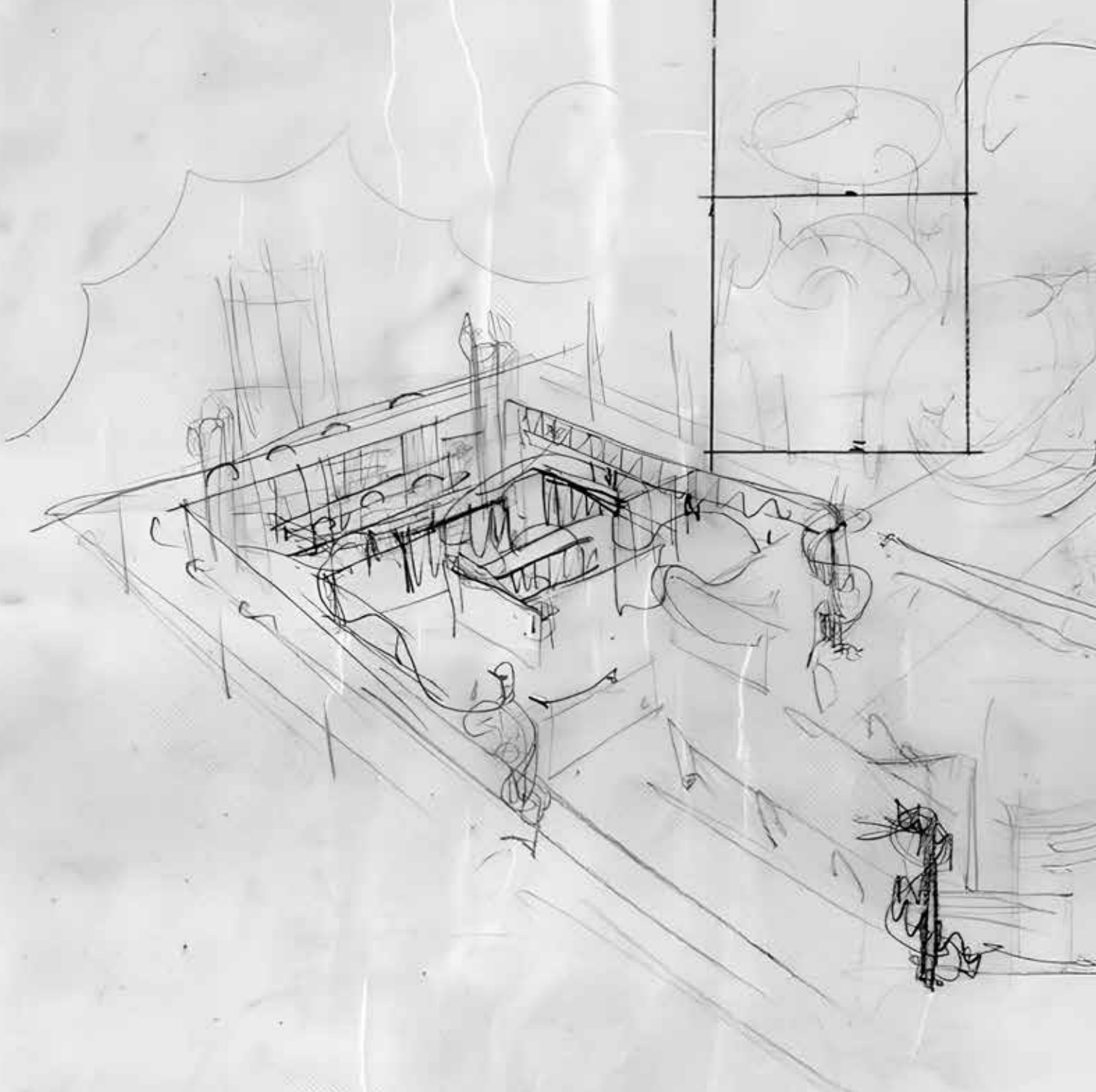
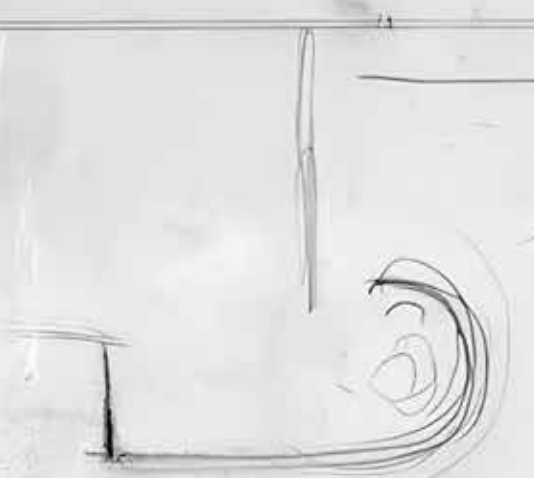


DOPPELSEITIG



1963 SPIEGELGLAS OLIVGRÜN.



# Architetture di seta e velluto

Effimero e durevole negli allestimenti di Lilly Reich e Ludwig Mies Van der Rohe

testo di/text by Silvia Cattodoro

**Architectures of silk and velvet. Ephemeral and durable in the designs of Lilly Reich and Ludwig Mies Van der Rohe**

Is form really an objective?  
Is it not instead the result of a design process?  
Is not the process the essence?  
(Mies van der Rohe, To a new year, 'Die Form' 1927)

## Intensifying life

In the short season between 1926, when he became deputy director of the German Werkbund, and 1933, when the Bauhaus experience dramatically ended, Ludwig Mies van der Rohe realised almost all of his exhibition projects. The subject of exhibitions did not fascinate him either before or afterwards, even though in the early 1920s, he had been involved with the Novembergruppe collective to set up their exhibitions. The formal symbolism that allowed the identification of architectural and pictorial space had not won over the architect, who was then busy meditating on the design theme of the skyscraper (1). The intense research into how innovative construction techniques and materials could modify architecture had its publicity phase in 'G: Material zur elementaren Gestaltung', a magazine of which the architect was the driving force and financier for at least the first four of the six issues published between 1923 and 1926. Although the editor Hans Richter was one of the greatest experimenters in film aesthetics, and there were constant references to the seventh art

## Intensificare la vita

Nella breve stagione compresa tra il 1926, anno in cui diventa vicedirettore del *Werkbund* tedesco, e il 1933, quando si chiude drammaticamente l'esperienza del Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe realizza la quasi totalità dei suoi progetti allestitivi. Il tema delle esposizioni sembra non appassionarlo né prima né dopo, nonostante sul principio degli anni '20 fosse stato coinvolto dal collettivo Novembergruppe per allestire le loro esposizioni. Il simbolismo formale che permetteva l'identificazione tra spazio architettonico e spazio pittorico non aveva conquistato l'architetto, allora impegnato a meditare sul tema progettuale del grattacielo (1). L'intensa ricerca su come tecniche costruttive e materiali innovativi potessero modificare l'architettura ebbe la sua fase pubblicitica su «G: Material zur elementaren Gestaltung», rivista di cui l'architetto fu propulsore e finanziatore almeno nei primi quattro dei sei numeri editi tra il 1923 e il 1926. Benché l'editore Hans Richter fosse uno dei massimi sperimentatori di estetica cinematografica e ci fossero continui riferimenti alla settima arte nella rivista, negli interventi di Mies, incentrati sulla composizione degli spazi, il progetto del transitorio non viene decisamente mai toccato. Alla luce di ciò, stupisce ancor di più trovare pochi anni dopo, nel numero 4 nella rivista *Die Form* (1928) il breve testo "Zur Thema Austellungen" con cui l'architetto affronta per la prima e unica volta l'argomento degli allestimenti, articolato, multi-metodologico e legato ad approcci eteronomi sul piano linguistico, piuttosto che a rigide schematizzazioni scientifico-tecnologiche. Questo cambio di rotta potrebbe essere interpretato come un'azione pubblicitica e teorica che mirava alla messa a sistema dei ragionamenti rispetto all'esperienza come direttore artistico del *Weissenhof* assunto da Mies nel 1927. Nella modalità aforistica che gli era propria, Mies descriveva le mostre come uno "strumento di lavoro" con "prestazioni produttive" orientate all'economia, in cui "business e tecnologia" grazie all'incontro con le forze culturali potevano portare "un cambiamento che cambierà il mondo". Il ragionamento chiaro e lineare nella sua laconicità, improntato agli aspetti pratici, cambia improvvisamente ritmo alla fine del penultimo capoverso quando si incontrano le seguenti parole: "Solo quando il problema centrale del nostro tempo – l'intensificazione della vita – diventerà parte delle mostre, esse troveranno significato e giustificazione" (Mies van der Rohe, 1928) (2). In chiusura, il testo torna su binari consueti, ma l'ispirazione lirica

La forma è davvero un obiettivo?

Non è piuttosto il risultato di un processo di progettazione?

Il processo non è forse l'essenza?

(Mies van der Rohe, A una nuova annata, "Die Form" 1927)

a sinistra/on the left: H. W. Brockmann, Haus der Frau und Frau des Hauses, Colonia, 1914 / H. W. Brockmann, Haus der Frau und Frau des Hauses, Cologne, 1914

a destra/on the right: Lo spazio dell'arte nella Glassraum, Stuttgart 1927. Rielaborazione dell'autrice / The Space of Art in the Glassraum, Stuttgart 1927. Re-elaboration by the author



in the magazine, in Mies' contributions, which focused on the composition of spaces, the transient design is never touched upon. In light of this, it is all the more surprising to find a few years later, in issue 4 of the magazine *Die Form* (1928), the short text 'Zur Thema Ausstellungen' with which the architect deals for the first and only time with the subject of layouts, articulated, multi-methodological and linked to heteronomous approaches on a linguistic level, rather than to rigid scientific-technological schematisation. This change is a publicising and theoretical action aimed at the systematisation of reasoning concerning the experience as artistic director of the Weissenhof hired by Mies in 1927. In his aphoristic manner, Mies described exhibitions as a 'working instrument' with 'productive performance' oriented towards the economy, in which business and technology, through the encounter with cultural forces, could bring about a change that will change the world. The reasoning that is clear and linear in its laconicity, marked by practical aspects, suddenly changes pace at the end of the penultimate paragraph when the following words are encountered: 'Only when the central problem of our time - the intensification of life - becomes part of exhibitions will they find meaning and justification' (Mies van der Rohe, 1928) (2). In closing, the text returns to its usual tracks. However, the lyrical and undoubtedly interdisciplinary inspiration of that sentence makes one think about Mies's debts and how specific reflections on the ephemeral could have penetrated the rigorous theoretical scaffolding formed just then.

### Alter Ego

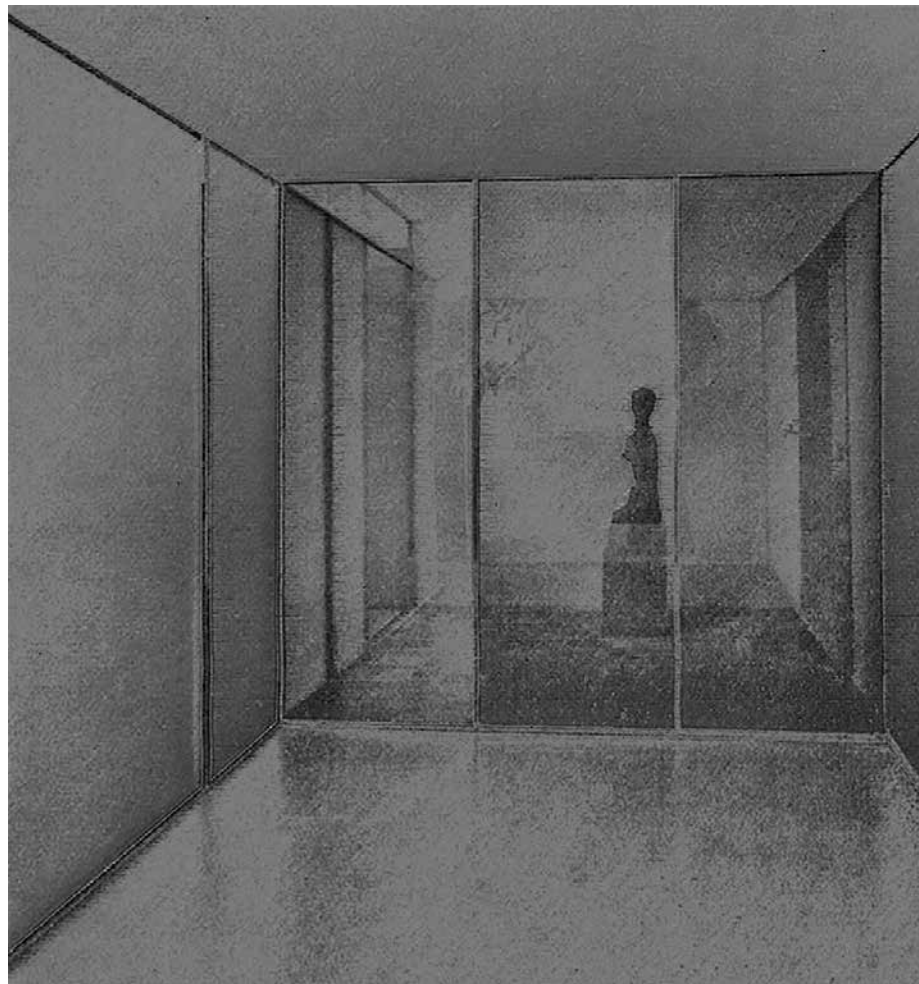
There is a Latin term for someone who can replace a person by acting on his or her behalf in that his or her actions or thoughts coincide with those of the person he or she replaces: Alter Ego. The Alter Ego is not an Alias, but another self. While the Alias is as inseparable from the protagonist as Dr. Jekyll and Mr. Hide, the Alter Ego, on the other hand, has its independence and uses its skills and knowledge

e indubbiamente interdisciplinare di quella frase fa ragionare sui debiti che Mies aveva e su come alcune riflessioni a proposito dell'effimero abbiano potuto penetrare il rigoroso impalcato teorico che proprio allora si andava formando.

### Alter Ego

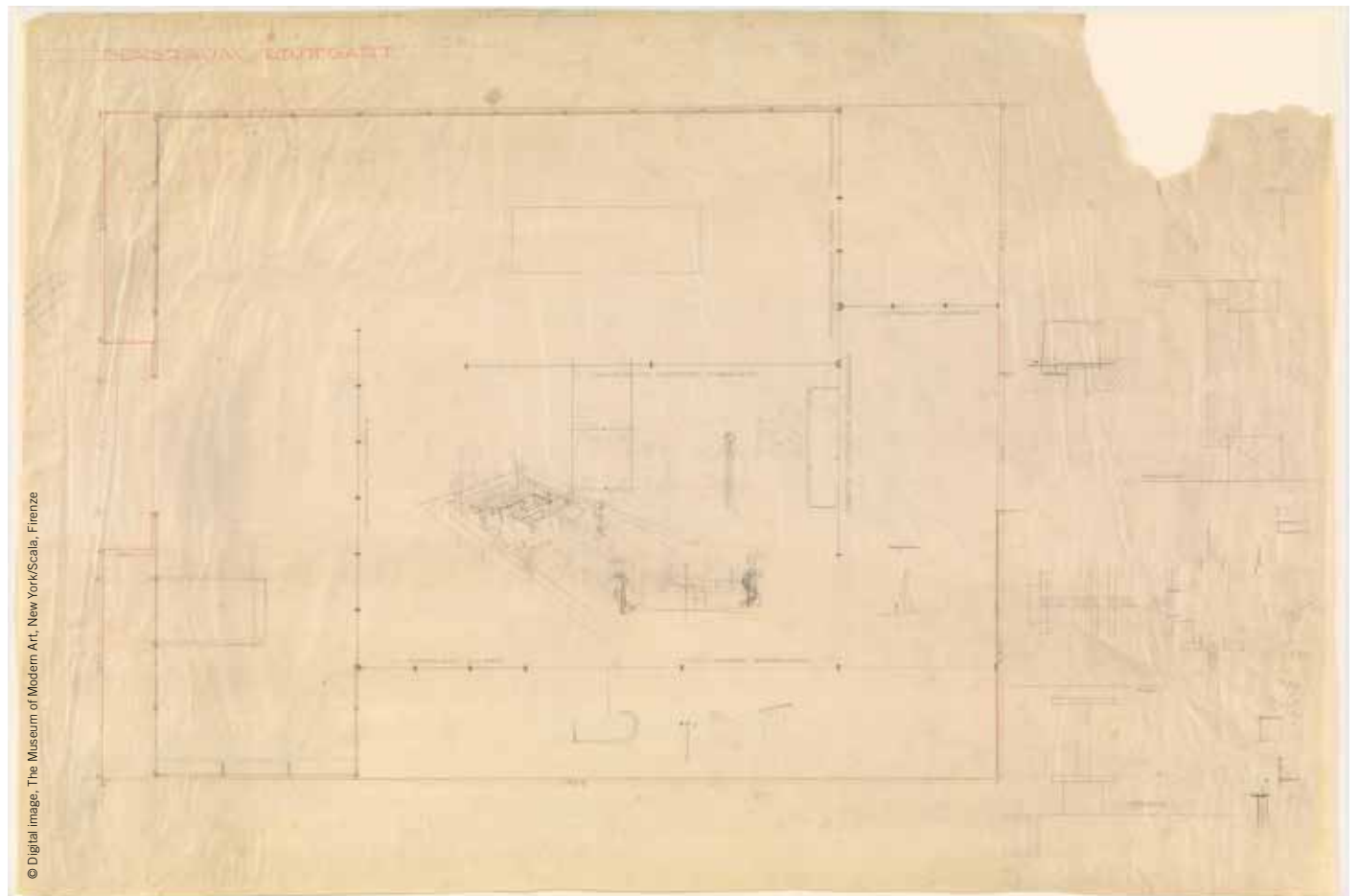
C'è un termine latino che contraddistingue chi è in grado di sostituire una persona agendo in sua rappresentanza in quanto le azioni o pensieri coincidono con quelli della persona che sostituisce: Alter Ego. L'Alter Ego non è un Alias, ma un altro sé. Se l'Alias è inseparabile dal protagonista come Dr. Jekyll e Mr. Hide, l'Alter Ego invece ha una propria indipendenza e usa le sue capacità e conoscenze per cooperare verso un risultato collettivo. L'atto artistico, pur essendo distaccato, acquista maggiore forza nell'unione dei saperi, esaltando il risultato complessivo. Incontrare un Alter Ego permette di arricchire, completare, perfezionare il proprio pensiero aumentando le proprie conoscenze attraverso l'altro. Mies Van der Rohe conobbe il proprio quando divenne vicedirettore del *Deutscher Werkbund* nel 1926. Nel gruppo esecutivo Lilly Reich (1885-1947) era entrata – prima donna in assoluto – molto prima (3), fino ad assumere un ruolo direzionale a partire dal 1920. La sua intera carriera, da un primissimo incarico per il Wertheim Department Store nel 1908 al rientro dall'esperienza nello studio di Joseph Hoffmann dove aveva conosciuto i rappresentanti della Wiener Werkstätte, era stata dedicata al progetto, organizzazione e realizzazione di mostre e allestimenti, finalizzati in particolare all'accrescimento dell'importanza del Werkbund. Non deve essere stato facile essere una progettista donna negli anni dell'affermazione del Movimento Moderno: nonostante la crescente emancipazione femminile l'opinione comune era ben rappresentata da ciò che si vide al Rosenmontagszug di Colonia del 1914. Alla sfilata di Carnevale, un carro si ispirava palesemente al padiglione Haus der Frau della mostra del *Deutscher Werkbund* di quell'anno: una scarpa femminile guidata da una massaia che teneva Cupido al guinzaglio e uomini cornuti prostrati ai suoi piedi coronava la caricatura del padiglione progettato da Margarete Knüppelholz-Roeser, innegabilmente riconoscibile dal volume, dal ritmo delle bucatore, dagli ingressi rivestiti di ceramica e dall'arte topiaria. Non solo il giudizio degli strati di popolazione più bassi, ma anche la critica di settore – colta, ma altrettanto spietata – si attestava su affermazioni come quella di Peter Jessen, influente direttore della Biblioteca del Museo di Arti Applicate di Berlino, che disse "La donna designer serve meglio se stessa e la patria quando cerca il campo per la sua ambizione là dove è superiore all'uomo secondo la sua natura" (Jessen, 1915) (4) facendo chiaramente capire che il campo in cui ciò poteva avvenire era il cucito, piuttosto che l'architettura. Lilly Reich, fin dall'incarico di Schriftführerin (coordinatrice dei partecipanti) dell'Haus der Frau, si trova sul bordo di quella separazione che considerava allora "maschile" l'architettura solida, definitiva, misurabile, proporzionata e "femminile" il progetto effimero, temporaneo, in cui lo spazio era definito da materiali morbidi, come i tessuti. Nonostante l'apologia del tessere fatta da Semper, il tempio lapideo continuava a soverchiare ogni alternativa possibile come emblema della mascolinità architettonica. Nella querelle tra *Typisierung* (Standardizzazione) e *Kunstwollen* (Individualità) nata nel primo periodo del *Werkbund*, Lilly Reich aveva preso aperta posizione in favore di Van de Velde, difendendo la cultura artigiana sulle pagine della rivista «Die Form», che del *Deutscher Werkbund* era il veicolo pubblicitario. Anche quando l'oggetto primario del suo ragionamento era la moda – passione e veicolo per parlare di temi legati alla composizione, come aveva imparato da Loos – si riscontrano nelle sue parole appassionate riferimenti alle discipline artistiche in generale e al legame tra arte e industria manifatturiera che le era caro in quanto rappresentante del *Deutscher Werkbund*: "Grazie a Dio, non vi si possono stabilire leggi e standard, perché la moda è probabilmente il campo di lavoro più vivo, il mezzo di espressione più dinamico di un individuo, di una classe, di un popolo" (5). È, inoltre, sorprendentemente facile notare nel procedere del discorso, il medesimo fervore che animava l'epigrafica affermazione sull'intensificazione della vita di Mies nelle pagine della stessa rivista. Dal momento che quando si parla di Alter Ego c'è sempre un riferimento all'ombra, alla cosa nascosta, al sotterraneo, e, freudianamente, al femminile, possiamo considerare Lilly Reich come la più evidente rappresentante di quella generazione di alter ego femminili all'ombra di illustri progettisti di sesso maschile. Nonostante la scelta di mantenere una propria autonomia motivata anche da una riconosciuta carriera pregressa, ciò non bastò a Lilly Reich per dissociarsi da un cospicuo catalogo di designer donne risucchiate nell'orbita creativa dei compagni. I due si incontrarono e iniziarono la loro collaborazione nel momento in cui "nel giro di tre anni Mies, come progettista, passa dalla moderazione al radicalismo divenendo uno dei punti di riferimento dell'architettura del XX secolo" (6): la maturità progettuale di Reich influenzò così profondamente il lavoro del compagno da determinare una sinergia in cui il pensiero di uno è inscin-

to cooperate towards a collective result. The artistic act, while detached, acquires greater strength in the union of knowledge, enhancing the overall result. Meeting an Alter Ego allows one to enrich, complete, and perfect one's thinking by increasing one's knowledge through the other. Mies Van der Rohe met his own when he became Deputy Director of the Deutscher Werkbund in 1926. Lilly Reich (1885-1947) had joined the executive group - the first woman ever - much earlier (3), rising to management in 1920. Her entire career, from her very first assignment for the Wertheim Department Store in 1908 upon her return from her experience in Joseph Hoffmann's studio where she had met representatives of the Wiener Werkstätte, had been dedicated to the design, organisation and realisation of exhibitions and displays, aimed in particular at increasing the importance of the Werkbund. It must not have been easy to be a female designer in the years of the affirmation of the Modern Movement: despite the increasing emancipation of women, opinion was well represented by what was seen at the Rosenmontagszug in Cologne in 1914. At the carnival parade, a float was blatantly inspired by the Haus der Frau pavilion in that year's Deutscher Werkbund exhibition: a female shoe led by a housewife holding Cupid on a leash and horned men prostrate at her feet crowned the caricature of the pavilion designed by Margarete Knüppelholz-Roeser, undeniably recognisable by its volume, the rhythm of the holes, the ceramic-covered entrances and the topiary art. Not only the judgement of the lower strata of the population but also the critics of the sector - educated, but just as ruthless - stood by statements such as that of Peter Jessen, influential director of the Library of the Museum of Applied Arts in Berlin, who said 'The woman designer serves herself and her country better when she seeks the field for her ambition where she is superior to man according to his nature' (Jessen, 1915) (4) making it clear that the field in which this could happen was sewing rather than architecture. Lilly Reich, ever since she was appointed *Schriftführerin* (coordinator of participants) of the Haus der Frau, has stood on the edge of the divide that considered then 'masculine' the solid, definitive, measurable, proportionate architecture and 'feminine' the ephemeral, temporary project, in which space was defined by soft materials such as textiles. Despite Semper's apologia for weaving, the stone temple continued to overwhelm every possible alternative as an emblem of architectural masculinity. In the querelle between *Typisierung* (Standardisation) and *Kunstwollen* (Individuality) that arose in the early period of the Werkbund, Lilly Reich had taken an open stand in favour of Van de Velde, defending craft culture in



the pages of the magazine 'Die Form', which was the Deutscher Werkbund's publicity vehicle. Even when the primary object of her reasoning was fashion - a passion and vehicle for talking about themes related to composition, as she had learnt from Loos - one finds in her impassioned words references to artistic disciplines in general and to the link between art and manufacturing industry that was dear to her as a representative of the Deutscher Werkbund: 'Thank God, one cannot establish laws and standards there, because fashion is probably the most lively field of work, the most dynamic means of expression of an individual, of a class, of a people' (5). It is, moreover, surprisingly easy to notice in the progression of the discourse the same fervour that animated Mies' epigraphic statement on the intensification of life in the pages of the same magazine. Since when speaking of the Alter Ego, there is always a reference to the shadow, the hidden thing, the underground, and, Freudianly, the feminine, we can consider Lilly Reich as the most obvious representative of that generation of female alter egos in the shadow of illustrious male designers. Despite her choice to maintain her own

autonomy, also motivated by a recognised previous career, this was not enough for Lilly Reich to dissociate herself from a conspicuous catalogue of female designers sucked into the creative orbit of her companions. The two met and began their collaboration at a time when 'within three years Mies, as a designer, went from moderation to radicalism, becoming one of the reference points of 20th-century architecture' (6): Reich's design maturity so profoundly influenced her companion's work that it led to a synergy in which the thinking of one is inseparable from the making of the other. In architecture, the Platonic phase of defining ideas cannot be done without an equally important concrete phase, which, when striving for quality, is never merely executive but also brings theoretical refinement to the initial hypothesis. When the insights and experiences gained in Lilly Reich's almost twenty years of independent career were grafted onto Miesian theory, stone, steel, and glass took on less mechanistic aspects, other materials were introduced, and light and space acquired a delicacy later lost. The contribution of women brought the architect closer to the more ephemeral themes - such were



then considered to be exhibitions as opposed to lasting architecture, with an implicit value judgement - opening up new design perspectives. Not even too metaphorically, fabric approached stone (7), generating a formal and operational variation of research that later became a cornerstone of 20th-century architecture.

#### **Of wall, of glass and fabric**

After a couple of shared projects with independent designs (8), the first experience of collaboration between Mies and Reich was the 1927 Stuttgart exhibition consisting of *Die Wohnung* in the fairgrounds in the city centre (9) and the highly acclaimed experimental Weissenhof district not far away. Of the nine parallel exhibitions (10) dedicated to building elements and materials, no less than eight were designed by Lilly Reich, who was officially called on to assist Mies three months before the inauguration, as revealed in the minutes of the Deutscher Werkbund meetings (11): it is plausible to imagine that, although Mies was the artistic director of the entire event, he was more specifically interested in the realisation and coordination of the 33 buildings of the Weissenhofsiedlung (12) as the manifesto of a new approach to social living. In the model district, thanks to the big names invited to design the social housing, the theoretical contribution to the theme of living was so recognisable that it is still a case study today. Lilly Reich's contribution appears to be limited to participation as an interior designer in the domestic interiors of the building designed by Mies, albeit of quality and with elegant small space arrangements. However,

the architect's real design and theoretical contribution are to be found in the extensive interior design work in the central pavilion. In the *Festhalle*, boilers, fans and washbasins were exhibited as if they were works of art in a contrast between object and backdrop made up of free-standing display walls with modern graphics and lettering, captivating and immediate even for those who were not fully aware of the technical developments of such equipment. There was no longer a reliance on the perimeter of the exhibition space, nor were simple panels presented that manifested their posturing nature in their thin thickness, but walls that evoked masonry structures with a realistic consistency and finish, in which niches and shelves where the exhibits could be positioned and framed showed the same continuity as in domestic walls. The walls, freed from their structural function, took on a compositional and normative value of the space about the furnishings, which obtained - even the technical ones, such as electrical equipment and sanitary ware - the status of objects of desire due to the display action. The wall, shown for the first time free from functional geometric constraints, affected the composition of the spaces, contributing to the education of a new taste for the interior, according to the indications of the Werkbund: a new domestic habitat was built through the valorisation of raw elements, shown without veils to be coveted as works of art, enhancing the dynamism and creativity of industrial work. Ever since the first display for the *Elefanten Pharmacy* window in 1913, ampoules and pestles with herbs and powders 'on a practically bare stage' constituted the then recur-

ring narrative that linked the raw material to the final product, configuring the spatial unity 'from the duality of figure and background' (13). Two years later, following the success of the *Deutscher Werkbund* exhibition, Mies and Reich were appointed artistic directors of the German section of the *Universal Exhibition* in Barcelona. The *German Pavilion* - whose architectural design remains to this day the sole signature of Mies, despite Reich's unequivocal contribution in various details and not only in the iconic furniture - shows in the gilded onyx wall the architect's intuition transformed into a true domestic backdrop against which the furnishings stand out, composing an exhibition unicum: nothing in Mies' work to date had ever been so close to what Beatriz Colomina calls "suspended sensuous surfaces" (14), a mixture of impalpability and fluidity capable of evoking an aesthetic or emotional experience. Returning to the layout of *Die Wohnung*, the *Spiegelglashalle*, better known as *Glassraum*, although jointly signed for Mies' unquestionable interest in glass (15), once analysed, shows the Aachen architect in a secondary design position. As in the central hall, the protagonist material constructs the environment as a subject rather than being set as an object. A 'living environment' (16) is created (McQuaid, 1996) in which very different types of the same material are used, showing their different peculiarities concerning the environment created through their composition: knurled glass for privacy, transparent glass for the display of works of art, olive-green glass to alter perception by enhancing it. Re-elaborating the exhibition method developed in *Von Fazer zum Gew-*

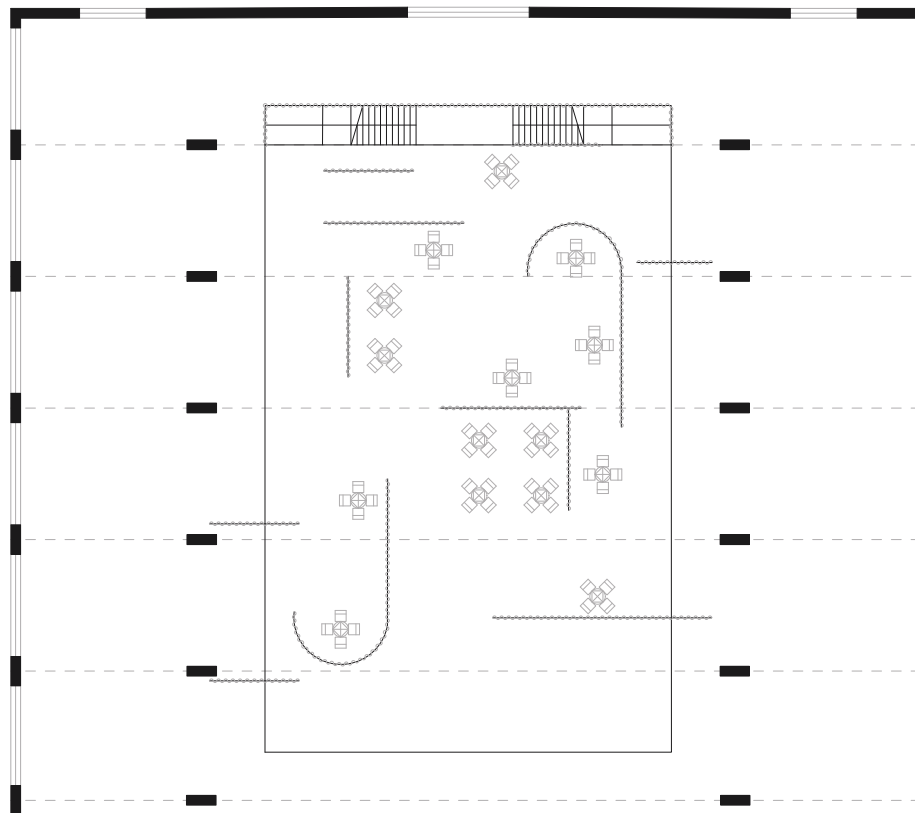
a sinistra/on the left: Die Wohnung, esposizione del Werkbund dedicata al Weissenhofsiedlung, Stoccarda, Germania. Pianta dell'esposizione delle industrie vetrarie, 1926. Mies van der Rohe Archive, gift of the architect. Acc. n.: MR4.95. Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA / Die Wohnung, Werkbund exhibition dedicated to the

Weissenhofsiedlung, Stuttgart, Germany. Plan of the Glass Industry Exhibition, 1926. Mies van der Rohe Archive, gift of the architect. Acc. no.: MR4.95. Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA

mostra "Die Mode der Dame", Berlino, 1927 (Ridiseño dell'autrice) / Lilly Reich and Ludwig Mies van der Rohe, floor plan of the Samt und Seide Café, exhibition 'Die Mode der Dame', Berlin, 1927 (Redrawing by the author)

sotto/below: Lilly Reich e Ludwig Mies van der Rohe, pianta del Samt und Seide Café,

erbe (17) of 1926 and used many times, Lilly Reich transforms domesticity into performance: light filtered in many different ways by the different types of the same material accompanies the visitor beyond the exhibition, justifying and raising the expectation of a new living space. In the small perspective sketch left in the centre of the executive plan, an original idea is preserved in which the distribution of spaces is more complex and less abstract, with a back wall of large windows vaguely reminiscent of examples of classicism typical of Tessenow and Muthesius in which the designer indulges in a more traditional aesthetic. Also noticeable is the sketch of two curved walls placed to separate the one an intimate space, which the studio-library would later occupy, and the other the *garden d'hiver* initially placed as an accompaniment to entering the domestic interior. The size and speed of the drawing do not allow us to understand whether the two walls inserted a fabric into the room in a dialogue with the glass or whether they were imagined in curved crystal, as occurred a few years later in the exhibition *Deutsches Volk - Deutsche Arbeit* (1934). What the executive and the photos of the realisation tell us is the rectification of all the walls in order to focus on the potential of the glass sheet as a modular element aimed at construction. In the same year, another jointly signed exhibition proves equally significant. This was the product exhibition of the Association of German Silk Producers (*Vereinigte Seidenwebereien AG*) in Krefeld, whose representatives Hermann Lange and Josef Esters were private customers of Mies (18). The 300-square-metre stand at the back of the Berlin *Festhalle* was called *Café Samt und Seide* (Silk and Velvet Café) and served as a refreshment area for the exhibition *Die Mode der Dame* (The Fashion of Women): the partitions of the space were made exclusively using black, orange and red velvet and black and gold silk mounted on rails suspended at various heights made of tubular steel, linear or bent in an arc to achieve a fluid movement of the space. Even if the media of the time attributed the absolute authorship of this exhibition to Mies, both the use of an ephemeral material in such a skilful way and the sinuous forms that were realised in the free space refer to a substantial contribution of the knowledge of Lilly Reich, who had gained a prominent place in the world of architectural design precisely thanks to the textile project and who at that time was experimenting with Mies on the characteristics of tubular steel for a series of furniture (19). The reserved spaces of the *Café Samt und Seide* cannot but evoke the better-known curved wooden *Massassar* wall of the *Tugendhat House* (1930), where, as was already the case for the German Pavilion, certain characteristics of the space are inferred



dibile dal fare dell'altra. In architettura la fase platonica di definizione delle idee non può fare a meno di una altrettanto importante fase concreta, che quando si aspira alla qualità non è mai meramente esecutiva, ma apporta un perfezionamento anche teorico all'ipotesi iniziale. Quando le intuizioni e le esperienze fatte nei quasi vent'anni di carriera autonoma di Lilly Reich si innestarono sulla teoria miesiana, la pietra, l'acciaio e il vetro assunsero aspetti meno meccanicistici, si introdussero altri materiali, luce e spazio acquisirono una delicatezza poi perduta. Il contributo femminile avvicinò l'architetto ai temi più effimeri – tali allora erano considerati gli allestimenti rispetto all'architettura durevole, con un implicito giudizio di valore – aprendo nuove prospettive progettuali. Nemmeno troppo metaforicamente, il tessuto si accostò alla pietra (7), generando una variazione formale oltre che operativa della ricerca divenuta poi un caposaldo dell'architettura novecentesca.

#### Di muro, di vetro e di stoffa

Dopo un paio di progetti condivisi con modalità e tempi indipendenti (8), la prima esperienza di collaborazione tra Mies e Reich fu l'esposizione di Stoccarda del 1927 costituita dall'allestimento della mostra *Die Wohnung* negli spazi dedicati alla fiera in centro città (9) e dall'acclamato quartiere sperimentale *Weissenhof*, poco lontano. Delle nove mostre parallele (10) dedicate a elementi e materiali per l'edilizia ben otto risultano a firma di Lilly Reich, chiamata ad affiancare ufficialmente Mies a tre mesi dall'inaugurazione, come rivelano in verbali delle riunioni del *Deutscher Werkbund* (11): è plausibile immaginare che, benché Mies fosse il direttore artistico dell'intera manifestazione, egli fosse interessato in modo più specifico alla realizzazione e al coordinamento dei 33 edifici della *Weissenhofsiedlung* (12) quali manifesto di un nuovo approccio all'abitare sociale. Nel quartiere modello, anche grazie ai grandi nomi invitati a progettare le residenze sociali, l'apporto teorico al tema dell'abitare risultò così riconoscibile da essere tutt'oggi un caso di studio. In esso, l'apporto di Lilly Reich appare limitato ad una partecipazione come arredatrice degli interni domestici dell'edificio progettato da Mies, benché di qualità e con eleganti assetti degli spazi ridotti. Il vero contributo progettuale e teorico dell'architetta è riferibile, invece, all'esteso lavoro allestitivo nel padiglione centrale. Nella *Festhalle* caldaie, ventilatori e lavandini vennero esposti come fossero opere d'arte in

from previous practice in the world of staging and from a knowledge that was totally Reich's prerogative. However, every trace of co-authorship disappears from the documents and architectural criticism, relegating the architect to a subordinate and secondary position, almost as if the airy compositional gesture - as well as other parts of the same project - had come to Mies by a sudden burst of inspiration, never to be repeated. Only recently, with much delay, does a process of rehabilitation of this female figure, so important in the development of 20th-century architecture, seem to be underway. Renato Capozzi affirms that Frau Reich embodies the necessary process of reification of the Miesian forms of the Platonic matrix (20), she is the one who completes not only with autonomous furnishing objects but with materials, grain arrangements, colours and details the architectural form of space, making it a domestic habitat in a 'dialectic of two (then still) consonant voices' (Capozzi, 2019) (21). Perhaps we can even go so far as to ratify the words of Albert Pfeiffer, Vice-President of Knoll International, who recently passed away: 'it is now more than a coincidence that Mies' involvement and success in exhibition design began at the same time as his personal relationship with Reich' (22). In the 13 years of working together, but particularly in the late 1920s, she had the merit of elevating Exhibition Design to a discipline by converting objects to be displayed into building materials that constructed space in an evolution from the ephemeral to the concrete she contributed not only to the design of the furniture product but to the evolution of human living space.

#### NOTE

(1) Il progetto del Grattacielo di Vetro in Friedrichstrasse è del 1922.

(2) "Nur wenn das zentrale Problem unserer Zeit - die Intensivierung des Lebens - Inhalt der Ausstellungen wird, finden sie Sinn und Rechtfertigung", Mies Van der Rohe (1928), L., "Zur Thema Ausstellungen", Die Form - Heft 3 n. 4 p.121.

(3) Lilly Reich ottenne l'ingresso nel DWB nel 1912 a seguito del successo della mostra *Die Frau in Haus und Beruf* (La donna in casa e al lavoro), realizzata per il Deutscher Lyzeum-klub di Berlino nei padiglioni dello Zoologischer Garten. Grazie a questo allestimento poté approfondire la conoscenza con Anna e Hermann Muthesius, quest'ultimo fondatore nel 1907 del DWB.

(4) Jessen, P., "Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914", Deutsche Form im Kriegsjahr Die Ausstellung Köln 1914, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 4 (1915), p.30. Cit. in Stratis D., "Women and the Werkbund. Gender, Politics and German Design Reform, 1907-14", Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 62, No. 4 (Dec., 2003), University of California Press, pp. 490-511 (<http://www.jstor.org/stable/3592499>): "The woman designer serves herself and the fatherland best when she seeks the field for her ambition there where she is superior to man according to her nature".

(5) "Gesetze und Normen lassen sich gottseidank nicht aufstellen, denn die Mode ist wohl das lebendigste Arbeitsgebiet, das lebendigste Ausdrucksmittel einer Einzelpersönlichkeit, einer Klasse, eines Volkes", Reich, L., "Modefragen", Die Form 1, no. 5 (1922): 7-9 (trad. dell'A.).

un contrasto tra oggetto e sfondo costituito da muri espositivi *free standing* corredati da una grafica e un lettering moderni, accattivanti e immediati anche per coloro che non erano perfettamente a conoscenza delle evoluzioni tecniche di tali dotazioni. Non ci sia affidava più solo al perimetro dello spazio espositivo, né venivano presentati semplici pannelli che manifestavano la loro natura posticcia nello spessore sottile, ma paramenti che evocavano strutture murarie dalla consistenza e dalla finitura realistica, nei quali nicchie e mensole dove posizionare e incorniciare gli elementi in esposizione mostravano la medesima continuità presente nelle pareti domestiche. I muri, liberati dalla loro funzione strutturale assumevano un valore compositivo e normativo dello spazio in relazione ai complementi d'arredo che ottenevano - anche quelli tecnici, come i materiali elettrici e i sanitari - lo status di oggetti del desiderio per effetto dell'azione espositiva. Il muro, mostrato per la prima volta libero dai vincoli geometrici funzionali, incideva sulla composizione degli spazi, contribuendo all'educazione a un nuovo gusto per l'interno, secondo le indicazioni del *Werkbund*: un nuovo habitat domestico veniva costruito attraverso la messa in valore di elementi grezzi, mostrati senza veli per essere bramati come opere d'arte, valorizzando la dinamicità e la creatività del lavoro industriale. Fin dal primo allestimento per la vetrina della Farmacia *Elephanten* nel 1913 ampole e pestelli con erbe e polveri "su una scena praticamente spoglia" costituivano la narrazione poi ricorrente che legava la materia prima al prodotto finale configurando l'unità spaziale "dalla dualità di figura e sfondo" (13). Due anni dopo, a seguito dei successi ottenuti nella mostra del *Deutscher Werkbund*, Mies e Reich vengono nominati direttori artistici della sezione tedesca dell'Esposizione Universale di Barcellona. Il Padiglione tedesco - il cui progetto architettonico rimane tutt'oggi a firma unica di Mies, nonostante l'inequivocabile apporto di Reich in svariati dettagli e non solo nell'iconico mobilio - mostra nel muro in onice dorato l'intuizione dell'architetta trasformata in vero fondale domestico su cui spiccano gli arredi componendo un unicum espositivo: nulla nel lavoro di Mies fino a quel momento era mai stato così vicino a quello che Beatriz Colomina chiama "suspended sensuous surfaces" (14), un misto di impalpabilità e fluidità in grado di evocare un'esperienza estetica o emotiva. Tornando all'allestimento di *Die Wohnung*, la *Spiegelglashalle* più conosciuta come *Glassraum*, pur a firma congiunta per l'indiscutibile interesse per il vetro provato da Mies (15), una volta analizzato mostra l'architetto di Aquisgrana in una posizione progettuale secondaria. Come nella sala centrale, il materiale protagonista più che essere ambientato in quanto oggetto, costruisce l'ambiente come un soggetto. Si crea un "living environment" (16) (McQuaid, 1996) in cui tipologie molto diverse della stessa materia vengono utilizzate mostrandone le differenti peculiarità rispetto all'ambiente creato attraverso la loro composizione: il vetro zigrinato per la privacy, quello trasparente per l'esibizione di opere d'arte, quello verde-oliva per alterare la percezione esaltandola. Rielaborando il metodo espositivo messo a punto in *Von FaSer zum Gewerbe* (Dalla fibra al tessuto) (17) del 1926 e più volte utilizzato Lilly Reich trasforma la domesticità in performance: la luce filtrata in tanti modi diversi dai differenti tipi del medesimo materiale accompagna il visitatore oltre la mostra giustificando e accrescendo l'aspettativa di un nuovo spazio abitativo. Nel piccolo schizzo prospettico rimasto al centro della pianta esecutiva, si conserva un'idea originaria in cui la distribuzione degli spazi è più complessa e meno astratta, con una parete di fondo a grandi finestre vagamente riconducibile a esempi di classicismo tipici di Tessenow e Muthesius in cui la progettista si concede un'estetica più tradizionale. Si nota, inoltre, l'abbozzo di due pareti curve poste a separare l'una uno spazio intimo, che in un momento successivo sarà occupato dallo studio-libreria e l'altra il *giardin d'hiver* inizialmente posto come accompagnamento ad entrare nell'interno domestico. La dimensione e la rapidità del disegno non permettono di capire se le due pareti inserissero nell'ambiente un tessuto in un dialogo con il vetro o se fossero immaginate in cristallo curvato, come avvenne qualche anno più tardi nell'esposizione *Deutsches Volk - Deutsche Arbeit* (1934). Ciò che l'esecutivo e le foto della realizzazione ci riportano è la rettifica di tutte le pareti per privilegiare l'attenzione sulle potenzialità della lastra in vetro in quanto elemento modulare finalizzato alla costruzione. Sempre nello stesso anno, un'altra esposizione a firma congiunta si rivela altrettanto significativa. Si tratta dell'esposizione dei prodotti dell'Associazione dei Produttori di Seta Tedeschi (*Vereinigte Seidenwebereien AG*) di Krefeld i cui rappresentanti, Hermann Lange e Josef Esters, erano clienti privati di Mies (18). Lo stand di 300 metri quadrati sul fondo della *Festhalle* di Berlino venne chiamato *Café Samt und Seide* (Caffè di Seta e Velluto) e fungeva da area ristoro per la mostra *Die Mode der Dame* (La Moda della Donna): le partizioni dello spazio avvenivano esclusivamente usando velluto nero, arancio e rosso e seta nera e oro montati su binari sospesi a varie altezze realizzati in tubolari d'acciaio, lineari o piegati ad arco per ottenere un andamento fluido dello spazio. Anche se i media dell'epoca attribuirono a Mies l'autorità assoluta di questa mostra, sia l'uso di un materiale effimero in modo così sapiente, sia le forme

(6) Schulze, F., Mies van der Rohe. A critical biography, Jaka Book, 1985.

(7) È noto che Mies, figlio di uno scalpellino, avesse avuto dimestichezza in giovane età con i materiali lapidei. Secondo Schulze invece nel vetro invece Mies vide una relazione fondamentale tra "fatto materiale e spirito immateriale, tra la cosa e la sua essenza" (Schulze, 1985, p. 110).

(8) Ci si riferisce allo Stand AEG e ai mobili per Villa Wolf, entrambi progettati da Reich su richiesta di Mies nel periodo 1925-26.

(9) Dal 1919 al 1927 le esposizioni fieristiche vennero realizzate nel Kronprinzenpalais, affacciato sulla centrale Schlossplatz. In seguito, fu realizzata la fiera al Killesberg, non lontano dal Weissenhof, attiva fino al 2007.

(10) Nella Festhalle erano distribuiti i prodotti industriali per l'arredamento e l'allestimento della casa come sanitari, caldaie ed elementi specifici per la cucina; le sale 2 e 3 erano dedicate alle cucine modello, tra le quali spiccava la Frankfurt Kitchen disegnata l'anno prima da Margarete Schütte-Lihotzky per Ernst May; la sala 4 era la Spiegeglashalle progettata a doppio nome, così come la sala 5 che esponeva il linoleum di fabbricazione tedesca; nelle sale 6 e 7 erano esposti tendaggi e tessuti come quinte di tessuto trasparente in grado di velare la luce naturale; la 9 era dedicata alle carte da parati. La sala 8 venne disegnata dall'architetto Bernard Pankok, fondatore della cosiddetta Seccessione di Stoccarda.

(11) Cfr. McQuaid M., Lilly Reich Designer and Architect, p. 22.

(12) Gli architetti che parteciparono alla realizzazione del quartiere Weissenhof furono, oltre a Mies van der Rohe, Le Corbusier, Taut, Oud, Gropius, Sharoun, Stam, Poelzig, Behrens.

(13) "On a practically bare stage, the nature and manufacture of the products – systematically stacked and arranged – asserted the individual object's abstraction and the possibilities to configure a spatial unity from the differentiation between background-figure", Lizondo-Sevilla L., Domingo-Calabuig D., Lilly Reich: The architecture and critique of an invisibilized woman, in "Frontiers of Architectural Research" Volume 12, Issue 1, February 2023, pp. 15-27 (<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2095263522000607>).

(14) "[...] there is nothing in Mies's work, prior to his collaboration with Reich, that would suggest such a radical approach to defining space by suspended sensuous surfaces [...]", Colomina, B. Collaborations: The Private Life of Modern Architecture, Journal of the Society of Architectural Historians, University of California Press Journals, 1999, Volume 58 (3), pp. 462-471: 462.

(15) La proposta di uno stand dedicato alle caratteristiche dei diversi tipi di vetro in produzione dipese soprattutto dall'importante ricerca di sponsor per questo materiale fatta in funzione del Weissenhof.

(16) M. McQuaid, Lilly Reich Architect, Moma 1996, p. 25.

(17) Nella mostra «Dalla fibra al tessuto» a Francoforte nella Festhalle tutti i macchinari esposti vennero fatti funzionare, essendo di fatto elementi di una produzione, piuttosto che semplicemente oggetti esposti. La loro finalità espressa per la prima volta in questo modo rese il comparto meccanico della fiera, solitamente poco attraente per i produttori del settore tessile, il vero centro di suggestione dell'intera esposizione.

(18) Casa Lange e Casa Esters, che oggi ospitano il Museo d'Arte di Krefeld, furono realizzate come case gemelle tra il 1927 e il 1930. Per un maggiore approfondimento si veda Caja M., Capozzi R., Lanini L., Le ville di Ludwig Mies van der Rohe, Quodlibet, 2022.

(19) La famosa MR Cantilever Chair presentata al Weissenhof prende le iniziali di entrambi gli autori, Mies e Reich.

(20) «Lilly Reich difatti rappresenterà l'antipolo necessario – incentrato sulla produzione di oggetti tessuti, decorazioni, materiali, colori e grane – della formazione architettonica indotta da Mies rivolta alla configurazione degli spazi (Räumen) come reificazioni di istanze spirituali e al rapporto indissolubile tra le forme architettoniche e i suoi elementi con la costruzione. Una didattica dialettica a due voci (allora ancora) consonanti, quella tra Architettura e Design, che produrrà numerose occasioni di confronto concreto e di sperimentazione» (R. Capozzi, Mies: Bauhaus e oltre, Bloom, p. 76).

(21) R. Capozzi, Mies: Bauhaus e oltre, Bloom, p. 76.

(22) "It became more than a coincidence that Mies' involvement and success in exhibition design began at the same time as his personal relationship with Reich... It is interesting to note that Mies did not fully develop any contemporary furniture successfully before or after his collaboration with Reich", Albert Pfeiffer citato da Laura Martínez de Guereñu, "Re-enactment" First Prize Lilly Reich Grant 2018 (<https://miesbcn.com/project/re-enactment-lilly-reichs-work-occupies-the-barcelona-pavilion-by-laura-martinez-de-guerenu/>).

sinuose che vennero realizzate nello spazio libero rimandano a un apporto consistente delle conoscenze di Lilly Reich, che si era conquistata un posto di rilievo nel mondo del progetto architettonico proprio grazie al progetto con il tessuto e che in quel periodo sperimentava con Mies le caratteristiche del tubolare d'acciaio per una serie di mobili (19). Gli spazi riservati del *Café Samt und Seide* non possono che rievocare la più nota parete curva in legno Macassar di Casa Tugendhat (1930), dove, come già accadde per il Padiglione tedesco, alcuni caratteri dello spazio sono desunti da una precedente pratica nel mondo dell'allestimento e da un sapere che era totale appannaggio di Reich. Eppure, dai documenti e dalla critica architettonica sparisce ogni traccia di co-autorialità relegando l'architetta in una posizione subalterna e secondaria, quasi che l'arioso gesto compositivo – così come altre parti dello stesso progetto – fosse venuto a Mies per una folgorazione improvvisa, poi mai più ripetuta. Solo recentemente con molto ritardo sembra in atto un processo di riabilitazione di questa figura femminile, così importante nello sviluppo dell'architettura del '900. Renato Capozzi afferma che Frau Reich incarna il necessario processo di reificazione delle forme miesiane di matrice platonica (20), è colei che completa non solo con oggetti autonomi d'arredo ma con materiali, accordi di grane, colori e dettagli la forma architettonica dello spazio rendendola habitat domestico in una "dialettica a due voci (allora ancora) consonanti" (Capozzi, 2019) (21). Forse, addirittura possiamo spingerci a ratificare le parole di Albert Pfeiffer, Vice-presidente di Knoll International, recentemente scomparso: "è ormai più di una coincidenza che il coinvolgimento e il successo di Mies nel design espositivo siano iniziati contemporaneamente al suo rapporto personale con Reich" (22). Nei 13 anni di lavoro comune, ma in particolare alla fine degli anni '20, ella ebbe il merito di elevare l'*Exhibition Design* a disciplina; convertendo gli oggetti da mostrare in materiali da costruzione che costruivano spazi, in un'evoluzione dall'effimero al concreto diede un contributo non solo al progetto del prodotto d'arredo ma all'evoluzione dello spazio vitale dell'uomo.

#### References

- Caja, M., Capozzi, R., & Lanini, L. (2022). Le ville di Ludwig Mies van der Rohe, Quodlibet.
- Capozzi, R. (2019). Mies: l'ultimo Bauhaus e oltre, in: Bloom Rivista Trimestrale di Architettura n. 29, pp. 70-88, <http://www.bloomarchitettura.com/2019/09/18/numero-29/>
- Colomina, B. (1999). Collaborations: The Private Life of Modern Architecture, in: "Journal of the Society of Architectural Historians", University of California Press Journals, Vol. 58 (3), pp. 462-471.
- Forty, A. (2004). Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna, Pendragon, Bologna.
- Ghianda, M.L. (2019). Il cielo era rosa sopra Berlino. Lilly Reich: una pioniera del design, in: "Doppiozero", 6/1/2019, <https://www.doppiozero.com/lilly-reich-una-pioniera-del-design>
- Ghisu, C. (2020). Le ragazze della Bauhaus, in: "ABside. Rivista di Storia dell'Arte", 2, pp. 3-27.
- Günter, S. (1988). Lilly Reich 1885-1947: Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin Deutsche Verlags-Anstalt
- Kirsch, K. (1999). Die Weißenhofsiedlung Werkbund-Ausstellung DIE WOHNUNG Stuttgart 1927, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- Lange, C. (2006). Ludwig Mies Van Der Rohe & Lilly Reich: Furniture and Interiors, Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Lizondo-Sevilla, L., & Domingo-Calabuig, D. (2023). Lilly Reich: The architecture and critique of an invisibilized woman, in: "Frontiers of Architectural Research", Vol. 12 (1), February, pp. 15-27, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2095263522000607>
- Lorbeer, S. (2018). Original und Reenactment: Das Café Samt und Seide, in: GA 2, 01/2018, pp. 44-58
- McQuaid, M. (1996). Lilly Reich designer and architect, New York: Museum of Modern Art.
- Mies Van der Rohe, L. (1928). Zur thema Ausstellungen, in: "Die Form", n. 4 (3) p. 121.
- Reich, L. (1919). Die Ausstellung Kunstwerk in der Mode, in: "Mittelungen des Verbandes der Deutschen Mode-Industrie", pp. 208-211.
- Reich, L. (1922). Modefragen, in: "Die Form", n. 1, pp. 7-9.
- Reuter, H., & Schulte, B. (2008). Mies and Modern Living. Interiors I Furniture I Photography, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Schulze, F. (1985). Mies van der Rohe. A critical biography, Jaka Book.
- Stratigos, D. (2003). Women and the Werkbund. Gender, Politics and German Design Reform, 1907-14, in: "Journal of the Society of Architectural Historians", Vol. 62, No. 4 (Dec.), University of California Press, pp. 490-511.
- Vazquez Ramos, F. G. (2020). Representações do Pavilhão da Alemanha de Mies van der Rohe, 1929, in: "arq.urb" - número 28 | maio – agosto, pp. 91-108, <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/438>
- Zeinstra, J. (2018). Glasraum Stuttgart (DE): Lilly Reich and Ludwig Mies van der Rohe, in: DASH Delft Architectural Studies on Housing 7(11), pp. 100–103, <https://journals.open.tudelft.nl/dash/article/view/49699>
- Zukowsky, J. (1986) [ed.], Mies reconsidered: his career, legacy, and disciples, Chicago: Art Institute of Chicago; New York: Rizzoli International Publications.