualizzazione la capacità del manufatto di trasformarsi in rapporto alle esigenze della collettività senza che la subordinazione a un compito sociale sospendesse quell'ambito critico fondato sullo sviluppo della coscienza individuale. Nella sua lunga attività di studiosa, docente e progettista ella ha fornito con il disegno le basi per impostare una giusta lettura dell'architettura in grado di analizzare e decostruire il monumento o il contesto urbano in un insieme di parti; tale arte occupa una posizione di primo piano nell'attività di Trincanato come atto conoscitivo e creativo di un progetto¹³².

Ai temi della memoria e dell'analisi si affiancano quelli di progettualità e creatività espressiva con cui si confronta all'interno di un contesto culturale o professionale; nel corso delle lezioni tenute a Venezia nel 1976 ella tornerà ad affrontare temi inerenti la progettualità nel campo del restauro evidenziando l'importanza di non intendere il centro storico come parte di città da imbalsamare divenendo museo di sé stessa ma riscoprire in essa l'identità del luogo quale necessità fondamentale per la configurazione spaziale della città moderna. Secondo lei conciliare città antica e architettura moderna è possibile solo

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Visconti, *Tradizione e innovazione nei progetti di Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 6.

¹³¹ Loffredo, *Un'impronta nell'identità professionale di Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 7.

¹³² Niglio, *Il restauro tra memoria e creatività nell'opera di Egle Trincanato*, in "L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita", cit., p. 8.

quando l'architettura si manifesta come espressione creativa e organica, incontro necessario affinché si possa recuperare quella continuità di cultura senza la quale la conservazione del patrimonio architettonico finirebbe per ridursi a un proposito privo di futuro. Vi è dunque la necessità di conciliare antico e nuovo, la creatività dell'architetto deve dialogare con la preesistenza attuando opportune valutazioni critiche al fine di restituire al monumento dignità di documento e opera arte senza tradire l'autenticità evolutiva con la quale l'architettura cerca di porsi in continuità¹³³; per lei unicamente le trasformazioni condotte in chiave contemporanea possono garantire la valorizzazione di contesti storicizzati. Nei restauri veneziani della casa quattrocentesca in Calle Lanza a San Gregorio e del palazzetto su Rio dell'Avogaria. Egle Trincanato propone la conservazione delle strutture murarie che determinano la relazione spaziale con l'ambiente urbano e studia innovative soluzioni tramite cui adattare le antiche fabbriche a usi contemporanei. Nel 1952 ella progetta insieme a Samonà, utilizzando materiali e tecniche moderne, l'edificio dell'Inail a Santa Croce [Fig. 14]; il dialogo tra antico e nuovo è affidato alla configurazione dei prospetti il cui ritmo si ispira alla partitura degli edifici al contorno da cui sono ripresi anche proporzioni e volumetrie¹³⁴. Trincanato affrontava dunque la tematica architettonica con metodologie sempre differenti, da un lato lo studio del restauro e dall'altro la salvaguardia urbanistica della città; per i suoi modelli ella colse suggestioni e tecniche diverse a seconda del risultato che voleva ottenere spaziando da vedute paesaggistiche e nature morte fino agli elementi decorativi architettonici che costituivano una profonda testimonianza della sua continua vibrazione emotiva essendo che per lei non poteva esserci bellezza senza armonia¹³⁵.



Fig. 12: E. Trincanato, Ospedale, Lido di Venezia, schizzo prospettico, disegno a matita e pastello su carta vegetale, 1946.



Fig. 13: E. Trincanato, INA-Casa, quartiere San Giuliano (Mestre), planimetria, matita e pastello su carta, 1958.

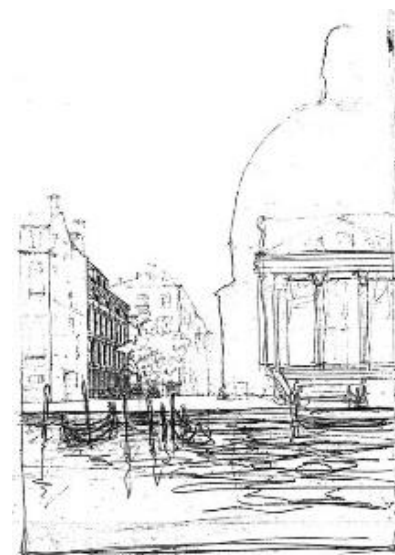


Fig. 14: E. Trincanato, G. Samonà, Palazzo Inail, San Simeone Piccolo (Venezia), schizzo, 1950/56.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Fiorino, Giannattasio, *Le 'gran dame' dell'architettura nell'Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, cit., p. 156.

¹³⁵ E. Balistreri, *Le Corbusier, Neutra, Samonà, Scarpa, Trincanato, Wright e Venezia: documenti, progetti, scritti, testimonianze dall'archivio Trincanato*, Venezia, Edizioni Stamperia Cetid, 2002, p. 26.

1.3 *Lina Bo Bardi: le possibilità sociali dell'architettura tra Italia e Brasile*

Achillina Bo [Fig. 15], nata a Roma nel 1914, è stata una delle figure più rivoluzionarie dell'architettura italiana del Novecento¹³⁶ nonché designer dallo spirito combattivo e inquieto costantemente animato dalla sperimentazione in cui si fondono impegno politico e attività professionale¹³⁷. Come ricorda sua sorella Graziella Bo Valentinetti ella sentì fin da bambina il fascino dell'architettura, della scenografia e dell'arte¹³⁸. Lina Bo apparteneva alla generazione di architetture che subirono vari tentativi di dissuasione in fase formativa e professionale ma, grazie alla loro competenza e abilità, riuscirono ad affermarsi trasformando le difficoltà in stimoli¹³⁹; si trattava infatti di una personalità ribelle, indipendente e fuori dagli schemi e dai canoni di allora che immaginavano le ragazze dedite alla cura dei figli e della casa¹⁴⁰. Lina Bo era ritratta, al pari delle altre architetture, come una versione femminizzata di una figura iper-maschile¹⁴¹. Ella frequentò il liceo artistico data la sua passione per il disegno ma anche perché le avrebbe garantito un'adeguata preparazione dalla storia dell'arte al disegno tecnico, dallo studio della prospettiva alla rappresentazione plastica nonché consentito l'accesso alla facoltà di architettura dopo quattro anni di corso¹⁴² sebbene la sua famiglia le avesse sconsigliato di frequentarla essendo un mondo professionale restio alle donne¹⁴³.

Lina Bo si laurea nel 1939 presso la Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma¹⁴⁴ con una tesi definita scandalosa sugli edifici per ragazze-madri¹⁴⁵, discussa di fronte a due grandi esponenti dell'architettura di regime ovvero Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini¹⁴⁶. Fu una delle poche italiane ad affermarsi a livello internazionale in campo architettonico; infatti solo undici donne prima di lei si laurearono nella stessa scuola¹⁴⁷. Si trattava di un'istituzione molto prestigiosa rispondente alle ambizioni del governo mussoliniano interessato a costruire la nuova città fascista in continuità con il passato e dunque in stile classico-moderno¹⁴⁸ ed era considerata una facoltà molto complessa non adatta alle donne essendo che prevedeva trentaquattro esami da sostenere in cinque anni passando poi uno sbarramento per accedere al terzo anno. Ella affrontò con entusiasmo i primi esami previsti ma

¹³⁶ L. Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", <<https://www.elledecor.com/it/architettura/a21071273/donne-architetto-famose/>> (1 marzo 2022).

¹³⁷ Netti, *Women in Architecture: From Sources of Inspiration to Protagonists on the Architectural Scene*, cit., p. 1181.

¹³⁸ A. Gallo, *Lina Bo Bardi architetto*, Venezia, Marsilio Editori, 2004, p. 11.

¹³⁹ Fiorino, Giannattasio, *Le 'gran dame' dell'architettura nell'Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, cit., p. 143.

¹⁴⁰ E. Scapicchio, *Lina Bo Bardi raccontata attraverso 5 progetti, 2 libri e 2 documentari*, in "P+a professionearchitetto", <<https://www.professionearchitetto.it/news/notizie/30568/Lina-Bo-Bardi-raccontata-attraverso-5-progetti-2-libri-e-2-documentari>> (8 marzo 2023).

¹⁴¹ J. Hall, *Breaking Ground. Architecture by women*, New York, Phaidon, 2019, p. 7.

¹⁴² R. Battistacci, *Achillina Bo nella Regia Scuola di Architettura di Roma*, a cura di A. Criconia, Milano, 2018, p. 146.

¹⁴³ Z. De A. Lima, *Life at work, work for life*, in "Lina Bo Bardi", a cura di E. Piccardo, Busalla, Plug in, 2014, p. 22.

¹⁴⁴ Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

¹⁴⁵ Gallo, *Lina Bo Bardi architetto*, cit., p. 11.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 12.

¹⁴⁷ P.O. Rossi, *Bentornata Lina!*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018, p. 21.

¹⁴⁸ A.M. Giovenale, *Lina Bo Bardi e l'utilità sociale dell'architetto*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 34.

poi subì un temporaneo arresto senza che se ne conoscano le ragioni¹⁴⁹. Nei suoi disegni infantili Roma appare come un luogo vivace con scorci di piazze e feste popolari mentre negli anni giovanili la sua visione si modifica radicalmente poiché dominata dalle demolizioni fasciste¹⁵⁰; dai testi emerge una particolare insofferenza per l'ambiente storicista romano incrementata dalla guerra cui sostenne di aver reagito con impegno politico aderendo alla Resistenza¹⁵¹. Lina Bo, attratta dall'architettura razionalista, decise di lasciare la città devastata dalla guerra e minacciata dalle leggi razziali che avevano limitato le espressioni artistiche e culturali di Roma per raggiungere Milano nel 1940¹⁵²; questa pareva ai suoi occhi una città in movimento caratterizzata da case moderne, esposizioni e frequenti pubblicazioni¹⁵³. Qui ella, dopo aver tentato invano di assicurarsi un posto come disegnatrice presso lo studio dell'architetto Giuseppe Pagano¹⁵⁴, fonda con Carlo Pagani uno studio di architettura¹⁵⁵ poi distrutto dai bombardamenti nel 1943¹⁵⁶ e collabora con lo studio di Gio Ponti e Bruno Zevi¹⁵⁷ mantenendo allo stesso tempo un'intensa attività editoriale grazie alla quale divenne nel 1944 vicedirettrice di *Domus* e co-fondatrice dei *Quaderni di Domus*¹⁵⁸. Ella scrisse sull'architettura della casa come spazio che doveva 'servire' e non mostrare in un'esibizione teatrale le inutili vanità dello spirito umano¹⁵⁹ inoltre considerava l'architetto come un operaio specializzato dotato di conoscenze pratiche, teoriche e storiche della sua professione¹⁶⁰.

Tra il 1945 e il 1946 Lina Bo si spostò spesso tra Milano e Roma soprattutto nei luoghi distrutti dalla guerra e la condizione delle vittime fu per lei motivo di riflessione sulla responsabilità sociale dell'architetto¹⁶¹. Autrice di un'imponente documentazione sulla distruzione e ricostruzione delle città italiane¹⁶², in virtù di tale ricerca individuò nella tradizione lo strumento cruciale per definire un nuovo linguaggio sperimentale del modernismo¹⁶³ attento ai differenti contesti¹⁶⁴. Lina Bo scorse altri modi razionali di comprendere la storia e la tradizione infatti sperimentò e studiò i maestri Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Antoni Gaudì per poi produrre un collage di citazioni; ella

¹⁴⁹ R. Battistacci, *Achillina Bo nella Regia Scuola di Architettura di Roma*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 152.

¹⁵⁰ Giovenale, *Lina Bo Bardi e l'utilità sociale dell'architetto*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 33.

¹⁵¹ A. Criconia, *Un'architetta romana in Brasile*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 31.

¹⁵² Giovenale, *Lina Bo Bardi e l'utilità sociale dell'architetto*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 34.

¹⁵³ Scapicchio, *Lina Bo Bardi raccontata attraverso 5 progetti, 2 libri e 2 documentari*, in "P+a professionearchitetto", cit.

¹⁵⁴ De A. Lima, *Life at work, work for life*, in "Lina Bo Bardi", cit., p. 22.

¹⁵⁵ Scapicchio, *Lina Bo Bardi raccontata attraverso 5 progetti, 2 libri e 2 documentari*, in "P+a professionearchitetto", cit.

¹⁵⁶ Giovenale, *Lina Bo Bardi e l'utilità sociale dell'architetto*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 39.

¹⁵⁷ Scapicchio, *Lina Bo Bardi raccontata attraverso 5 progetti, 2 libri e 2 documentari*, in "P+a professionearchitetto", cit.

¹⁵⁸ Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

¹⁵⁹ Giovenale, *Lina Bo Bardi e l'utilità sociale dell'architetto*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 38.

¹⁶⁰ A. Criconia, *LBB: architalianbrazilian*, in "Lina Bo Bardi", cit., p. 9.

¹⁶¹ Giovenale, *Lina Bo Bardi e l'utilità sociale dell'architetto*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 39.

¹⁶² A. Baldassarri, *Quando disponeva le fondamenta della terra, allora io ero con Lui come architetto*, in "Miss Architect. Architetture al femminile", a cura di M. Capuano, Pisa, Edizioni ETS, 2009, p. 11.

¹⁶³ Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

¹⁶⁴ Giovenale, *Lina Bo Bardi e l'utilità sociale dell'architetto*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 22.

incluse nel suo lavoro architettonico discipline quali filosofia, antropologia, psicoanalisi e letteratura mostrando di saper assumere diverse identità¹⁶⁵. Nel 1945 Lina Bo fonda con i colleghi il Movimento Studi Architettura (MSA)¹⁶⁶ a sostegno della ricostruzione civile del paese e diviene co-direttrice della rivista *A* intenzionata ad avvicinare l'architettura ai problemi concreti della società. Curò poi una sezione del quotidiano *Diario de Noticias* al fine di portare l'architettura nella vita di ognuno così che si potesse scegliere la casa in cui abitare e le strade sulle quali camminare¹⁶⁷. Riteneva infatti che il ruolo dell'architetto fosse legato al benessere della comunità e l'evolversi di una tecnologia sofisticata fosse indispensabile per risolvere le difficoltà della vita quotidiana¹⁶⁸. Per lei si trattava di un'*architettura dell'impegno* volta a integrare, tramite arte e architettura, una società frammentata¹⁶⁹.

Lina Bo si trasferisce con il marito Pietro Maria Bardi in Brasile dove partecipa alla vita pubblica progettando case (Glass House, Casa de Vidro, Casa Piacentini Cirell e Casa do Benin) ed edifici (musei, teatri, chiese e centri sportivi), disegnando mobili, allestendo mostre e pubblicando articoli. Inoltre fonda la rivista *Habitat*¹⁷⁰.

La Glass House (Salvador de Bahia, 1950), che riprende leggerezza e trasparenza delle case di Mies van der Rohe¹⁷¹, presenta un blocco frontale di vetro sorretto da esili pilotis metallici rispondenti ai canoni dell'architettura moderna con all'interno il salone e un blocco posteriore murato ancorato al terreno rispondente al linguaggio vernacolare con all'interno la zona di servizio e gli alloggi per i dipendenti; tali blocchi, collegati per mezzo della cucina, paiono due poli che si attraggono¹⁷² e la progressiva pendenza della casa rinvigorisce l'impressione che si stia staccando dal suolo¹⁷³. Bo Bardi intendeva creare un'abitazione che desse protezione fisica dal vento e dalla pioggia¹⁷⁴. Infatti, il cortile quadrato, che vede spuntare un albero al centro, è circondato da pareti vetrate. Nella casa dominava l'orizzontalità, data dai piani di solaio in cemento armato che caratterizzavano la facciata principale. L'obiettivo di Lina Bo Bardi era quello di avvicinarsi quanto più possibile alla natura circostante. Infatti, la struttura, dalla tonalità grigio-chiara volta a fondersi con la vegetazione, era ridotta al minimo e pensata per scomparire¹⁷⁵. Questo dialogo sensoriale con il mondo vegetale era ciò che la distingueva dall'atteggiamento esclusivamente visivo adottato a Villa Savoye da Le Corbusier¹⁷⁶. Decise poi di incanalare l'acqua piovana in una grondaia metallica laterale che scendeva per dieci metri in una vasca ovale contenente pesci e piante acquatiche. Per l'isolamento termico della casa furono utilizzati pannelli

¹⁶⁵ O. De Oliveira, *Subtle Substances. The architecture of Lina Bo Bardi*, Barcellona, Editoriale Gustavo Gili, 2006, p. 15.

¹⁶⁶ Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

¹⁶⁷ Giovenale, *Lina Bo Bardi e l'utilità sociale dell'architetto*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 39.

¹⁶⁸ Scapicchio, *Lina Bo Bardi raccontata attraverso 5 progetti, 2 libri e 2 documentari*, in "P+a professionearchitetto", cit.

¹⁶⁹ E. Subirats, *Lina Bo: un'epoca nuova è già cominciata*, in "Lina Bo Bardi architetto", cit., pp. 25-26.

¹⁷⁰ Giovenale, *Lina Bo Bardi e l'utilità sociale dell'architetto*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 42.

¹⁷¹ De Oliveira, *Subtle Substances. The architecture of Lina Bo Bardi*, cit., p. 44.

¹⁷² *Ivi*, pp. 67-68.

¹⁷³ *Ivi*, p. 58.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 61.

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 45-46.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 61.

sandwich riempiti di fibra di vetro nel tetto e nella facciata inoltre, orientando l'edificio a sud-est, è stato possibile ridurre al minimo la luce solare diretta enfatizzando la vista sulla città di San Paolo¹⁷⁷. Per la casa l'architetta ha disegnato minuziosamente mobili, lampade, sistemi di riscaldamento e tutto il necessario per semplificare i compiti in una casa moderna; nelle vicinanze esterne ella collocò due forni a legna simili a quelli utilizzati in Italia per le pizze, segno di coesione tra due mondi¹⁷⁸.

La Casa de Vidro (San Paolo, 1951) [Fig. 16] si articolava come un'architettura semplice e funzionale fondata su uno stretto rapporto con la natura e l'ambiente esterno¹⁷⁹ infatti il soggiorno risulta attraversato dagli alberi [Fig. 17], la scala di ingresso esterna [Fig. 18] invadeva lo spazio privato e il piano *pilotis* non era un semplice vuoto per rialzare il soggiorno ma parte integrante della casa e prolungamento della foresta tropicale; i pilastri sottili e scuri vogliono quasi mimetizzarsi con i tronchi d'albero¹⁸⁰. Tale architettura-macchina, che rappresentava un modello di residenza riproposto in versione ridotta per una lottizzazione di case economiche¹⁸¹, era per metà sospesa in aria in forma di leggero prisma vetrato tipico razionalista e per metà fortemente ancorata al terreno come citazione delle case vernacolari mediterranee¹⁸²; essa rappresenta l'incontro e lo scontro tra Mar Mediterraneo e Oceano Atlantico, paesaggio italiano e foresta brasiliana¹⁸³. L'arredo e la suddivisione spaziale della casa, accessibile tramite una scala di ferro, erano pensati dando la priorità ai movimenti corporei facendo emergere la cultura della progettista¹⁸⁴.



Fig. 15: *Lina Bo Bardi*, Ritratto giovanile.

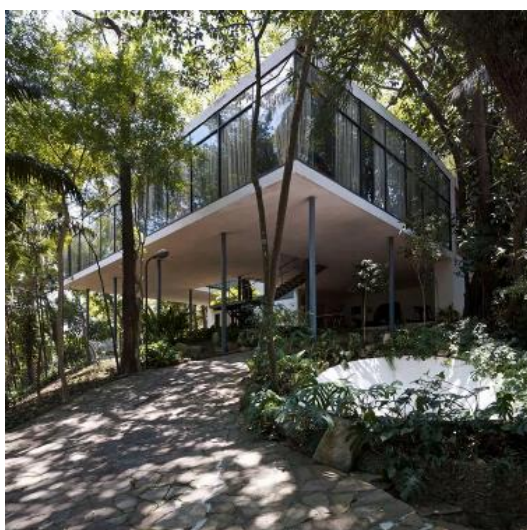


Fig. 16: *L. Bo Bardi*, Casa de Vidro, San Paolo, esterno, 1951.

¹⁷⁷ Ivi, p. 65.

¹⁷⁸ Ivi, p. 67.

¹⁷⁹ G. Ciucci, *Lina Bo 1939-1946*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 197.

¹⁸⁰ D. Mandolesi, *Casa de Vidri e casa Farnsworth. Due visioni a confronto*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., pp. 264-265.

¹⁸¹ Ciucci, *Lina Bo 1939-1946*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 197.

¹⁸² A. Lanzetta, *Simmetrie mediterranee a San Paolo*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 236.

¹⁸³ A. Muntoni, *Il Mediterraneo e l'Atlantico. Dalla casa sul mare alla Casa de Vidro*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 276.

¹⁸⁴ V. Breda, *Architetta. Lina Bo Bardi: un'italiana in Brasile*, in "Architempore", « <https://www.architempore.com/architetta-lina-bo-bardi/>» (2017).



Fig. 17: L. Bo Bardi, Casa de Vidro, San Paolo, dettaglio cortile, 1951.



Fig. 18: L. Bo Bardi, Casa de Vidro, San Paolo, scala esterna, 1951.

Bo Bardi progettò poi due chiese, quella dell’Espírito Santo do Cerrado (1976) [Fig. 19-20] e la Cappella di Santa Maria degli Angeli (1978), ovvero due strutture di piccole dimensioni situate in zone periferiche come punti di incontro per la comunità caratterizzati da una semplice pianta, materiali poveri locali (mattoni di creta, struttura portante lignea, utilizzo limitato del cemento armato), tecniche artigianali, manodopera popolare e assenza di particolari rifiniture¹⁸⁵. Nei teatri l’architettura riflette parte della sua visione critica e poetica dell’architettura progettando spazi poveri ed essenziali ma molto emotivi in cui pubblico e attori collaborano per la realizzazione dello spettacolo, ella fece anche numerose scenografie teatrali¹⁸⁶.

Lina Bo Bardi allestì molti spazi espositivi con una meticolosa attenzione per i dettagli e la cromaticità che sono i medesimi utilizzati per la progettazione degli interni in quanto tra l’architettura del museo e l’architettura della casa vi è una stretta affinità¹⁸⁷. Il Museo sulla riva (1951) [Fig. 21], adagiato sulla sabbia tra la violenza del mare e le sinuose curve delle montagne, vedeva opporsi muri di vetro trasparente/opaco e il concetto di aperto/chiuso¹⁸⁸. Il Museo di Arte Moderna di San Paolo (1968) [Fig. 22-23], che si articola come un enorme volume sospeso su quattro elementi in modo da creare una piazza coperta al piano terra, è un chiaro esempio di stile brutalista¹⁸⁹. Abbiamo visto come in questi progetti brasiliani prenda forma l’*arquitectura pobre*, non si tratta di un’architettura arrangiata ma semplice poiché ricorre ai materiali poveri quotidiani e alle tecniche artigianali costituendo l’apice della sua ricerca di autenticità¹⁹⁰. Trovò nell’impiego dell’elemento povero la necessità, forse specificatamente femminile, di comprendere nel profondo la vita della gente e che solo un esercizio di semplicità strutturale ed estetica permetteva di conciliare culture diverse¹⁹¹. Ricorrenti erano l’impiego di figure geometriche regolari, le dimensioni ridotte, la chiarezza strutturale e l’unità scale-camino o

¹⁸⁵ R. Battistacci, F.R. Castelli. A. Criconia, A. Lanzetta, *Lina Bo Bardi. Una biografia per immagini*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, cit., p. 70.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 72.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 82.

¹⁸⁸ De Oliveira, *Subtle Substances. The architecture of Lina Bo Bardi*, cit., p. 44.

¹⁸⁹ Breda, *Architetta. Lina Bo Bardi: un’italiana in Brasile*, in “Architempore”, cit.

¹⁹⁰ Criconia, *Un’architetta romana in Brasile*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, cit., p. 43.

¹⁹¹ M. Argenti, *Il dettaglio povero di Lina Bo Bardi. Il grande concentrato nel piccolo*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, cit., p. 136.

scale-albero come fulcri della composizione¹⁹² ma anche la centralità della cultura popolare e l'intreccio di architettura, arte e design che affondavano le radici nel contesto italiano degli anni trenta/quaranta; si registra dunque una compresenza di anime, quella del Razionalismo italiano e quella del Surrealismo brasiliano¹⁹³. Alcuni elementi della sua architettura come corsi d'acqua, bacini, alberi e giostre si ripetevano costantemente in diversi luoghi ed edifici, ciò fece sì che tutto il suo lavoro potesse esser letto nel suo insieme¹⁹⁴.



Fig. 19: *L. Bo Bardi*, Igreja del Espirito Santo do Cerrado, esterno, 1976.



Fig. 20: *L. Bo Bardi*, Igreja del Espirito Santo do Cerrado, interno, 1976.



Fig. 21: *L. Bo Bardi*, Museo sulla riva, San Paolo (Brasile), 1951.



Fig. 22: *L. Bo Bardi*, Museo di Arte Moderna, San Paolo (Brasile), esterno, 1968.

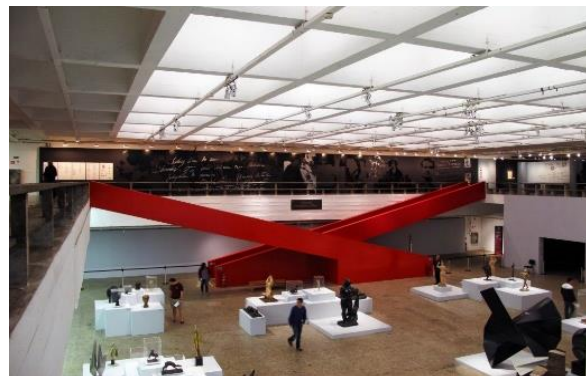


Fig. 23: *L. Bo Bardi*, Museo di Arte Moderna, San Paolo (Brasile), interno, 1968.

¹⁹² Battistacci, Castelli. Criconia, Lanzetta, *Lina Bo Bardi. Una biografia per immagini*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, cit., p. 64.

¹⁹³ Giovenale, *Lina Bo Bardi e l'utilità sociale dell'architetto*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, cit., p. 32.

¹⁹⁴ De Oliveira, *Subtle Substances. The architecture of Lina Bo Bardi*, cit., p. 13.

A partire dagli anni sessanta i lavori architettonici di Bo Bardi non riguardarono più la costruzione ex novo o la standardizzazione ma il recupero dell'antico e la valorizzazione dell'esistente¹⁹⁵, il suo lavoro non era nostalgico ma radicato nel presente infatti si trattava di un avvertimento contro uno stato di cose che necessitavano di trasformazione¹⁹⁶. La storia era per lei intesa come passato e memoria, propose il superamento della frattura tra vecchio e moderno per comprendere la continuità storica¹⁹⁷. Ella applica tale approccio nel restauro strutturale della Casa do Benin a Salvador de Bahia nel 1987, in cui, dopo aver rilevato la dissonanza tra nuovo e struttura originale, cercò di restituire la semplicità rivestendo il cemento dei nuovi pilastri con una trama intrecciata di foglie di palme di cocco e inserendo una nuova scala lineare [Fig. 24] accostata alla parete esistente¹⁹⁸. Tra il 1977 e il 1986 ristrutturò una fabbrica di frigoriferi tramutandola in uno spazio collettivo per il benessere sociale, esso fu lasciato pressoché intatto con parziali addizioni per rifunzionizzarlo; qui trovò espressione la sua filosofia architettonica ovvero saper assolvere ai bisogni quotidiani dei cittadini e come questi si relazionano con gli spazi¹⁹⁹. Bo Bardi promosse la rinascita urbana del quartiere di Pelourinho, esaltandone l'identità culturale partendo dal recupero di sei strutture dal grande valore storico-artistico sulle quali interviene con tecniche e materiali della tradizione locale per conservarne il carattere popolare e adattarle a nuove funzioni. Il recupero del complesso industriale della Fabrica de Tambores da Pompeia a San Paolo [Fig. 25-26] rappresentò il pretesto per condurre un intervento più ampio con l'obiettivo di rigenerare l'ambiente locale²⁰⁰.

Dei suoi schizzi di design colpisce la spontaneità delle linee e la sensazione di freschezza, esprimono chiaramente l'intenzione di fissare rapidamente su carta le idee per evitare di perdere l'ispirazione del momento; tali rappresentazioni grafiche rimandano a un mondo fatto di gesti semplici ma fortemente comunicativi. Nei suoi disegni l'oggetto architettonico non è mai isolato ma sempre relazionato a un contesto animato e arricchito da figure e oggetti, pure l'utilizzo del colore costituisce un valore aggiunto lasciando che i volumi emergano delineando forme e donando profondità all'immagine²⁰¹. Nonostante le architetture progettate e il successo riscosso a livello internazionale ella fu spesso ritenuta una figura oscurata dall'ombra del marito, mentre solo dopo la sua morte è stata riscoperta come architetta e intellettuale²⁰².

¹⁹⁵ Battistacci, Castelli, Criconia, Lanzetta, *Lina Bo Bardi. Una biografia per immagini*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 86.

¹⁹⁶ De Oliveira, *Subtle Substances. The architecture of Lina Bo Bardi*, cit., p. 16.

¹⁹⁷ Ivi, p. 19.

¹⁹⁸ Argenti, *Il dettaglio povero di Lina Bo Bardi. Il grande concentrato nel piccolo*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., pp. 142-143.

¹⁹⁹ Breda, *Architetta. Lina Bo Bardi: un'italiana in Brasile*, in "Architempo", cit.

²⁰⁰ Fiorino, Giannattasio, *Le 'gran dame' dell'architettura nell'Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, cit., p. 158.

²⁰¹ Netti, *Women in Architecture: From Sources of Inspiration to Protagonists on the Architectural Scene*, cit., p. 1181.

²⁰² A. Carboncini, *Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Un'alleanza fortunata*, in "Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile", cit., p. 105.



Fig. 24: *L. Bo Bardi*, Casa do Benin, Salvador de Bahia (Brasile), scala interna, 1987.



Fig. 25: *L. Bo Bardi*, Fabbrica de Tambores, Pompeia (Brasile), esterno, 1977/1986.



Fig. 26: *L. Bo Bardi*, Fabbrica de Tambores, Pompeia (Brasile), interno, 1977/1986.

La storia delle architetture in Europa può esser tracciata molto prima nei paesi nordici i quali condivisero per secoli analoghe condizioni quali clima, topografia e tradizione dei materiali costruttivi impiegati in architettura²⁰³. La Finlandia è stato il primo paese al mondo a permettere l'incorporazione delle donne a tale ambito difendendo i loro diritti in modo visionario²⁰⁴ e in cui esse assunsero piena competenza tecnica entro la fine del XIX secolo²⁰⁵ tuttavia questa professione fu loro inizialmente sconsigliata poiché si riteneva fossero più affini alle materie umanistiche. La prima donna a comparire nei registri del Politecnico di Helsinki fu Ida Meller la quale frequentò le lezioni di disegno e stampaggio intorno al 1880 senza però conseguire alcun titolo ufficiale²⁰⁶. E' stata Signe Hornborg, come vedremo, a conseguire per prima la laurea in architettura aggiudicandosi il primato mondiale nel 1890; poco dopo di lei altre sei architetture si diplomarono presso la Scuola Tecnica di Helsinki²⁰⁷. Tra queste si ricorda in particolare Wivi Lonn che fu la prima a vincere un concorso di progettazione e a fondare uno studio di architettura indipendente, al contrario di Hornborg la quale esercitò la professione presso atelier gestiti da uomini. Gli edifici scolastici femminili progettati da Lonn segnarono una svolta nella tipologia edilizia finlandese²⁰⁸. Intorno al 1925 due architetture finlandesi, Aili Salli Ahde e Salme Setala, viaggiarono per l'Europa centrale stabilendo contatti con aziende del settore per poi fondare a Helsinki un atelier indipendente di interior design e arti applicate dove esporre i propri prodotti in un momento storico in cui le donne potevano al massimo lavorare come assistenti presso studi maschili²⁰⁹. Nel 1920 vi erano circa cinquanta architetture qualificate che divennero cento nel 1940²¹⁰; la prima associazione europea istituita fu proprio l'Associazione Finlandese delle Donne Architetto, *Architecta*, fondata nel 1942²¹¹. Entro fine secolo il numero di donne praticanti nel sindacato finlandese degli architetti ammontava al 30%, come anche nella vicina Norvegia²¹².

²⁰³ W. Findal, *To the history of women architects. Pioneers of north european countries*, in "MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018", cit., p. 256.

²⁰⁴ A.M. Fernandez Garcia, *On women architects. Looking for a room of one's own: on the visibility of professional women and associationism in Europe*, in "MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018", cit., p. 18.

²⁰⁵ Findal, *To the history of women architects. Pioneers of north european countries*, in "MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018", cit., p. 256.

²⁰⁶ V. Breda, *Architetta. La prima donna laureata in architettura è Signe Hornborg*, in "Architempore", <<https://www.architempore.com/prima-donna-laureata-in-architettura-signe-hornborg/>> (14 settembre 2017).

²⁰⁷ Findal, *To the history of women architects. Pioneers of north european countries*, in "MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018", cit., p. 256.

²⁰⁸ T. Marzi, *Lunga vita, Wivi Lonn!*, in "Il giornale dell'architettura.com", <<https://ilgiornaledellarchitettura.com/2022/05/10/lunga-vita-wivi-lonn/>> (10 maggio 2022).

²⁰⁹ T. Keinanen, *Sperimentando il design del vetro. Oggetti di vetro di Aili Salli Ahde e Salme Setala dagli anni venti*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 40 (2016), p. 286.

²¹⁰ Findal, *To the history of women architects. Pioneers of north european countries*, in "MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018", cit., p. 256.

²¹¹ Fernandez Garcia, *On women architects. Looking for a room of one's own: on the visibility of professional women and associationism in Europe*, in "MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018", cit., p. 18.

²¹² Findal, *To the history of women architects. Pioneers of north european countries*, in "MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018", cit., p. 256.

2.1 *Signe Hornborg: la prima architetta al mondo*

Signe Ida Katarina Hornborg [Fig. 27], nasce in Finlandia nel 1862 da padre pastore luterano progressista che la incoraggiò negli studi, il che la portò a diventare la prima architetta donna della storia²¹³. Ottenne il titolo presso il Politecnico di Helsinki²¹⁴ nel 1890, con una tesi su un tipico edificio mittel europeo del tempo; di questa si conserva una prova in acquerello²¹⁵. La professione dell'architetto era considerata prettamente maschile mentre si riteneva che le rare donne ammesse all'università fossero più vicine ai percorsi umanistici per cui era impensabile potessero gestire da sole la progettazione di un edificio; quando restavano a lavorare all'università lo facevano per amore dello studio, a titolo gratuito o con incarichi di facciata. Hornborg ha lavorato a lungo presso lo studio dell'architetto finlandese Lars Sonck, il quale si sforzava di tracciare una via estetica più autentica legata al territorio e alle tradizioni. L'architetta non riuscì mai ad avere un suo studio indipendente e soprattutto a firmare i suoi progetti, ma fu costretta ad agire nell'anonimato²¹⁶. Solitamente veniva incaricata di eseguire la progettazione e il disegno delle facciate²¹⁷.

La sua opera più celebre è la Newander House a Pori (1892) [Fig. 28-29] ma ha anche progettato la caserma dei pompieri di Hamina senza ricevere alcun compenso, come anche un edificio municipale in seguito demolito destinato ad accogliere i bambini poveri di Helsinki, chiese, teatri ed edifici residenziali collettivi o individuali intervenendo anche nel dibattito sullo sviluppo urbanistico della città. Lo stile adottato da Hornborg si ispirava al nazionalismo romantico con influenze Art Nouveau in piena tendenza di ricerca identitaria dell'architettura finlandese del tempo che rifiutava le influenze russe. Ella ha spianato la strada a tante donne: mentre lei era l'unica del suo corso tra duecento uomini, già nel 1930 un terzo degli architetti finlandesi erano donne. Senza donne come lei, coraggiose e tenaci che hanno osato invertire la rotta andando contro la retrograda mentalità del tempo, tali risultati non sarebbero stati raggiunti²¹⁸.

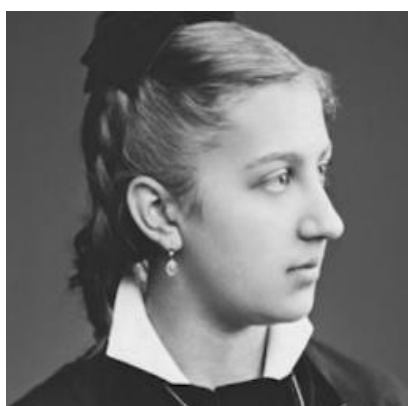


Fig. 27: *Signe Hornborg*, Ritratto giovanile.



Fig. 28: *S. Hornborg*, Newander House, Pori (Finlandia), esterno, 1892.

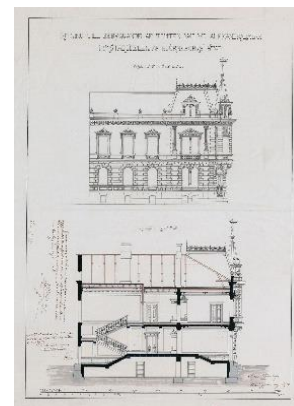


Fig. 29: *S. Hornborg*, Newander House, Pori (Finlandia), alzato, 1892.

²¹³ *Signe Hornborg*, in “1 donna al giorno”, «<https://www.unadonnaalgiorno.it/signe-hornborg/>» (11 maggio 2022).

²¹⁴ Breda, *Architetta. La prima donna laureata in architettura è Signe Hornborg*, in “Architempore”, cit.

²¹⁵ Baldassarri, *Quando disponeva le fondamenta della terra, allora io ero con Lui come architetto*, in “Miss Architect. Architetture al femminile”, cit., p. 10.

²¹⁶ *Signe Hornborg*, in “1 donna al giorno”, cit.

²¹⁷ Breda, *Architetta. La prima donna laureata in architettura è Signe Hornborg*, in “Architempore”, cit.

²¹⁸ *Signe Hornborg*, in “1 donna al giorno”, cit.

3 AUSTRIA

Il sistema formativo austriaco tra Ottocento e Novecento prevedeva una certa suddivisione tra le scuole elementari minori, volte a fornire la necessaria istruzione ai giovani di ogni condizione - le scuole elementari maggiori, destinate a istruire coloro che intendevano studiare le scienze e le arti e le scuole elementari tecniche, riservate a chi voleva dedicarsi al commercio e agli impieghi economici. Le scuole minori e le scuole maggiori costituivano sistemi educativi distinti e obbligatori: nelle prime si imparava a sillabare, leggere e scrivere, mentre le seconde, riservate l'una alle femmine e l'altra ai maschi, erano istituti statali di maggior qualità²¹⁹. Le ragazze erano quindi sottoposte a una differenziazione a scuola così come tra le mura domestiche, furono gli uomini a prendere le decisioni e loro dovevano solo adattarsi imparando a godere delle bellezze del matrimonio e a sopportarne gli aspetti negativi; coloro che si allontanavano dal ruolo predefinito erano considerate vittime di una debole educazione nonché cause di scandalo contro la morale sociale²²⁰.

A Vienna, la Wiener Werkstatte, impresa di arti applicate fondata nel 1903 da Josef Hoffmann, Koloman Moser e Fritz Warndorfer, si occupava di creare prodotti pensati come opere di design all'interno dei suoi laboratori di ceramica, falegnameria e sartoria; ciò incontrava prevalentemente le disponibilità economiche della grande borghesia viennese illuminata che si faceva realizzare ville da noti architetti come Otto Wagner e Adolf Loos²²¹. Molte donne venivano scelte per tali laboratori ma non avevano la possibilità di firmare le opere che creavano. Le artiste austriache riuscirono a ottenere apprezzamenti e dunque a riscattarsi durante la guerra per via della forzata assenza maschile, del loro accesso nel mondo del lavoro e della grave crisi degli anni venti. Dopo la chiusura della Wiener Werkstatte nel 1932 e dopo l'ascesa del nazismo molte artiste emigrarono e si stabilirono soprattutto nella costa orientale degli Stati Uniti.

Fino al 1919/1920 le donne non potevano frequentare l'Accademia di Belle Arti o i politecnici ma solo prendere lezioni private o iscriversi alla Scuola professionale di Arti Applicate²²², la Kunstgewerbeschule (1867), ovvero una delle migliori scuole d'arte d'Europa in cui insegnavano celebri personalità come Oskar Kokoschka e Koloman Moser. In questo istituto d'arte progressista, capace di influenzare in maniera duratura la formazione degli allievi²²³, dopo l'ammissione si entrava a far parte di una classe preparatoria²²⁴. Frequentati i tre anni preparatori, gli allievi dovevano scegliere l'indirizzo di specializzazione²²⁵. In questo periodo le donne che studiavano architettura finivano a occuparsi di

²¹⁹ C. Salmini, *L'istruzione pubblica tra primo Ottocento e primo Novecento: le scuole elementari*, in "Treccani", <https://www.treccani.it/enciclopedia/l-istruzione-pubblica-tra-primo-ottocento-e-primo-novecento-le-scuole-elementari_%28altro%29/> (2002).

²²⁰ S. Giroto, *Sessualità e morale: le contraddizioni della Vienna di inizio Novecento*, in "Anderground", <<https://www.undergroundrivista.com/2021/05/10/sessualita-e-morale-le-contraddizioni-della-vienna-di-inizio-novecento/>>.

²²¹ F. Foradini, *Le donne della Wiener Werkstatte, tutt'altro che epigone!*, in "Il giornale dell'architettura.com", <<https://ilgiornaledellarchitettura.com/2021/07/20/visibilita-postuma-per-le-donne-della-wiener-werkstatte/>> (20 luglio 2021).

²²² *Ibidem*.

²²³ L. Minoli, *Dalla cucina alla città. Margarete Schutte-Lihotzky*, Milano, FrancoAngeli, 1999, p. 34.

²²⁴ *Ivi*, p. 30.

²²⁵ *Ivi*, p. 34.

arredamento di interni oppure di decorazione²²⁶; fu il confine sfumato tra architettura e design a favorire l'ingresso delle donne nella professione poiché la formazione divenne meno accademica permettendo il passaggio dai curricula tipicamente femminili, come appunto le arti applicate, a quelli più tecnici dell'architettura²²⁷. Coi che riuscì, grazie alle sue soluzioni legate all'edilizia popolare, a esser presa sul serio in questo ambito fu Margarete Schutte-Lihotsky²²⁸, la prima a esercitare la professione di architetto²²⁹.

3.1 *Margarete Schutte-Lihotsky e la Cucina di Francoforte: razionalizzare l'economia domestica per migliorare la vita delle donne*

Margarete Lihotsky [Fig. 30], nata a Vienna nel 1897 da padre funzionario di Stato austriaco, prese lezioni private dal pittore Meierhofer per poi iscriversi all'istituto di grafica e studiare architettura scoprendo di esser capace a migliorare la vita delle persone²³⁰. Sebbene fino al 1920 fosse stata vietata alle donne la possibilità di accedere alle scuole politecniche²³¹, riuscì a diplomarsi presso la Scuola professionale d'Arte divenendo nel 1918 la prima donna austriaca laureata in architettura²³². Partecipò a numerosi concorsi ottenendo nel 1917 il Premio Max Mauthner per il progetto di un centro culturale con museo, teatro e biblioteca²³³ e nel 1918 il Premio Lobmeyer con un progetto di case per lavoratori. Verso la fine degli studi ella aprì un proprio studio e nel 1919 si trasferì in Olanda per lavorare nell'atelier dell'architetto Vermeer. Dal 1922 Margarete Lihotsky si impegnò per l'Ufficio Progetti dell'Associazione Orti Austriaci nella rielaborazione di questioni che aveva già affrontato ovvero la razionalizzazione dell'economia domestica, la progettazione degli arredi e la costruzione di case per coloni; in queste ultime ideò un nucleo umido composto da cucina e lavanderia pensato per esser prodotto in serie. Al 1923 risale la progettazione di circa venti tipologie di case nucleari ampliabili a uso residenziale, tre di queste saranno esposte alla V Esposizione Orti Viennesi²³⁴ occupando i lotti assegnati in parallelo alla strada; il nucleo base era composto da una cucina-soggiorno dotata di fornello industriale e letto pieghevole, una stanza da letto, una lavanderia, un bagno e un giardino disposti su un unico piano. Il primo ampliamento consisteva in una tettoia annessa al bagno, il secondo in una

²²⁶ E. Ratto, *Storia dimenticata della designer che inventò la cucina moderna*, in "RivistaStudio", <<https://www.rivistastudio.com/frankfurt-kitchen/>> (15 maggio 2019).

²²⁷ E. Dellapiana, *Crossing boundaries. Architecture, design and beyond in the age of the pioneers*, in "MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018", cit., p. 246.

²²⁸ Ratto, *Storia dimenticata della designer che inventò la cucina moderna*, in "RivistaStudio", cit.

²²⁹ Minoli, *Dalla cucina alla città. Margarete Schutte-Lihotsky*, cit., p. 35.

²³⁰ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 163.

²³¹ Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

²³² Netti, *Women in Architecture: From Sources of Inspiration to Protagonists on the Architectural Scene*, cit., p. 118o.

²³³ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 163.

²³⁴ Ivi, p. 165.

soffitta a uso di stanza da letto, il terzo in un annesso al piano terra per altre due stanze da letto e l'ultimo nell'ingrandimento della soffitta trasformando il piano superiore in un'altra stanza. L'idea era quella di ottenere un'urbanizzazione controllata ovvero un sistema chiuso di case a schiera. Nel 1924 l'Associazione Orti Austriaci con i suoi architetti Lihotzky e Franz Schuster fu incaricata di costruire un grande blocco di residenze operaie con i modernisti Peter Behrens, Josef Hoffmann e Adolf Loos. Lihotzky propose una pianta a corpo semplice in cui ogni alloggio vedeva una cucina-salotto, una stanza da letto, un'anticamera, un bagno e una grande terrazza affacciata sulla strada o sul cortile; l'interesse era focalizzato sui vantaggi igienici dovuti alla doppia esposizione e al buon soleggiamento²³⁵. L'architetta contrò la tubercolosi e si ritirò nel sanatorio di Grimmenstein, dove concepì il progetto di città-sanatorio esposto nel 1925 alla Fiera di Vienna in occasione di una mostra sull'igiene²³⁶. L'evento che segnerà il resto della sua vita professionale e personale fu la collaborazione con l'architetto e urbanista Ernst May e il suo team del Dipartimento di Costruzioni per la progettazione della Nuova Francoforte che fino a quel momento si era sviluppata come una città nucleare²³⁷. La strategia urbana da lui proposta prevedeva una pianificazione decentralizzata mediante la crescita polinucleare con la creazione di satelliti complessi come quartieri autosufficienti²³⁸. A rendere possibile la costruzione di quindicimila alloggi furono la meccanizzazione del processo costruttivo, che ridusse i tempi di realizzazione attraverso un sistema di pannelli prefabbricati in calcestruzzo²³⁹, e l'inserimento di dispositivi come armadi a muro e la cucina standardizzata con elementi prefabbricati economici per migliorare la posizione sociale della donna²⁴⁰. La missione di Lihotzky fu quella di riordinare le idee sulla razionalizzazione dell'economia domestica per applicarle alle varie tipologie di case che sarebbero state costruite in città²⁴¹. Si manifestò infatti la necessità di uno spazio della casa separato dagli altri ambienti che consentisse alle donne delle famiglie numerose di preparare rapidamente i pasti, per farlo ella si ispirò alle carrozze ferroviarie in quanto piccole ed efficienti²⁴² adoperandosi inoltre per attuare alcune delle condizioni fisiche necessarie allo sviluppo di una donna nuova. Simbolo di tale ricerca, che la distinse dagli architetti viennesi a lei contemporanei²⁴³, fu la Cucina di Francoforte [Fig. 31] da lei brevettata nel 1926. Questo prototipo dell'attuale cucina componibile è caratterizzata dalle dimensioni ridotte ma dal miglior funzionamento²⁴⁴ e minor costo di produzione²⁴⁵; essa è debitrice dell'ingegneria domestica nordamericana da fine XIX a inizio XX secolo²⁴⁶. Innovazione radicale fu il passaggio dalla tradizionale cucina-soggiorno alla cucina-macchina da lavoro in quanto, con la perfetta organizzazione dei vari elementi all'interno di uno spazio efficiente, riduceva notevolmente i tempi di preparazione dei pasti²⁴⁷. Con le sue superfici metalliche, la specificità delle sue parti a incastro, la sua totalità modulare

²³⁵ Ivi, p. 167.

²³⁶ Ivi, pp. 168-169.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Ivi, p. 171.

²³⁹ Ivi, p. 173.

²⁴⁰ Ivi, p. 162.

²⁴¹ Ivi, p. 175.

²⁴² Ratto, *Storia dimenticata della designer che inventò la cucina moderna*, in "RivistaStudio", cit.

²⁴³ Minoli, *Dalla cucina alla città. Margarete Schutte-Lihotzky*, Milano, FrancoAngeli, 1999, cit., p. 14.

²⁴⁴ Netti, *Women in Architecture: From Sources of Inspiration to Protagonists on the Architectural Scene*, cit., p. 1180.

²⁴⁵ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 178.

²⁴⁶ Ivi, p. 175.

²⁴⁷ Ivi, p. 176.

e la generosità di accessori tecnici percepiti come estensione della mano dell'operatore, questa cucina ha trasformato la vita quotidiana nell'epoca moderna; la sua minuscola pianta è stata scientificamente calcolata al fine di rendere possibile un'operazione coordinata²⁴⁸. Nel 1926 Lihotzky presentò a una conferenza le sue idee per risparmiare lavoro nell'organizzazione delle faccende domestiche: la cucina-soggiorno con cucina-lavanderia volta a separare i compiti di cucinare e lavare, la cucina-sala da pranzo volta a concentrare più attività in un solo spazio per incentivare la comunicazione familiare, la cucina da lavoro volta a collegare soggiorno e cucina con porte scorrevoli impedendo l'isolamento della donna dal resto della famiglia²⁴⁹. L'arredo viene organizzato tenendo conto della corretta altezza dei piani di lavoro, della maggior efficienza dei movimenti o la perfetta illuminazione delle diverse aree tramite una lampada mobile; importanti sono i colori che si riteneva influissero sulla comprensione dell'uso della stanza, architettura e arredamento sono dunque indivisibili. Tra questi troviamo l'asse da stiro estraibile, lo scolapiatti sospeso e i cassetti per la conservazione degli alimenti²⁵⁰. L'idea di Lihotzky era che la progettazione di una cucina dovesse essere vantaggiosa in termini di tempo per la casalinga la quale avrebbe potuto utilizzarlo per lavori retribuiti o per sé stessa²⁵¹. Il progetto suscitò così tanto interesse in altri paesi che la Francia ne prevede l'utilizzo in circa duecentosessantamila case. Grande evento del 1927 fu la mostra del Werkbund a Stoccarda dove il Dipartimento di Costruzioni espose una casa in pannelli prefabbricati in cemento arredata con la cucina di Lihotzky, armadi a muro, tavoli e sedie²⁵². Ella scrisse articoli sulle cucine per collegi e luoghi di insegnamento e sulle case per donne lavoratrici al fine di convincerle a pretendere case migliori nonché a liberarsi dalle convenzioni sull'organizzazione della casa. L'architetta coniugò il suo lavoro per il Dipartimento con l'attività di progettista autonoma e docente tenendo lezioni sugli alloggi a Francoforte²⁵³; in seguito ella sposò l'architetto Wilhelm Schutte con il quale si trasferì in una casa-studio da lei progettata²⁵⁴.



Fig. 30: Margarete Schutte-Lihotzky, Ritratto.



Fig. 31: M. Schutte-Lihotzky, Cucina di Francoforte, 1926.

²⁴⁸ Henderson, *A revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen*, in "Architecture and Feminism", cit., p. 235.

²⁴⁹ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 177.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 178.

²⁵¹ *Ivi*, p. 180.

²⁵² *Ivi*, p. 181.

²⁵³ *Ivi*, pp. 183-184.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 185.

Il governo socialdemocratico a capo del Consiglio Comunale decise di migliorare le condizioni delle donne alleggerendo il carico di lavoro nell'organizzazione dell'ambiente domestico e organizzando le case per donne nubili; per queste Schutte-Lihotzky riprese un progetto di case sovrapposte difendendo il modello della città composta da diverse classi di popolazione mentre criticava le usuali residenze delle donne singole concepite come ghetti isolati²⁵⁵. Ella studiò senza mai realizzare quattro tipi di residenze per donne nubili diversificate per reddito mensile: il Tipo 1 destinato a coloro che avevano stipendi bassi vedeva una stanza contenente armadi per vestiti, stoviglie, una dispensa ventilata, un letto e un tavolo-scrivania mentre bagno e cucina con forno a gas erano condivisi con altri inquilini – il Tipo 2 destinato a studentesse o commesse prevedeva un aumento delle dimensioni della stanza multiuso per potervi collocare un divano letto aggiuntivo – il Tipo 3 destinato a impiegate di alto livello o infermiere prevedeva un bagno interno all'appartamento, pareti attrezzate di armadiatura, un terrazzo e una separazione tra soggiorno e camera da letto – il Tipo 4 si componeva di un soggiorno, una cameretta, un nucleo cucina arredato e un bagno e le inquiline erano proprietarie degli arredi. Tali insediamenti residenziali prevedevano una lavanderia e un asilo nido, progetto rivoluzionario mai realizzato²⁵⁶. Nel 1930 all'inizio della depressione economica tedesca si decise che, nel caso di coppie con due stipendi, uno dei due dovesse essere escluso dal mercato del lavoro e per questo Schutte-Lihotzky dovette abbandonare il Dipartimento di Costruzioni; continuò tuttavia a partecipare a concorsi in collaborazione con il marito e a commissioni private di ristrutturazioni²⁵⁷.

Ernst May accettò un incarico in Unione Sovietica per pianificare e costruire nuove città, così la coppia Schutte-Lihotzky e altri decisero di seguirlo; i contatti tra intellettuali sovietici e i rappresentanti delle avanguardie europee furono intensi negli anni venti, fu fondato l'Ufficio Internazionale degli Artisti Russi che inviava emissari culturali in Germania, Italia o Svizzera²⁵⁸. Caratterizzata dall'integrazione delle donne nel processo produttivo, la nuova organizzazione dello stile di vita comunista portò alla collettivizzazione dei compiti femminili come l'alimentazione e l'educazione dei bambini infatti furono create cucine comunitarie pubbliche e assegnati asili nido al 17% della popolazione. Fino al 1933 Schutte-Lihotzky diresse il Dipartimento di attrezzature per l'infanzia dove elaborò progetti per asili nido e centri diurni per bambini, tenne inoltre dei corsi per aumentare le competenze dei suoi collaboratori.

Si registrarono aspre critiche contro tutti i movimenti di avanguardia e contro l'idea urbanistica della costruzione di case a schiera bollate come primitive, ciò spinse May a dimettersi ed emigrare in Africa mentre gli altri decisero di rimanere a Mosca²⁵⁹. Sfortunatamente, nel 1936 a tutti gli architetti stranieri fu impedito di occuparsi di urbanistica e iniziarono carcerazioni e deportazioni per cui la coppia Schutte Lihotzky si spostò a Istanbul dove collaborò con il Ministero dell'Istruzione alla progettazione di centri per l'insegnamento e alla tipizzazione delle scuole rurali; qui Lihotzky conobbe l'architetto Herbert Eichholzer con il quale si recò a Vienna per stabilire contatti con la Resistenza austriaca, dopo alcune settimane fu arrestata dalla Gestapo e dovette scontare quattro anni e mezzo di reclusione. Le difficoltà di trasporto nel dopoguerra complicarono il ricongiungimento con il marito rimasto in Turchia, ma

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ivi*, pp. 186-187.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 188.

²⁵⁸ *Ivi*, pp. 189-190.

²⁵⁹ *Ivi*, pp. 191-192.

riuscì a raggiungere Sofia dove lo attese e nel mentre organizzò la sezione per lo sviluppo di attrezzature infantili e progettò quattro asili. Nel 1947 la coppia riuscì a ricongiungersi e a tornare a Vienna anche se la loro unione terminerà dopo quattro anni²⁶⁰. Se prima della guerra Schutte-Lihotzky operò prevalentemente in gruppo presso l'Ufficio edile dell'Associazione Austriaca, dopo il 1945 progettò da libera professionista all'interno del proprio studio occupandosi di edifici per case editrici, asili, negozi e abitazioni per amici e conoscenti²⁶¹. Ella estese poi la sua attività ad ambiti quali mostre, libri, articoli e sceneggiature cinematografiche²⁶².

Durante un'intervista tenutasi in età adulta, Margarete Schutte-Lihotzky disse di essersi occupata di architettura principalmente per tre motivi: si trattava di un'arte mai fine a sé stessa in quanto servizio sempre diretto all'uomo, rientrava nel campo dell'arte e dunque produceva in lei benessere/ disagio o tranquillità/agitazione infine i suoi aspetti tecnico-scientifici (precisione, attinenza con la matematica ecc.) rispondevano alle sue inclinazioni²⁶³. Negli ultimi anni della sua vita ella lavorò a Vienna tenendo conferenze e scrivendo le proprie memorie²⁶⁴, morì nel 2000 a pochi giorni dal suo 103° compleanno²⁶⁵. Margarete Schutte-Lihotzky fu una delle poche a riuscire a fare l'architetto in maniera stabile e ad essere rispettata nel mondo maschile dell'architettura della prima metà del XX secolo²⁶⁶, il suo impegno sociale e l'accettazione dei rischi politici le conferirono lo status di eroina coraggiosa e straordinaria²⁶⁷. Solo dagli anni ottanta il governo austriaco le attribuì importanti riconoscimenti per la sua attività professionale e civile²⁶⁸.

²⁶⁰ *Ivi*, pp. 193-194.

²⁶¹ Minoli, *Dalla cucina alla città. Margarete Schutte-Lihotzky*, Milano, FrancoAngeli, 1999, cit., p. 258.

²⁶² Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 194.

²⁶³ Minoli, *Dalla cucina alla città. Margarete Schutte-Lihotzky*, Milano, FrancoAngeli, 1999, cit., p. 29.

²⁶⁴ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 194.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 195.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 162.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 195.

²⁶⁸ *Margarete Schutte-Lihotzky e la cucina di Francoforte*, in "1 donna al giorno", <<https://www.unadonnalgiorno.it/margarete-schutte-lihotzky/>> (12 novembre 2020).

Nel periodo tra il 1880 e il 1920 in Francia le ragazze che frequentavano l'istruzione secondaria avevano un programma e un diploma differenti da quelli maschili, durante i loro primi venticinque anni di attività i licei per ragazze fornivano poco più di un'istruzione primaria avanzata che non includeva le discipline scientifiche necessarie a superare gli esami di ammissione all'Ecole des Beaux-Arts²⁶⁹; quest'ultima, fondata nel 1806 per volontà di Napoleone Bonaparte, era la scuola di architettura più conosciuta internazionalmente. Il regolamento, che consentiva ai professori ampia libertà didattica, prevedeva l'insegnamento di sole sei materie ovvero matematica, geometria descrittiva, architettura, costruzioni, storia dell'arte e storia generale. Gli allievi frequentavano la scuola per un lungo periodo, svolgevano esercitazioni giornaliere e potevano partecipare a concorsi come quello di ammissione al Gran Prix de Rome²⁷⁰.

Solo dopo la Seconda Guerra Mondiale l'istruzione secondaria femminile raggiunse quella maschile ma anche allora dovevano seguire corsi di cucito in quanto il pubblico aveva certe aspettative su di loro²⁷¹. Prima del 1897, anno in cui le donne furono ammesse all'Ecole, nei registri non veniva fatta alcuna indicazione di genere in quanto gli studenti iscritti erano tradizionalmente uomini per cui vi sono scarsi documenti relativi a studentesse di architettura rispetto a quelle di pittura e scultura²⁷². La cultura esclusivamente maschile dell'atelier dell'Ecole costituiva inoltre un forte deterrente per le donne che volevano entrare nel campo²⁷³. A differenza degli uomini cui veniva insegnato ad auto-promuoversi per preservare la loro eredità e assicurare la custodia dei loro disegni o modelli, le donne non si sforzavano di archiviare i loro documenti o scrivere le memorie delle loro carriere in quanto si riteneva fosse un tratto femminile poco attraente²⁷⁴. Così come nel 1980 l'architetto dell'Opera Garnier di Parigi disse che la presenza delle donne in atelier sarebbe stata una distrazione, l'architetto Alfred Louvet considerò le donne incapaci di competere per il Gran Prix perché non in grado di supervisionare un cantiere edile²⁷⁵; egli probabilmente non conosceva ancora Julia Morgan²⁷⁶, prima donna a entrare con fatica all'Ecole des Beaux-Arts²⁷⁷. Le donne che aspiravano a diventare architetto sfidavano le norme sociali della nazione, era inconcepibile essendo loro vietato frequentare le istituzioni educative d'élite francesi o votare²⁷⁸. La protagonista del rinnovamento dell'architettura che si inserì nel dibattito relativo agli anni

²⁶⁹ M.L. Clausen, *L'école des beaux-arts: verso una storia di genere*, in "giornale della società degli storici dell'architettura", vol. 69, n. 2 (giugno 2010), pp. 157-158.

²⁷⁰ S. Ciranna, G. Doti, M.L. Neri, *Architettura e città nell'Ottocento. Percorsi e protagonisti di una storia europea*, Roma, Carocci Editore, 2011, p. 41.

²⁷¹ Clausen, *L'école des beaux-arts: verso una storia di genere*, in "giornale della società degli storici dell'architettura", cit., pp. 157-158.

²⁷² *Ivi*, p. 154.

²⁷³ *Ivi*, p. 158.

²⁷⁴ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., p. 67.

²⁷⁵ Clausen, *L'école des beaux-arts: verso una storia di genere*, in "giornale della società degli storici dell'architettura", cit., pp. 157-158.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 157.

²⁷⁷ Mattogno, *Muse, committenti, progettiste. Il lungo percorso delle donne in architettura*, in "TRIA Rivista Internazionale di cultura urbanistica", cit., p. 78.

²⁷⁸ Clausen, *L'école des beaux-arts: verso una storia di genere*, in "giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 159.

venti e trenta del Novecento coinvolgendo il progetto degli spazi abitativi fu Charlotte Perriand con la sua ricerca dell'*arte del costruire, dell'abitare e del vivere*²⁷⁹.

4.1 Charlotte Perriand: la pioniera del design contemporaneo tra Francia e Giappone

Charlotte Perriand [Fig. 32], nata nel 1903 a Parigi, trascorse l'infanzia a Bologna e nella regione della Savoia²⁸⁰. Non si formò come architetto²⁸¹, ma frequentò i corsi di disegno di mobili e composizione presso la Scuola dell'Union Central des Arts Decoratifs²⁸² dove aveva la possibilità di esprimersi nonché una certa autonomia nella scelta dei soggetti di studio. In occasione dell'Esposizione di Arti Decorative del 1925 Perriand fu scelta per la progettazione di un salone di musica e di una griglia in ferro, entrambi in stile Art Dèco con motivi ornamentali stilizzati²⁸³. Tra il 1924 e il 1926 ella frequentò anche i corsi dell'Accademia Grand Chaumiere²⁸⁴.

Perriand conosce la modernità, la letteratura inglese, porta i capelli a *la garconne* e sul collo nudo indossa una collana di palline di rame cromato da lei fabbricata come simbolo della sua appartenenza all'alba meccanicistica del XX secolo; in ambito professionale rifiutò il tradizionale ovvero legno, tappezzerie e tinture. Con queste premesse progettò gli interni del suo nuovo appartamento in cui, per evitare la tovaglia sul tavolo da pranzo, pensò a un tavolo allungabile che potesse scorrere meccanicamente tra due guide di acciaio cromato²⁸⁵. Perriand fu attratta dall'architettura dei modernisti Jean Badovici e Le Corbusier²⁸⁶ ma quest'ultimo, quando nel 1927 ella si presentò nel suo studio con la cartella piena di disegni per proporsi come sua collaboratrice, le disse infelicitemente «qui non ricamiamo cuscini»²⁸⁷. L'interno da lei esposto al Salon d'Automne, costruito utilizzando solo acciaio cromato e alluminio anodizzato, stupì il maestro il quale dichiarò a diversi amici che Perriand potesse iniziare un periodo di prova sviluppando alcuni arredi²⁸⁸. Pare infatti che Le Corbusier non amasse la concorrenza femminile eppure molti dei suoi successi sono nati proprio dalla collaborazione con architetture²⁸⁹. Dal momento in cui fonda il suo primo studio Perriand ha sempre difeso la propria

²⁷⁹ G. Bassanini, *Charlotte Perriand. La Casa del The*, in "Donnarchitettura", cit., p. 75.

²⁸⁰ Clausen, *L'école des beaux-arts: verso una storia di genere*, in "giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 197.

²⁸¹ *Ivi*, p. 160.

²⁸² C. Perriand, *Io, Charlotte, tra Le Corbusier, Leger e Jeanneret*, Bari, GLF Editori Laterza, 2006, p. 13.

²⁸³ *Ivi*, pp. 14-16.

²⁸⁴ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 197.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 198.

²⁸⁶ Clausen, *L'école des beaux-arts: verso una storia di genere*, in "giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 160.

²⁸⁷ Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

²⁸⁸ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 199.

²⁸⁹ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", <https://www.ansa.it/lifestyle/notizie/passioni/design/2017/09/02/architettura-quattro-donne-che-hanno-fatto-la-storia_b1223ba8-4241-43d0-8229-c16dfe495e93.html>.

autonomia rispetto agli architetti con cui lavorava, in questo periodo inizia una collaborazione decennale con Le Corbusier e Pierre Jeanneret²⁹⁰ occupandosi non di architettura ma dell'arredamento di interni delle abitazioni²⁹¹. In precedenza il loro studio in Rue de Sevres presentava arredi che poco avevano a che fare con la modernità spaziale da loro proposta, e attraverso la collaborazione con Perriand il mobilio assunse un'estrema libertà funzionale grazie all'assoluta coerenza tra interni, arredi e architettura²⁹². Si trattava di un ambiente lavorativo stimolante poiché vi facevano parte giovani architetti con diverse linee di ricerca architettonica, le nuove proposte venivano accolte con grande libertà tuttavia dovevano essere filtrate dalle teorie di Le Corbusier²⁹³. Per lei la collaborazione all'interno di un team senza competizione ma complementarità era un fattore indispensabile per sviluppare la fragilità della creatività²⁹⁴.

L'interesse di Perriand per il design nacque durante la permanenza in una clinica²⁹⁵ quando le capitò di comparare l'ambiente sovraccarico della sua casa di famiglia con la forma austera dei bianchi arredi d'ospedale. Il primo tentativo di realizzare i prototipi dei mobili in tubolare d'acciaio ideati intorno al 1927 da Perriand, Jeanneret e Le Corbusier venne respinto dal produttore di biciclette Peugeot; tra questi vi erano la chaise-longue con schienale basculante [Fig. 33], lo sgabello, la poltrona Grand Confort [Fig. 34] e il tavolo Tube d'Avion. Nel frattempo ella lavora sull'arredo per la villa La Roche-Jeanneret, Church a Ville-d'Avray e Savoye nonché agli interni²⁹⁶ del Padiglione Svizzero nella città universitaria di Parigi; la forza dei suoi arredi risiede nella raffinatezza, nella pulizia del design e nella struttura ovvero caratteristiche convenzionalmente considerate femminili che conferiscono semplicità, armonia e funzionalità. Perriand lavora con Le Corbusier alla definizione della cellula minima, elemento biologico di quattordici mq che consentiva varie possibilità combinatorie per appartamenti destinati a famiglie e in cui gli elementi funzionali sono ridotti al minimo per liberare spazio abitabile²⁹⁷.



Fig. 32: Charlotte Perriand, Ritratto.



Fig. 33: Le Corbusier, P. Jeanneret, C. Perriand, Chaise Longue, 1928.



Fig. 34: Le Corbusier, P. Jeanneret, C. Perriand, Poltrona Grand Confort, 1928.

²⁹⁰ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 200.

²⁹¹ Perriand, *Io, Charlotte, tra Le Corbusier, Leger e Jeanneret*, cit., p. 31.

²⁹² Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 200.

²⁹³ *Ivi*, p. 206.

²⁹⁴ Bassanini, *Charlotte Perriand. La Casa del The*, in "Donnarchitettura", cit., p. 75.

²⁹⁵ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 200.

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 201-202.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 203.

Nel 1930 designer, pittori, scultori e architetti si uniscono a formare l'Union des Artistes Modernes (UAM) con l'intenzione di organizzare ogni anno una mostra internazionale; ella partecipò alla prima edizione²⁹⁸. Perriand conosce Fernand Leger e la loro amicizia durerà tutta la vita, lo descrisse come una personalità dallo sguardo attento e acuto e sempre pronto a mettersi in discussione. Insieme i due organizzarono la mostra di Bruxelles del 1935 con l'installazione *La maison de jeune homme* [Fig. 35] che prevedeva un affresco volto a sottolineare la ricerca dell'equilibrio umano grazie all'esercizio fisico quotidiano, tre scaffali giustapposti in lamiera laccata, una rappresentazione del Plan Voisin e un disegno in gloria di Parigi in omaggio a Gustave Eiffel²⁹⁹ [Fig. 36]; sulla parete di lavagna riportò la casa di sessantatré mq con il nome dei diversi autori e i rispettivi legami con la UAM e sull'altra spazi interni moderni progettati da questo gruppo di architetti e designer. Pierre Chareau non condivise la scelta di inserire la poltrona di legno e paglia disegnata da Perriand ritenendo fosse un passo indietro rispetto alla spirito d'avanguardia caratterizzante il suo lavoro³⁰⁰.



Fig. 35: F. Leger, C. Perriand, Mostra La Maison de Jeune Homme, Bruxelles, 1935.



Fig. 36: F. Leger, C. Perriand, Mostra La Maison de Jeune Homme, Bruxelles, dettaglio, 1935.

All'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 la UAM ottenne uno spazio per il suo padiglione in cui Perriand, Jeanneret e Le Corbusier misero in mostra il loro prototipo di unità sanitaria, evidenziando il loro interesse per la produzione industriale in serie. Lei e Leger lavorarono alla mostra del Padiglione dell'Agricoltura a Porte Maillot dove recinto e ingresso³⁰¹ erano delimitati da pannelli montati su un'intelaiatura strutturale lignea i quali dovevano rappresentare i risultati raggiunti dal Fronte Popolare rispetto al programma di Monnet, il Ministro dell'Agricoltura. Per esaltare tali messaggi decisero di utilizzare una comunicazione composta da fotomontaggi, fotografie a colori e testi espressivi che attirassero lo sguardo e la mente divenendo forme astratte. Al di sopra del padiglione vi erano due pannelli rappresentanti la Francia agricola con il gallo bellico in primo piano e la Francia industriale con due mani forti che azionavano strumenti sullo sfondo di ciminiere fumanti. Nel 1937 Perriand lascia lo studio di Le Corbusier e Jeanneret per desiderio di libertà ma non senza angoscia avendo trascorso dieci anni con persone eccezionali. In questo periodo i materiali più utilizzati erano l'acciaio cromato,

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Ivi*, pp. 204-205.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 206.

³⁰¹ *Ivi*, p. 207.

l'alluminio e il vetro che rispondevano alla vocazione³⁰² meccanicistica dell'arredo; per lei il metallo era adatto per ottenere giunti triangolari perfetti e permetteva di risolvere facilmente problemi di carpenteria complessa e non ornata. Fino al 1939 la sua ricerca si focalizzò sul legno e progettò un tavolo in abete curvato, comprendendo che nessun materiale andava scartato a priori a causa del simbolismo o della tradizione che incarnava ma che tutto dipendeva dal farne un uso adeguato e moderno. A questo punto fonda con Jeanneret l'*Atelier Rue Las Cases* con l'obiettivo di studiare l'impiego della prefabbricazione di edifici temporanei³⁰³.

Nel 1940 Perriand ricevette una lettera dal Ministro del Commercio e dell'Industria giapponese che le chiedeva di divenire Consigliere Tecnico per le Arti Industriali. Dopo la guerra che afflisse l'Europa, decise di trasferirsi in Giappone dove organizzò l'esposizione *Tradition, Selection, Creation*³⁰⁴ per la quale ricreò le diverse stanze di una moderna casa giapponese presentando una raccolta di prodotti tradizionali realizzati sotto la sua direzione come la reinterpretazione della chaise-longue in bambù³⁰⁵. Il suo ruolo era quello di ridefinire le strategie della produzione industriale nipponica, approfondire le tecniche e i materiali tradizionali³⁰⁶ e selezionare i migliori prodotti per l'esportazione³⁰⁷. Grazie a questa esperienza ella poté assorbire molti valori culturali giapponesi come il concetto di vuoto, l'essenza taoista del tutto, l'ordine non cartesiano, la poetica del nulla, il rituale del gesto, la ricercatezza del dettaglio³⁰⁸ e uno stile di vita strettamente legato alla natura; la concezione dello spazio abitativo giapponese modulare e variabile in base alle ore del giorno e alle attività degli utenti sarà integrata negli interni da lei realizzati in Europa con l'impiego di inedite soluzioni di pannelli scorrevoli. Nel 1946 Perriand tornò a Parigi dove espose gli interni della *Maison Minimum* all'Esposizione Internazionale dell'Urbanistica e dell'Abitazione e in seguito realizzò gli arredi e le attrezzature per l'Ospedale franco-americano di Saint-Lò. Al 1950 risalgono il primo prototipo di cucina per l'Unité d'Habitation di Marsiglia³⁰⁹ e un modulo prefabbricato di wc-doccia-vasca da bagno elaborato con l'idraulico Borot. In questo periodo Perriand inizia una delle sue collaborazioni più fruttuose, quella insieme a Jean Prouvé, con il quale partecipò alla ristrutturazione dell'edificio Air France nel 1952 e alla progettazione di un appartamento per studenti a Parigi; questa collaborazione immerse l'architetta nei processi di industrializzazione dai quali era rimasta affascinata³¹⁰. Nei suoi frequenti contatti con il Giappone Perriand progetta a Tokyo la mostra *Sintesi delle Arti* del 1955 per la quale concepì unità armoniose utilizzando arazzi di Le Corbusier, murali in ceramica di Leger e mobili costruiti con elementi standardizzati. Perriand strinse varie collaborazioni con architetti prestigiosi, con Lucio Costa per esempio partecipò ad alcuni progetti per Rio de Janeiro e altre zone del Sudamerica mentre con altri fece ricerca su raggruppamenti residenziali temporanei e nel 1962 progettò senza mai realizzarlo un complesso turistico per tre stazioni invernali³¹¹.

³⁰² *Ivi*, p. 208.

³⁰³ *Ivi*, p. 209.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 210.

³⁰⁶ Bassanini, *Charlotte Perriand. La Casa del The*, in "Donnarchitettura", cit., p. 75.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 76.

³⁰⁸ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 210.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 211.

³¹⁰ *Ivi*, p. 212.

³¹¹ *Ivi*, p. 213.

Mediante l'interpretazione dell'architettura popolare contadina e della sua concezione strutturale, Perriand realizza per la sua casa spazi diafani alla maniera giapponese dove cucina, bagno e camera da letto possono essere incorporati nello spazio abitativo principale facendo scorrere semplici pannelli; visitare la sua dimora a Meribel significa scoprire il suo amore per la natura e per questa regione. L'apice della sua carriera, nel quale convergono le sue precedenti indagini su architettura di montagna, prefabbricazione, standardizzazione, cellule minime e materiali è il complesso invernale di Les Arcs in Savoia [Fig. 37]. Tra il 1967 e il 1982 progettò e costruì queste stazioni sciistiche³¹² a vari livelli di altitudine con alloggi per circa diciottomila persone; l'idea era lavorare sul raggruppamento di cellule minime, trattandosi di un luogo di svago la maggior parte del tempo veniva infatti trascorsa all'esterno degli alloggi. In contrasto con la spazialità ridotta delle abitazioni, gli edifici dispongono di ampi spazi aperti riducendo al minimo la circolazione al chiuso; negli appartamenti ella lavora con tre tipologie di blocchi umidi standardizzati e pre-attrezzati, il blocco-bagno per esempio è costruito come un involucro continuo in poliestere che dà forma a vasca, lavabo, wc, pavimento e pareti. L'obiettivo da Perriand perseguito nel corso della sua carriera è sintetizzato dal titolo della mostra retrospettiva allestita nel 1985 al Musée des Arts Decoratifs di Parigi, *Un Art de vivre*; le sue opere ci rivelano lo spettacolo di tutto ciò che esiste nell'uomo, nello spirito e nel carattere umano³¹³. In merito al modo migliore di procedere nello sviluppo di un progetto ella sostenne l'importanza di non dimenticare chi abita gli spazi e l'utilizzo delle cose nonché considerare cultura, luogo e tempo storico; per lei occorre coltivare le diversità del mondo in quanto la diversità è vita³¹⁴. Perriand muore a Parigi nel 1999 dopo una lunga vita dedicata all'architettura³¹⁵.



Fig. 37: C. Perriand, Complesso invernale di Les Arcs, Francia, esterno, 1967/1982.

³¹² *Ivi*, p. 214.

³¹³ *Ivi*, pp. 215-216.

³¹⁴ Bassanini, *Charlotte Perriand. La Casa del The*, in "Donnarchitettura", cit., p. 75.

³¹⁵ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., pp. 215-216.

5 REGNO UNITO

Nel 1870 nel Regno Unito fu stipulato l'Education Act che spinse il governo a impartire per la prima volta un'istruzione divenuta gratuita solo nel 1891, due anni dopo fu stabilito l'obbligo di frequenza fino ai dodici anni e furono introdotti sussidi per i bambini appartenenti a famiglie bisognose. Intorno alla prima metà del XX secolo sorsero diversi college universitari prevalentemente di origine ecclesiastica tuttavia i primi istituti, Oxford e Cambridge, si svilupparono come enti privati già dal XII-XIII secolo³¹⁶. Sebbene sia stata a lungo preclusa alle donne la possibilità di frequentare i corsi universitari, Mary Astell (1666-1731) fu la prima donna a far sì che venisse fondata un'università femminile nell'Inghilterra di inizio Settecento placando l'inferiorità culturale delle donne³¹⁷. Il Butler Act del 1944 stabilì la tripartizione del sistema educativo inglese in istruzione primaria (dai cinque agli undici anni), istruzione secondaria (dagli undici ai quindici anni) e l'istruzione superiore (dopo i quindici anni); quest'ultima, sebbene non gratuita, era principalmente rivolta agli studenti meritevoli scelti in base ai risultati ottenuti nelle prove di ingresso³¹⁸.

Per quanto riguarda gli istituti professionali, intorno al 1834 nacque a Londra l'Institute of Architects (successivamente denominato RIBA) che era però riservato agli uomini e l'accesso fu vietato alle donne fino al 1898³¹⁹; solo dopo lunghe resistenze burocratiche e legali volte a contrastare la convinzione che fosse compromettente per l'istituto accettare una donna, fu ammessa Ethel Mary Charles (1871-1962)³²⁰ il cui estro e creatività furono in parte ostacolati dal diffuso pensiero che in architettura il sesso femminile non fosse sullo stesso piano di quello maschile. Nonostante le continue discriminazioni ella proseguì la sua carriera di architetto non riuscendo però a ottenere le grandi commissioni solitamente riservate agli uomini, fu relegata all'architettura domestica e alla progettazione di alloggi modesti come le case per i lavoratori in quanto meglio adattabili all'esperienza femminile³²¹.

Intorno al 1842 sorse la prima Scuola d'Arte Femminile sotto tutela della Scuola di Disegno del Governo al fine di migliorare la qualità del disegno ornamentale per la manifattura e permettere alle donne appartenenti alla classe media di avere un lavoro redditizio; si pensava infatti che loro dovessero essere istruite separatamente dagli uomini per via della loro genetica e del modo in cui il loro ruolo era percepito dalla società³²². Tra i pochi istituti di architettura che permettevano alle donne di frequentare i corsi e di conseguire il titolo di studio vi era l'Architectural Association School (1847) dove si laureò la giovane Jane Drew (1911-1996); ella, rispetto alle sue contemporanee, fu incoraggiata dai genitori a

³¹⁶ *Il sistema scolastico inglese: 1870-1970*, in "Medium", «<https://medium.com/up-series/il-sistema-scolastico-inglese-1870-1970-e37b4648a82f>» (26 marzo 2015).

³¹⁷ E. Rizzo, *Prime donne laureate*, in "Dol's Magazine. Donne Online dal 1999", «<https://www.dols.it/2018/02/22/prime-donne-laureate/>» (22 febbraio 2018).

³¹⁸ *Il sistema scolastico inglese: 1870-1970*, in "Medium", cit.

³¹⁹ Mattogno, *Muse, committenti, progettiste. Il lungo percorso delle donne in architettura*, in "TRIA Rivista Internazionale di cultura urbanistica", cit., p. 74.

³²⁰ *Ivi*, p. 75.

³²¹ E. Papa, *La difficile carriera dell'architetto britannica*, in "Corriere della Sera", «<https://corriereinnovazione.corriere.it/cards/donne-architetto-12-figure-femminili-che-hanno-fatto-mestiere-uomini/difficile-carriera-architetto-britannica.shtml>» (5 marzo 2018).

³²² M. Postle, *La fondazione della Slade School of Fine Art: cinquantanove lettere nell'archivio dell'University College di Londra*, in "Il volume della Walpole Society", vol. 58 (1995/1996), p. 146.

raggiungere i suoi obiettivi per cui si fece assumere da uno studio di architetti apprendendo però quanto tale professione fosse ancora appannaggio degli uomini infatti le fu commissionata la progettazione di una cucina. Drew, ritenendo fosse un ripiego di poco prestigio che non avrebbe messo in luce le sue abilità, si licenziò per fondare un proprio studio nel quale furono ammesse solo donne incoraggiando il loro talento³²³. La Royal Academy of Arts invece, sebbene nessuna regola vietasse alle donne di frequentare i corsi, decise di impedire la loro ammissione³²⁴ tuttavia intorno al 1860 trentotto donne firmarono una lettera congiunta chiedendo che venisse assicurato l'alloggio alle studentesse qualificate; la Royal Academy ammise però solo una dozzina di artiste³²⁵. Presso la Slade School of Fine Arts (1871), sviluppata sul modello della parigina Ecole des Beaux Arts³²⁶, le donne appartenenti alla classe medio-alta giunsero a rappresentare oltre la metà degli iscritti e potevano lavorare accanto ai colleghi uomini tuttavia le belle arti erano considerate ancora non adatte al sesso femminile al contrario delle arti applicate; solo in seguito fu permesso loro di accedere al modello vivente parzialmente drappeggiato³²⁷. Qui furono organizzate aule e ingressi separati rispetto agli studenti maschi, non si trattava di una disposizione specifica per le classi femminili d'arte ma ciò valeva anche per quelle di fisica e chimica³²⁸. E' in questo contesto che si inserisce la designer irlandese Eileen Gray, una delle prime donne ad essere ammessa alla Slade School of Fine Arts.

5.1 *L'icona del design Eileen Gray e il ritorno dell'emotività in architettura*

Eileen Gray [Fig. 38], nata nel 1878 in una famiglia anglo-irlandese privilegiata del Wexford³²⁹, trascorse parte della sua infanzia in Irlanda e a Londra ed evitò sempre il matrimonio o qualsiasi altra forma di relazione duratura³³⁰ per via della sua forte tendenza alla solitudine³³¹. Fin da bambina fu spinta dal padre a viaggiare in Europa per dipingere dal vero, studiò disegno e pittura presso la Slade School di Londra ma iniziò a interessarsi all'architettura e al design d'interni dopo aver visitato l'Esposizione Universale del 1900 e aver scoperto la tecnica dei mobili laccati in un negozietto di Soho; nel 1902 si trasferirà infatti a Parigi³³², trovandosi a suo agio nel mondo bohémien³³³, per apprendere

³²³ E.L. Mascolino, *Chi era Jane Drew, prima architetta moderna a entrare nella storia*, in "Bazaar", <<https://www.harpersbazaar.com/it/cultura/costume/a43493360/jane-drew-architetto-biografia/>> (5 aprile 2023).

³²⁴ M. Postle, *La fondazione della Slade School of Fine Art: cinquantanove lettere nell'archivio dell'University College di Londra*, in "Il volume della Walpole Society", cit., p. 146.

³²⁵ *Ivi*, p. 147.

³²⁶ *Ivi*, p. 138.

³²⁷ *Ivi*, p. 147.

³²⁸ *Ivi*, p. 148.

³²⁹ The Museum of Modern Art, *Eileen Gray*, in "Moma", n. 13 (inverno 1980), p. 3.

³³⁰ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 97.

³³¹ *Ivi*, p. 98.

³³² Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

³³³ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 100.

questa tecnica da un artigiano giapponese³³⁴ che utilizzerà per decorare ampie superfici con allegorie figurative sperimentando con metalli e bassorilievi³³⁵. In un'epoca in cui le donne potevano aspirare al massimo a divenire arredatrici o decoratrici, Gray fu incaricata di disegnare i complementi d'arredo per il salotto di Suzanne Talbot [Fig. 39] trasformandolo in uno dei più significativi esempi del design d'interni degli anni venti³³⁶; dopo questa esperienza il suo nome inizia a circolare all'interno del movimento moderno e del movimento olandese De Stijl³³⁷ di cui apprezzava la filosofia sociale volta a migliorare la sorte dell'uomo comune³³⁸. Due pezzi di forte teatralità erano una poltrona bassa con schienale ad arco rivestita in seta color salmone e gambe anteriori che si sollevavano in curve continue per divenire braccia rifinite in lacca simili a serpenti che si impennano [Fig. 40] e poi una chaise-longue in lacca marrone patinata a forma di piroga e sostenuta da una base di dodici archi poco profondi³³⁹.



Fig. 38: *Eileen Gray*, Ritratto.



Fig. 39: *E. Gray*, Salotto per Suzanne Talbot, 1919.



Fig. 40: *E. Gray*, Poltrona bassa con schienale ad arco, anni venti.

Nel 1909 Gray fu incaricata di progettare un nuovo appartamento [Fig. 41] per Madame Mathieu-Levy, figura di spicco nel mondo della moda parigina, utilizzando paraventi laccati neri per trasformare la lunga hall di ingresso in una combinazione di architettura, scultura e arredo e altri striati con foglia d'argento per il salone principale che conteneva un divano-letto di massima eleganza a forma di canoa fatto di lacca e tartaruga³⁴⁰. Qui ella si occupò anche di decorazione, illuminazione, arredi e tappeti³⁴¹. Nel 1924 Gray progettò senza mai costruire sulla costa mediterranea una piccola casa per un ingegnere che sarebbe dovuta sorgere su pilotis come una delle prime manifestazioni di architettura modernista europea su scala domestica, il suo obiettivo era quello di ottenere la massima semplicità e sensazione di spazio; tale progetto dimostrò l'indipendenza con cui si accostava alla singola abitazione attuando un equilibrio opposto di elementi capaci di armonizzare il dinamismo tra interno ed esterno³⁴² e si

³³⁴ Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

³³⁵ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 100.

³³⁶ Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

³³⁷ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

³³⁸ D. Walker, *L'Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in "Annuario delle revisioni delle arti irlandesi", vol. 15 (1999), p. 122.

³³⁹ The Museum of Modern Art, *Eileen Gray*, in "Moma", cit., p. 3.

³⁴⁰ Walker, *L'Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in "Annuario delle revisioni delle arti irlandesi", cit., p. 121.

³⁴¹ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 101.

³⁴² Walker, *L'Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in "Annuario delle revisioni delle arti irlandesi", cit., p. 122.

ispirò ai sedici punti verso un'architettura plastica di Theo van Doesburg per rifiutare i singolari volumi chiusi e i costrutti formali tipologici dei primi progetti teorici di Le Corbusier³⁴³. Nel 1925 Gray fu invitata a progettare un'intera sala per il XIV Salon des Artistes Decorateurs, la Sala Monte Carlo, ovvero una camera da letto di ispirazione cubista a doppia funzione contenente un divano-letto laccato nero coperto di pelliccia [Fig. 42] e un grande paravento laccato rosso scuro e altri bianco opaco; il progetto di questa camera, più austera del lussuoso appartamento di Levy, ebbe un grande successo venendo recensito nelle riviste di architettura e design d'interni³⁴⁴ per essere andata oltre il superficiale gusto per il lusso della maggior parte della decorazione francese sebbene sia stata inizialmente respinta perché troppo eccentrica³⁴⁵. Nel 1926 Gray si è impegnata nella ristrutturazione modernista di alcune case private a Vezelay i cui interni, rispetto all'abitazione dell'ingegnere, incorporavano dispositivi formali presi in prestito dalla Maison Citrohan di Le Corbusier come il soggiorno a doppia altezza con soppalco accessibile mediante una stretta scala fiancheggiata da ringhiere in tubo³⁴⁶.

La crescente preoccupazione per l'architettura ha spinto Gray ad ampliare la gamma materiale e tecnica dei progetti sperimentando nuove combinazioni di materiali sintetici e naturali fondendo l'artigianato manuale con aspetti della produzione meccanica; nella ricerca di una clientela più ampia ella aprì un negozio di decorazioni³⁴⁷, la *Galerie Jean Desert*³⁴⁸ [Fig. 43], dove espose i suoi disegni insieme alla produzione artistica di alcuni coetanei come i mobili esposti al Salon d'Automne accanto ai progetti architettonici di Le Corbusier³⁴⁹ attirando una clientela facoltosa tra cui decoratori e architetti³⁵⁰. Combinando la sua propensione per l'astrazione con una concezione strutturale della forma e un utilizzo architettonico dei mobili per produrre spazi Gray iniziò a muoversi nella direzione di una professione che aveva sempre amato ma non pensava di esserne capace. Questo intuitivo progresso verso l'architettura fu stimolato dai commenti positivi al suo lavoro in un numero speciale della rivista olandese *Wendingen* e dall'influenza dell'Esprit Nouveau promosso sia da Le Corbusier che dal direttore del periodico *L'Architecture Vivante*, Jean Badovici³⁵¹, il quale vide in lei una donna di grande talento e con mezzi economici sufficienti per mettere in pratica le sue idee in architettura³⁵².

³⁴³ C. Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", vol. 53, n. 3 (settembre 1994), p. 268.

³⁴⁴ Walker, *L'Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in "Annuario delle revisioni delle arti irlandesi", cit., p. 121.

³⁴⁵ J. Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", vol. 46, n. 1 (settembre 1992), p. 52.

³⁴⁶ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., pp. 268-269.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 266.

³⁴⁸ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 51.

³⁴⁹ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 266.

³⁵⁰ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 51.

³⁵¹ *Ivi*, p. 52.

³⁵² Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 104.



Fig. 41: *E. Gray*, Appartamento per Madame Mathieu-Levy, interno, 1909.



Fig. 42: *E. Gray*, Divano-letto, Sala Monte Carlo, 1925.



Fig. 43: *E. Gray*, Galerie Jean Desert, Parigi, esterno, 1922.

Verso la metà degli anni venti si registrò il decisivo abbandono di Gray delle arti decorative e degli oggetti di lusso per iniziare a sperimentare i concetti di design del movimento moderno infatti tra il 1926 e il 1929 si occupò della progettazione di una moderna casa bianca sul mare per sé e per il compagno Badovici³⁵³, il quale svolse un ruolo cruciale correggendo le varie versioni del progetto e assicurandosi che il sistema strutturale fosse adeguato³⁵⁴. La casa a Roquebrune-Cap-Martin (Costa Azzurra) è nota come E-1027³⁵⁵ [Fig. 44], dove il 10 sta per la J che è la decima lettera dell'alfabeto, il 2 per la B di Badovici e il 7 per la G di Gray³⁵⁶ di cui analizza dettagli, vista ideale e passaggi da un'ambiente all'altro³⁵⁷. Ella seguì le fasi di progettazione dall'esecuzione dei disegni alla direzione dei lavori e alla realizzazione di ogni elemento d'arredo interno³⁵⁸ [Fig. 45]. La villa presenta una pianta a L dalle forme squadrate che mostrano una grande sensualità, pareti bianche minimali autoportanti, poggia su *pilotis* a base rettangolare nel bel mezzo della roccia e della vegetazione in un luogo remoto e inaccessibile³⁵⁹, il tetto è raggiungibile tramite una scala a chiocciola³⁶⁰ che ricorda il Monumento alla Terza Internazionale di Tatlin³⁶¹ e la finestra a sud crea una facciata aperta per cui è in linea con i cinque

³⁵³ The Museum of Modern Art, *Eileen Gray*, in "Moma", cit., p. 3.

³⁵⁴ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 104.

³⁵⁵ The Museum of Modern Art, *Eileen Gray*, in "Moma", cit., p. 3.

³⁵⁶ B. Colomina, *Guerra all'architettura: E-1027*, in "Assemblage", n. 20 (aprile 1993), p. 28.

³⁵⁷ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

³⁵⁸ G. Bassanini, *Eileen Gray. La maison en bord de mer*, in "Donnarchitettura", cit., p. 26.

³⁵⁹ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

³⁶⁰ Walker, *L'Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in "Annuario delle revisioni delle arti irlandesi", cit., p. 122.

³⁶¹ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 269.

punti dell'architettura lecorbusiana³⁶². Gray ha articolato l'esterno come una membrana a strati composta da persiane scorrevoli e feritoie girevoli orizzontalmente contribuendo alla privacy degli interni e controllando la vista verso l'esterno, la penetrazione dei raggi del sole e la ventilazione; i suoi pannelli verticali di vetro aprono questo riparo verso l'esterno offrendo al corpo un senso di protezione e una nuova libertà, potevano così preservare la sacralità della vita privata facendo del suo grado di esposizione una questione di scelta e soddisfare la premessa dell'abitazione moderna come volume teso alla luce del sole³⁶³ infatti Gray la considerava un organismo vivente³⁶⁴. Ella ha giocato con il posizionamento delle colonne infatti l'intercolumno è più ampio al centro del salone dove prevedeva la massima flessibilità d'uso e la massima esposizione all'esterno mentre le campate più strette ai lati accolgono spazi più intimi per mangiare o dormire³⁶⁵. Gray ha immaginato la casa come un prototipo per la produzione di massa³⁶⁶, un esperimento personale nello spirito progressista del movimento moderno³⁶⁷. L'interno, concepito da un punto di vista sociale come un insieme omogeneo a misura d'uomo ed equilibrato in tutte le sue parti per creare il minimo spazio e il massimo comfort, presenta un soggiorno aperto su uno stretto balcone in grado di accogliere ospiti extra, una cucina indipendente adiacente a uno spazio cottura esterno vicino all'ingresso principale, una camera per gli ospiti e un alloggio per la cameriera al livello inferiore³⁶⁸. Gray enfatizza la molteplicità funzionale associata alla moderna concezione spaziale facendo assumere a ogni stanza gli attributi di un'intera abitazione³⁶⁹, dovevano cioè dare l'impressione di essere in totale solitudine e ciascuna aveva accesso al giardino³⁷⁰; ella decise di fondere architettura e arredi per offrire all'occupante un regno protetto di identificazione affettiva³⁷¹, arrivò a dire che l'architettura dev'essere la decorazione di sé stessa³⁷². In contrasto con lo spazio di lavoro luminoso ella ha creato un dominio più protettivo per dormire articolando gli arredi come estensione delle pareti (piano di appoggio allungabile, armadi per vestiti con attrezzature integrate ecc.), per trasmettere le sue intenzioni ha adottato una tecnica di disegno settecentesco rappresentando una stanza con quattro prospetti in sezione ripiegati dalla pianta³⁷³.

Gray ha prodotto un secondo tipo di mobili flessibili, noto come *style camping*, capaci di trasformarsi in funzione di diverse attività come ad esempio un tavolo che fungeva da scrivania, da tavolino o da piano da pranzo³⁷⁴. Il tavolo circolare in vetro e la poltrona tondeggiante *Bibendum* [Fig. 46] da lei

³⁶² Walker, *L'Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in "Annuario delle revisioni delle arti irlandesi", cit., p. 122.

³⁶³ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 274.

³⁶⁴ Walker, *L'Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in "Annuario delle revisioni delle arti irlandesi", cit., p. 122.

³⁶⁵ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 274.

³⁶⁶ Walker, *L'Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in "Annuario delle revisioni delle arti irlandesi", cit., p. 122.

³⁶⁷ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 104.

³⁶⁸ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 269.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 272.

³⁷⁰ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 107.

³⁷¹ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 273.

³⁷² Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 120.

³⁷³ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 271.

³⁷⁴ *Ivi*, pp. 272-273.

disegnate torneranno in produzione nel 1968 divenendo pezzi classici di design³⁷⁵. Dato che il salone affacciava sul porto di Monte Carlo, Gray ha voluto evocare un luogo più remoto incorporando una carta nautica dei Caraibi³⁷⁶. Molti elementi ricordano il mare ovvero le sedie a sdraio, il lucernario che proteggeva il vano scala e alcuni tappeti realizzati appositamente³⁷⁷.

Se Le Corbusier utilizzava forme curve per rappresentare il contatto con il corpo Gray si affidò alla scelta dei materiali per esprimere i gradi di contatto corporeo ed evocare il senso dell'erotico utilizzando per esempio corrimano cromati, copriletti in pelliccia ed elementi luccicanti nel bagno come specchi, lavandini in porcellana e pareti piastrellate; tutto è dominato dalla ragione per creare stupore e rendere l'uomo un agente attivo nel suo ambiente, per lei bisognava infatti diffidare dagli elementi meramente pittorici se non assimilati dall'istinto. Per trasmettere l'importanza dell'occupazione corporea dello spazio Gray ha ideato un diagramma in pianta che rappresenta i percorsi differenziati di circolazione interna, riporta cioè linee continue per gli occupanti e linee tratteggiate per la governante³⁷⁸. Per differenziare il suo concetto di funzione e praticità rispetto a quello dei suoi coetanei maschi, ella ha dato priorità agli aspetti qualitativi dell'abitazione rispetto a quelli quantitativi sostenendo che l'arte dell'ingegnere non è sufficiente se non guidata dai bisogni umani³⁷⁹. Tale casa, che integra differenti correnti architettoniche senza preferirne una in particolare³⁸⁰, anticipa un funzionalismo induttivo poiché dirige verso la conoscenza di funzioni ancora sconosciute lavorando all'universale; l'originalità sta nell'interpretazione poetica dei progetti migliori, una capacità critica che sottintende un grande sforzo³⁸¹. Se per Le Corbusier l'abitazione era una *machine a habiter* facendole assumere le qualità di una struttura meccanica, per Gray era l'involucro dell'uomo o la sua emanazione spirituale; ogni aspetto dell'intera opera si fonde per renderla umana nel suo senso più profondo³⁸² infatti ella auspica il ritorno all'emotività in architettura ma purificata dalla conoscenza³⁸³. La villa suscitò l'invidia di Le Corbusier il quale non solo progettò un ostello a due piani affacciato su di essa³⁸⁴ ma decise anche di realizzare nelle pareti immacolate di quella di Gray otto coloratissimi murali³⁸⁵ [Fig. 47] che ironizzavano sulla bisessualità dell'artista e sul suo rapporto con Badovici³⁸⁶; per lui era un modo di occupare la casa di uno sconosciuto utilizzando proprie forme o disegni per fissare nel profondo della propria esperienza ciò che si vede³⁸⁷ e sostenne di aver scelto le pareti più incolori per farle divenire

³⁷⁵ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

³⁷⁶ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 270.

³⁷⁷ Bassanini, *Eileen Gray. La maison en bord de mer*, in "Donnarchitettura", cit., p. 26.

³⁷⁸ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 275.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 277.

³⁸⁰ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 112.

³⁸¹ *Ivi*, pp. 109-110.

³⁸² A. Ballantyne, *Architettura, vita e abitudine*, in "Il giornale di estetica e critica d'arte", vol. 69, n. 1 (inverno 2011), p. 45.

³⁸³ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 120.

³⁸⁴ P. O' Reilly, *Mobili come arte: il lavoro di Eileen Gray*, in "Storia Irlanda", vol. 18, n. 3 (maggio/giugno 2010), p. 46.

³⁸⁵ Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

³⁸⁶ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

³⁸⁷ Colomina, *Guerra all'architettura: E-1027*, in "Assemblage", cit., p. 29.

interessanti mentre per Gray si trattava di un atto vandalico³⁸⁸ infatti il loro rapportò deteriorò³⁸⁹. Le Corbusier contribuì inoltre al mancato riconoscimento di Gray quale unica progettista e interior designer della villa tanto che i libri di storia dell'architettura la attribuiranno in modo alterno a Le Corbusier e a Badovici³⁹⁰, anche quest'ultimo non aveva interesse a svelare la capacità creativa di Gray³⁹¹. Dopo la morte di Badovici nel 1956 la villa fu venduta e il nuovo proprietario trovò le pareti crivellate da fori di proiettile perché oggetto di violenza bellica³⁹²; la preoccupazione più grande di Le Corbusier era volta alla conservazione dei suoi murales piuttosto che alla villa stessa infatti ottenne il permesso di ritocarli nel 1961³⁹³. Proprio di fronte all'abitazione egli morirà durante una nuotata nel 1965³⁹⁴.



Fig. 44: E. Gray, Villa E-1027, Roquebrune-Cap-Martin (Costa Azzurra), esterno, 1926/1929.



Fig. 45: E. Gray, Villa E-1027, Roquebrune-Cap-Martin (Costa Azzurra), interno, 1926/1929.

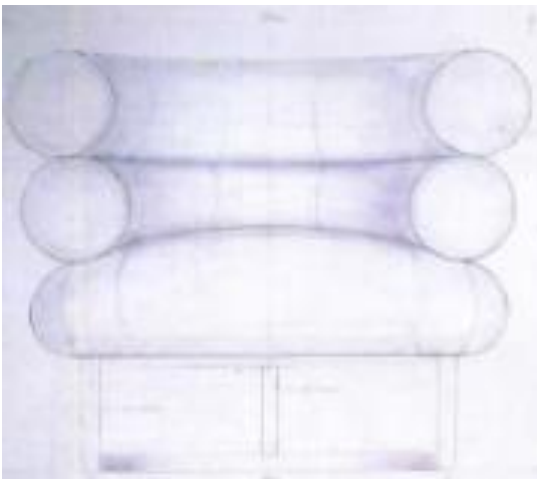


Fig. 46: E. Gray, Poltrona Bibendum, 1926.



Fig. 47: Le Corbusier, Murales, Villa E-1027.

³⁸⁸ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 278.

³⁸⁹ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 126.

³⁹⁰ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

³⁹¹ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 104.

³⁹² Colomina, *Guerra all'architettura: E-1027*, in "Assemblage", cit., p. 28.

³⁹³ Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in "Giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 279.

³⁹⁴ Bassanini, *Eileen Gray. La maison en bord de mer*, in "Donnarchitettura", cit., p. 29.

Dopo alcuni anni la convivenza con Badovici si complicò³⁹⁵ e Gray decise di progettare per sé stessa un'altra casa al mare, nota come Tempe a Pailla [Fig. 48], nei pressi di Castellar³⁹⁶ e si tratta della sua prima costruzione ideata senza aiuti esterni; rispetto a E-1027, dove la vita sociale e l'intrattenimento erano la priorità, questa fu concepita come un luogo di solitudine e ritiro³⁹⁷ che celebrava il matrimonio tra marocchino e domestico³⁹⁸. La casa viene costruita su alcune cisterne d'acqua preesistenti, di cui una utilizzata come cantina e l'altra come riserva d'acqua, e vede un garage, un salotto, una cucina, un terrazzo, una stanza per l'autista e una per la governante. La semplicità del design [Fig. 49], che vede robuste pareti in pietra con cemento imbiancato della nuova struttura, ha raggiunto nuovamente quei livelli di sintesi sofisticata che generano l'armonia e la pace dello spazio³⁹⁹. I piani verticali scorrevoli e gli orizzonti bassi dei mobili conferivano un'atmosfera giapponese mentre l'ossessione per la sistemazione funzionale e il meccanismo ingegnoso si legava all'auto-parodia virtuale⁴⁰⁰.



Fig. 48: E. Gray, Tempe a Pailla, Castellar (Francia), esterno, 1935.

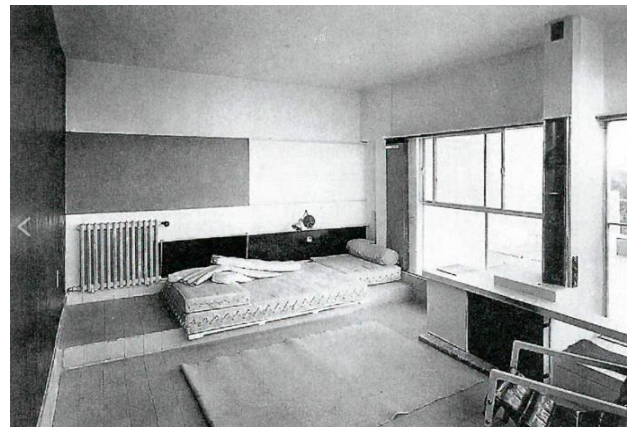


Fig. 49: E. Gray, Tempe a Pailla, Castellar (Francia), interno, 1935.

Gray ha inoltre progettato numerosi edifici mai realizzati sui quali lavorò fino alla sua morte avvenuta nel 1976 a novantotto anni⁴⁰¹, tra questi vi erano varie soluzioni al problema dell'abitazione minima e un complesso di villeggiatura per lavoratori esposto da Le Corbusier al padiglione del 1937⁴⁰². L'originalità dei design di Gray con i suoi mobili multiuso dai materiali industriali rivela la sua natura inventiva, la sensibile attenzione ai dettagli e il suo talento genuino che la resero una figura leggendaria ma per i contemporanei scandalosamente all'avanguardia in un campo quasi totalmente dominato da uomini⁴⁰³. In effetti si pensava che non sarebbe mai riuscita a funzionare in un atelier professionale⁴⁰⁴. La rivista britannica *Building Design* la considerò invece la designer completa per eccellenza non solo in termini di progettazione di mobili, tappeti e pavimenti ma nella comprensione delle persone. Louis

³⁹⁵ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 53.

³⁹⁶ The Museum of Modern Art, *Eileen Gray*, in "Moma", cit., p. 3.

³⁹⁷ Walker, *L'Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in "Annuario delle revisioni delle arti irlandesi", cit., p. 124.

³⁹⁸ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 53.

³⁹⁹ Walker, *L'Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in "Annuario delle revisioni delle arti irlandesi", cit., p. 124.

⁴⁰⁰ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 53.

⁴⁰¹ The Museum of Modern Art, *Eileen Gray*, in "Moma", cit., p. 3.

⁴⁰² Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 53.

⁴⁰³ The Museum of Modern Art, *Eileen Gray*, in "Moma", cit., p. 3.

⁴⁰⁴ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 53.

Vauxcelles equiparò le forme semplici, dirette e funzionali di Gray al Cubismo mentre Albert Boeken Engin utilizzò il termine De Stijl in merito alle sue opere in lacca esaltandone la purezza immateriale quasi geometrica⁴⁰⁵. Per lei la differenza tra progettare un arredo o una casa era semplicemente una questione di scala in quanto utilizzava lo stesso grado di dettaglio o perfezione, i suoi arredi sono un'estensione pratica delle analisi delle funzioni dell'abitare e la loro qualità prova l'abilità nell'indagine e nell'esplorazione delle forme derivata dalla profonda conoscenza delle funzioni psichiche dell'essere umano e delle tecnologie del tempo⁴⁰⁶. L'importanza che per lei aveva la quotidianità, come i letti sfatti e l'atto di mangiare o leggere a letto, la portò a disegnare le prime lenzuola colorate⁴⁰⁷. L'emarginazione di Gray non era solo un fatto di sessismo, il suo status professionale dovrebbe essere inteso come una funzione diretta della sua deterritorializzazione come outsider⁴⁰⁸. Come Julia Morgan anche lei ha bruciato molte delle sue carte prima della morte, per cui risulta sfuggente, atteggiamento in gran parte assente nelle biografie degli uomini. Dall'eredità di Gray si traggono i risultati di una cultura estetica sofisticata e innovativa impegnata nei processi di produzione contemporanei ma rifratta dalla vita quotidiana e dall'esperienza sensoriale⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ The Museum of Modern Art, *Eileen Gray*, in "Moma", cit., p. 3.

⁴⁰⁶ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 98.

⁴⁰⁷ Rendell, Penner, Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, cit., p. 299.

⁴⁰⁸ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 53.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 55.

6 GERMANIA

In Germania il sistema scolastico era progettato per i maschi mentre quello delle femmine era una questione privata a carico della famiglia, si pensava che se queste avessero lasciato la casa per esercitare una professione non avrebbero potuto svolgere il ruolo di mogli e madri⁴¹⁰. Le ragazze delle famiglie facoltose dopo le elementari frequentavano le scuole superiori fino ai quattordici anni per poi imparare a cucire, suonare il pianoforte o dipingere in attesa del matrimonio, o altrimenti divenivano un peso per la famiglia. Risale al 1865 la fondazione dell'Associazione Generale Tedesca delle Donne intenzionata a incrementare l'istruzione femminile⁴¹¹. A Berlino, dove occorre attendere il quattordici aprile 1909 perché un decreto ministeriale consenta alle donne di accedere alle università tecniche, inizialmente studiano architettura solo due figure⁴¹² poi divenute cinquanta provenienti soprattutto dal mondo del design, della pittura e della scultura⁴¹³. Anche al Werkbund di Monaco di Baviera raddoppiano le donne ammesse suggerendo un loro crescente riconoscimento nel mondo del design⁴¹⁴. In questo periodo il design di interni, di artigianato e moda rappresentava l'ultima frontiera dell'occupazione femminile già esplorata da molte pioniere le quali giunsero persino a sacrificare il compenso pur di dimostrare le proprie abilità tecniche e artistiche⁴¹⁵. Tali architetture, costantemente pressate professionalmente e psicologicamente al fine di ottenere un buon rendimento scolastico e il riconoscimento come donne, dovevano essere mimetiche e inoltre non disponevano di modelli o norme fisse cui ispirarsi⁴¹⁶. Molto popolare tra le studentesse di architettura era l'Università di Charlottenburg a Berlino⁴¹⁷, proprio qui Emilie Winkelmann aprì per prima uno studio indipendente; ella vinse il concorso per la progettazione di un grande centro di intrattenimento guadagnandosi grandi elogi per il design ingegnoso eseguito su una trama irregolare che aveva messo in crisi persino i colleghi uomini⁴¹⁸ e si avvalse di circa quindici collaboratori⁴¹⁹. Nonostante i successi ottenuti dalle architetture i pregiudizi persistettero⁴²⁰ infatti secondo Karl Scheffler le donne che contraddicevano la natura per svolgere tale professione, considerata tra le più maschili, pagavano con la femminilità divenendo creature irritabili; allo stesso modo anche Otto Bartning sosteneva che le donne producevano un'architettura debole in quanto ascoltavano troppo i clienti⁴²¹. Si riteneva infatti che un'architettura contenente qualità indesiderabili, come appunto la debolezza, fosse femminile mentre il termine maschile era applicato a edifici di maggior successo⁴²². Allo stesso modo pulizia, delicatezza del tocco e cura per i dettagli erano secondo la visione patriarcale caratteristiche attribuite alle donne e dunque

⁴¹⁰ Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, cit., p. 54.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 55.

⁴¹² K. Dorhofer, *Pionierinnen in der Architektur*, Tubinga, Verlag Wasmuth & Zohlen, 2004, pp. 11-12.

⁴¹³ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., pp. 82-83.

⁴¹⁴ D. Stratigakos, *Women and the Werkbund. Gender Politics and German Design Reform, 1907-14*, in "giornale della società degli storici dell'architettura", vol. 62, n. 4 (dicembre 2003), p. 493.

⁴¹⁵ F. Mugnai, *Lilly Reich. Architetture di oggetti*, in "Donnarchitettura", cit., p. 33.

⁴¹⁶ Dorhofer, *Pionierinnen in der Architektur*, cit., p. 13.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 8.

⁴¹⁸ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., pp. 12-13.

⁴¹⁹ Bernardini, *Donne architetto nella storia*, in "Architettura: singolare, femminile", cit., p. 14.

⁴²⁰ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., pp. 12-13.

⁴²¹ *Ivi*, p. 8.

⁴²² Rendell, Penner, Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, cit., p. 233.

adattate ai gradini più bassi della scala architettonica⁴²³. Non era in realtà l'utilizzo di differenti forme spaziali o tecnologie costruttive a rappresentare i diversi quadri di riferimento tra uomini e donne quanto i diversi contesti sociali ed etici in cui essi progettavano⁴²⁴.

Il Bauhaus, fondato a Weimar nel 1919, spazzò via l'organizzazione accademica della scuola con l'unificazione dell'Accademia di Belle Arti e la Scuola d'arte applicata di Henry van de Velde (1906)⁴²⁵; in quest'ultima molte donne frequentavano i corsi di mobili, artigianato e decorazione d'interni poiché non era richiesto il diploma di scuola superiore⁴²⁶. La forza del Bauhaus risiede nel rapporto tra insegnanti e studenti fondato su un reciproco scambio in cui si forma la coscienza di una responsabilità sociale comune. Walter Gropius materializza la sintesi tra arte e artigianato nella scelta di sostituire il titolo accademico di professore con quello di maestro della forma o di maestro artigiano i quali curano la direzione delle officine; qui gli studenti progettano e sperimentano con i vari materiali. Solo dopo il trasferimento del Bauhaus a Dessau nel 1925 nacque la Scuola di Architettura il cui edificio progettato da Gropius era il vero manifesto del movimento razionalista di quegli anni. Nella direzione della scuola egli è succeduto prima da Hannes Meyer e poi Mies van der Rohe presso la sede di Berlino situata in una fabbrica abbandonata, essa chiuderà nel 1933 per volere dei nazisti. Nel manifesto della scuola di design, arte e architettura di Weimar l'architetto fondatore decretò l'assoluta uguaglianza tra uomini e donne, rispettivamente definiti sesso forte e sesso bello, tuttavia i primi avevano accesso a pittura, intaglio e architettura mentre le seconde erano escluse da tali corsi e dirottate verso quelli di ceramica e tessitura perché ritenuti più consoni. Nel 1919 risultano iscritte più donne che uomini, il collegio dei maestri si trova spiazzato di fronte a tale affluenza per cui Gropius impone una rigida selezione dopo l'ammissione; ciò si concretizza nella decisione di confinare le donne al laboratorio di tessitura, prima nominato sezione femminile, relegato alle posizioni più basse nella gerarchia dell'arte. Infatti Gertrud Arndt fu indirizzata a tale corso pur volendosi iscrivere a quello di architettura grazie alla vincita di una borsa di studio. Per effetto della selezione il numero di donne iscritte diminuisce costantemente. Marianne Brandt è una delle poche che riesce a entrare nelle officine dei metalli dimostrando il proprio talento creativo nella creazione di oggetti d'uso quotidiano, ella è celebrata come pioniera di tale lavorazione ma anche come donna riconosciuta in un'industria fortemente dominata da uomini⁴²⁷. Un ruolo di primo piano ebbe certamente Lilly Reich la quale, come vedremo, fu eletta membro del Consiglio di Amministrazione del Deutscher Werkbund riuscendo a guadagnarsi la fiducia dei colleghi uomini⁴²⁸ e ottenne anche la direzione dell'atelier di falegnameria, metallurgia e pittura murale del Bauhaus⁴²⁹. Tali pioniere dimostrarono con la loro vita, le opere, l'impegno e i rischi assunti grande coraggio e creatività conferendole lo status di eroine leggendarie; esse operarono scelte guidate da forti

⁴²³ Ivi, p. 250.

⁴²⁴ L.K. Weisman, *Discrimination by Design. A feminist critique of the man-made environment*, Illinois, University of Illinois press, 1992, p. 29.

⁴²⁵ R. Marchini, *Le donne del Bauhaus*, in "DINAMOPRESS", «<https://www.dinamopress.it/news/le-donne-del-bauhaus/>» (31 marzo 2019).

⁴²⁶ W. Voigt, *A small flock of female students*, in "Women Architects and Politics: Intersections between Gender, Power Structures and Architecture in the Long 20th Century", a cura di M. Pepchinski, C. Budde, Bielefeld, transcript Verlag, 2022, p. 65.

⁴²⁷ Marchini, *Le donne del Bauhaus*, in "DINAMOPRESS", cit.

⁴²⁸ Mugnai, *Lilly Reich. Architetture di oggetti*, in "Donnarchitettura", cit., p. 34.

⁴²⁹ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 150.

principi etici e inaugurarono nuove visioni spaziali aiutandoci a osservare il mondo come se maschile e femminile fossero inclusivi⁴³⁰. Nel corso della Seconda Guerra Mondiale il numero di donne iscritte alle facoltà di architettura era molto alto in quanto i giovani erano stati arruolati nell'esercito e furono allentate le restrizioni imposte alle studentesse dopo il 1918⁴³¹; quella di Stoccarda fu una delle poche facoltà tedesche che continuò a offrire istruzione durante l'ultimo anno di guerra⁴³².

6.1 *Lilly Reich: la collaborazione con Mies van der Rohe e la docenza al Bauhaus*

Lilly Reich [Fig. 50], nata nel 1885 a Berlino da una ricca famiglia tedesca, ebbe una formazione anomala e poco convenzionale in quanto studiò in un collegio femminile per poi imparare la tecnica del ricamo *kurbel*⁴³³ e formarsi con l'architetto Josef Hoffmann presso l'atelier viennese della Wiener Werkstatte. Specializzatasi in tappezzeria, tessuti e abiti⁴³⁴, divenne una delle più importanti pioniere del design moderno nella Germania degli anni venti/trenta⁴³⁵ grazie all'insegnamento di Else Oppler-Legband⁴³⁶. La sua carriera procedette fino al 1937 quando la situazione politica sospese ogni speranza di proseguire come artista autonoma⁴³⁷. Reich studiò i temi legati alla tessitura fino a individuare l'opportunità di impiegarne degli elementi all'interno dei suoi allestimenti attribuendogli un significato architettonico⁴³⁸. Il suo primo incarico nel 1911 fu il progetto degli interni di trentadue alloggi del centro della gioventù di Charlottenburg⁴³⁹ che includevano una sala da pranzo per gli insegnanti, una stanza-giochi per bambini, una cucina e una falegnameria⁴⁴⁰; ella è riuscita a conferire a ogni stanza un carattere e un comfort speciali⁴⁴¹. Al tempo il design era uno dei pochi ambiti in cui la donna poteva dispiegare il proprio talento come artista autonoma per cui era un campo in forte espansione⁴⁴², oltre che per il risultato artistico dato dalla combinazione di praticità e gusto estetico⁴⁴³ la critica

⁴³⁰ Ivi, p. 218.

⁴³¹ Voigt, *A small flock of female students*, in "Women Architects and Politics: Intersections between Gender, Power Structures and Architecture in the Long 20th Century", cit., p. 66.

⁴³² Ivi, p. 67.

⁴³³ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 129.

⁴³⁴ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

⁴³⁵ M. McQuaid, *Lilly Reich and the art of Exhibition Design*, in "Moma", n. 21 (winter-spring 1996), p. 13.

⁴³⁶ Mugnai, *Lilly Reich. Architetture di oggetti*, in "Donnarchitettura", cit., p. 33.

⁴³⁷ McQuaid, *Lilly Reich and the art of Exhibition Design*, in "Moma", cit., p. 13.

⁴³⁸ G. Conti, *Lilly Reich. La rivoluzione della spazialità tessile tra emancipazione e avanguardia*, Roma, tab edizioni, 2022, p. 30.

⁴³⁹ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 131.

⁴⁴⁰ M. McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, New York, The Museum of Modern Art, 1996, p. 10.

⁴⁴¹ Dorhofer, *Pionierinnen in der Architektur*, cit., p. 105.

⁴⁴² Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 131.

⁴⁴³ Dorhofer, *Pionierinnen in der Architektur*, cit., p. 105.

contemporanea rimase infatti colpita dalle responsabilità che furono lei affidate⁴⁴⁴. Molte progettiste furono invitate alla mostra del 1912 *Donne a casa e al lavoro* da un'associazione femminile di accademiche e professioniste che si autopromuovevano tramite fiere, mostre e pubblicazioni⁴⁴⁵; l'obiettivo era quello di dimostrare quanto le donne fossero capaci di svolgere un lavoro professionale in tutti i settori della vita. Reich contribuì con il progetto di un appartamento per un operaio proponendo un arredamento semplice, pratico ed economico⁴⁴⁶, alcuni esaltarono l'impiego di buoni materiali, la solida fattura e il comfort⁴⁴⁷; il critico d'arte Paul Westheim riteneva invece che il lavoro di Lilly Reich presentasse tutti i fallimenti della donna architettonicamente inetta, è difficile capire se ci fossero veramente dei difetti o se lui volesse solo ribadire quanto le donne fossero più adatte a compiti artistici decorativi piuttosto che all'architettura⁴⁴⁸. Alcuni mobili ideati da Reich furono addirittura riportati in alcune riviste professionali con il titolo *la donna come mobiliera*⁴⁴⁹, la sensibilità per il comfort umano era infatti considerata una caratteristica femminile; le sedie da lei realizzate avevano schienali sagomati sul corpo mentre quelle di Mies van der Rohe mostravano linee idealizzate⁴⁵⁰. Fu come allestitrice che ella diede grandi contributi allo sviluppo del modernismo consentendo alla catalogazione dei materiali e dei contenuti di agire come elemento progettuale primario riuscendo anche a uscire dall'ombra proiettata dai suoi collaboratori⁴⁵¹.

Reich riuscì a guadagnarsi la fiducia e la stima dei colleghi uomini tanto da elegerla nel 1920 membro del Consiglio di Amministrazione del Deutscher Werkbund⁴⁵² per il quale istruzione e lavoro creativo potevano far evolvere la cultura e la società; un contributo fondamentale fu trasformare il mondo della produzione attraverso l'interrelazione tra arte e industria per educare il consumatore organizzando corsi di formazione per venditori o concorsi, finanziando campagne per il miglioramento delle vetrine dei negozi e allestendo mostre per orientare il gusto del pubblico e sostenere l'innovazione artistica⁴⁵³. Il Werkbund raggiunse l'apice del proprio operato con l'esposizione *Arte nell'artigianato, industria e commercio, architettura* di Colonia nella quale Reich si occupò di coordinare l'allestimento di diciassette spazi espositivi; ciò le permise di confrontarsi con la gestione di problematiche concrete ed eventuali necessità dell'organizzazione compositiva nonché di ampliare la propria rete di contatti professionali nel mondo dell'allestimento e dell'architettura⁴⁵⁴. Il patriottismo tedesco in periodo pre-bellico obbligò il Werkbund ad allinearsi su posizioni nazionaliste al fine di erigere una vera industria tedesca, sotto la direzione artistica di Reich nel 1915 fu organizzata l'Esposizione del Comitato del Werkbund per l'Industria della Moda a Berlino⁴⁵⁵. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, viste le scarse possibilità di allestire mostre, ella aprì un proprio negozio di sartoria dove realizzare abiti da lei stessa disegnati;

⁴⁴⁴ Conti, *Lilly Reich. La rivoluzione della spazialità tessile tra emancipazione e avanguardia*, cit., p. 43.

⁴⁴⁵ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 131.

⁴⁴⁶ McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, cit., p. 48.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 10.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 48.

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 51.

⁴⁵⁰ Rendell, Penner, Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, cit., p. 299.

⁴⁵¹ McQuaid, *Lilly Reich and the art of Exhibition Design*, in "Moma", cit., p. 13.

⁴⁵² Mugnai, *Lilly Reich. Architetture di oggetti*, in "Donnarchitettura", cit., p. 34.

⁴⁵³ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 133.

⁴⁵⁴ Conti, *Lilly Reich. La rivoluzione della spazialità tessile tra emancipazione e avanguardia*, cit., pp. 50-51.

⁴⁵⁵ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 135.

ciò mostra come fosse una personalità inusuale a inizio Novecento, le sue scelte paiono determinate da una sorta di devozione che dispensa in ogni ambito della sua vita⁴⁵⁶. Nel 1920 Reich allestì due mostre: in *L'artigianato della Moda* assunse la direzione artistica presentando alcuni modelli di abiti e accessori femminili mentre *The Applied Arts* fu organizzata per esporre prodotti⁴⁵⁷ tedeschi in un museo del New Jersey e selezionò milleseicento oggetti che sintetizzavano l'essenza del design tedesco⁴⁵⁸. Nel 1924 Reich progettò la mostra itinerante *Die Form* a dimostrare come la prima condificazione di un lavoro artistico sia la buona forma che produce da sola infinita felicità facendo sì che non necessitino altri ornamenti. Fondamentale fu l'esposizione *Dalla fibra al tessuto* [Fig. 51] del 1926, allestimento creativo dove espose il materiale grezzo e il suo processo di fabbricazione; tale modo di intendere l'esposizione dei prodotti sarà alla base di tutti i suoi lavori sebbene criticati per l'estrema oggettività⁴⁵⁹.



Fig. 50: *Lilly Reich*, Ritratto.

Fig. 51: *L. Reich*, Mostra Dalla Fibra al tessuto, 1926.

Il periodo di maggior fecondità professionale di Reich inizia nel 1927 quando si associa a Ludwig Mies van der Rohe⁴⁶⁰ e, al contrario di molte colleghe a lei contemporanee, mantenne il proprio studio indipendente per evidenziare come fosse una figura autonoma⁴⁶¹; il fatto che il suo nome sia connesso esageratamente a quello di Mies è certamente radicato nel forte pregiudizio dell'epoca con cui le poche architetture dovettero confrontarsi, solo recentemente il suo lavoro ha iniziato a ricevere un più ampio riconoscimento⁴⁶². Egli si affidò ai suggerimenti di Reich tuttavia nelle collaborazioni i loro ruoli erano ben distinti in quanto lui si occupava di tracciare l'idea generale e lei di approfondire i dettagli⁴⁶³. Mies citò la sua ultima esposizione nel momento in cui suggerì alla città di Stoccarda di assumerla per l'allestimento della sala espositiva che sarebbe stata parte della mostra *La Casa* organizzata dal Werkbund. Alla costruzione di tale insediamento sulla collina dominante la città parteciparono i migliori architetti europei come Le Corbusier, Gropius, Behrens e lo stesso Mies con un edificio residenziale per il quale Reich disegnò gli interni; ella progettò otto delle nove aree espositive vicino

⁴⁵⁶ Mugnai, *Lilly Reich. Architetture di oggetti*, in "Donnarchitettura", cit., p. 34.

⁴⁵⁷ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 135.

⁴⁵⁸ *Ivi*, p. 136.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 138.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 139.

⁴⁶¹ Conti, *Lilly Reich. La rivoluzione della spazialità tessile tra emancipazione e avanguardia*, cit., p. 30.

⁴⁶² *Ivi*, p. 15.

⁴⁶³ Mugnai, *Lilly Reich. Architetture di oggetti*, in "Donnarchitettura", cit., p. 35.

all'insediamento in cui erano mostrati i materiali di costruzione e i modelli delle case e vicino al centro città. Le sale presentavano⁴⁶⁴ prodotti industriali, cucine tipo, tessuti e disegni provenienti dal Bauhaus; nella prima sala vi erano pannelli bianchi autoportanti che fungevano da sfondo per l'esposizione di oggetti mentre nella galleria del mezzanino erano esposti elettrodomestici, strumenti musicali e arredi. La Sala del Vetro e la Sala Lavori in linoleum tedesco [Fig. 52] furono progettate in collaborazione con Mies: la prima, diversa dalle altre essendo che vengono ricreate delle vere e proprie stanze, vedeva spazi diversificati in base alle texture e ai colori per armonizzare le zone di passaggio mentre la seconda presentava il materiale su leggere piattaforme o pannelli verticali dai diversi toni di colore⁴⁶⁵. Dopo il grande successo di questa mostra Reich e Mies tornano a Berlino, lui acquistò grande prestigio come architetto e lei vide la propria fama ampliata ad altri settori rispetto al tessile e la qualità del suo operato riconosciuta internazionalmente. I due lavorarono insieme al Caffè di seta e velluto all'interno della mostra⁴⁶⁶ *La moda della Donna*, si tratta di un grande spazio moderno diviso in aree distinte tramite superfici verticali realizzate con enormi tende in seta appese ad eleganti barriere d'acciaio; i paraventi permettevano di separare aree di riposo arredate con tavoli e sedie disegnati da Mies. Nella mostra delle *Industrie della Seta* del 1927, sorta in collaborazione con Reich, i tessuti colorati così come il rivestimento in cuoio verde dei mobili del soggiorno di Casa Tugendhat rispecchiano il suo gusto essendosi formata come disegnatrice di moda; tale spazio è molto sensuale per la scelta dei materiali e dei colori utilizzati e ricorda la calma degli interni giapponesi⁴⁶⁷.

Tra il 1928 e il 1929 Mies e Reich collaborarono all'Esposizione Universale di Barcellona⁴⁶⁸ che fu prova della forza dell'industria tessile tedesca⁴⁶⁹; tra gli obblighi del contratto compaiono quello relativo alla progettazione architettonica delle aree tedesche in svariati spazi espositivi di differenti edifici, l'arredo e l'allestimento completo degli stand fieristici e il progetto architettonico del Padiglione Tedesco [Fig. 53]. Nella sezione dell'industria tessile [Fig. 54] Reich utilizzò come sfondo una sequenza di schermi di vetro colorato a diverse altezze inquadri in un telaio d'acciaio cromato inossidabile e come figura dei tessuti sospesi a barriere metalliche, la scelta del bianco per i muri e il pavimento fece risaltare il carattere tipografico radicale utilizzato. L'installazione per la birra Hackerbrau [Fig. 55], creata all'interno di un'area delimitata da muri bianchi, risultò essere uno degli elementi più innovativi dell'intera esposizione. I temi scelti da Reich furono la bottiglia⁴⁷⁰ di vetro, a rappresentare diversi tipi di birra, e la tanica di ferro brevettato, come indicava il cartello esplicativo; due scaffali bianchi che percorrevano le pareti furono da lei utilizzati per esporre cento bottiglie di birra conferendo all'oggetto industriale un nuovo significato di oggetto d'arte⁴⁷¹. Molto nota fu la progettazione della Sedia Barcellona (1929) [Fig. 56] di cui Mies van der Rohe cercò di ottenere il pieno merito⁴⁷². Il culmine della carriera di Reich giunge nel 1931 quando assume con Mies l'incarico della sezione *L'abitazione della nostra epoca* allo scopo di far conoscere nuovi materiali da costruzione e proposte architettoniche

⁴⁶⁴ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 139.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 140.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 141.

⁴⁶⁷ *Ivi*, pp. 142-143.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 144.

⁴⁶⁹ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

⁴⁷⁰ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 145.

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 146.

⁴⁷² Hall, *Breaking Ground. Architecture by women*, cit., p. 8.

avanguardistiche mediante⁴⁷³ appartamenti e progetti di abitazioni per single e coppie con figli. Ella fu responsabile di cinque delle otto installazioni realizzate: lavorò come architetto nella casa a un piano, come architetto di interni nell'appartamento per coppia sposata e per single, come designer organizzò la *Mostra dei materiali* e il magazzino e sala espositiva per arredi dove espose materiali di finitura per interni divisi in ventiquattro gruppi. Per la sezione del legno Reich decise di esporre il materiale grezzo senza processo di trattamento, le tavole stavano impilate le une sulle altre e poggiate direttamente al suolo; la forza geometrica e grafica e l'astrazione del sistema erano in armonia con le scritte esplicative. Il piano terra del grande padiglione che ospitava l'insieme era occupato da quattro case progettate dalla stessa Reich, Mies, Haring e i fratelli Wassili; le prime due erano unite tramite un muro esterno e occupavano gran parte dello spazio a disposizione. Quella di Reich vedeva uno schema a L dai lati disuguali per differenziare la zona giorno dalla zona notte, contenente due stanze da letto e un bagno condiviso, mentre il lato lungo ospitava salotto e sala da pranzo da una parte e cucina e stanza di servizio dall'altra⁴⁷⁴. Nelle due stanze per coppia sposata e per single ella utilizzò similmente l'elegante libreria dalle mensole di jaracanda con supporti in tubolare d'acciaio; nello spazio compatto della seconda tipologia l'arredo si condensava e diventava un elemento multifunzionale interessante, il mobile che delimitava l'ingresso serviva anche per garantire la privacy al salotto-stanza da letto e nascondeva all'interno la cucina⁴⁷⁵.



Fig. 52: L. Reich, M. van der Rohe, German Linoleum works exhibit, 1927.



Fig. 53: L. Reich, M. van der Rohe, Padiglione Tedesco, Esposizione Universale di Barcellona, 1928/1929.

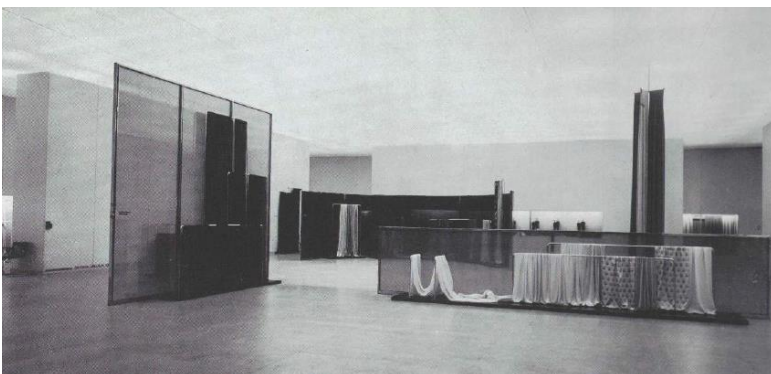


Fig. 54: L. Reich, M. van der Rohe, Sezione industria tessile, Esposizione Universale di Barcellona, 1929.

⁴⁷³ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 146.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 148.

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 149.

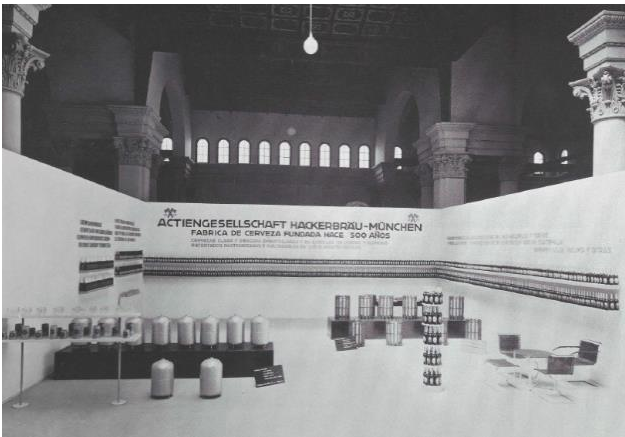


Fig. 55: L. Reich, M. van der Rohe, Installazione Birra Hackerbrau, Esposizione Universale di Barcellona, 1929.



Fig. 56: L. Reich, M. van der Rohe, Sedia Barcellona, Esposizione Universale di Barcellona, 1929.

Sebbene la principale occupazione di Reich durante la Repubblica di Weimar riguardasse il design di mobili, la pianificazione di mostre e la decorazione di interni ella fu nel 1928 la candidata favorita per dirigere un nuovo istituto di moda a Monaco; ella declinò l'offerta in quanto ciò avrebbe certamente limitato l'ambito del proprio lavoro⁴⁷⁶. A fine 1931 Mies van der Rohe offrì a Reich la direzione degli atelier di falegnameria, metallurgia e pittura murale del Bauhaus il cui obiettivo era quello di cercare le soluzioni adatte per risolvere problemi costruttivi e grafici; ella assunse la direzione dell'atelier dei tessuti nel 1932 ma il suo periodo trascorso al Bauhaus fu così breve da non lasciare traccia⁴⁷⁷. Si insinuò che la nomina fosse dovuta alla sua relazione sentimentale con Mies sebbene siano note la sua capacità di leader e disegnatrice di moda e di interni, non avendo alcuna esperienza di professoressa gli studenti non la accolsero favorevolmente tanto che il numero degli iscritti diminuì costantemente. A prescindere da ciò possiamo citare lo schizzo per il primo tappeto monocromo e senza motivi ornamentali presentato nel 1931 all'Esposizione del Bauhaus. E' nota la vergognosa chiusura nel 1933 per mano dei nazisti⁴⁷⁸, Reich aveva raccomandato ad alcuni allievi di entrare nella Lega per la Cultura Tedesca - istituzione nettamente nazista - tuttavia il suo atelier fu utilizzato come esempio per prendere la decisione definitiva. Ella votò a favore dell'allineamento del Werkbund al regime nazionalsocialista tramite l'elezione a direttore di un membro del partito nazista, Lorcher⁴⁷⁹; fu l'inizio del declino del Werkbund che smise di organizzare esposizioni⁴⁸⁰. In questo periodo il nazismo voleva che le donne rinunciassero alla carriera prediligendo il ruolo di madri, educatrici e casalinghe infatti molte di loro furono escluse dalla vita pubblica e dalle arti; le lettere di Reich confermano tale isolamento e mancanza di opportunità, da quel momento cercò di ritagliarsi ruoli per sopravvivere economicamente⁴⁸¹. Nel 1934 Mies e Reich collaborarono alla mostra *Popolo tedesco - Lavoro tedesco* [Fig. 57] con il progetto delle aree dedicate ai minerali, al vetro e alla ceramica al fine di porsi come prima

⁴⁷⁶ McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, cit., p. 55.

⁴⁷⁷ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 150.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 151.

⁴⁷⁹ *Ivi*, p. 152.

⁴⁸⁰ *Ivi*, pp. 153-154.

⁴⁸¹ McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, cit., p. 57.

presentazione del lavoro tedesco; il sistema espositivo vide ancora elementi indipendenti risaltare sullo sfondo di muri isolati rendendo i percorsi fluidi e dinamici. Il principale contributo di Reich è evidente nel mezzanino nella sezione del vetro [Fig. 58], ella ha elevato la progettazione dell'esposizione a forma d'arte e trasformato la disciplina mettendo in mostra in modo drammatico gli elementi essenziali facendo di materiali e contenuti un tema principale del progetto espositivo stesso⁴⁸². Le ultime mostre di cui Reich si occupa sono *l'Esposizione imperiale del tessuto e della moda tedesca* a Berlino in cui progettò insieme a Mies dalla quarta all'ottava sala ma l'incarico gli fu tolto alcune settimane prima dell'inaugurazione per volontà di Hitler e poi *l'Esposizione Internazionale di arti e tecniche applicate alla vita moderna* a Parigi dove esibirono i prodotti dell'industria tessile tedesca⁴⁸³. In quest'ultima ella riutilizzò le tecniche e i sistemi espositivi applicati in precedenza come il sospendere tele su supporti d'acciaio in uno sfondo di pannelli di vetro colorato, il risultato fu che la politicizzazione delle arti e la manipolazione delle esposizioni divenne oggetto e soggetto della propaganda nazista. Nel momento in cui Mies van der Rohe ricevette nel 1938 l'invito a insegnare a Chicago lasciò a Reich la direzione dello studio di Berlino ma lei, temendo i disastri dell'imminente guerra, decise di trasferire il proprio archivio e quello di Mies in Turingia presso la casa dei genitori di Eduard Ludwig⁴⁸⁴; se ciò non fosse avvenuto si saprebbe molto poco dei suoi successi come designer a architetto d'avanguardia in un periodo in cui le donne iniziarono a combattere contro la loro esclusione dalle professioni⁴⁸⁵. Reich continuò a lavorare come designer d'interni e arredi anche dopo che il suo studio fu distrutto dai bombardamenti nel 1943⁴⁸⁶; al termine della guerra la sua occupazione principale fu rifondare il Werkbund tedesco, insieme ad altri si fece garante di fronte agli alleati che la nuova istituzione avrebbe seguito una linea antifascista e democratica. Nel 1947 ella ultimò i suoi ultimi incarichi ovvero gli arredi per la casa di Edith Greenough Boissevain e la rimodellazione di alcuni appartamenti. Reich impiegò il suo ultimo anno di vita a trasmettere i principi del Werkbund e a rivedere i programmi delle scuole di arti e mestieri, si vide obbligata a criticarne l'impostazione tradizionale e conservatrice essendo state certamente impoverite dal nazismo. Ella creò alcuni degli interni di maggior qualità ed eleganza dell'architettura del XX secolo, tale successo fu conseguenza del fatto che le forme furono sempre sottomesse al materiale, alla tecnica e all'uso⁴⁸⁷. Secondo la rivista tedesca *Bauen und Wohnen* Reich cercava sempre di far emergere le reali necessità quotidiane creando allestimenti suggestivi e pratici modelli di mobili e cucine mediante disegni e materiali eccellenti⁴⁸⁸; il suo biografo Franz Schulbe raccontò di quanto fosse una personalità intraprendente, sicura di sé e di carattere assorbita totalmente dal proprio lavoro⁴⁸⁹. Lilly Reich, prima donna a progettare l'interno di un'intera abitazione e una completa serie di mobili in tubolare d'acciaio⁴⁹⁰, godeva di una posizione senza precedenti rispetto alle

⁴⁸² Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., pp. 153-154.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 155.

⁴⁸⁴ *Ivi*, pp. 156-157.

⁴⁸⁵ McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, cit., p. 7.

⁴⁸⁶ Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., pp. 156-157.

⁴⁸⁷ *Ivi*, pp. 158-159.

⁴⁸⁸ Conti, *Lilly Reich. La rivoluzione della spazialità tessile tra emancipazione e avanguardia*, cit., p. 18.

⁴⁸⁹ Dorhofer, *Pionierinnen in der Architektur*, cit., p. 114.

⁴⁹⁰ McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, cit., p. 54.

altre arredatrici di interni o designer di mostre le cui biografie non suscitarono interesse poiché si credeva non facessero parte dell'avanguardia ma tendessero a essere più eclettiche nei loro stili⁴⁹¹.

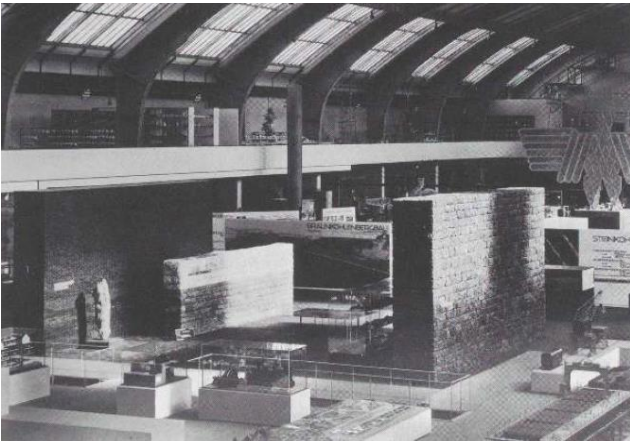


Fig. 57: *L. Reich, M. van der Rohe*, Mostra Popolo tedesco - Lavoro tedesco, interno, 1934.



Fig. 58: *L. Reich, M. van der Rohe*, Mostra Popolo tedesco - Lavoro tedesco, sezione del vetro, 1934.

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 56.

- Il Contesto Americano

Negli Stati Uniti la rivendicazione dei diritti delle donne ebbe inizio già nel 1647 quando Margaret Brent si battè per l'uguaglianza tra sessi in un ambiente coloniale dominato da uomini chiedendo il diritto di voto per tutti; tradizionalmente le donne dovevano essere buone mogli e donne di casa responsabili dell'educazione dei figli ma anche di lavori extra-domestici come la produzione di alimenti caseari e tessuti per agevolare il bilancio di famiglia⁴⁹². Alcune professioni erano loro vietate in quanto le donne non avevano identità legale e tutto ciò che facevano era sotto l'autorità del padre o del marito⁴⁹³. Si è soliti considerare come atto ufficiale della formazione e dell'azione dei movimenti femministi la Convenzione di Seneca Falls del 1848 che sottolinea il diritto delle donne a ribellarsi per conquistare l'uguaglianza di fronte alla legge⁴⁹⁴; il cammino per i loro diritti civili e politici è velocizzato anche da fattori quali la precoce tradizione liberale e l'industrializzazione che portano al riconoscimento del diritto di voto e alla parità civile nel 1920 tuttavia l'emancipazione raggiunta non intacca l'ideale della donna casalinga e la tipica divisione dei ruoli. Fin dall'Ottocento le donne delle società industrializzate acquisiscono forme di protezione sul lavoro volte ad alleviare una pesante situazione di sfruttamento che comporta gravi rischi per la salute e la moralità familiare; si tratta tuttavia di un riconoscimento fondato sulla tutela di un soggetto debole che necessita di protezione⁴⁹⁵. Soprattutto tra il 1890 e il 1930 le donne popolarono il paesaggio urbano ritagliandosi nuovi spazi e avviando delle campagne per standard igienico-sanitari più elevati, istruzione pubblica e leggi sul lavoro minorile; esse lavoravano negli uffici come dattilografe o segretarie, nelle fabbriche e nei grandi magazzini⁴⁹⁶.

Certe facoltà di architettura come la Syracuse University, l'Università dell'Illinois e la Cornell University di Ithaca (NY) iniziarono ad ammettere le donne negli anni settanta dell'Ottocento⁴⁹⁷; per accedere a quest'ultima esse dovevano affrontare prove di algebra, geometria piana e solida, trigonometria e nozioni di francese e tedesco. Molte scuole pubbliche erano tendenzialmente più aperte alle donne rispetto a quelle private⁴⁹⁸ le quali non aprirono se non quando furono costrette legalmente a farlo⁴⁹⁹; l'Harvard University e la George Washington University non ricevettero alcun incentivo ad ammettere le donne per cui decisero di escluderle mentre la Columbia University lo fece per ragioni politiche⁵⁰⁰. L'architetta Cassandra Carroll raccontò di come alla fine degli anni cinquanta non vi fossero college di architettura aperti alle donne nel New Jersey e di come sia stata costretta a spostarsi in Pennsylvania⁵⁰¹.

⁴⁹² Donolo, *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, cit., p. 30.

⁴⁹³ *Ivi*, p. 31.

⁴⁹⁴ *Le donne nel Novecento. Emancipazione e differenza di genere*, cit.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ K. McNeill, *Gender, Architecture and professional style*, in "Pacific Historical Review", vol. 76, n. 2 (may 2007), p. 260.

⁴⁹⁷ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., pp. 21-22.

⁴⁹⁸ J. Paine, *Pioneer Women Architects*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", a cura di S. Torre, New York, Whitney Library of Design, 1977, p. 56.

⁴⁹⁹ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., pp. 21-22.

⁵⁰⁰ Paine, *Pioneer Women Architects*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", cit., p. 56.

⁵⁰¹ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., pp. 21-22.

L'educazione architettonica americana fu strutturata sul modello dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi con un'organizzazione fortemente autoritaria nelle modalità di valutare il lavoro degli studenti⁵⁰²; Julia Morgan fu la prima donna ad essere ammessa a quel programma di architettura⁵⁰³ per poi ottenere la prima licenza di architetto in California a inizio Novecento⁵⁰⁴. A seguito della laurea pochissime donne riuscirono a fare l'apprendistato, furono in gran parte escluse dagli atelier e dalla rete professionale e non poterono nemmeno aprire uno studio indipendente⁵⁰⁵; il XIX secolo fu descritto dagli storici come un periodo in cui le donne erano immerse nel culto della domesticità che attribuiva un certo valore sociale ai ruoli domestici impedendo loro di entrare nel mondo del lavoro pubblico⁵⁰⁶.

Nel 1872 l'avvocato per i diritti delle donne Julia Ward Howe tenne una conferenza alla Victorian Discussion Society di Londra in cui si chiese come mai l'architettura non avesse praticanti donne. La sua ipotesi era che queste possedevano un innato senso della bellezza e inclinazioni spirituali più elevati rispetto agli uomini i quali invece erano orientati al profitto; tali artiste non dimenticavano il loro ruolo di mogli e madri⁵⁰⁷. Infatti secondo molti attivisti il valore di una donna era radicato, oltre che nella sua presunta natura domestica, anche in quella materna che non abbandonava per divenire simile all'uomo⁵⁰⁸. Poiché la società scettica metteva in discussione le capacità delle donne in architettura, a queste venivano commissionati generalmente edifici privati per individui dotati di mezzi modesti piuttosto che progetti pubblici per grandi istituzioni quindi furono pubblicati relativamente pochi lavori⁵⁰⁹. Come vedremo, Sophia Hayden Bennett fu la prima donna a laurearsi in architettura nel 1890⁵¹⁰ ma la situazione fu resa tendenzialmente complessa dall'invisibilità di alcune donne nascoste dietro pseudonimi che rendevano la loro attività professionale poco esposta e quindi scarsamente in grado di incidere sul panorama dei progetti architettonici⁵¹¹; questa titubanza a promuovere pubblicamente il proprio operato scoraggiava i contemporanei a prenderle sul serio⁵¹². E' il caso di Louise Caldwell (1857-1915) la quale, laureata nel 1900 all'Università Wichita in progettazione e tecnologia industriale, sposò l'architetto Roland Murdock ma la sua attività all'interno dello studio tecnico intestato al marito fu documentata solo nel 1915. Allo stesso modo Louise Blanchard Bethune (1856-1913), prima donna laureata in architettura a iscriversi all'American Institute of Architects nel 1883, vantava una grande competenza nella progettazione industriale e non di rado era indicata come disegnatrice per lo studio tecnico fondato con il marito senza divenirne co-intestataria⁵¹³. Marion Mahony Griffin, come vedremo,

⁵⁰² Rendell, Penner, Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, cit., p. 261.

⁵⁰³ McNeill, *Gender, Architecture and professional style*, in "Pacific Historical Review", cit., p. 235.

⁵⁰⁴ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 51.

⁵⁰⁵ S. Allaback, *The first american women architects*, Illinois, University of Illinois, 2008, p. 3.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 5.

⁵⁰⁷ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., p. 5.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 6.

⁵⁰⁹ Paine, *Pioneer Women Architects*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", cit., p. 54.

⁵¹⁰ Espejel, *Donne architetto nel movimento moderno*, cit., p. 80.

⁵¹¹ A. Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", vol. 8 (2012), pp. 194-195.

⁵¹² Paine, *Pioneer Women Architects*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", cit., p. 54.

⁵¹³ Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., pp. 194-195.

tendeva a non prendersi il merito dei propri successi ottenuti in collaborazione con il marito cancellando anche il proprio nome da molti lavori⁵¹⁴. Denise Scott Brown, dopo una lunga serie di discriminazioni per il suo genere, si è invece trovata esclusa dal Premio Pritzker assegnato solo al marito Robert Venturi⁵¹⁵. Katharine Costheal Budd (1860-1951), laureatasi alla Columbia University divenendo una delle poche a non aver legato la sua affermazione professionale al compagno, si trovò dopo trent'anni di attività a dover sollecitare i suoi interlocutori a chiamarla *Miss* e non *Mister*⁵¹⁶. Un'altra tipologia di compromesso che le professioniste americane si trovano a sostenere in quegli anni riguarda la loro ghettizzazione all'interno di competenze ritenute più affini alla natura femminile come la progettazione residenziale o scolastica; si tendeva a non affidare loro lavori che implicavano uno stress prolungato o quelli ritenuti rischiosi per l'incolumità professionale⁵¹⁷. Persino le riviste del settore che ammettevano scrittrici donne, suggerivano come queste dovessero dedicarsi a varie forme di arte decorativa e al giardinaggio piuttosto che all'architettura; i lavori di coloro che riuscivano a praticarla si limitavano spesso a edifici per donne come campus, club e alberghi⁵¹⁸. Nel 1902 Thomas Haggles Davison sostenne infatti quanto le donne con la loro leggerezza di tocco e l'affascinante decorazione priva di manipolazione maschile fossero estranee alla pratica architettonica; per lui gli aspetti che facevano sì che la donna fosse così irresistibile per l'uomo erano quelli che la rendevano inadatta alla professione edile⁵¹⁹.

Nonostante le discriminazioni subite e il fatto che molti dipartimenti di architettura negassero ancora la loro ammissione, nel 1910 negli Stati Uniti vi erano più di cinquanta architetture⁵²⁰ e circa trecentosettantanove nel 1939 ma aumentate pochissimo fino al 1975 tanto da rappresentare solo l'1,2 % degli architetti americani autorizzati. Agli occhi di molti ciò confermava come le donne avessero poco da offrire all'architettura⁵²¹, tuttavia rappresentavano le prime pioniere ad aver ottenuto la stessa educazione formale e qualifica professionale degli uomini⁵²². Esse erano viste con disprezzo non solo dai colleghi professionisti ma anche dai membri del settore edile e dai potenziali clienti inoltre pochi architetti affermati erano disposti a offrire alle donne un'opportunità per avviare la loro carriera professionale; in un ambito in cui l'apprendistato era la norma ciò creava un grande ostacolo per le donne che intendevano praticare⁵²³. L'architetta Elisabeth Martini si sentì infatti dire da un datore di

⁵¹⁴ A. Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, Sidney, Powerhouse Publishing, 1998, p. 42.

⁵¹⁵ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., p. 3.

⁵¹⁶ Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., p. 194.

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 195.

⁵¹⁸ V. Chase, *Edith Wharton, The decoration of Houses, and Gender in Turn-of-the-Century America*, in "Architecture and Feminism", cit., p. 133.

⁵¹⁹ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., pp. 6-7.

⁵²⁰ Paine, *Pioneer Women Architects*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", cit., p. 54.

⁵²¹ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., p. 15.

⁵²² Paine, *Pioneer Women Architects*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", cit., p. 54.

⁵²³ A. Friedmann, *Girl Talk: Marion Mahony Griffin, Frank Lloyd Wright e l'Oak Park Studio*, in "Places", <<https://placesjournal.org/article/marion-mahony-griffin/?cn-reloaded=1>> (giugno 2011).

lavoro «non permetteremo in nessun caso a una donna di entrare nella sala da disegno»⁵²⁴. Le architetture dovettero inoltre affrontare discriminazioni da presidi e docenti, molestie dai colleghi per aver accettato un lavoro da uomini e disparità nei finanziamenti in quanto i funzionari supponevano avessero mariti a sostenerle⁵²⁵. Negli anni settanta si ricordano l'Associazione delle Donne Architetto, la Chicago Women in Architecture e l'Alleanza delle Donne in Architettura intenzionate ad accrescere la consapevolezza delle discriminazioni subite dalle donne sul lavoro nonché ad offrire loro supporto per l'avanzamento della carriera professionale. La Women's School of Planning and Architecture, fondata nel 1975 da donne per le donne, offriva un curricula sperimentale che aveva lo scopo di incoraggiarle a liberarsi dagli stereotipi di genere e a capire come utilizzare l'architettura per aiutare altre donne⁵²⁶.

7.1 *Sophia Hayden: la prima architetta americana*

Sophia Gregoria Hayden [Fig. 59], nata nel 1868 a Santiago del Cile da padre statunitense e madre peruviana, è stata la prima donna americana a essere ammessa e a laurearsi con lode in Scienze dell'Architettura nel 1890 presso il Massachusetts Institute of Technology (MIT) di Boston⁵²⁷ addirittura con un anno di anticipo rispetto ai colleghi maschi⁵²⁸. La sua carriera universitaria fu contrastata in quanto ai successi negli aspetti formativi non corrispose una determinata capacità di leadership, ciò era un grande limite in contesti selettivi e competitivi come quelli americani del tempo⁵²⁹. Per l'esame finale ella ha presentato un progetto per un Museo delle Belle Arti [Fig. 60] che, attingendo ai precedenti del Rinascimento italiano⁵³⁰, rivela tratti peculiari del suo fare architettonico come l'interesse per le ampie coperture a campata unica che consentono una naturale illuminazione dall'alto⁵³¹. La pianta [Fig. 61] raffigura un ampio piazzale incorniciato da colonnati, un'ampia facciata sobriamente decorata attorno al portico e una scalinata⁵³². Il programma di studi in architettura al MIT

⁵²⁴ A. Friedmann, *Girl Talk: Feminism and Domestic Architecture at Frank Lloyd Wright Oak Park Studio*, in "Marion Mahony Reconsidered", a cura di D. Van Zanten, Chicago, The University Press, 2011, p. 29.

⁵²⁵ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., p. 22.

⁵²⁶ *Ivi*, pp. 17-18.

⁵²⁷ Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., p. 186.

⁵²⁸ V. Breda, *Architetta. Sophia Hayden Bennett, la prima architetta americana*, in "Architempore", «<https://www.architempore.com/sophia-hayden-bennett/>» (23 marzo 2020).

⁵²⁹ Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., p. 187.

⁵³⁰ T. Hyde, *Sofia Gregoria Hayden Bennett*, in "The webby awards", «<https://pioneeringwomen.bwaf.org/sophia-gregoria-hayden-bennett/>».

⁵³¹ Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., p. 187.

⁵³² Hyde, *Sofia Gregoria Hayden Bennett*, in "The webby awards", cit.

era infatti molto ampio e impartiva lezioni sugli ordini classici applicati al design, sull'edilizia, le relazioni commerciali e la progettazione costruttiva⁵³³.

Hayden faticò a trovare un impiego presso uno studio di architettura per cui si dedicò all'insegnamento del disegno meccanico a Boston e cercò di lavorare in proprio⁵³⁴. Ella partecipò alla selezione per il progetto del *Woman's Building* [Fig. 62] del 1893 aggiudicandosi la vittoria contro venticinque giovani professioniste statunitensi laureate in architettura⁵³⁵ grazie alla sua abilità nel fondere la progettazione architettonica e l'apparato decorativo⁵³⁶ in un unicum elegante secondo il gusto del tempo⁵³⁷; l'ente finanziatore era formato da donne mentre gli uomini erano esclusi dalla competizione perché intenzionata a esaltare le nuove professionalità femminili⁵³⁸. Si verificarono molte resistenze a nominare Hayden direttore dei lavori di costruzione del padiglione da lei progettato sebbene tale compito venisse solitamente attribuito al progettista. Gli uomini criticarono il suo lavoro ritenendo che da esso derivava il sesso dell'architetto inoltre le fu riconosciuto un onorario di mille dollari al fronte di un compenso medio dei suoi colleghi maschi anche dieci volte superiore⁵³⁹. Hayden adotta per la sala centrale [Fig. 63] un'inedita copertura con incavallature metalliche curve volte a rendere una miglior illuminazione naturale dall'alto. Il suo lavoro fu particolarmente apprezzato dall'opinione pubblica e la comunità accademica per la delicatezza di stile, la genialità e l'eleganza degli interni sebbene non si sia accennato al portato dell'innovazione del suo progetto strutturale⁵⁴⁰. Altri tuttavia accusarono l'opera di Hayden di essere troppo femminile e dunque debole rispetto agli edifici magistrali degli uomini, nei rari casi in cui il lavoro di un uomo veniva criticato per essere troppo femminile si riteneva che il difetto risiedesse nell'individuo e non nel genere stesso⁵⁴¹. Ella subì discriminazioni che le attribuirono una fragilità emotiva incompatibile con un ruolo che necessitava invece di particolare resilienza psicologica⁵⁴², ricevette condanne pubbliche per non essere stata in grado di gestire le pressioni della professione⁵⁴³; si verificò infatti la sua estromissione parziale dalla direzione della decorazione interna intaccando la sua fortuna critica essendo che la manifestazione aveva tanto rilievo per gli Stati Uniti⁵⁴⁴. Il *Woman's Building*, dunque, non fece altro che mettere in evidenza atteggiamenti critici sul ruolo delle donne in architettura⁵⁴⁵. Il progetto di Hayden le valse invece un'ottima accoglienza in Europa

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ Breda, *Architetta. Sophia Hayden Bennett, la prima architetta americana*, in "Architempore", cit.

⁵³⁵ Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., p. 188.

⁵³⁶ *Ivi*, p. 191.

⁵³⁷ A. Bianco, *Sophia Gregoria Hayden. Un simbolo inconsapevole*, in "Donnarchitettura", cit., p. 15.

⁵³⁸ Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., p. 188.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 190.

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 192.

⁵⁴¹ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., p. 12.

⁵⁴² Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., p. 192.

⁵⁴³ Chase, *Edith Wharton, The decoration of Houses, and Gender in Turn-of-the-Century America*, in "Architecture and Feminism", cit., p. 133.

⁵⁴⁴ Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., p. 192.

⁵⁴⁵ Paine, *Pioneer Women Architects*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", cit., p. 60.

dove fu conosciuta grazie ad alcune pubblicazioni in cui persisteva tuttavia l'accentuazione delle sue doti creative rispetto a quelle tecniche⁵⁴⁶.

A venticinque anni Hayden torna a Boston per proseguire il suo percorso di formazione professionale, le poche fonti testimoniano molte competizioni con colleghe donne ma rare collaborazioni con uomini e sempre con ruoli marginali. Dopo la demolizione del suo padiglione nel 1894, in quanto opera provvisoria funzionale solo alle iniziative dell'esposizione, ella rinunciò progressivamente alle occasioni professionali in cui non potesse esserle riconosciuto un ruolo coerente alle sue competenze ma pagò con la marginalizzazione essendo che non ricevette più offerte⁵⁴⁷; frustrata dalla continua disparità di trattamento economico e professionale rispetto ai colleghi uomini Hayden finì infatti per ritirarsi presto dalla pratica⁵⁴⁸. Nel 1896 ella riprese a insegnare disegno, prediligendo quello ornato a quello di rappresentazione tecnica⁵⁴⁹, ma interruppe tale attività nel 1900 dopo aver sposato William Blackstone Bennett in quanto iniziò a dedicarsi alla pittura come pratica amatoriale⁵⁵⁰. Le fonti relative a questo periodo sono scarse rispetto a quelle dettagliate degli anni precedenti, tale scenario pare indicare un arrendersi alla sconfitta ma è un atteggiamento difficile da dimostrare anche a causa della mancanza di informazioni da parte del movimento di cui era divenuta simbolo⁵⁵¹. Rimasta vedova e senza figli, Hayden muore all'età di ottantaquattro anni⁵⁵².



Fig. 59: *Sophia Hayden*, Ritratto.

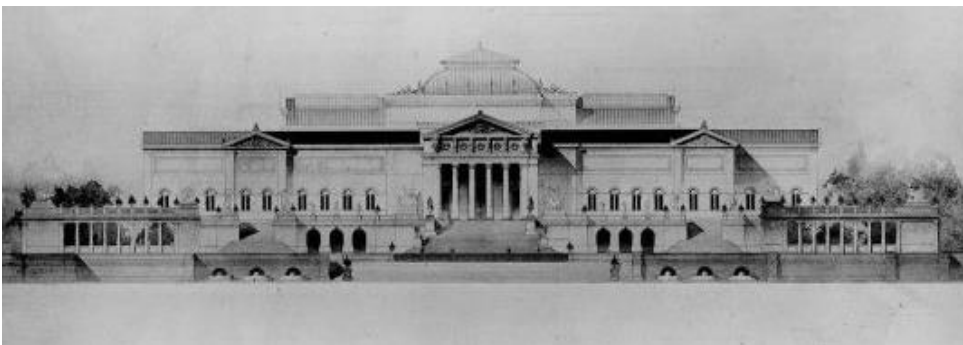


Fig. 60: *S. Hayden*, Museum of Fine Arts, prospetto progetto di tesi MIT, 1890.

⁵⁴⁶ Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., p. 192.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 193.

⁵⁴⁸ Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell'attualità*, in "Elle Decor", cit.

⁵⁴⁹ Bianco, *Sophia Gregoria Hayden. Un simbolo inconsapevole*, in "Donnarchitettura", cit., p. 17.

⁵⁵⁰ Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando "tutto" non basta*, in "Storia delle donne: concepire, generare, nascere", cit., p. 193.

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 194.

⁵⁵² Bianco, *Sophia Gregoria Hayden. Un simbolo inconsapevole*, in "Donnarchitettura", cit., p. 17.

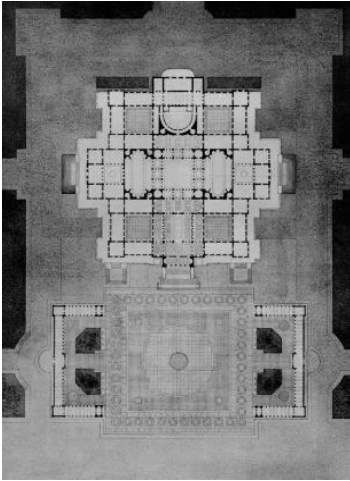


Fig. 61: *S. Hayden*, Museum of Fine Arts, pianta progetto di tesi MIT, 1890.

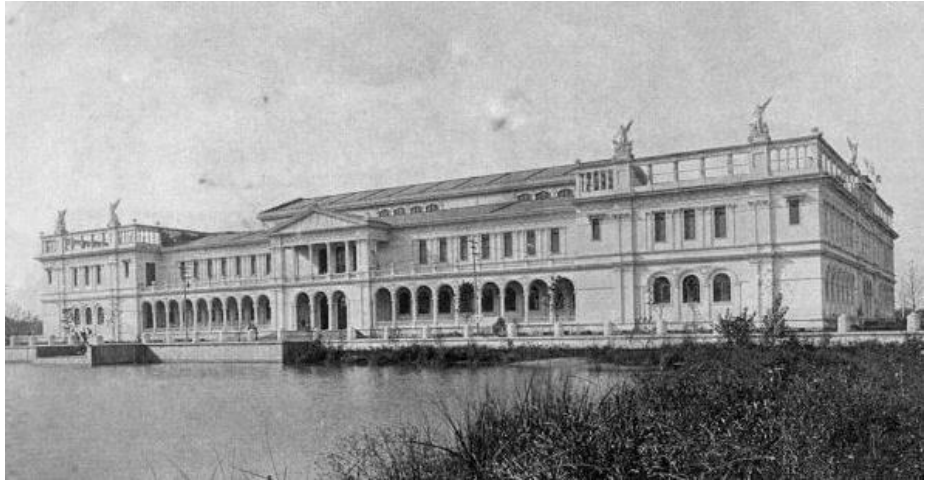


Fig. 62: *S. Hayden*, Woman's Building, esterno, 1893.



Fig. 63: *S. Hayden*, Woman's Building, interno, 1893.

7.2 *Marion Mahony Griffin: una disegnatrice edile tra America, Australia e India*

Marion Mahony [Fig. 64], nata nel 1871 a Chicago, fu una tra le prime donne al mondo a laurearsi in architettura⁵⁵³ presso il Massachusetts Institute of Technology (MIT) nel 1894 anche grazie al sostegno e agli insegnamenti della madre Clara la quale era un'attivista per i diritti delle donne⁵⁵⁴; l'ambiente intellettuale e artistico intorno alla sua famiglia ha certamente influenzato la sua formazione infatti la sua adolescenza vissuta a Chicago con un certo grado di libertà nell'esplorare la campagna circostante e la fiorente città industriale ha stimolato il suo amore per la natura⁵⁵⁵. Mahony mostrò una certa indipendenza di pensiero già nella scelta di un innovativo argomento di tesi ovvero una casa-studio per

⁵⁵³ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

⁵⁵⁴ V. Breda, *Architetta. Marion Mahony Griffin e le Prairie Houses*, in "Architempore", <<https://www.architempore.com/marion-mahony-griffin/>> (2 agosto 2019).

⁵⁵⁵ Friedmann, *Girl Talk: Marion Mahony Griffin, Frank Lloyd Wright e l'Oak Park Studio*, in "Places", cit.

un pittore che anticipava una tipologia di costruzione casa-lavoro. Insieme ai corsi di architettura Mahony studiò anche lingue, storia ed economia politica, antropologia e letteratura; ella si occupava pure di pittura, insegnamento, orticoltura e lavori di architettura privata⁵⁵⁶. Nel periodo in cui conseguì la laurea, la formazione in architettura non rappresentava un unicum infatti prima di lei si laurearono otto donne presso tre differenti dipartimenti di architettura tuttavia, rispetto a molte di loro, Mahony non rinunciò alla sua ambizione e non fu costretta a intraprendere altre strade per le discriminazioni ricevute da parte delle aziende⁵⁵⁷. Nel 1898 ella fu tra i dodici aspiranti architetti che sostennero il primo esame di licenza nella storia della professione⁵⁵⁸.

Il critico Reyner Banham la considerava la miglior disegnatrice edile della sua generazione. Infatti dal 1895 al 1909 sarà attiva a intermittenza nello studio di Frank Lloyd Wright a Oak Park⁵⁵⁹, è significativo il fatto che in questi anni egli si servisse di una designer e illustratrice donna⁵⁶⁰. Sebbene inizialmente la incaricasse di preparare i disegni esecutivi⁵⁶¹, da lei definiti *lavori di presentazione*⁵⁶², le sue abilità furono presto evidenti nei progetti di mobili, vetrate, elementi decorativi, planimetrie e prospetti acquerellati ripassati a inchiostro e ricchi di vegetazione⁵⁶³. La sua raccolta di cento litografie fu in parte erroneamente attribuita a Wright il quale ha sempre sottovalutato il contributo della dipendente che è stato cruciale per il suo successo in Europa infatti rappresenta il rapporto tra la sua architettura pionieristica e la prima generazione di architetti modernisti europei⁵⁶⁴.

Nel 1902 fu incaricata di progettare un luogo di culto permanente a Evanston cioè la Chiesa di tutte le anime, si trattava del suo primo lavoro come architetto indipendente nonché unico edificio a portare il suo nome. Questa piccola cappella di pietra dalle forme gotiche elementari si erge scultorea per via dell'ingresso dall'asimmetria equilibrata profondamente incassato sotto i conci di un arco a sesto acuto; ella eseguì anche il murale all'interno, raffigurante un angelo con le ali spiegate che abbraccia tutte le anime, avvolto da una luce radiosa proveniente da una fascia di vetro illuminato⁵⁶⁵. Dal 1905 Mahony continuò a lavorare per Wright solo occasionalmente e non a tempo pieno. Con il futuro marito Walter Burley Griffin avviò una lunga collaborazione⁵⁶⁶ culminata nella fondazione di uno studio il cui obiettivo era quello di sviluppare un'architettura in armonia con l'ambiente naturale⁵⁶⁷. Negli anni successivi alla rottura dei rapporti con Wright apparve evidente quanto il reciproco disprezzo fosse in parte dovuto alla forte delusione per la perdita dell'amicizia e il fallimento nell'introdurre idee che avevano faticosamente creato insieme⁵⁶⁸.

⁵⁵⁶ Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, cit., p. 49.

⁵⁵⁷ S. Fondiler Berkon, *Marion Mahony Griffin*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", cit., p. 75.

⁵⁵⁸ Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, cit., p. 17.

⁵⁵⁹ Breda, *Architetta. Marion Mahony Griffin e le Prairie Houses*, in "Architempore", cit.

⁵⁶⁰ Friedmann, *Girl Talk: Feminism and Domestic Architecture at Frank Lloyd Wright Oak Park Studio*, in "Marion Mahony Reconsidered", cit., p. 23.

⁵⁶¹ P. Kruty, *Graphic Depictions: The evolution of Marion Mahony's Architectural Renderings*, in "Marion Mahony Reconsidered", cit., p. 57.

⁵⁶² D. Van Zanten, *Introduction*, in "Marion Mahony Reconsidered", cit., p. 9.

⁵⁶³ Breda, *Architetta. Marion Mahony Griffin e le Prairie Houses*, in "Architempore", cit.

⁵⁶⁴ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

⁵⁶⁵ Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, cit., p. 61.

⁵⁶⁶ *Ivi*, p. 17.

⁵⁶⁷ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in "Ansa Lifestyle", cit.

⁵⁶⁸ Friedmann, *Girl Talk: Marion Mahony Griffin, Frank Lloyd Wright e l'Oak Park Studio*, in "Places", cit.

Mahony Griffin non desiderava possedere un atelier autonomo e sembrava incapace di elaborare uno stile architettonico personale⁵⁶⁹, forse per mancanza di immaginazione preferiva basare i suoi progetti sul lavoro di architetti che ammirava⁵⁷⁰. Inoltre, essendo una donna nella professione di un uomo, volle affiancarsi a praticanti maschi abilitanti⁵⁷¹ cioè Wright e Griffin⁵⁷². Ella era certamente un architetto vista la sua formazione ma anche le sue doti per il *rendering* e i dettagli che hanno contribuito a promuovere la reputazione della coppia tuttavia non è chiaro quanto fosse dotata come architetto progettista⁵⁷³. Si mostrava quasi disinteressata quando si trattava di prendersi il merito dei propri successi, disse di essere timida nell'esprimere sé stessa tanto da cancellare il proprio nome da numerosi disegni, un atto di cui non si è mai capito il motivo⁵⁷⁴. Si potrebbe dire che la fedeltà di Mahony alla reputazione professionale del marito abbia ostacolato in qualche modo il suo avanzamento professionale⁵⁷⁵. Durante il Consiglio Nazionale delle donne ella sostenne che avrebbe potuto parlare all'infinito del ruolo delle donne in architettura così come in qualsiasi altro campo che non fosse una questione di routine, esse dovevano impegnarsi al pari degli uomini rinunciando alla propria vita sociale se desideravano il successo⁵⁷⁶. A lei non interessava dunque che un architetto fosse uomo o donna ma che fosse in grado di svolgere il proprio lavoro; ciò mostra il suo feroce impegno per l'uguaglianza essendo che il proprio genere ha fortemente plasmato la sua vita professionale più di qualsiasi altro fattore⁵⁷⁷.

Walter e Marion Mahony Griffin, la quale sviluppò uno stile fluido ispirato alle litografie giapponesi⁵⁷⁸, alle illustrazioni di libri per bambini e ai ritagli di donne⁵⁷⁹, trascorsero circa ventotto anni tra Australia e India⁵⁸⁰ immettendo il loro modernismo e le loro idee stravaganti nella vita quotidiana estera⁵⁸¹ fino al 1938 quando lei tornò a Chicago dopo l'improvvisa morte del marito⁵⁸². La coppia vinse numerosi concorsi per la costruzione della città di Canberra⁵⁸³ spaziando dal molto grande – edifici pubblici e privati – al molto piccolo – stoviglie e design di menù⁵⁸⁴ – tuttavia risulta complesso scindere l'effettivo contributo di Mahony⁵⁸⁵; ella è stata la forza trainante di molti progetti australiani quali il Café Australia [Fig. 65], il Newman College [Fig. 66] e il Capital Theatre apprezzato per il suo brillante e geometrico soffitto⁵⁸⁶ [Fig. 67]. Nel 1936 Mahony raggiunse Walter nello studio da lui fondato a

⁵⁶⁹ Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, cit., p. 17.

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 32.

⁵⁷¹ Van Zanten, *Introduction*, in “Marion Mahony Reconsidered”, cit., p. 19.

⁵⁷² Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, cit., p. 32.

⁵⁷³ *Ivi*, p. 34.

⁵⁷⁴ *Ivi*, p. 42.

⁵⁷⁵ Fondiler Berkon, *Marion Mahony Griffin*, in “Women in american architecture: a historic and contemporary perspective”, cit., p. 79.

⁵⁷⁶ Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, cit., p. 52.

⁵⁷⁷ Friedmann, *Girl Talk: Marion Mahony Griffin, Frank Lloyd Wright e l'Oak Park Studio*, in “Places”, cit.

⁵⁷⁸ *Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in “Ansa Lifestyle”, cit.

⁵⁷⁹ Friedmann, *Girl Talk: Feminism and Domestic Architecture at Frank Lloyd Wright Oak Park Studio*, in “Marion Mahony Reconsidered”, cit., p. 31.

⁵⁸⁰ Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, cit., p. 42.

⁵⁸¹ Van Zanten, *Introduction*, in “Marion Mahony Reconsidered”, cit., p. 19.

⁵⁸² Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, cit., p. 42.

⁵⁸³ Breda, *Architetta. Marion Mahony Griffin e le Praire Houses*, in “Architempore”, cit.

⁵⁸⁴ Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, cit., p. 42.

⁵⁸⁵ Breda, *Architetta. Marion Mahony Griffin e le Praire Houses*, in “Architempore”, cit.

⁵⁸⁶ Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, cit., p. 52.

Lucknow, India, per assisterlo nell'immensa mole di lavoro lui assegnata ovvero la progettazione di una mostra di prodotti industriali e agricoli in sei mesi; ella si occupò prevalentemente della gestione dell'ufficio, della supervisione del personale e della creazione di disegni e prospettive infatti molti insinuarono non si trattasse più di una ditta individuale ma di una società di persone. Nel 1988 Anna Rubbo si oppose alla considerazione diffusa di Mahony quale moglie-aiutante, collaboratrice e interprete di dettagli decorativi scarsamente riconosciuta rispetto al marito architetto e progettista al quale andava tutto il prestigio; entrambi in realtà progettavano edifici e ornamenti⁵⁸⁷. Il più significativo contributo di Mahony Griffin all'architettura è stato l'incredibile e originale disegno, soprattutto l'insolito sistema di delineazione che perfezionò intorno al 1910 combinando prospettiva, pianta e sezione confermando la propria abilità come artista e come illustratrice⁵⁸⁸; dedicò gli ultimi anni della sua vita a risolvere problemi umanistici del design sia su piccola che su larga scala⁵⁸⁹. Ella è considerata uno dei membri fondatori, nonché unica donna, del movimento della Prairie School of Architects dell'Illinois contraddistinto da linee piane ed estensione in orizzontale⁵⁹⁰; la Rock Crest/Rock Glen è forse il più importante schema urbanistico di questo stile⁵⁹¹.



Fig. 64: *Marion Mahony Griffin*, Ritratto.



Fig. 65: *M. Mahony Griffin, W. Griffin*, Café Australia, interno, 1920 ca.



Fig. 66: *M. Mahony Griffin, W. Griffin*, Newman College, Australia, prospettiva, 1915/1917.

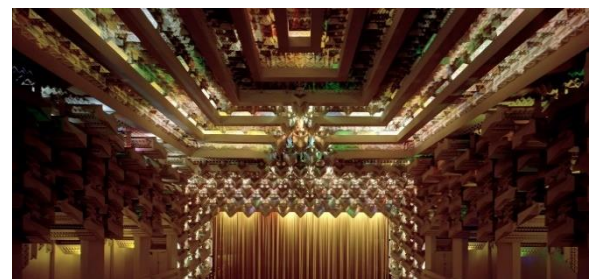


Fig. 67: *M. Mahony Griffin, W. Griffin*, Capitol Theatre, Australia, dettaglio soffitto, 1924.

⁵⁸⁷ P.E. Sprague, *The role of Marion Mahony Griffin*, in "Two american architects in India. Walter B. Griffin and Marion M. Griffin 1935-1937", a cura di P. Kruty, P.E. Sprague, Champaign, University of Illinois, 1997, p. 31.

⁵⁸⁸ Friedmann, *Girl Talk: Marion Mahony Griffin, Frank Lloyd Wright e l'Oak Park Studio*, in "Places", cit.

⁵⁸⁹ Fondiler Berkon, *Marion Mahony Griffin*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", cit., p. 79.

⁵⁹⁰ Breda, *Architetta. Marion Mahony Griffin e le Praire Houses*, in "Architempore", cit.

⁵⁹¹ Hall, *Breaking Ground. Architecture by women*, cit., p. 126.

7.3 *La rivoluzionaria Julia Morgan: dall'Ecole des Beaux-Arts alla California*

Julia Morgan [Fig. 68], nata nel 1872 a San Francisco nell'ambiente privilegiato dell'alta borghesia anglosassone, fu incoraggiata dalla famiglia nella sua attività professionale e ambizione artistica⁵⁹². Il padre, che si diletta nella politica, non riuscì a provvedere alla famiglia mentre la madre esercitò più autorità morale e per questo Morgan apprese già da bambina come non si potesse far sempre affidamento sugli uomini in termini di stabilità finanziaria e sociale⁵⁹³. Da unica donna frequentante i corsi di matematica e scienze indispensabili per completare la specializzazione in ingegneria civile, ella fu assunta presso lo studio del giovane architetto Bernard Maybeck il quale le confessò come la San Francisco Bay Area non fosse ancora capace di produrre i migliori architetti del mondo; per intraprendere questa strada ella avrebbe dovuto iscriversi all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi sebbene al tempo fosse riservata solo agli uomini⁵⁹⁴. Morgan si trasferì a Parigi⁵⁹⁵, frequentando per due anni l'atelier di Marcel de Monclos⁵⁹⁶. Solo nel 1897 fu consentito alle donne di concorrere per l'ammissione ai corsi di laurea ma ne scaturì un'atmosfera ostile di proteste tra studenti maschi e la temporanea chiusura della scuola; la richiesta di Julia Morgan, unica donna che cercò di iscriversi al programma di architettura padroneggiando un'ampia gamma di conoscenze, fu respinta ben due volte. Rispetto alla maggior parte degli studenti di architettura, ella trovò grosse difficoltà a trovare un atelier disposto ad assumerla⁵⁹⁷ tuttavia Maybeck si rivelò ancora una volta fondamentale nel plasmare il suo futuro di architetto poiché la presentò al vincitore del Prix de Rome, Francois-Benjamin Chaussemiche; egli si mostrò interessato ad aprire un atelier per donne scegliendo Morgan nell'estate del 1898. Questa volta ella superò l'esame all'Ecole des Beaux-Arts divenendo la prima donna a essere ammessa al programma di architettura⁵⁹⁸. Secondo alcuni studiosi le donne erano autorizzate a seguire i corsi e a utilizzare la biblioteca ma non a iscriversi a un atelier ufficiale per cui Morgan continuò a lavorare sotto la tutela di Chaussemiche ricevendo solo nel 1902 il certificato di laurea dall'Ecole⁵⁹⁹.

Ella ripartì per la California dove divenne la prima donna a ottenere la licenza di architetto⁶⁰⁰; i suoi genitori le assicurarono come la Bay Area fosse pronta per il boom edilizio che le avrebbe garantito un ruolo di primo piano infatti tali previsioni si rivelarono corrette⁶⁰¹. Qui Morgan entrò a far parte dello studio di John Galen Howard il quale si vantò di avere la designer più talentuosa che non doveva pagare quasi nulla essendo una donna⁶⁰². Nel 1902 ella progettò una casa per i suoi amici Frederick e Mabel Seares in Colombia e contribuì alla progettazione dell'edificio Hearst Memorial Mining. Tuttavia,

⁵⁹² Clausen, *L'ecole des beaux-arts: verso una storia di genere*, in "giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 155.

⁵⁹³ McNeill, *Gender, Architecture and professional style*, in "Pacific Historical Review", cit., pp. 231-232.

⁵⁹⁴ Ivi, p. 233.

⁵⁹⁵ Clausen, *L'ecole des beaux-arts: verso una storia di genere*, in "giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 155.

⁵⁹⁶ S. Boutelle, *Julia Morgan*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", cit., p. 79.

⁵⁹⁷ McNeill, *Gender, Architecture and professional style*, in "Pacific Historical Review", cit., pp. 234-235.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 237.

⁵⁹⁹ Clausen, *L'ecole des beaux-arts: verso una storia di genere*, in "giornale della società degli storici dell'architettura", cit., p. 155.

⁶⁰⁰ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 51.

⁶⁰¹ McNeill, *Gender, Architecture and professional style*, in "Pacific Historical Review", cit., p. 238.

⁶⁰² Boutelle, *Julia Morgan*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", cit., p. 80.

nonostante le proprie abilità e la propria dedizione al lavoro, comprese che il suo genere avrebbe ostacolato il raggiungimento dei suoi obiettivi⁶⁰³. Nel 1903 le fu commissionato il Campanile del Mills College [Fig. 69] ovvero una costruzione in cemento armato, tecnologia che aveva studiato a Parigi, tuttavia molti clienti e colleghi si mostrarono ostili all'idea di una donna architetto⁶⁰⁴; durante l'inaugurazione Bernard Ransome privò infatti Morgan di quasi tutto il merito dell'opera affermando come sapesse molto poco sul cemento armato⁶⁰⁵. Alcuni elogiarono invece l'estetica del suo lavoro definendolo pittoresco e altri credevano fosse stato innalzato dal genio di una donna descrivendolo però come prodotto dell'istinto con il suo spirito creativo e non di anni di duro addestramento. La presidentessa Mills rimase così soddisfatta che le commissionò il progetto della nuova biblioteca del campus di Oakland tenendola impegnata per gran parte del decennio successivo, ciò la catapultò tra i ranghi degli architetti più ricercati della regione⁶⁰⁶.

Nel corso della sua carriera Morgan progettò oltre ottocento abitazioni tra cui residenze private ed edifici istituzionali a uso femminile infatti lavorò come architetto consulente per le case di ospitalità durante la Prima Guerra Mondiale, gli ospedali femminili e le case di riposo⁶⁰⁷. Adottò uno stile eclettico combinando lo storicismo di Beaux-Arts francesi di fine secolo con un naturalismo di arti e mestieri locali, impulso derivante dalla sua personale reazione all'ambiente circostante e all'ammirazione per le idee di William Morris. Queste influenze trovarono attuazione nella Margaret Carnegie Library (1905-1906) in California [Fig. 70] e nella St. John's Presbyterian Church (1908-1910) a Berkeley [Fig. 71] in cui fuse la tradizione vernacolare delle costruzioni in legno alla purezza del romanico italiano e del nord⁶⁰⁸ lasciando a vista le travi e le capriate interne⁶⁰⁹. Nel 1907 Morgan aprì un ufficio permanente nel cuore del distretto finanziario⁶¹⁰ che era stato oggetto di terremoti, più precisamente all'ultimo piano per indicare che la nuova città risorta dalle ceneri ha inaugurato un'era di uguaglianza tra uomini e donne; ella ha dunque sfruttato il paesaggio urbano instabile per inserirsi in uno spazio tradizionalmente maschile e iniziare a tracciare una nuova mappa per le donne in città⁶¹¹. All'interno del suo studio Morgan ha consapevolmente creato uno staff eterogeneo raggiungendo una certa neutralità di genere⁶¹²; ella indossava inoltre un'uniforme che offuscava la distinzione tra maschile e femminile segnando uno spostamento verso ideali moderni di femminilità che esaltavano le donne per il loro lavoro e non per l'aspetto superficiale⁶¹³.

⁶⁰³ McNeill, *Gender, Architecture and professional style*, in "Pacific Historical Review", cit., p. 238.

⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 239.

⁶⁰⁵ *Ivi*, p. 242.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 243.

⁶⁰⁷ Rendell, Penner, Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, cit., p. 242.

⁶⁰⁸ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 51.

⁶⁰⁹ Rendell, Penner, Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, cit., p. 242.

⁶¹⁰ McNeill, *Gender, Architecture and professional style*, in "Pacific Historical Review", cit., p. 258.

⁶¹¹ *Ivi*, p. 261.

⁶¹² *Ivi*, p. 263.

⁶¹³ *Ivi*, p. 249.



Fig. 68: *Julia Morgan*, Ritratto.



Fig. 69: *J. Morgan*, Campanile Mills College, Stati Uniti, esterno, 1903.



Fig. 70: *J. Morgan*, Margaret Carnegie Library, California, interno, 1905/1906.



Fig. 71: *J. Morgan*, St. John's Presbyterian Church, Berkeley, esterno, 1908/1910.

Nel corso della sua vita Morgan rifiutò di tenere corsi o conferenze, respinse le pubblicità o la possibilità di pubblicare libri sul proprio lavoro in quanto detestava i media che plasmavano erroneamente la sua immagine pubblica. Tuttavia decise di non ritirarsi nell'anonimato⁶¹⁴ ma cercò attivamente il successo con una forte consapevolezza di genere⁶¹⁵. Negò inoltre l'invio di fotografie dei suoi lavori a riviste e distrusse molti suoi disegni poco prima di chiudere l'ufficio, tale tragicità suggerisce il tipo di scelta richiesta alle professioniste nate prima del volgere del secolo. Il suo lavoro è rimasto ignoto per anni, solo recentemente è stato riscoperto in relazione all'interesse contemporaneo per l'architettura delle donne. La grande abilità di Morgan non era tanto quella di essere una grande innovatrice ma di riuscire a soddisfare i desideri e i gusti dei suoi clienti realizzando edifici dalla precisa disposizione funzionale; l'attenzione ai programmi per le donne e la sensibilità per la storia e l'ambiente naturale della sua regione la rendono meno conservatrice di quanto possa apparire a una prima lettura. Le sue qualità più notevoli sono l'occhio per la composizione equilibrata, il senso ingegneristico per la struttura, la pianificazione flessibile e l'integrazione armoniosa di colore, decorazione e luce⁶¹⁶. Nel corso della sua formazione da architetto Morgan ha dovuto affrontare ostacoli legati al proprio genere che l'hanno isolata e spinta a lottare per il rispetto professionale basato sul merito e l'abilità⁶¹⁷; ella non avrebbe

⁶¹⁴ *Ivi*, p. 253.

⁶¹⁵ *Ivi*, p. 229.

⁶¹⁶ Ockman, *Due donne in architettura*, in "Giornale di educazione architettonica", cit., p. 54.

⁶¹⁷ McNeill, *Gender, Architecture and professional style*, in "Pacific Historical Review", cit., p. 265.

potuto immaginare un simile successo mentre combatteva gli stereotipi di genere in una professione dominata da uomini. Si potrebbe attribuire parte di tale trionfo al suo stile professionale e al modo in cui strinse relazioni con pubblico, colleghi e dipendenti; ella sviluppò un forte senso degli ostacoli imposti al suo sviluppo professionale dai ruoli prescritti dalla società⁶¹⁸. Per alcuni la carriera di Morgan ha avuto poco effetto sulle donne in architettura infatti nel 1958, oltre mezzo secolo dopo aver avviato la sua carriera, solo l'1 % di tutti gli architetti americani era donna; ella ha tuttavia sfruttato la propria posizione di potere per rivoluzionare il rapporto con l'architettura, il suo ufficio produsse altre tre architetture autorizzate e incoraggiò carriere in professioni accessorie all'architettura⁶¹⁹.

7.4 *Denise Scott Brown e la sua lotta per il riconoscimento delle architetture*

Denise Scott Brown [Fig. 72], nata in Zambia nel 1931 con il nome di Denise Lakofski, proviene da una famiglia di ebrei immigrati da Lituania e Lettonia⁶²⁰. Già all'età di cinque anni manifestò la volontà di diventare architetto e prima di entrare all'università realizzò dei lavoretti estivi per alcuni atelier⁶²¹. Ella studiò architettura all'Università di Witwatersrand in Sud Africa e poi all'Architectural Association a Londra⁶²² dove negli anni cinquanta entrò in contatto con i membri dell'Independent Group, Alison e Peter Smithson e Reyner Banham, i quali si stavano occupando di architettura moderna, cultura popolare e PopArt. Nel 1956 Denise e il suo primo marito Robert Scott Brown frequentarono il corso estivo del CIAM a Venezia per poi collaborare con lo studio romano di Giuseppe Vaccaro nella progettazione di alloggi popolari dell'Ina-Casa scoprendo così i noti monumenti di Roma. Nel 1958 la coppia si trasferì a Philadelphia dove si iscrisse al programma di pianificazione urbana dell'Università della Pennsylvania ma Robert morì tragicamente l'anno seguente, mentre Scott-Brown conseguì il master per poi iniziare a insegnare progettazione. Durante un dibattito accademico dedicato a discutere la demolizione della biblioteca di Frank Furness, l'insegnante di progettazione Robert Venturi si trovò d'accordo con lei sul fatto che raderla al suolo sarebbe stato un errore⁶²³; i due condividevano la

⁶¹⁸ *Ivi*, p. 230.

⁶¹⁹ *Ivi*, pp. 265-266.

⁶²⁰ Denise Scott Brown e la battaglia per il riconoscimento delle architetture, in "1 donna al giorno", <<https://www.unadonnaalgiorno.it/denise-scott-brown/>> (15 marzo 2022).

⁶²¹ S. Mostaccio, Denise Scott Brown, l'architetta che si batte per il riconoscimento delle donne nell'industria, in "Elle", <<https://www.elle.com/it/magazine/storie-di-donne/a39322628/denise-scott-brown-architetta/>> (13 marzo 2022).

⁶²² Denise Scott Brown e la battaglia per il riconoscimento delle architetture, in "1 donna al giorno", cit.

⁶²³ M. Orazi, Imparare da Las Vegas. Intervista a Denise Scott Brown, in "Artribune", <<https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2018/07/intervista-denise-scott-brown/>> (15 luglio 2018).

medesima visione dell'architettura e del mondo per cui iniziarono a collaborare ma, quando Scott Brown fu chiamata a insegnare in California, presero due strade differenti. Quando lei iniziò a interessarsi ai processi di formazione delle nuove città lo invitò nel 1966 a Las Vegas dove aveva portato un gruppo di studenti⁶²⁴; da questo lavoro di ricerca sorse il celebre saggio *Imparare da Las Vegas* che indaga le modalità con le quali le città contemporanee dei paesi capitalisti si sviluppano spinte dal divertimento e dal commercio. Ella si soffermò sui legami con i media e la cultura pop introducendo prospettive innovative convinta che l'ambiente urbano si sviluppasse seguendo tre direttive ovvero forma, forze e funzione (FFF); le tecniche e teorie impiegate in tale studio si riveleranno utili per la sua ricerca architettonica⁶²⁵. Nel 1967 Denise Scott Brown e Robert Venturi si sposano per cui ella si unisce allo studio di architetti e urbanisti da lui gestito con John Rauch, quest'ultimo ne uscirà nel 1989 lasciandoli soli; i due si impegnarono nella progettazione urbana⁶²⁶ e nell'insegnamento a Yale. Ella continuò in parallelo a scrivere articoli e saggi⁶²⁷ inoltre progettò famosi edifici come il Campidoglio provinciale di Tolosa, l'Hotel Nikko in Giappone, la Sainsbury Wing della National Gallery di Londra [Fig. 73] e il Children's Museum di Houston [Fig. 74] che fonde disparati spunti architettonici⁶²⁸. Brown cercò di capire come l'architettura trasmetta un significato rispettando il contesto sociale in cui ciò avviene, la sua spiccata sensibilità si manifestò anche nel sostenere le comunità a basso reddito messe a rischio dal piano di Philadelphia volto a costruire una superstrada su South Street che avrebbe creato una barriera tra i quartieri neri a sud e la parte più prospera bianca a nord⁶²⁹. Ella ritiene di avere un grande campo d'azione in termini di background internazionale e ama l'idea di introdurre diverse prospettive appartenenti ai vari ambiti dell'architettura⁶³⁰.

Dagli anni settanta, e ancora oggi a novantuno anni, Scott Brown combatte per il riconoscimento delle donne nella professione; nel saggio del 1989 *Room at top? Sexism and the Star System in Architecture* denunciò gli sforzi che ha dovuto fare per essere considerata al pari del marito in un mondo che ritiene maschilista⁶³¹. Per lei l'ambiente è rimasto lo stesso sebbene a oggi la presenza delle donne nelle scuole di architettura sia notevolmente aumentata⁶³². Circa il suo femminismo ella disse:

« Parla con me del mio lavoro. Lascia che ti renda conto degli edifici e delle città che ho progettato e guidato. Chiedi agli uomini del 'mio problema', è tanto loro quanto mio »⁶³³.

⁶²⁴ Mostaccio, *Denise Scott Brown, l'architetta che si batte per il riconoscimento delle donne nell'industria*, in "Elle", cit.

⁶²⁵ *Denise Scott Brown e la battaglia per il riconoscimento delle architetture*, in "1 donna al giorno", cit.

⁶²⁶ Mostaccio, *Denise Scott Brown, l'architetta che si batte per il riconoscimento delle donne nell'industria*, in "Elle", cit.

⁶²⁷ Orazi, *Imparare da Las Vegas. Intervista a Denise Scott Brown*, in "Artribune", cit.

⁶²⁸ *Denise Scott Brown e la battaglia per il riconoscimento delle architetture*, in "1 donna al giorno", cit.

⁶²⁹ K. James-Chakraborty, *Denise Scott Brown and Zaha Hadid. Peripheries and centers*, in "Women Architects and Politics: Intersections between Gender, Power Structures and Architecture in the Long 20th Century", cit., p. 186.

⁶³⁰ C. Lorenz, *Women in architecture. A contemporary perspective*, New York, Rizzoli, 1990, p. 20.

⁶³¹ *Denise Scott Brown e la battaglia per il riconoscimento delle architetture*, in "1 donna al giorno", cit.

⁶³² Mostaccio, *Denise Scott Brown, l'architetta che si batte per il riconoscimento delle donne nell'industria*, in "Elle", cit.

⁶³³ Orazi, *Imparare da Las Vegas. Intervista a Denise Scott Brown*, in "Artribune", cit.

Le incessanti discriminazioni, che l'hanno indotta a dubitare del proprio valore e delle proprie abilità⁶³⁴, raggiunsero il culmine nel 1991 quando fu riconosciuto il prestigioso Premio Pritzker solo a Robert Venturi sebbene i loro lavori fossero congiunti⁶³⁵ e lui stesso avesse specificato il suo fondamentale contributo; la motivazione ufficiale era che il premio riguardava solo singoli architetti e non società di persone⁶³⁶. Scott Brown decise di non partecipare alla cerimonia per protesta, non poteva sopportare dopo una lunga carriera di successi di risultare solo come 'moglie di' o di non essere nemmeno citata⁶³⁷; la sua esclusione suggerisce un rigetto delle donne dall'architettura⁶³⁸. Ella è divenuta un modello per il suo lavoro rivoluzionario in architettura ma soprattutto per la perseveranza e la determinazione nel ricevere il dovuto merito⁶³⁹. Recentemente è stata lanciata una petizione volta a ottenere un riconoscimento tardivo del suo operato tuttavia, pur avendo raccolto circa ventimila firme in tutto il mondo, l'era digitale non riuscirà a risolvere la cancellazione delle donne operanti in tale ambito dalla documentazione storica e la mancanza di consapevolezza del loro lavoro⁶⁴⁰.



Fig. 72: Denise Scott Brown, Ritratto.



Fig. 73: D. Scott Brown, R. Venturi, Sainsbury Wing, National Gallery (Londra), esterno, 1989/1991.



Fig. 74: D. Scott Brown, R. Venturi, Children's Museum, Houston, esterno, 1980.

⁶³⁴ Denise Scott Brown e la battaglia per il riconoscimento delle architetture, in "1 donna al giorno", cit.

⁶³⁵ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., p. 3.

⁶³⁶ *Ivi*, p. 54.

⁶³⁷ Denise Scott Brown e la battaglia per il riconoscimento delle architetture, in "1 donna al giorno", cit.

⁶³⁸ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., p. 55.

⁶³⁹ *Ivi*, p. 59.

⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 3.

CONCLUSIONE

Nell'introduzione del mio elaborato mi sono chiesta se nella pratica architettonica delle pioniere tra Ottocento e Novecento vi fossero realmente aspetti progettuali specificatamente femminili essendo ormai comune la convinzione che un'architettura debole fosse da donne e una di maggior successo fosse da uomini⁶⁴¹; secondo la visione patriarcale, la cura per i dettagli e la delicatezza del tocco erano caratteristiche attribuite alle donne⁶⁴². Le prime architetture non hanno sviluppato uno stile costruttivo o un linguaggio progettuale differente ma hanno in realtà impiegato materiali, costruzioni e tecniche contemporanee al pari dei loro colleghi uomini; solitamente l'aspetto estetico seguiva funzionalità e praticità e avevano una notevole importanza la continuità dello spazio, l'influsso della luce e la ricerca di flessibilità degli elementi strutturali⁶⁴³. E' interessante notare quanto le architetture operanti negli ultimi decenni del XX secolo facciano fatica a individuare tali specificità sostenendo che ciò che differenzia l'operato di un architetto non risieda nel genere ma nel diverso carattere o approccio all'architettura. L'architetta Anna Braschi, laureatasi nel 1961, nel corso di un'intervista indicò la generazione dello spazio, la gestione della luce e la fluidità dei percorsi come aspetti progettuali non sapendo se potessero effettivamente essere considerati specificatamente femminili⁶⁴⁴. L'architetta Lorella Bonanni individuò un'innegabile maggior sensibilità e passione nelle donne soprattutto quando si relazionano con i committenti nel tentativo di soddisfare le loro esigenze estetiche e funzionali⁶⁴⁵; allo stesso modo Maria Cecilia Oliva, laureatasi nel 1980, indicò la capacità di guardare dentro, il non disegnare forme troppo spigolose e la ricerca di un'armonia di rapporti tra gli elementi formali quali stimoli femminili ma non caratteristiche specifiche della donna architetto⁶⁴⁶.

Ripercorrendo i profili delle pioniere emerge in particolare quanto condividesse l'attenzione e la cura minuziosa per i dettagli, pensiamo per esempio ai disegni e agli acquerelli dal tocco leggero di case e vedute veneziane eseguiti da Egle Trincolato che testimoniano una diretta e meticolosa osservazione di elementi, materiali e stili architettonici volti a esaltare le figure. Allo stesso modo dall'operato di Lina Bo Bardi emerge una certa attenzione per i dettagli negli allestimenti museali soprattutto in merito alla cromaticità, per Margarete Schutte-Lihotzky i colori influivano sulla comprensione dell'uso della stanza e anche Julia Morgan mirava a ottenere un'armoniosa integrazione di colore, decorazione e luce. Un altro tratto comune è rappresentato dall'amore per la natura, pensiamo per esempio alla volontà di Marion Mahony Griffin di attuare un'architettura in armonia con l'ambiente o allo stile di vita appreso da Charlotte Perriand durante la sua esperienza in Giappone; questo concetto raggiunge il culmine nella Glass House di Lina Bo Bardi che si fonde con la vegetazione evocando un dialogo sensoriale. Un ruolo centrale è assunto dalla funzionalità come testimoniano gli interni razionalisti di Elena Luzzatto contraddistinti da linee architettoniche semplici, quelli di Charlotte Perriand caratterizzati da pulizia del design, raffinatezza e semplicità e quelli delicati ed eleganti di Sophia Hayden. L'occhio di Griffin per la composizione equilibrata e la pianificazione sensibile degli spazi torna negli interni essenziali ma molto emotivi di Lina Bo Bardi e negli elementi decorativi architettonici di Egle Trincolato per la quale senza armonia non poteva esserci bellezza; queste ultime sono inoltre accomunate dalla volontà di

⁶⁴¹ Rendell, Penner, Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, cit., p. 233.

⁶⁴² Ivi, p. 250.

⁶⁴³ Dorhofer, *Pionierinnen in der Architektur*, cit., p. 165.

⁶⁴⁴ A. Braschi, in *Architettura: singolare, femminile*, a cura di L. Bonanni, M. Bandini, Pisa, Edizioni ETS, 2010, p. 41.

⁶⁴⁵ L. Bonanni, *Architettura: singolare, femminile*, a cura di L. Bonanni, M. Bandini, cit. p. 22.

⁶⁴⁶ M. C. Oliva, in *Architettura: singolare, femminile*, a cura di L. Bonanni, M. Bandini, cit., p. 91.

instaurare una certa continuità tra conservazione e innovazione, antico e moderno. Il concetto di funzionalità e semplicità raggiunge l'apice nella villa E-1027 di Eileen Gray per la sua grande capacità di evocare la sensazione di spazio, un certo dinamismo tra interno ed esterno e flessibilità nell'arredo che testimonia una minuziosa attenzione per i dettagli e la volontà di dar priorità agli aspetti qualitativi piuttosto che quantitativi; quest'opera simboleggia il ritorno all'emozione in architettura in quanto quest'ultima si fonde con l'arredamento offrendo un regno di identificazione affettiva volto a soddisfare tutti i comfort umani come testimoniano i distinti percorsi di circolazione e i differenti gradi di contatto corporeo evocati impiegando materiali diversi. Tutto ciò conduce a quelle che ritengo siano le principali caratteristiche specificatamente femminili che contraddistinguono queste personalità cioè la sensibilità alle esigenze e al benessere umano e la volontà di comprendere l'animo e la vita di coloro che avrebbero abitato gli spazi da loro progettati; ciò è chiaramente riscontrabile in quella che Lina Bo Bardi definisce *architettura dell'impegno*, volta a risolvere i problemi quotidiani della comunità, e in Egle Trincanato, la quale si confrontava con le persone per soddisfare le esigenze del territorio e vedeva la dimensione urbana come un'occasione di miglioramento sociale. Rileviamo una certa sensibilità al comfort umano anche negli arredi ideati da Lilly Reich, nella realizzazione da parte di Griffin di edifici dalla precisa disposizione funzionale volta a soddisfare i gusti dei clienti e nel rispetto di Denise Scott Brown nei confronti dei differenti contesti sociali come le comunità a basso reddito; è probabilmente la Cucina di Francoforte di Margarete Schutte-Lihotzky a rappresentare il massimo esempio di come l'architettura costituisca un servizio sempre diretto ai bisogni dell'uomo in quanto la sua intenzione era quella di razionalizzare l'economia domestica per migliorare la vita delle donne permettendo loro di dimezzare i tempi di preparazione dei pasti all'interno di uno spazio accuratamente organizzato senza isolarla dall'ambiente familiare. Le donne apparivano convenzionalmente più pazienti e predisposte all'ascolto, possedevano un innato senso della bellezza e inclinazioni spirituali più elevate rispetto agli uomini che parevano più orientati al profitto⁶⁴⁷; ricordiamo come per Otto Bartning le donne progettavano architetture deboli poiché ascoltavano troppo i clienti⁶⁴⁸. Secondo una teoria le donne partono infatti dalla socializzazione e dalla loro esperienza quotidiana per soddisfare gli utenti per cui procedono in modo diverso nella progettazione e nella costruzione degli edifici⁶⁴⁹.

Abbiamo visto come tendenzialmente le architetture pioniere abbiano intrapreso coraggiosamente lo stesso percorso formativo dei colleghi uomini, pensiamo per esempio a Lina Bo Bardi la quale si è laureata presso la Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma ovvero un'istituzione molto complessa non considerata adatta alle donne; allo stesso modo Julia Morgan frequentò l'École des Beaux-Arts di Parigi riuscendo ad accedere ai corsi nonostante le proteste degli uomini. Signe Hornborg si laureò presso il Politecnico di Helsinki in un periodo in cui le rare donne ammesse all'università erano reputate più idonee ai percorsi umanistici in quanto si riteneva non fossero capaci di gestire la progettazione di un edificio; secondo una teoria le donne non avevano il senso dello spazio, non capivano la matematica e non sapevano fare i calcoli per cui costruivano poco rispetto agli uomini, risulta a questo punto corretta la tesi di Linda Nochlin per la quale non esistevano architetture donne essendo escluse dai sistemi formativi⁶⁵⁰. Bisogna inoltre considerare il fatto che nell'architettura

⁶⁴⁷ Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., p. 5.

⁶⁴⁸ *Ivi*, p. 8.

⁶⁴⁹ Dorhofer, *Pionierinnen in der Architektur*, cit., p. 164.

⁶⁵⁰ *Ibidem*.

moderna gli uomini hanno sempre cercato di riservarsi il diritto alle commissioni più nobili per cui per molto tempo è stata negata alle donne la possibilità di creare grandi monumenti⁶⁵¹. Ricordiamo di come Charlotte Perriand abbia intrapreso un percorso alternativo frequentando i corsi di disegno di mobili e composizione presso la Scuola dell'Union Central des Arts Decoratifs di Parigi, di come Eileen Gray apprese inizialmente la tecnica dei mobili laccati realizzando elementi d'arredo per poi passare alla progettazione di edifici e di come Lilly Reich abbia frequentato un collegio femminile per poi specializzarsi in tappezzeria, tessuti e abiti alla Wiener Werkstatte.

Possiamo affermare come a inizio Novecento queste architetture avessero generalmente accesso agli atelier maschili e collaborassero con architetti uomini, spesse volte con il marito, occupandosi alla pari delle questioni professionali o aprendo un proprio studio indipendente ma non sempre andava così. Elena Luzzatto collaborò con il marito e fu anche a capo di un team di lavoro per poi aprire un suo studio privato mentre Lina Bo Bardi, solo dopo aver tentato senza risultati di assicurarsi un posto come disegnatrice presso un atelier maschile, fondò uno studio di architettura con Carlo Pagani e collaborò con il marito sebbene si credeva la oscurasse; allo stesso modo Charlotte Perriand fu inizialmente respinta da Le Corbusier quando si propose come sua collaboratrice in quanto detestava la concorrenza femminile ma, una volta notate le sue capacità, la assunse per la progettazione degli arredi e solo in seguito fondò un proprio studio divenendo autonoma. Lilly Reich, la quale grazie al suo talento nella progettazione di interni riuscì a guadagnarsi la stima dei colleghi uomini divenendo membro del Consiglio di Amministrazione del Deutscher Werkbund, collaborò con Mies van der Rohe ricoprendo ruoli distinti e mantenendo allo stesso tempo un proprio studio indipendente per dimostrare di essere autonoma; similmente Schutte-Lihotzky collaborò con Ernst May e il Dipartimento di Costruzioni per cui era rispettata dal mondo maschile dell'architettura e aprì anche un suo studio. Diversa fu la vicenda di Marion Mahony Griffin la quale fu assunta da Frank Lloyd Wright per eseguire disegni esecutivi che però furono attribuiti erroneamente a lui e sottovalutò persino il suo contributo, ella fondò poi uno studio insieme al marito respingendo l'idea di un atelier autonomo per mancanza di immaginazione o incapacità di elaborare uno stile architettonico personale infatti volle sempre affiancarsi a praticanti maschi abilitanti. Ricordiamo invece di come Julia Morgan, la quale inizialmente faticò a trovare un atelier disposto ad assumerla, entrò a far parte dello studio di John Gale Howard felice di avere la designer più talentuosa che non doveva pagare quasi nulla essendo donna; anche lei aprirà un proprio atelier organizzando uno staff eterogeneo. Ben più drastica era la situazione nell'America di fine Ottocento quando Sophia Hayden strinse rare collaborazioni con gli uomini se non con ruoli marginali e Signe Hornborg fu assunta nello studio di Lars Sonck per eseguire la progettazione e il disegno delle facciate senza poter firmare i suoi progetti né avere uno studio indipendente essendo che le donne si consideravano incapaci di gestire un atelier professionale. Emerge una sostanziale differenza che contraddistingue le architetture rispetto agli uomini, esse assumono cioè un comportamento schivo in merito al raccontare la propria carriera o archiviare i propri documenti in quanto si riteneva fosse un tratto femminile poco attraente; gli uomini invece si auto-promuovevano per preservare la loro eredità e tramandare ai posteri le proprie opere⁶⁵². Elena Luzzatto infatti non scrisse nulla sul proprio operato e molte sue collaborazioni rimangono sconosciute, allo stesso modo Marion Mahony Griffin cancellò il proprio nome da numerosi disegni preferendo non prendersi il merito dei propri successi; Margarete Schutte-Lihotzky scrisse le sue memorie e tenne molte conferenze mentre Julia Morgan detestava i

⁶⁵¹ B. Fowler, F. M. Wilson, *Women architects and their discontents*, in "Women, Practice, Architecture. 'Resigned Accommodation' and 'Usurpatory Practice'", a cura di N. Stead, New York, Routledge, 2014, p. 16.

⁶⁵² Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, cit., p. 67.

media per cui rifiutò pubblicità e pubblicazioni di libri e distrusse molti suoi disegni ma riuscì a farsi rispettare dai colleghi uomini senza chiudersi nell'anonimato.

Ognuna di queste personalità ha dovuto lottare contro lunghe e incessanti discriminazioni prima di riuscire a raggiungere il successo, ciò denota la loro forte determinazione e tenacia nell'andare contro la retrograda mentalità del tempo che impediva loro di farsi strada nel mondo dell'architettura essendo destinate alla cura dei figli e della casa ma soprattutto incapaci di progettare un edificio. Nel contesto italiano ricordiamo di come Elena Luzzatto ha dovuto affrontare i grossi ostacoli posti da una società maschilista che ignorava i contributi delle donne soprattutto nel periodo in cui Mussolini asserì la loro estraneità all'architettura; anche Egle Trincanato e Lina Bo Bardi facevano parte di quella generazione di architette ribelli che dovette affrontare i pregiudizi e i tentativi di scoraggiamento in fase formativa e professionale riuscendo però a emergere, la prima fece ricorso contro la clausola che escludeva le donne dal concorso per la qualifica di Capo della Divisione tecnico-artistica del Comune di Venezia e la seconda subì un temporaneo arresto durante gli studi per poi riuscire a conseguire la laurea. L'irlandese Eileen Gray era considerata una figura scandalosamente all'avanguardia in un campo completamente dominato da uomini, talvolta non si vide riconosciuta la propria capacità creativa causando un'errata attribuzione del proprio operato. Al tempo il design era uno dei pochi ambiti in cui la donna poteva dimostrare il proprio talento come artista indipendente tuttavia il lavoro della tedesca Lilly Reich fu giudicato come un fallimento, è probabile però che si volesse solo ribadire quanto le donne fossero più idonee agli aspetti decorativi piuttosto che all'architettura. Nel contesto americano ricordiamo di come Sophia Hayden non avesse quella spiccata capacità di leadership necessaria nel contesto competitivo del tempo e di come i colleghi si opposero alla proposta di nominarla direttore dei lavori di costruzione del suo padiglione giudicato troppo debole e dunque femminile ricevendo inoltre un compenso dieci volte inferiore a quello dei colleghi maschi; furono le condanne pubbliche alla sua fragilità emotiva e incapacità di gestire le pressioni della professione e la continua disparità di trattamento economico che la spinsero a rinunciare progressivamente alla pratica venendo emarginata. Durante la sua esperienza in India Marion Mahony Griffin fu superficialmente definita moglie-aiutante e collaboratrice del marito sminuendo dunque il suo contributo dato che entrambi si occupavano di progettare edifici e ornamenti. Anche Julia Morgan dovette affrontare ostacoli legati al genere durante la sua formazione che l'hanno spinta a lottare per il riconoscimento della propria abilità, riuscì a entrare all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi solo al terzo tentativo e fu privata di quasi tutto il merito per il Campanile del Mills College poiché si riteneva non sapesse nulla sul cemento armato. Notiamo dunque come la carriera professionale di Hayden sia terminata poco dopo la sua prima costruzione e quella di Griffin dopo il suo matrimonio mentre quella di Morgan raggiunse l'apice a costo di un impegno esclusivo per il suo lavoro⁶⁵³. Merita di esser citato anche il caso di Denise Scott Brown la quale ha dovuto affrontare discriminazioni maschiliste che l'hanno indotta a dubitare delle proprie capacità e a lottare per esser considerata sullo stesso piano del marito essendo che i due hanno collaborato a tutti i progetti; il cumine è stato raggiunto con la sua estromissione dal prestigioso Premio Pritzker conferito solo al marito Robert Venturi ma ancora oggi ella combatte per il riconoscimento delle donne in architettura, ciò suggerisce come forse la strada da percorrere sia ancora lunga prima di raggiungere la totale parità di trattamento.

⁶⁵³ J. Paine, *Sophia Hayden and the Woman's Building Competition*, in "Women in american architecture: a historic and contemporary perspective", a cura di S. Torre, New York, Whitney Library of Design, 1977, p. 70.

RINGRAZIAMENTI

Credo di aver scritto e riscritto queste righe un centinaio di volte perché è difficile trovare le parole giuste per esprimere cosa si prova. Questi due anni sono passati in un battito di ciglia ma sono stati fondamentali per la mia crescita, mi hanno permesso di conoscere e accogliere le mie fragilità e allo stesso tempo la mia forza sia in ambito universitario che personale. Chi ha imparato a conoscermi sa quanto io pretenda sempre il massimo da me stessa, quanto faticosi ad accettare se le cose non vanno secondo i miei piani e quanto non sia nella mia indole mostrarmi vulnerabile; ho dovuto capire che rimandare un esame, per una volta, non ha fatto di me una persona sbagliata se è servito a preservare la salute fisica e mentale, che il rivedere gli schemi non ha impedito il raggiungimento dei miei obiettivi e che un ostacolo diventa insormontabile solo se pensi che lo sia. Ci tengo quindi a ringraziarmi per la determinazione e la costanza che mi hanno permesso di superare i momenti “no” senza mai perdere il focus e per essermi concessa di crollare per poi rialzarmi più forte. Sono circondata da persone che amo, sto imparando a gestire il dolore di una perdita che da oltre un anno mi logora e passo dopo passo sto affrontando le mie insicurezze collezionando piccole soddisfazioni per cui ora, alla conclusione del mio percorso di studi, posso finalmente dire di essere felice.

Mi sembra doveroso ringraziare in primis la mia relatrice, la *professoressa Jasenka Gudelj*, per aver subito accolto la mia richiesta supportandomi sin dal primo momento nella stesura della tesi, per la gentilezza e disponibilità mai venute meno, per i preziosi suggerimenti, per aver riposto in me tanta fiducia e per avermi incoraggiata e rassicurata fino alla fine di questo percorso. Le sono grata.

Un sentito ringraziamento va all'azienda presso la quale ho svolto nuovamente il tirocinio formativo, *Artsystem*, e in particolare ad Anna e Chiara per avermi dato la possibilità di uscire dalla mia comfort zone confrontandomi con una realtà che accoglie artisti del vetro di fama internazionale e di conoscere amichetti speciali come Giulia, Giada e Juan. Porterò sempre nel cuore questa grande famiglia che mi ha insegnato tanto e permesso di tirar fuori una parte di me che tenevo nascosta.

Ringrazio la mia *family* per essere sempre stati il mio faro, per non aver mai dubitato delle mie capacità e della mia determinazione come se nulla potesse scalfirmi e per il costante supporto perché non sarei arrivata fin qui se non fosse stato per voi. Vivo con la consapevolezza che ovunque vada nel mondo voi siete sempre casa.

Ringrazio soprattutto *mamma*, per le tecniche di gestione dell'ansia e per essere la mia salvezza sempre, e i miei *quattro nani + 1* per aver colorato i giorni grigi e aver arricchito la mia vita. Al nostro legame indissolubile, al nostro amore immenso.

Ringrazio *Wolf*, al mio fianco da ormai dieci anni e mezzo, per avermi accompagnata in questo lungo percorso emotivo senza lasciarmi un solo secondo, per essermi stato accanto quando vedevo tutto nero sicuro che ce l'avrei fatta, per aver gioito dei miei risultati come se fossero i suoi, per dimostrarmi ogni giorno quanto sia bello esser diversi ma complementari, per esser la cosa più bella che mi sia capitata.

Ringrazio *Matilde*, la mia gemellina veneto-polacca, per aver condiviso e reso più leggera (forse) l'ansia di ogni esame, per essere stata una spalla quando ne ho avuto bisogno, per avermi sempre dato una parola di conforto quando mi sentivo demoralizzata e credevo di non farcela, per avermi capita sin dal primo sguardo e per essere presente nonostante i 1064 km che ci separano.

Ringrazio *Giulia*, altra mia sister in crime, per i cinque anni di risate e consigli preziosi, per essermi stata vicina in un momento difficile della mia vita perché non è scontato, per la grande intesa che ci unisce, per avermi sempre incoraggiata a dare il massimo e per essere la dimostrazione che quando un'amicizia è forte non conta non vedersi tutti i giorni.

A te, che sei presenza costante
...lo so che mi puoi sentire.



THE END

Venezia, Luglio 2023

BIBLIOGRAFIA

- S. Allaback, *The first american women architects*, Illinois, University of Illinois, 2008.
- M. Argenti, *Il dettaglio povero di Lina Bo Bardi. Il grande concentrato nel piccolo*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- A. Baldassarri, *Quando disponeva le fondamenta della terra, allora io ero con Lui come architetto*, in “Miss Architect. Architetture al femminile” a cura di M. Capuano, Pisa, Edizioni ETS, 2009.
- E. Balistreri, *Le Corbusier, Neutra, Samonà, Scarpa, Trincanato, Wright e Venezia: documenti, progetti, scritti, testimonianze dall’archivio Trincanato*, Venezia, Edizioni Stamperia Cetid, 2002.
- E. Balistreri, A. Tonicello, *Le vedute di Venezia e della laguna dipinte da Egle Trincanato*, in “L’autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent’anni dalla nascita”, Venezia, Grafiche veneziane, 2006.
- E. Balistreri, *Disegno, pittura, scultura*, in “Egle Renata Trincanato 1910-1998”, a cura di M. Scimemi, A. Tonicello, Venezia, Marsilio, 2008.
- A. Ballantyne, *Architettura, vita e abitudine*, in “Il giornale di estetica e critica d’arte”, vol. 69, n. 1 (inverno 2011).
- G. Bassanini, *Charlotte Perriand. La Casa del The*, in “Donnarchitettura”, a cura di M.G. Eccheli, M. Tamborrino, Milano, FrancoAngeli, 2014.
- R. Battistacci, *Achillina Bo nella Regia Scuola di Architettura di Roma*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- R. Battistacci, F.R. Castelli, A. Criconia, A. Lanzetta, *Lina Bo Bardi. Una biografia per immagini*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- R. Bernardini, *Donne architetto nella storia*, in “Architettura: singolare, femminile”, a cura di L. Bonanni, M. Bandini, Pisa, Edizioni ETS, 2010.
- A. Bianco, *Donne in Architettura: Sophia Hayden, quando “tutto” non basta*, in “Storia delle donne: concepire, generare, nascere”, vol. 8 (2012).
- M.I. Biggi, *L’archivio fotografico*, in “Egle Renata Trincanato 1910-1998”, a cura di M. Scimemi, A. Tonicello, Venezia, Marsilio, 2008.
- L. Bonanni, *Architettura: singolare, femminile*, a cura di L. Bonanni, M. Bandini, Pisa, Edizioni ETS, 2010.
- S. Boutelle, *Julia Morgan*, in “Women in american architecture: a historic and contemporary perspective”, a cura di S. Torre, New York, Whitney Library of Design, 1977.
- A. Braschi, in “Architettura: singolare, femminile”, a cura di L. Bonanni, M. Bandini, Pisa, Edizioni ETS, 2010.
- C. Buckley, *Made in Patriarchy: verso un’analisi femminista delle donne e del design*, in “Problemi di progettazione”, vol. 3, n. 2 (autunno 1986).
- D. Calabi, *Egle Trincanato e l’analisi urbana negli anni cinquanta*, in “L’autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent’anni dalla nascita”, a cura di E. Balistreri, A. Tonicello, Venezia, Grafiche veneziane, 2006.
- A. Carboncini, *Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Un’alleanza fortunata*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- V. Chase, *Edith Wharton, The decoration of Houses, and Gender in Turn-of-the-Century America*, in “Architecture and Feminism”, a cura di E. Danze, D. Coleman, C. Henderson, New York, Princeton Architectural Press, 1996.
- S. Ciranna, G. Doti, M.L. Neri, *Architettura e città nell’Ottocento. Percorsi e protagonisti di una storia europea*, Roma, Carocci Editore, 2011.

- G. Ciucci, *Lina Bo 1939-1946*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- M.L. Clausen, *L’ecole des beaux-arts: verso una storia di genere*, in “giornale della società degli storici dell’architettura”, vol. 69, n. 2 (giugno 2010).
- B. Colomina, *Guerra all’architettura: E-1027*, in “Assemblage”, n. 20 (aprile 1993).
- G. Conti, *Lilly Reich. La rivoluzione della spazialità tessile tra emancipazione e avanguardia*, Roma, tab edizioni, 2022.
- K. Cosseta, *Ragione e sentimento dell’abitare. La casa e l’architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, Milano, FrancoAngeli, 2000.
- C. Costante, *E-1027: il modernismo non eroico di Eileen Gray*, in “giornale della società degli storici dell’architettura”, vol. 53, n. 3 (settembre 1994).
- A. Criconia, *LBB: architalianbrazilian*, in “Lina Bo Bardi”, a cura di E. Piccardo, Busalla, Plug in, 2014.
- A. Criconia, *Un’architetta romana in Brasile*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- E. Danze, D. Coleman, C. Henderson, *Architecture and Feminism*, New York, Princeton Architectural Press, 1996.
- Z. De A. Lima, *Life at work, work for life*, in “Lina Bo Bardi”, a cura di E. Piccardo, Busalla, Plug in, 2014.
- E. Dellapiana, *Crossing boundaries. Architecture, design and beyond in the age of the pioneers*, in “MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018”, a cura di A.M. Fernandez Garcia, C. Franchini, E. Garda, H. Serazin, Torino, Agit Mariogros, 2016.
- O. De Oliveira, *Subtle Substances. The architecture of Lina Bo Bardi*, Barcellona, Editoriale Gustavo Gili, 2006.
- L. Donolo, *Donne nell’Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*, Pisa, Pisa University Press, 2018.
- K. Dorhofer, *Pionierinnen in der Architektur*, Tubinga, Verlag Wasmuth & Zohlen, 2004.
- M.G. Eccheli, M. Tamborrino, *Donnarchitettura*, Milano, FrancoAngeli, 2014.
- C. Espegel, *Donne architetto nel movimento moderno*, Milano, Marinotti, 2021.
- A.M. Fernandez Garcia, C. Franchini, E. Garda, H. Serazin, *MoMoWo. 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design 1918-2018*, Torino, Agit Mariogros, 2016.
- D.R. Fiorino, C. Giannattasio, *Le ‘gran dame’ dell’architettura nell’Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, in “ArchistoR”, n. 11, anno VI (2019).
- S. Fondiler Berkon, *Marion Mahony Griffin*, in “Women in american architecture: a historic and contemporary perspective”, a cura di S. Torre, New York, Whitney Library of Design, 1977.
- B. Fowler, F. M. Wilson, *Women architects and their discontents*, in “Women, Practice, Architecture. ‘Resigned Accomodation’ and ‘Usurpatory Practice’”, a cura di N. Stead, New York, Routledge, 2014.
- A. Gallo, *Lina Bo Bardi architetto*, Venezia, Marsilio Editori, 2004.
- A.M. Giovenale, *Lina Bo Bardi e l’utilità sociale dell’architetto*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- J. Hall, *Breaking Ground. Architecture by women*, New York, Phaidon, 2019.
- K. James-Chakraborty, *Denise Scott Brown and Zaha Hadid. Peripheries and centers*, in “Women Architects and Politics: Intersections between Gender, Power Structures and Architecture in the Long 20th Century”, a cura di M. Pepchinski, C. Budde, Bielefeld, transcript Verlag, 2022.
- T. Keinanen, *Sperimentando il design del vetro. Oggetti di vetro di Aili Salli Ahde e Salme Setala dagli anni venti*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, n. 40 (2016).

- P. Kruty, P.E. Sprague, *Two american architects in India. Walter B. Griffin and Marion M. Griffin 1935-1937*, Champaign, University of Illinois, 1997.
- A. Lanzetta, *Simmetrie mediterranee a San Paolo*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- D. Lilla, *La donna che piace di più e quella che vuole il fascismo*, in “Cordelia”, n. 11 (novembre 1939).
- R. Loffredo, *Un’impronta nell’identità professionale di Egle Trincanato*, in “L’autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent’anni dalla nascita”, a cura di E. Balistreri, A. Tonicello, Venezia, Grafiche veneziane, 2006.
- C. Lorenz, *Women in architecture. A contemporary perspective*, New York, Rizzoli, 1990.
- D. Mandolesi, *Casa de Vidri e casa Farnsworth. Due visioni a confronto*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- C. Mattogno, *Muse, committenti, progettiste. Il lungo percorso delle donne in architettura*, in “TRIA Rivista Internazionale di cultura urbanistica”, vol. 6, n. 10 (giugno 2013).
- K. McNeill, *Gender, Architecture and professional style*, in “Pacific Historical Review”, vol. 76, n. 2 (may 2007).
- M. McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, New York, The Museum of Modern Art, 1996.
- M. McQuaid, *Lilly Reich and the art of Exhibition Design*, in “Moma”, n. 21 (winter-spring 1996).
- L. Minoli, *Dalla cucina alla città. Margarete Schutte-Lihotzky*, Milano, FrancoAngeli, 1999.
- F. Mugnai, *Lilly Reich. Architetture di oggetti*, in “Donnarchitettura”, a cura di M.G. Eccheli, M. Tamborrino, Milano, FrancoAngeli, 2014.
- A. Muntoni, *Il Mediterraneo e l’Atlantico. Dalla casa sul mare alla Casa de Vidro*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- D. Nencini, *Elena Luzzatto Valentini – Annarella Luzzatto Gabrielli. Cultura romana tra arte, professione, accademia*, in “Donnarchitettura”, a cura di M.G. Eccheli, M. Tamborrino, Milano, FrancoAngeli, 2014.
- R. Netti, *Women in Architecture: From Sources of Inspiration to Protagonists on the Architectural Scene*, atti del convegno di studi, Torino, 13-16 giugno 2018.
- O. Niglio, *Il restauro tra memoria e creatività nell’opera di Egle Trincanato*, in “L’autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent’anni dalla nascita”, a cura di E. Balistreri, A. Tonicello, Venezia, Grafiche veneziane, 2006.
- J. Ockman, *Due donne in architettura*, in “Giornale di educazione architettonica”, vol. 46, n. 1 (settembre 1992).
- P. O’ Reilly, *Mobili come arte: il lavoro di Eileen Gray*, in “Storia Irlanda”, vol. 18, n. 3 (maggio/giugno 2010).
- M.C. Oliva, in “Architettura: singolare, femminile”, a cura di L. Bonanni, M. Bandini, Pisa, Edizioni ETS, 2010.
- J. Paine, *Pioneer Women Architects*, in “Women in american architecture: a historic and contemporary perspective”, a cura di S. Torre, New York, Whitney Library of Design, 1977.
- J. Paine, *Sophia Hayden and the Woman’s Building Competition*, in “Women in american architecture: a historic and contemporary perspective”, a cura di S. Torre, New York, Whitney Library of Design, 1977.
- C. Perriand, *Io, Charlotte, tra Le Corbusier, Leger e Jeanneret*, Bari, GLF Editori Laterza, 2006.
- M. Postle, *La fondazione della Slade School of Fine Art: cinquantanove lettere nell’archivio dell’University College di Londra*, in “Il volume della Walpole Society”, vol. 58 (1995/1996).

- J. Rendell, B. Penner, I. Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, London, Routledge, 2000.
- P.O. Rossi, *Bentornata Lina!*, in “Lina Bo Bardi. Un’architettura tra Italia e Brasile”, a cura di A. Criconia, Milano, FrancoAngeli, 2018.
- M. Scimemi, *Venezia Internazionale. La CIAM Summer School 1952-1957*, in “L’autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent’anni dalla nascita”, a cura di E. Balistreri, A. Tonicello, Venezia, Grafiche veneziane, 2006.
- M. Scimemi, *Profilo biografico*, in “Egle Renata Trincanato 1910-1998”, a cura di M. Scimemi, A. Tonicello, Venezia, Marsilio, 2008.
- P.E. Sprague, *The role of Marion Mahony Griffin*, in “Two american architects in India. Walter B. Griffin and Marion M. Griffin 1935-1937”, a cura di P. Kruty, P.E. Sprague, Champaign, University of Illinois, 1997.
- D. Stratigakos, *Women and the Werkbund. Gender Politics and German Design Reform, 1907-14*, in “giornale della società degli storici dell’architettura”, vol. 62, n. 4 (dicembre 2003).
- D. Stratigakos, *Where Are the Women Architects?*, Princeton, Princeton University Press, 2016.
- E. Subirats, *Lina Bo: un’epoca nuova è già cominciata*, in “Lina Bo Bardi architetto”, a cura di A. Gallo, Venezia, Marsilio Editori, 2004.
- The Museum of Modern Art, *Eileen Gray*, in “Moma”, n. 13 (inverno 1980).
- D. Van Zanten, *Marion Mahony Reconsidered*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- F. Visconti, *Tradizione e innovazione nei progetti di Egle Trincanato*, in “L’autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent’anni dalla nascita”, a cura di E. Balistreri, A. Tonicello, Venezia, Grafiche veneziane, 2006.
- W. Voigt, *A small flock of female students*, in “Women Architects and Politics: Intersections between Gender, Power Structures and Architecture in the Long 20th Century”, a cura di M. Pepchinski, C. Budde, Bielefeld, transcript Verlag, 2022.
- D. Walker, *L’Art de vivre: I progetti di Eileen Gray (1878-1976)*, in “Annuario delle revisioni delle arti irlandesi”, vol. 15 (1999),
- A. Watson, *Beyond Architecture: Marion Mahony and Walter Burley Griffin America Australia India*, Sidney, Powerhouse Publishing, 1998.
- L.K. Weisman, *Discrimination by Design. A feminist critique of the man-made environment*, Illinois, University of Illinois press, 1992.

SITOGRAFIA

- Architettura, quattro donne che hanno fatto la storia*, in “Ansa Lifestyle”, «https://www.ansa.it/lifestyle/notizie/passioni/design/2017/09/02/architettura-quattro-donne-che-hanno-fatto-la-storia_b1223ba8-4241-43d0-8229-c16dfe495e93.html». (consultato a marzo 2023)
- V. Breda, *Architetta. Lina Bo Bardi: un'italiana in Brasile*, in “Architempore”, «<https://www.architempore.com/architetta-lina-bo-bardi/>» (24 giugno 2017). (consultato a marzo 2023)
- V. Breda, *Architetta. La prima donna laureata in architettura è Signe Hornborg*, in “Architempore”, «<https://www.architempore.com/prima-donna-laureata-in-architettura-signe-hornborg/>» (14 settembre 2017). (consultato a marzo 2023)
- V. Breda, *Architetta. Elena Luzzatto: la prima architetta italiana*, in “Architempore”, «<https://www.architempore.com/elena-luzzatto-prima-architetta-italiana/#:~:text=L'Italia%20vanta%20la%20prima,laureata%20in%20architettura%20in%20Italia.>» (23 gennaio 2018). (consultato a marzo 2023)
- V. Breda, *Architetta. Marion Mahony Griffin e le Prairie Houses*, in “Architempore”, «<https://www.architempore.com/marion-mahony-griffin/>» (2 agosto 2019). (consultato a marzo 2023)
- V. Breda, *Architetta. Sophia Hayden Bennett, la prima architetta americana*, in “Architempore”, «<https://www.architempore.com/sophia-hayden-bennett/>» (23 marzo 2020). (consultato a marzo 2023)
- Buone nuove - Donne in architettura in mostra a Roma al MAXXI*, in “Secondamano”, «<https://www.secondamanoitalia.it/rubriche/dimensione-donna/buone-nuove-donne-in-architettura-in-mostra-a-roma-al-maxxi/>» (13 gennaio 2022). (consultato ad aprile 2023)
- Denise Scott Brown e la battaglia per il riconoscimento delle architetto*, in “1 donna al giorno”, «<https://www.unadonnaalgiorno.it/denise-scott-brown/>» (15 marzo 2022). (consultato ad aprile 2023)
- G. Fenzi, *Le donne nel Novecento*, «<https://www.epubeditor.it/ebook/?static=83303>». (consultato a marzo 2023)
- F. Foradini, *Le donne della Wiener Werkstatte, tutt'altro che epigone!*, in “Il giornale dell'architettura.com”, «<https://ilgiornaledellarchitettura.com/2021/07/20/visibilita-postuma-per-le-donne-della-wiener-werkstatte/>» (20 luglio 2021). (consultato ad aprile 2023)
- A. Friedmann, *Girl Talk: Marion Mahony Griffin, Frank Lloyd Wright e l'Oak Park Studio*, in “Places”, «<https://placesjournal.org/article/marion-mahony-griffin/?cn-reloaded=1>» (giugno 2011). (consultato ad aprile 2023)
- C. Gibiino, *Donne in Architettura: Elena Luzzatto Valentini (1900-1983)*, in “GLA-GENIUSLOCIARCHITETTURA”, «<https://www.geniuslociarchitettura.it/2018/04/03/donne-in-architettura-elena-luzzatto-valentini-1900-1983-di-carlo-gibiino/>» (3 aprile 2018). (consultato a marzo 2023)
- S. Giroto, *Sessualità e morale: le contraddizioni della Vienna di inizio Novecento*, in “Anderground”, «<https://www.andergroundrivista.com/2021/05/10/sessualita-e-morale-le-contraddizioni-della-vienna-di-inizio-novecento/>». (consultato a marzo 2023)
- T. Hyde, *Sofia Gregoria Hayden Bennett*, in “The webby awards”, «<https://pioneeringwomen.bwaf.org/sophia-gregoria-hayden-bennett/>». (consultato a marzo 2023)
- Il sistema scolastico inglese: 1870-1970*, in “Medium”, «<https://medium.com/up-series/il-sistema-scolastico-inglese-1870-1970-e37b4648a82f>» (26 marzo 2015). (consultato a maggio 2023)

La nascita della Scuola Superiore di Architettura, in “Ordine degli architetti pianificatori paesaggisti e conservatori di Roma e provincia”, «<https://www.architettilroma.it/lordine/archivio-storico-dellordine/la-nascita-della-scuola-superiore-di-architettura/>» (2019). (consultato ad aprile 2023)

Le donne nel Novecento. Emancipazione e differenza di genere, «https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/DONNE_900_lezione.pdf». (consultato a marzo 2023)

R. Marchini, *Le donne del Bauhaus*, in “DINAMOPRESS”, «<https://www.dinamopress.it/news/le-donne-del-bauhaus/>» (31 marzo 2019). (consultato a marzo 2023)

Margarete Schutte-Lihotzky e la cucina di Francoforte, in “1 donna al giorno”, «<https://www.unadonnalgiorno.it/margarete-schutte-lihotzky/>» (12 novembre 2020). (consultato ad aprile 2023)

V. Mariani, *Cosa ci stanno dicendo le 18 Rebelarchitette alla Biennale di Venezia*, «<https://www.elledecor.com/it/people/a20915917/rebelarchitette-biennale-di-venezias-2018/>» (26 maggio 2018). (consultato a marzo 2023)

T. Marzi, *Lunga vita, Wivi Lonn!*, in “Il giornale dell’architettura.com”, «<https://ilgiornaledellarchitettura.com/2022/05/10/lunga-vita-wivi-lonn/>» (10 maggio 2022). (consultato ad aprile 2023)

E.L. Mascolino, *Chi era Jane Drew, prima architetta moderna a entrare nella storia*, in “Bazaar”, «<https://www.harpersbazaar.com/it/cultura/costume/a43493360/jane-drew-architetto-biografia/>» (5 aprile 2023). (consultato a maggio 2023)

L. Morreale, *Donne architetto famose: 10 personaggi della storia e dell’attualità*, in “Elle Decor”, «<https://www.elledecor.com/it/architettura/a21071273/donne-architetto-famose/>» (1 marzo 2022). (consultato ad aprile 2023)

S. Mostaccio, *Denise Scott Brown, l’architetta che si batte per il riconoscimento delle donne nell’industria*, in “Elle”, «<https://www.elle.com/it/magazine/storie-di-donne/a39322628/denise-scott-brown-architetta/>» (13 marzo 2022). (consultato ad aprile 2023)

M. Orazi, *Imparare da Las Vegas. Intervista a Denise Scott Brown*, in “Artribune”, «<https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2018/07/intervista-denise-scott-brown/>» (15 luglio 2018). (consultato ad aprile 2023)

E. Papa, *La difficile carriera dell’architetto britannica*, in “Corriere della Sera”, «<https://corriereinnovazione.corriere.it/cards/donne-architetto-12-figure-femminili-che-hanno-fatto-mestiere-uomini/difficile-carriera-architetto-britannica.shtml>» (5 marzo 2018). (consultato a maggio 2023)

M. Petranzan, *Architettura e condizione femminile*, in “Treccani”, «https://www.treccani.it/enciclopedia/architettura-e-condizione-femminile_%28XXI-Secolo%29/» (2010). (consultato a marzo 2023)

A. Petteni, *Breaking Ground: il libro che parla del rapporto tra donne e architettura*, in “Artuu”, «<https://www.artuu.it/breaking-ground-il-libro-che-parla-del-rapporto-tra-donne-e-architettura/>» (27 maggio 2021). (consultato a marzo 2023)

E. Ratto, *Storia dimenticata della designer che inventò la cucina moderna*, in “RivistaStudio”, «<https://www.rivistastudio.com/frankfurt-kitchen/>» (15 maggio 2019). (consultato ad aprile 2023)

E. Rizzo, *Prime donne laureate*, in “Dol’s Magazine. Donne Online dal 1999”, «<https://www.dols.it/2018/02/22/prime-donne-laureate/>» (22 febbraio 2018). (consultato a maggio 2023)

- C. Salmini, *L'istruzione pubblica tra primo Ottocento e primo Novecento: le scuole elementari*, in "Treccani", «https://www.treccani.it/enciclopedia/l-istruzione-pubblica-tra-primo-ottocento-e-primo-novecento-le-scuole-elementari_%28altro%29/» (2002). (consultato a marzo 2023)
- R. Santoro, *Elena Luzzatto, la ragazza con il tecnigrafo*, in "Muro Maestro", «<https://muromaestro.wordpress.com/2023/01/29/elena-luzzatto-la-ragazza-con-il-tecnigrafo/>» (29 gennaio 2023). (consultato a marzo 2023)
- E. Scapicchio, *Lina Bo Bardi raccontata attraverso 5 progetti, 2 libri e 2 documentari*, in "P+a professione architetto", «<https://www.professionearchitetto.it/news/notizie/30568/Lina-Bo-Bardi-raccontata-attraverso-5-progetti-2-libri-e-2-documentari>» (8 marzo 2023). (consultato a marzo 2023)
- Signe Hornborg*, in "1 donna al giorno", «<https://www.unadonnaalgiorno.it/signe-hornborg/>» (11 maggio 2022). (consultato a marzo 2023)

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- FIG. 1: *Elena Luzzatto Valentini*, Ritratto (Ph. Monica Prencipe, «<https://www.geniuslociarchitettura.it/2018/04/03/donne-in-architettura-elena-luzzatto-valentini-1900-1983-di-carlo-gibiino/>»).
- FIG. 2: *E. Luzzatto*, Villino Bottai, Ostia Lido, 1930 («<https://www.geniuslociarchitettura.it/2018/04/03/donne-in-architettura-elena-luzzatto-valentini-1900-1983-di-carlo-gibiino/>»).
- FIG. 3: *E. Luzzatto*, Villini, Genale (Somalia), 1933 («<https://www.geniuslociarchitettura.it/2018/04/03/donne-in-architettura-elena-luzzatto-valentini-1900-1983-di-carlo-gibiino/>»).
- FIG. 4: *E. Luzzatto*, Mercato Coperto, Piazza Principe di Napoli (Roma) (1998, «<https://www.ilfattoquotidiano.it/2021/03/29/elena-luzzatto-e-alberto-sartoris-due-architetti-razionalisti-che-e-importante-ricordare/6147721/>»).
- FIG. 5: *E. Luzzatto*, *F. Romoli*, Ospedale, Viterbo, 1935 («<https://www.geniuslociarchitettura.it/2018/04/03/donne-in-architettura-elena-luzzatto-valentini-1900-1983-di-carlo-gibiino/>»).
- FIG. 6: *E. Luzzatto*, Mercato Primavalle, Roma, 1950 («<https://www.geniuslociarchitettura.it/2018/04/03/donne-in-architettura-elena-luzzatto-valentini-1900-1983-di-carlo-gibiino/>»).
- FIG. 7: *E. Luzzatto*, Villa Bentivoglio, Taormina, 1962 («<https://www.geniuslociarchitettura.it/2018/04/03/donne-in-architettura-elena-luzzatto-valentini-1900-1983-di-carlo-gibiino/>»).
- FIG. 8: *Egle Renata Trincanato*, Ritratto giovanile («<http://www.archimagazine.com/rtrincanato.htm>»).
- FIG. 9: *E. Trincanato*, Veduta veneziana, acquarello su carta, anni trenta («<http://www.archimagazine.com/rtrincanato.htm>»).
- FIG. 10: *E. Trincanato*, Esposizione Venezia Viva, Palazzo Grassi (Venezia), 1954 («<https://www5.iuav.it/homepage/webgraphics/IUAV-PAGINE.INTERNE/IUAV-MOSTREONLINE/VENEZIAVIVA/veneziaviva.htm>»).
- FIG. 11: *E. Trincanato*, Esposizione Venezia Viva, Palazzo Grassi (Venezia), 1954 («<https://www5.iuav.it/homepage/webgraphics/IUAV-PAGINE.INTERNE/IUAV-MOSTREONLINE/VENEZIAVIVA/veneziaviva.htm>»).
- FIG. 12: *E. Trincanato*, Ospedale, Lido di Venezia, schizzo prospettico, disegno a matita e pastello su carta vegetale, 1946 (E. Balistreri, A. Tonicello, *L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita*, Venezia, Grafiche veneziane, 2006).
- FIG. 13: *E. Trincanato*, INA-Casa, quartiere San Giuliano (Mestre), planimetria, matita e pastello su carta, 1958 (E. Balistreri, A. Tonicello, *L'autorevolezza lieve di Egle Trincanato a cent'anni dalla nascita*, Venezia, Grafiche veneziane, 2006).
- FIG. 14: *E. Trincanato*, *G. Samonà*, Palazzo Inail, San Simeone Piccolo (Venezia), schizzo, 1950/56 («<http://www.archimagazine.com/abalistreri.htm>»).
- FIG. 15: *Lina Bo Bardi*, Ritratto giovanile («<https://www.elle.com/it/magazine/storie-di-donne/a35836314/lina-bo-bardi-storia/>»).

- FIG. 16: *L. Bo Bardi*, Casa de Vidro, San Paolo, esterno, 1951 (Ph. Inigo Bujedo Aguirre, «<https://archeyes.com/glass-house-lina-bo-bardi/>»).
- FIG. 17: *L. Bo Bardi*, Casa de Vidro, San Paolo, dettaglio cortile, 1951 (Ph. Inigo Bujedo Aguirre, «<https://archeyes.com/glass-house-lina-bo-bardi/>»).
- FIG. 18: *L. Bo Bardi*, Casa de Vidro, San Paolo, scala esterna, 1951 (Ph. Inigo Bujedo Aguirre, «<https://archeyes.com/glass-house-lina-bo-bardi/>»).
- FIG. 19: *L. Bo Bardi*, Igreja del Espirito Santo do Cerrado, esterno, 1976 («https://www.urbipedia.org/hoja/Iglesia_del_Esp%C3%ADrito_Santo_do_Cerrado»).
- FIG. 20: *L. Bo Bardi*, Igreja del Espirito Santo do Cerrado, interno, 1976 («<https://undiaunaarquitectura.wordpress.com/2015/05/13/lina-bo-bardi-1914-1992/igreja-do-espirito-santo-do-cerrado-uberlandia-mg/>»).
- FIG. 21: *L. Bo Bardi*, Museo sulla riva, San Paolo (Brasile), 1951 (*Lina Bo Bardi 1914-1992*, in «AV Monografias», n. 180).
- FIG. 22: *L. Bo Bardi*, Museo di Arte Moderna, San Paolo (Brasile), esterno, 1968 («<https://archidiap.com/opera/masp-museo-de-arte-de-sao-paulo/>»).
- FIG. 23: *L. Bo Bardi*, Museo di Arte Moderna, San Paolo (Brasile), interno, 1968 («<https://archidiap.com/opera/masp-museo-de-arte-de-sao-paulo/>»).
- FIG. 24: *L. Bo Bardi*, Casa do Benin, Salvador de Bahia (Brasile), scala interna, 1987 (Ph. Gabriel Fernandes, «<https://ilgiornaledellarchitettura.com/2018/07/11/dialogando-sulleredita-misconosciuta-di-lina-bo-bardi-a-salvador-di-bahia/>»).
- FIG. 25: *L. Bo Bardi*, Fabbrica de Tambores, Pompeia (Brasile), esterno, 1977/1986 («<https://arquitecturaviva.com/works/sesc-fabrica-pompeia-9>»).
- FIG. 26: *L. Bo Bardi*, Fabbrica de Tambores, Pompeia (Brasile), interno, 1977/1986 («<https://arquitecturaviva.com/works/sesc-fabrica-pompeia-9>»).
- FIG. 27: *Signe Hornborg*, Ritratto giovanile («<https://www.unadonnaigiorno.it/signe-hornborg/>»).
- FIG. 28: *S. Hornborg*, Newander House, Pori (Finlandia), esterno, 1892 (Ph. Hanna Tyvela, «<https://finnisharchitecture.fi/newanders-house-signe-castle/>»).
- FIG. 29: *S. Hornborg*, Newander House, Pori (Finlandia), alzato, 1892 (Satakunta Museum, «<https://finnisharchitecture.fi/newanders-house-signe-castle/>»).
- FIG. 30: *Margarete Schutte-Lihotzky*, Ritratto (Ph. Franz Pfemfert, Collezione d'arte e archivio, Università di arti applicate Vienna, «<https://www.architecturaldigest.com/sponsored/story/meet-margarete-schutte-lihotzky>»).
- FIG. 31: *M. Schutte-Lihotzky*, Cucina di Francoforte, 1926 (Victoria & Albert Museum, «<https://www.spaziomateriae.com/blog/cucina-di-francoforte-margarete-schutte-lihotzky>»).
- FIG. 32: *Charlotte Perriand*, Ritratto (Ph. Paul Gutmann, «<https://www.elledecor.com/it/people/a24854947/charlotte-perriand-biografia/>»).
- FIG. 33: *Le Corbusier*, *P. Jeanneret*, *C. Perriand*, Chaise Longue, 1928 («<https://www.nytimes.com/2019/11/21/arts/design/charlotte-perriand-le-corbusier-review.html>»).
- FIG. 34: *Le Corbusier*, *P. Jeanneret*, *C. Perriand*, Poltrona Grand Confort, 1928 (Museo d'Arte Moderna, Architettura e Design, «<https://www.jstor.org/stable/community.14653677?searchText=charlotte%20perriand>»).
- FIG. 35: *F. Leger*, *C. Perriand*, Mostra La Maison de Jeune Homme, Bruxelles, 1935 («<https://perspectivehabiterlebeau.fr/charlotte-perriand-fondation-louis-vuitton/>»).

- FIG. 36: *F. Leger, C. Perriand*, Mostra La Maison de Jeune Homme, Bruxelles, dettaglio, 1935 (Ph. Adrian Dirant, «<https://www.admagazine.fr/decoration/inspiration-deco/diaporama/la-modernite-selon-charlotte-perriand/59101>»).
- FIG. 37: *C. Perriand*, Complesso invernale di Les Arcs, Francia, esterno, 1967/1982 («<https://ideat.fr/ski-la-mythique-station-les-arcs-a-50-ans/>»).
- FIG. 38: *Eileen Gray*, Ritratto (Ph. T. Potamou, National Museum of Ireland, «<https://www.villegiardini.it/il-segno-progettuale-di-eileen-gray/>»).
- FIG. 39: *E. Gray*, Salotto per Suzanne Talbot, 1919 («<https://www.domusweb.it/it/progettisti/2023/03/24/eileen-gray.html>»).
- FIG. 40: *E. Gray*, Poltrona bassa con schienale ad arco, anni venti («<https://arthistoryunstuffed.com/eileen-gray-designer-of-art-deco-part-two/>»).
- FIG. 41: *E. Gray*, Appartamento per Madame Mathieu-Levy, interno, 1909 («<https://arthistoryunstuffed.com/eileen-gray-designer-of-art-deco-part-two/>»).
- FIG. 42: *E. Gray*, Divano-letto, Sala Monte Carlo, 1925 («<https://www.sbandiu.com/2019/04/29/il-divano-monte-carlo-di-eileen-gray/>»).
- FIG. 43: *E. Gray*, Galerie Jean Desert, Parigi, esterno, 1922 («<https://journals.openedition.org/craup/8850>»).
- FIG. 44: *E. Gray*, Villa E-1027, Roquebrune-Cap-Martin (Costa Azzurra), esterno, 1926/1929 (Ph. Manuel Bougot, 2010, «<https://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324354704578637901327433828>»).
- FIG. 45: *E. Gray*, Villa E-1027, Roquebrune-Cap-Martin (Costa Azzurra), interno, 1926/1929 (Ph. Manuel Bougot, 2010, «<https://www.elledecor.com/it/case/a28922525/villa-e-1027-eileen-gray-le-corbusier/>»).
- FIG. 46: *E. Gray*, Poltrona Bibendum, 1926 («<https://www.domusweb.it/it/progettisti/2023/03/24/eileen-gray.html>»).
- FIG. 47: *Le Corbusier*, Murales, Villa E-1027 («<https://www.domusweb.it/it/progettisti/2023/03/24/eileen-gray.html>»).
- FIG. 48: *E. Gray*, Tempe a Pailla, Castellar (Francia), esterno, 1935 («<https://hiddenarchitecture.net/si-tempe-pailla/>»).
- FIG. 49: *E. Gray*, Tempe a Pailla, Castellar (Francia), interno, 1935 («<https://hiddenarchitecture.net/si-tempe-pailla/>»).
- FIG. 50: *Lilly Reich*, Ritratto («<https://www.dicomevents.com/en/blog/post/lilly-reich>»).
- FIG. 51: *L. Reich*, Mostra Dalla Fibra al tessuto, 1926 (M. McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, New York, The Museum of Modern Art, 1996).
- FIG. 52: *L. Reich, M. van der Rohe*, German Linoleum works exhibit, 1927 (M. McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, New York, The Museum of Modern Art, 1996).
- FIG. 53: *L. Reich, M. van der Rohe*, Padiglione Tedesco, Esposizione Universale di Barcellona, 1928/1929 (Ph. Ashley Pomeroy, «<https://berlinomagazine.com/lilly-reich-la-poco-conosciuta-designer-tedesca-partner-di-mies-van-der-rohe/>»).
- FIG. 54: *L. Reich, M. van der Rohe*, Sezione industria tessile, Esposizione Universale di Barcellona, 1929 (M. McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, New York, The Museum of Modern Art, 1996).
- FIG. 55: *L. Reich, M. van der Rohe*, Installazione Birra Hackerbrau, Esposizione Universale di Barcellona, 1929 (M. McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, New York, The Museum of Modern Art, 1996).

FIG. 56: *L. Reich, M. van der Rohe*, Sedia Barcellona, Esposizione Universale di Barcellona, 1929 (Ph. I. Sailko, «<https://berlinomagazine.com/lilly-reich-la-poco-conosciuta-designer-tedesca-partner-di-mies-van-der-rohe/>»).

FIG. 57: *L. Reich, M. van der Rohe*, Mostra Popolo tedesco - Lavoro tedesco, interno, 1934 (M. McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, New York, The Museum of Modern Art, 1996).

FIG. 58: *L. Reich, M. van der Rohe*, Mostra Popolo tedesco - Lavoro tedesco, sezione del vetro, 1934 (M. McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, New York, The Museum of Modern Art, 1996).

FIG. 59: *Sophia Hayden*, Ritratto («<https://www.unadonnalgiorno.it/sophia-hayden-bennett-la-prima-architetta-statunitense/>»).

FIG. 60: *S. Hayden*, Museum of Fine Arts, prospetto progetto di tesi MIT, 1890 («<https://pioneeringwomen.bwaf.org/sophia-gregoria-hayden-bennett/>»).

FIG. 61: *S. Hayden*, Museum of Fine Arts, pianta progetto di tesi MIT, 1890 («<https://pioneeringwomen.bwaf.org/sophia-gregoria-hayden-bennett/>»).

FIG. 62: *S. Hayden*, Woman's Building, esterno, 1893 («<https://pioneeringwomen.bwaf.org/sophia-gregoria-hayden-bennett/>»).

FIG. 63: *S. Hayden*, Woman's Building, interno, 1893 (Ph. William Henry Jackson, 1894, «<https://pioneeringwomen.bwaf.org/sophia-gregoria-hayden-bennett/>»).

FIG. 64: *Marion Mahony Griffin*, Ritratto (Biblioteca Nazionale d'Australia, 1935 ca, «<https://pioneeringwomen.bwaf.org/marion-mahony-griffin/>»).

FIG. 65: *M. Mahony Griffin, W. Griffin*, Cafè Australia, interno, 1920 ca («https://www.griffinsociety.org/griffin_gallery/cafe-australia-melbourne-photographs-of-interior-and-banquet-hall-from-magic-of-america-marion-mahony/»).

FIG. 66: *M. Mahony Griffin, W. Griffin*, Newman College, Australia, prospettiva, 1915/1917 («<https://www.artic.edu/artworks/239324/newman-college-melbourne-australia-perspective>»).

FIG. 67: *M. Mahony Griffin, W. Griffin*, Capitol Theatre, Australia, dettaglio soffitto, 1924 (Ph. John Gollings, 1999, «<https://pioneeringwomen.bwaf.org/marion-mahony-griffin/>»).

FIG. 68: *Julia Morgan*, Ritratto («<https://www.californiamuseum.org/inductee/julia-morgan>»).

FIG. 69: *J. Morgan*, Campanile Mills College, Stati Uniti, esterno, 1903 (Ph. Will Callan, «<https://hoodline.com/2019/02/julia-morgan-designed-bell-tower-counts-down-to-its-115th-anniversary/>»).

FIG. 70: *J. Morgan*, Margarete Carnegie Library, California, interno, 1905/1906 («<https://insideinside.org/project/margaret-carnegie-library/>»).

FIG. 71: *J. Morgan*, St. John's Presbyterian Church, Berkeley, esterno, 1908/1910 (Archivio BAHA, «http://berkeleyheritage.com/berkeley_landmarks/st._johns_presb.html»).

FIG. 72: *Denise Scott Brown*, Ritratto («<https://www.knoll.com/designer/Denise-Scott-Brown>»).

FIG. 73: *D. Scott Brown, R. Venturi*, Sainsbury Wing, National Gallery (Londra), esterno, 1989/1991 (National Gallery, «<https://www.dezeen.com/2019/01/14/venturi-scott-brown-sainsbury-wing-national-gallery-aia-25-year-award/>»).

FIG. 74: *D. Scott Brown, R. Venturi*, Children's Museum, Houston, esterno, 1980 (Robyn Correll, «<http://www.studioprz.com/venturi-scott-brown/>»).