

Indice

- p. 9 Prefazione di Martino Doimo
15 Introduzione
- 29 Capitolo 1
*Formazione e principi della riflessione architettonico-
allestitiva (1885-1911)*
1.1. *Gewand/Wand*: prime riflessioni sull'arte tessile, 31
1.2. Else Oppler-Legband e Lilly Reich. Introduzione alla
vetrinistica come indagine spaziale, 33
- 43 Capitolo 2
*La ricerca della «semplicità, economia, praticità» (1911-
1920)*
2.1. Le prime esperienze indipendenti, 43
2.2. Lilly Reich membro del Deutscher Werkbund, 48
- 55 Capitolo 3
Gli anni Venti. Verso la neue Form (1920-1926)
3.1. La direzione del Werkbund e le esposizioni internazionali,
55
3.2. *Die Form ohne Ornament* / La forma senza ornamento, 57
3.3. Una nuova visione spaziale dell'esporre, 67

- p. 71 Capitolo 4
Verso la scelta del tessuto come elemento architettonico (1927-1929)
- 4.1. L'inizio della collaborazione con Ludwig Mies van der Rohe, 71
 - 4.2. L'esposizione *Die Wohnung* di Stoccarda (23 luglio – 9 ottobre 1927), 77
 - 4.3. L'esposizione *Die Mode der Dame* di Berlino (21 settembre – 16 ottobre 1927), 127
 - 4.4. L'esposizione internazionale di Barcellona (20 maggio 1929 – 15 gennaio 1930), 139
- 155 Capitolo 5
La riflessione spaziale a partire dagli anni Trenta
- 5.1. L'esposizione *Die Wohnung unserer Zeit* di Berlino (9 maggio – 2 agosto 1931), 155
 - 5.2. L'esperienza al Bauhaus e lo scioglimento del Deutscher Werkbund, 172
 - 5.3. Gli ultimi anni e la fine della collaborazione con Mies, 175
- 179 Selezione di documenti d'archivio
- 183 Bibliografia ragionata su Lilly Reich
- 185 Bibliografia generale

Prefazione

Nel progetto del 1924 per una villa in mattoni, da realizzare a Potsdam-Neubabelsberg, Mies van der Rohe aveva sperimentato una nuova forma di spazialità continua – nella quale, oltre alle profonde influenze delle composizioni dinamiche schinkeliane, sono indubitabilmente riconoscibili forti analogie con la coeva ricerca *De Stijl* – definita da delimitazioni che si presentavano come pure superfici, qui corrispondendo però nel contempo a veri e propri muri (differentemente dalle più astratte “contro-costruzioni” di Theo van Doesburg e Cor van Eesteren, presentate alla mostra *De Stijl* del 1923 a Parigi, cui aveva partecipato lo stesso Mies), in stretto riferimento ai principi della “architettura del rivestimento” (*bekleedingsarchitectuur*) di Hendrik Petrus Berlage.

Alla fine degli anni Venti, Mies giunge a precisare questa aspirazione a una nuova concezione spaziale atettonica alla luce del modello dell'edificio “pelle e ossa”, che egli stesso aveva enunciato nei testi correlati ai progetti per i grattacieli per Berlino dei primi anni Venti e in particolare in una conferenza del 1923 – in cui descriveva vari esempi di costruzioni archetipiche di popoli “primitivi” – tuttavia prevalen-

temente in relazione al rapporto tra involucro smaterializzato di “rivestimento” spaziale (*curtain-wall* = parete-tenda) e intelaiatura strutturale di sostegno, più che dal punto di vista della conformazione dello spazio interno.

Per la prima volta, nel padiglione di Barcellona (1928-29) e nel piano di soggiorno della casa Tugendhat a Brno (1928-30), Mies può realizzare, in edifici interamente di nuova costruzione, temporanei o permanenti, una compiuta nuova architettura dialettica, nella quale compare una rivoluzionaria – ma antichissima – libera spazialità interna orientaleggiante, definita da “tappeti sospesi” atettonici di evidente ascendenza semperiana, che si affiancano a un riparo di natura tettonica che rende possibile il dispiegarsi di questa nuova concezione spaziale; si tratta di pure superfici, più o meno immediatamente leggibili come pareti tessili: elementi senza oneri di sostegno costruttivo, autonomamente dediti a dare forma e carattere allo spazio interno.

È il compiuto ritrovamento nell'architettura occidentale dello stesso concetto di “spazio” come valore architettonico autonomo (come l'aveva definito Gottfried Semper nel paragrafo 60 del suo trattato incompiuto *Der Stil*, del 1860-63, che si intitola “Il principio formale più antico fondato sul concetto di spazio nell'architettura è indipendente dalla costruzione” e come l'aveva inteso Adolf Loos nello scritto teorico *Das Prinzip der Bekleidung*, del 1898, nel quale delineava i fondamenti della poetica del *Raumplan*), che nella *Baukunst* miesiana avviene tuttavia non cancellando l'antica spazialità residuale-interstiziale dei podi e recinti di natura muraria, che continuano ad affiancarsi all'edificio “pelle e ossa”, proprio del *Neues Bauen*.

A partire da queste esperienze – e in totale continuità con le relative tematiche spaziali-tettoniche radicalmente innovative – Mies svilupperà la propria ricerca teorico-sperimentale sulla casa a corte durante gli anni Trenta, in particolare attraverso le relative esercitazioni didattiche assegnate agli studenti al Bauhaus, che troveranno continuità anche nel suo successivo insegnamento all'IIT a Chicago.

Le case a corte di Mies presentano invariabilmente un cortile delimitato da murature continue, nel quale è incluso uno scheletro propriamente tettonico in acciaio, a sostegno di una atettonica copertura parziale dello spazio recintato, corrispondente all'aula emergente degli ambienti di soggiorno; recinto murario e struttura si fondano su di un podio-pavimentazione di natura stereotomica, in materiale lapideo; distinte pareti smaterializzate (trasparenti) involucono lo spazio coperto principale, mentre preziosi schermi atettonici lo suddividono internamente.

I recinti di natura muraria nelle case a corte di Mies possono in particolare articolarsi secondo una gradazione di complessità: dal semplice setto libero alla recinzione di tradizionali “stanze” spazialmente e costruttivamente autonome, comunque subordinate rispetto alla Halle, l'aula dominante corrispondente alla parallela riflessione di Ludwig Hilberseimer sugli *Hallenbauten*.

Inoltre solo la differente spazialità manifestamente atettonica, propria dell'aula al di sotto del “tetto con colonne” (*Säulendach*), è del tutto libera e fluida (tranne che per i locali di servizio o i volumi per gli impianti) e corrisponde ai moderni modi di abitare aperti e flessibili.

Questa serie di elementi fondamentali si era definita attraverso un “processo di formazione elementare” di lun-

ga durata, a partire dalla più radicale revisione teorica ottocentesca delle categorie tettoniche e spaziali tradizionali occidentali, in particolare condotta da parte di Gottfried Semper e Viollet-le-Duc, che notoriamente costituiscono l'antitettonico background per la concezione di *bekleedingsarchitectuur* di Berlage, che quest'ultimo aveva sostanzialmente interpretato in riferimento alla critica alla teoria semperiana da parte di August Schmarsow.

Forse tuttavia è giunto il momento di chiedersi se il comparire nell'architettura di Mies alla fine degli anni Venti – a Barcellona e Brno – di una radicalmente nuova spazialità tessile atettonica, definita da pure superfici di “rivestimento” spaziale, si possa veramente fare risalire alla sola indipendente elaborazione delle tematiche semperiane da parte di Mies, grazie all'introduzione a *Der Stil* fornitagli dal suo maestro diretto Behrens prima e dal suo maestro elettivo Berlage poi.

I progetti di allestimenti interni sviluppati da Mies con Lilly Reich, in particolare tra il 1927 e il 1929 – dalla Sala del Vetro a Stoccarda al Caffè di Velluto e Seta a Berlino del 1927 e fino alla Sala della Seta a Barcellona del 1929 – in cui questa nuova spazialità costituita da pareti tessili senza oneri di sostegno costruttivo – letteralmente tende, tappeti e velari sospesi semperiani – compariva per la prima volta, come unica protagonista, in attesa che le si affiancasse una intelaiatura tettonica che le consentisse di tradursi in compiuti edifici “pelle e ossa”, sembrano suggerire la possibile fondamentale rilevanza di tali esperienze in collaborazione con la Reich per consentire a Mies un salto di qualità nella comprensione specifica di questa nuova rivo-

luzionaria autonoma spazialità atettonica orientaleggiante semperiana – indipendente formalmente dagli elementi propriamente strutturali-costruttivi – che aveva fatto la sua comparsa nell'Ottocento, affiancandosi alla consolidata tradizione architettonica muraria occidentale romana e medievale.

Il contributo specifico di Lilly Reich – formatasi come allestitrice di spazi espositivi e proprio a partire dall'approfondimento dei temi connessi all'arte tecnica della tessitura – in questi progetti con Mies può essere un ulteriore motivo per spiegare la compiuta comprensione da parte dello stesso Mies della nuova spazialità tessile profetizzata da Gottfried Semper poco dopo la metà dell'Ottocento?

Non è forse stato sottovalutato il ruolo fondamentale della Reich nella concezione degli spazi degli allestimenti di cui era stata incaricata con Mies nel 1927 e 1929 – e ancora in seguito per l'esposizione "L'abitazione nel nostro tempo" di Berlino nel 1931 – per consentire proprio a Mies di giungere alla fine degli anni Venti alla compiuta realizzazione di architetture che rivelano al mondo questa stessa nuova spazialità atettonica, che non era presente nelle sue precedenti opere propriamente costruite?

È questo l'interrogativo, più volte allusivamente toccato da più parti ma mai esplicitamente affrontato, sul quale si concentra questo libro di Giulia Conti, aprendo a mio parere – anche grazie all'approfondita documentazione e analisi dell'opera della Reich, a partire dalla sua specifica ed estremamente colta formazione nell'ambito del Deutscher Werkbund – a una prima serie di precise risposte nel merito di questa ipotesi, che appare sempre più rilevante per comprendere appieno gli sviluppi della ricerca teorico-spe-

rimentale dello stesso Mies van der Rohe, estremamente coerente ma indubitatilmente attraversata da molteplici momenti di riorientamento, crisi e fondamentali salti di qualità.

Martino Doimo
Università Iuav di Venezia

Introduzione

Il fatto che oggi il nome di Lilly Reich si collochi in una posizione forse esageratamente subordinata rispetto a quello di Ludwig Mies van der Rohe deriva in larga misura dalle condizioni complesse, e parzialmente radicate nel pregiudizio dell'epoca, con cui le poche donne che operavano come architetto – dalla quindi rara indipendenza professionale – erano costrette a scontrarsi. È anche onesto segnalare però come negli anni più recenti il suo lavoro abbia iniziato in modo significativo a ricevere un riconoscimento più ampio¹: dagli allestimenti all'architettura, dall'arredamento alla moda, la sua produzione architettonica è stata oggetto di numerosi studi così come di retrospettive. Ciò che rimane tuttavia da constatare è l'inevitabile prezzo che fu costretta a pagare per la sua stretta collaborazione con Mies van der

1. Si segnalano, tra le più significative, la mostra *Re-enactment: Lilly Reich's Work occupies the Barcelona Pavilion*, svoltasi all'interno del padiglione tedesco a Barcellona dal 6 al 22 marzo 2020 e curata da Laura Martínez de Guereñu nell'ambito del premio "Lilly Reich Grant for Equality in Architecture" promosso dalla Fundació Mies van der Rohe, Barcelona. Al Museo MAXXI di Roma, dal 16 dicembre 2021 al 11 settembre 2022, viene riservato un ridotto riferimento all'operato di Lilly Reich nella più ampia trattazione sul tema della mostra *Buone Nuove. Donne in architettura* a cura di Pippo Ciorra, Elena Motisi e Elena Tinacci.

Rohe: non vi sono dubbi sulla profonda e duratura influenza che Mies esercitò su di lei, ma il reale perimetro di ciò che fu la stessa Reich a trasmettergli non è mai stato delineato univocamente.

Non fosse stato per Lilly Reich e per la sua lungimirante decisione di assicurare i propri disegni all'amico Edward Ludwig, durante gli anni della Seconda guerra mondiale, si sarebbe conservato poco o niente del materiale relativo alla sua produzione, purtroppo comunque limitato se paragonato a quanto conservato del collega. Inoltre, si ritiene infatti che fu proprio lei che contestualmente decise di affidare i disegni europei di Mies – emigrato definitivamente negli Stati Uniti intorno alla fine degli anni Trenta – allo stesso Ludwig, in passato allievo dell'architetto. Si presume che i disegni vennero conservati all'interno della casa dei genitori dello stesso, a Mühlhausen, nella Germania orientale. La decisione riuscì a evitare la distruzione, decisamente probabile durante i mesi del conflitto mondiale, di circa novecento disegni relativi alla produzione della Reich e una quantità intorno ai tremila disegni provenienti dall'ufficio di Mies di Berlino.

Dopo la morte di Lilly Reich, avvenuta nel 1947, e fino alla propria nel 1960, Edward Ludwig mantenne una stretta corrispondenza con Mies van der Rohe intorno ai rischi legati alla restituzione dei disegni dalla Germania Est. Dopo svariati anni di negoziazioni, Mies riuscì finalmente a entrare di nuovo in possesso del materiale solo nel 1964. Quattro anni dopo, il Museum of Modern Art di New York – tuttora il principale depositario degli scritti, della corrispondenza e del materiale grafico e fotografico dello

stesso – stipulò un accordo con lo stesso Mies per l'istituzione di un archivio esclusivamente dedicatogli.

La catalogazione dei disegni di Mies iniziò ufficialmente nel 1972 con il conferimento del titolo di curatore dell'archivio a Ludwig Glaeser. Arthur Drexler, l'allora direttore del Dipartimento di Architettura e Design del museo, Franz Schulze e George Danforth curarono la realizzazione del catalogo ragionato in venti volumi contenenti l'intero materiale conservato al MoMA di Mies van der Rohe², pubblicato tra il 1986 e il 1992. La catalogazione del materiale esistente circa la produzione di Lilly Reich, nonché la ricerca di possibili ulteriori disegni sopravvissuti, venne invece perseguita soltanto nel 1994 per mano di Matilda McQuaid e Pierre Adler³.

Immer wieder versuchte Frau Reich nur die wirklichen Wohnbedürfnisse herauszuarbeiten und den falschen Wohnanspruch auszumerzen. Ihre ausgezeichneten Ausstellungsarbeiten, ihre aparten Räume, ihre praktischen Küchen und alle ihre einfachen Möbel atmen eine lautere Gesinnung. Wenn sie auch dem mehr gefühlsbetonten Geschmack keine Konzessionen machte und sich fast ausschließlich einer sachlichen Formgebung bediente, so zählen doch alle ihre Arbeiten hinsichtlich Durchgestaltung und ungemein sicherer Materialauswahl mit zu den elegantesten Lösungen unserer Zeit (Blomeier 1948, pp. 106-107).

2. Cfr. Drexler, Schulze, Danforth 1986-1992.

3. Ad oggi, il Museum of Modern Art di New York ospita la maggior parte del materiale relativo, e afferente, alla produzione di Mies van der Rohe, all'interno della sezione d'archivio dedicata: il *The Ludwig Mies van der Rohe Archive*. Quest'ultimo conserva anche i disegni realizzati da Lilly Reich, sia autonomamente che in collaborazione con Mies, catalogati all'interno della specifica *Lilly Reich Collection*.