

la rivista di **en**gramma
luglio/agosto **2025**

226

Afra e le Altre

La Rivista di Engramma
226

La Rivista di
Engramma

226

luglio/agosto 2025

Afra e le Altre

a cura di

Claudia Cavallo, Fernanda De Maio,
Maria Grazia Eccheli



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattia biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghirdini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

226 luglio/agosto 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-95-9

ISBN digitale 979-12-55650-96-6

ISSN 1826-901X

finito di stampare novembre 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/226> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Afra e le Altre*
Claudia Cavallo, Fernanda De Maio, Maria Grazia Eccheli
- Afra e il suo paesaggio**
- 17 *a/BA. La casa di Afra e Tobia Scarpa*
Michela Maguolo
- 35 *Abitare Casa Scarpa / Fotografare una casa*
Carlotta Scarpa e Alessandra Chemollo
- 51 *Luciano Semerani e Gigetta Tamaro, Casa Semerani a Conconello*
Antonella Gallo
- 81 *La casa per i matti e la casa per lo psichiatra che li ha liberati*
Giuseppina Scavuzzo
- Casa per Noi**
- 101 *Bottero+Riva, la casa nella casa*
Annalisa de Curtis
- 121 *Genere e rivoluzione domestica*
Alberto Ghezzi y Alvarez
- 133 *Piccolo mondo moderno*
Alberto Pireddu
- 143 *Lo Stökli di Flora Ruchat-Roncati e Leonardo Zanier*
Carlo Toson e Christian Toson
- Casa come Noi**
- 155 *Abitare la messa in scena*
Maria Grazia Eccheli
- 177 *Tra Aino ed Elissa, le case manifesto degli Aalto*
Fernanda De Maio
- 195 *“L’abitazione del nostro tempo non esiste ancora”*
Giulia Conti

- 209 *L'interno della forma aperta*
Guido Morpurgo
- 295 *Abitare la montagna incantata*
Francesca Belloni
- 311 *Tracce di un percorso architettonico in Suzana e Dimitris Antonakakis*
Claretta Mazzonetto
- 325 *Nature Is at Home Here*
Laine Nameda Lazda
- 337 *La casa di Penelope e Harry Seidler*
Mattia Cocozza
- 345 *Hopkins House*
Elia Saracino
- 361 *Robert Venturi e Denise Scott Brown: A Domestic Manifesto*
Rosa Sessa
- 373 *Abitare il tempo*
Claudia Cavallo
- 389 *Modernità arcaica*
Francesca Mugnai
- 437 *La casa come spazio dell'anima*
a cura di Roberta Albiero
- Recensioni**
- 449 *Alison & Peter Smithson, Upper Lawn, Solar Pavilion*
Susanna Campeotto
- 453 *Gli indistinti confini, un libro di Teresa La Rocca*
Giuseppe Marsala
- 459 *Ripetizioni, aggiustamenti*
Marianna Ascolese
- 465 *Recensione di Gli spazi delle donne. Casa, lavoro, società, a cura di Michela Bassanelli e Imma Forino, DeriveApprodi*
Alessia Scudella

"L'abitazione del nostro tempo non esiste ancora"

Lilly Reich e Ludwig Mies van der Rohe (1927-1931)

Giulia Conti

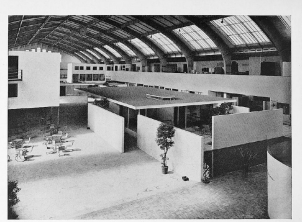


Foto: G. Reich, 1931
Mies, alla Weissenhof Estate, 1931. La casa di Mies van der Rohe, progettata da Lilly Reich, è un esempio di architettura moderna. La casa è situata nel Weissenhof Estate, a Stuttgart, e è una delle più importanti opere dell'architettura moderna del XX secolo.

Una delle mostre più importanti dell'anno scorso, quella della Weissenhof Estate, a Stuttgart, ha mostrato in modo molto chiaro che l'abitazione del nostro tempo non esiste ancora. La casa di Mies van der Rohe, progettata da Lilly Reich, è un esempio di architettura moderna. La casa è situata nel Weissenhof Estate, a Stuttgart, e è una delle più importanti opere dell'architettura moderna del XX secolo.

La casa di Mies van der Rohe, progettata da Lilly Reich, è un esempio di architettura moderna. La casa è situata nel Weissenhof Estate, a Stuttgart, e è una delle più importanti opere dell'architettura moderna del XX secolo.

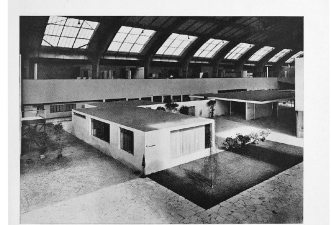


Foto: G. Reich, 1931
L'abitazione di Mies van der Rohe, progettata da Lilly Reich, è un esempio di architettura moderna. La casa è situata nel Weissenhof Estate, a Stuttgart, e è una delle più importanti opere dell'architettura moderna del XX secolo.

1 | W. Lotz, *Kritik der Bauausstellung*, "Die Form" 6/1 (gennaio 1931), copertina e pp. 214-215. Heidelberger historische Bestände.

È il 1931 quando a Berlino, negli spazi della Halle II tra le Ausstellungshallen am Kaiserdamm, viene inaugurata la mostra del Deutscher Werkbund *Die Wohnung unserer Zeit* (9 maggio – 2 agosto 1931), con l'obiettivo di individuare modalità e soluzioni architettoniche che avrebbero contribuito a definire 'L'abitazione del nostro tempo'.

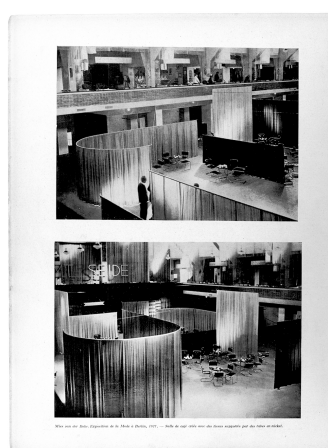
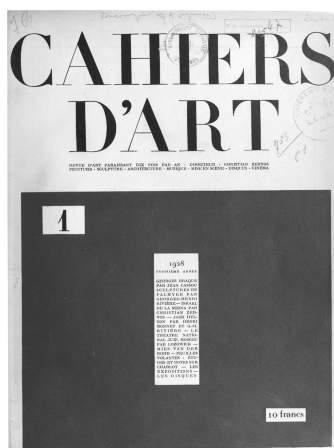
Le intenzioni della mostra, così come nelle parole di Mies van der Rohe riportate da Wilhelm Lotz nel numero di gennaio della rivista *Die Form* (Lotz 1931, 241), sono chiare: "L'alloggio del nostro tempo non esiste ancora. Invece le mutate condizioni di vita esigono la sua realizzazione. La premessa di questa realizzazione è l'individuazione chiara delle reali esigenze abitative. Questo sarà uno dei principali compiti dell'esposizione" (Mies van der Rohe [in Lotz 1931] 2010, 72). Alla nomina di Mies van der Rohe a direttore artistico per l'esposizione, si affiancava tuttavia la presenza di Lilly Reich nel palinsesto di esperti invitati (Günther 1988, 25), la cui ricerca nel campo allestitivo confermava da tempo come "più di una coincidenza

un momento significativo per la sperimentazione architettonico-allestitiva del tempo come un “anno di grande consapevolezza” (Mies van der Rohe [1959] 2010, 184) che gli architetti chiamati a partecipare avevano avuto modo di maturare allora come nell'immediato seguito: per Mies van der Rohe il definitivo avvicinamento al progetto dell'effimero e dell'allestimento, con il disegno del *Linoleumraum* (Sala del linoleum) e del *Glasraum* (Sala del vetro) all'interno della Gewerbehalle nel centro di Stoccarda, per Reich la prima occasione fino ad allora entro cui riflettere direttamente sull'architettura e il progetto costruito, nella definizione, come unica progettista tra gli architetti invitati, degli interni dell'appartamento al piano primo del blocco abitativo progettato da Mies van der Rohe per l'insediamento del Weissenhofsiedlung sulla collina di Killesberg.

Pur nell'affidamento a Lilly Reich dell'organizzazione e allestimento della selezione principale di prodotti legati alla produzione industriale tedesca all'interno dell'ampio spazio della Halle I nella Gewerbehalle, è nel progetto della costellazione di spazi a questa satelliti, condotto dalla stessa nello scambio con Mies van der Rohe, che si possono rintracciare quelle evidenze eloquenti per una ricerca condivisa di risposta alle rinnovate condizioni per costruire lo spazio, sia questo per allestire o per abitare.

La Halle V, il *Linoleumraum*, riservata al linoleum prodotto dalla Deutsche-Werke A-G, occupava una tra le sale minori dell'edificio principale. Privo di qualsiasi addizione architettonica, lo spazio venne allestito con le stesse porzioni di materiale contestualmente esposto, in pianta e in alzato: con l'obiettivo di mostrare le diversificazioni che il linoleum era in grado di assumere nella produzione e nelle modalità d'impiego all'interno di un possibile spazio abitativo, lo stesso piano di calpestio venne rivestito nel medesimo materiale scongiurandone soluzioni di continuità, a dimostrare come il prodotto e la sua ricaduta applicativa non fossero solo ‘portati in mostra’ ma partecipassero all'effettiva costruzione dello spazio. Similmente, il *Glasraum* o la Halle IV progettata su commissione della Verein Deutscher Spiegelglasfabriken, che “Mies disegnò con Lilly Reich, [...] esplorava il potenziale di un nuovo materiale per realizzare un nuovo tipo di edificio con un rinnovato paradigma formale e strutturale. [...] La Sala del vetro dimostrava il potenziale non solo delle lastre di vetro ma dell'architettura del vetro in quanto tale. Disposta come una serie di ambienti vagamente domestici esperiti lungo una sequenza complessa, aveva pareti coincidenti con lastre di vetro autoportanti: chiaro, acidato, grigio e verde. [...] Allo stesso tempo questi materiali erano essi stessi di una profondità e di una matericità così minime da essere quasi pure superfici, astrazioni” (Mertins 2001, 128).

La sala, che a partire dagli elaborati di progetto avrebbe avuto dimensioni complessive pari a 12,50m x 16,70m, ospitava un vestibolo di ingresso, il soggiorno, la sala da pranzo e lo studio. Confermando alcune delle soluzioni progettuali adottate per la sala precedente, la definizione di ciascuno spazio veniva affidata alle partizioni leggere vetrate e secondo una logica compositiva che operava per slittamenti perpendicolari e paralleli rispetto al perimetro precostituito, ai quali il rivestimento in linoleum del pavimento rispondeva attraverso una caratterizzazione materica e cromatica in pianta. Seppur il movimento all'interno dello spazio del *Glasraum*

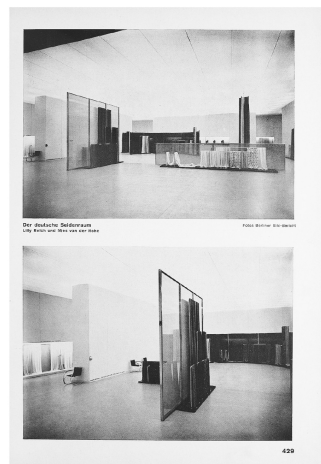


3 | Mies van der Rohe, "Cahiers d'Art. Bulletin mensuel d'actualité artistique" 1 (1928), copertina e pp. 35/38. Bibliothèque nationale de France.

rispondesse a una percorrenza unidirezionale, le variazioni ritmiche, definite a partire dallo slittamento delle superfici verticali e nell'abbandono di uno schema in pianta che rintracciasse simmetrie bilaterali, contribuivano a scandire le velocità di percorrenza all'interno dello spazio, anticipando le soluzioni adottate per il progetto immediatamente successivo agli esiti di Stoccarda, e in particolare rispetto alla compiuta traduzione della spazialità accennata in una sua tangibile ricaduta costruita quale sarà il Padiglione tedesco a Barcellona (1929).

Die Mode der Dame. Berlino, 21 settembre – 16 ottobre 1927

In seguito alla ricezione della mostra *Die Wohnung*, è la Verein Deutscher Seidenwebereien A-G ad affidare a Ludwig Mies van der Rohe e Lilly Reich il progetto di un allestimento per la fiera *Die Mode der Dame* (La moda della donna) a Berlino (21 settembre – 16 ottobre 1927). Con grande probabilità, nonostante il consolidato riconoscimento internazionale nel panorama allestitivo raggiunto, la commissione per il *Café Samt und Seide* (Caffè di velluto e seta) venne promossa da Hermann Lange e Josef Esters, amministratori delegati dell'azienda tessile Ver-seidag A-G di Krefel per i quali Mies van der Rohe stava infatti completando i progetti per le rispettive case Lange ed Esters (Lange 2011, 71). Progettato attraverso il disegno di "pareti di fondo rivestite in seta, bilanciate cromaticamente, lineari e con curvature, che definiscono varie stanze più piccole e più grandi che si compenetrano l'una nell'altra, [il progetto per il *Café Samt und Seide*] permetteva al visitatore di apprezzare con calma le pareti laterali che costituiscono supporti espositivi" (AA.VV. 1928, 317). Occupando lo spazio più ampio all'interno della Haus der Deutschen Funkindustrie, la pianta del *Café* era composta da superfici tessili colorate in velluto e seta, sospese attraverso tubi d'acciaio verso il pavimento da diverse altezze su una superficie complessiva di circa 17,50x17,50 m. Due tra queste terminavano con una curvatura a semicerchio – similmente al segno semicircolare adottato in seguito a Brno e Barcellona, oltre al segno sinuoso adottato per il progetto della casa per Ulrich Lange



4 | Mies van der Rohe Reichspavillon in Barcelona, "Die Form" 16/4 (1929), copertina e pp. 423/429. Heidelberg historische Bestände.

(1937) –, gli altri scandivano il ritmo in senso longitudinale e trasversale in direzione parallela e perpendicolare tra loro.

Intese come una consapevole discesa verso l'affinamento della logica compositiva adottata solo qualche mese prima a Stoccarda, le partizioni atettoniche tessili apparivano come superfici smaterializzate, la cui eterogeneità materica limitata all'impiego di soli due materiali, il velluto e la seta, dialogava efficacemente con i gradi di trasparenza e luminosità, nonché con le tonalità suggerite: arancione, rosso e nero per i velluti pesanti e meno brillanti, grigio-argento, oro, nero e giallo-limone per le sete (Johnson 1947, 50).

La sperimentazione allestitiva di Berlino costituì un momento significativo all'interno del panorama espositivo contemporaneo: negli anni successivi, Mies van der Rohe e Reich approfondiranno la riflessione compositiva promossa fino a questo punto, declinando tuttavia spesso le partizioni atettoniche in traduzioni verso materiali più solidi rispetto al tessuto. Risulta difficile non riconoscere in Lilly Reich il primo significativo esito architettonico di una riflessione sul tessile perseguita ormai da circa trent'anni e appare chiaro che il suo contributo progettuale abbia inevitabilmente acquisito un peso primario in relazione alla conoscenza e modalità d'impiego del materiale stesso.

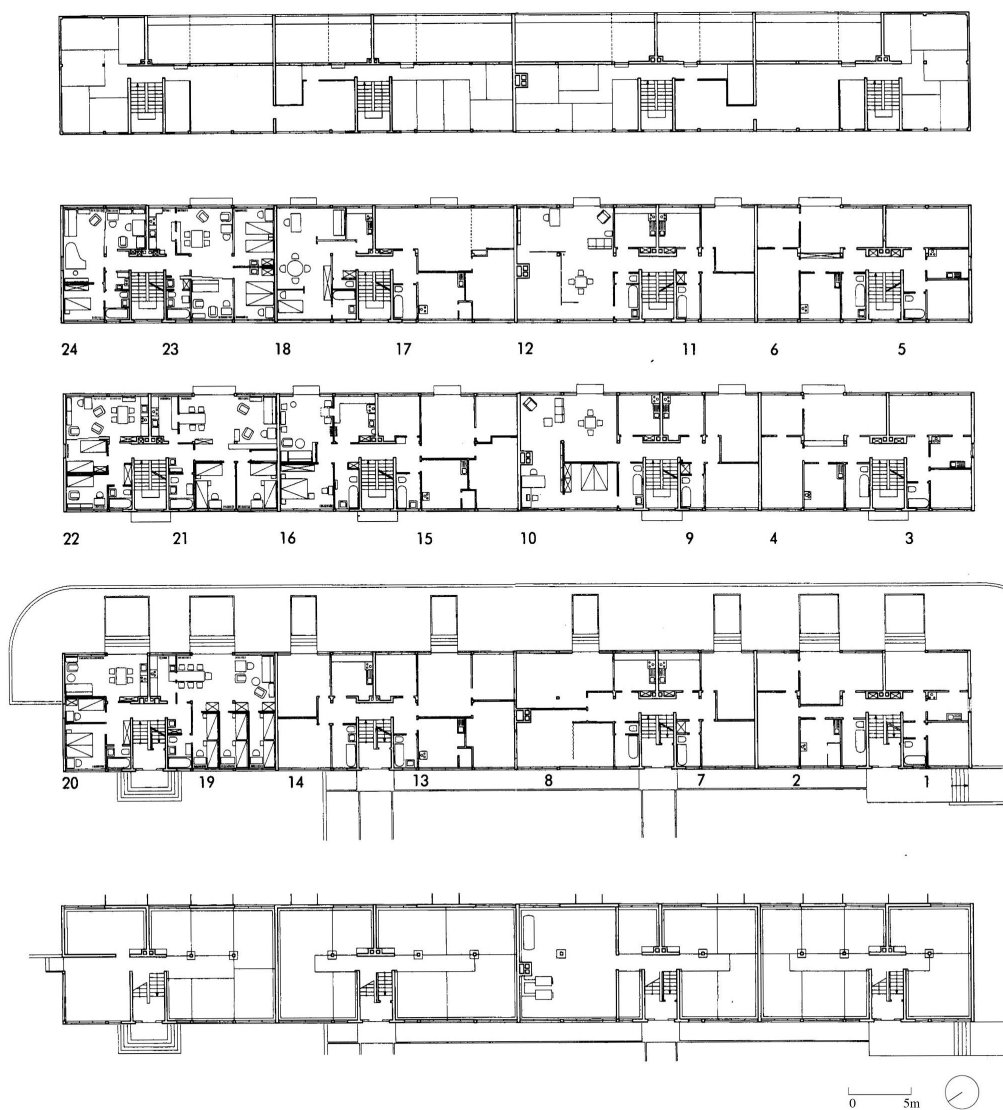
Sono quindi i progetti per l'Esposizione Internazionale di Barcellona del 1929, il *Seidenraum* (Sala della seta) e il più noto Padiglione tedesco, a coincidere con le successive sperimentazioni condivise in cui lo strumento tessile precipita in rinnovati esiti allestitivi costruiti. È infine il progetto per Villa Tugendhat a Brno, terminata nel 1930, a consolidare lo scambio progettuale tra Lilly Reich e Mies van der Rohe per il progetto d'architettura, nel dialogo sincronico che le partizioni tessili di definizione dello spazio interno, in corrispondenza

del soggiorno, costruiscono con il manufatto architettonico 'contenente'. Le stesse recuperano la logica compositiva che la stessa Reich aveva adottato qualche anno prima a Stoccarda nella costruzione dello spazio domestico per un appartamento, al primo piano, del sistema abitativo progettato da Mies van der Rohe per l'insediamento del Weissenhofsiedlung. Nel caso della Villa Tugendhat tuttavia gli schermi tessili non sono utilizzati nelle camere da letto o negli spogliatoi, ma nelle aree più pubbliche dell'abitare. A Brno il tendaggio non chiude per escludere l'intimità: costruisce uno spazio interno a un interno già definito, recuperando la metafora della tenda che da un lato, nella lettura di Marianne Eggler, collima con una possibile risemantizzazione moderna dell'operato di Karl-Friedrich Schinkel, a sua volta dedotto dalle esperienze architettoniche militari di Charles Percier and Pierre-François-Léonard Fontaine (Eggler 2009, 80-81), e dall'altro evoca la più nota reinterpretazione della ricerca teorica sull'arte tessile nella definizione del recinto come elemento "dell'arte del costruire" riportata in *Der Stil* da Gottfried Semper. È ancora nel 1928 che Mies van der Rohe interviene alla conferenza *Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens* (*Prerequisiti per il lavoro di architetto*) di Berlino esplorando il tema dell'edificio "pelle e ossa" e riferendosi al riparo primitivo indiano ed eschimese (Neumeyer 1991, 117-118) eleggendoli a manufatti architettonici in grado di rispondere "in tutto e per tutto alle esigenze degli abitanti. Questo è tutto ciò che chiediamo per noi stessi. Solo i mezzi che sono del nostro tempo" (Neumeyer 1991, 117-118).

Die Wohnung unserer Zeit. Berlino, 9 maggio – 2 agosto 1931

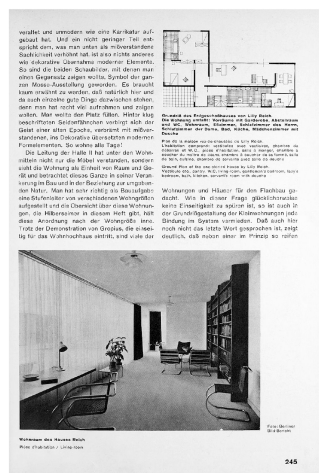
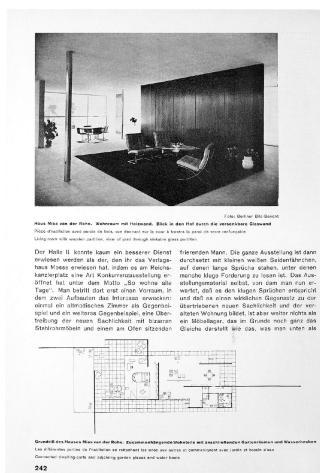
Recuperando procedure e meccanismi adottati a Stoccarda e Berlino, nonché rintracciabili nei successivi progetti di Barcellona e Brno, il progetto di allestimento della Halle II per l'edizione *Die Wohnung unserer Zeit* (*L'abitazione del nostro tempo*) immaginava gli esiti della produzione industriale tedesca e le sperimentazioni architettoniche su due livelli all'interno della Halle II: al primo piano, in corrispondenza della balconata perimetrale, era stato progettato l'allestimento per i settori dedicati ai prodotti dell'industria manifatturiera tedesca, suddivisi in dieci sezioni che raccoglievano tessuti, vernici, tappezzerie, tappeti, carte da parati, legni, marmi, vetri, mobili e orologi; al piano terra, le sperimentazioni costruite che i progettisti invitati a contribuire – tra questi Walter Gropius, Hans e Wassili Luckhardt, Marcel Breuer, Ludwig Hilberseimer, gli stessi Ludwig Mies van der Rohe e Lilly Reich – avevano saputo tradurre in prototipi di abitazioni o progetti di interni in scala reale, occupavano l'intera superficie.

Lilly Reich, occupandosi del più esteso incarico ricevuto fino ad allora, si dedicò personalmente a cinque progetti all'interno del più ampio allestimento e cura della mostra: il disegno della *Materialienschau* (mostra dei materiali) in corrispondenza del piano superiore dell'edificio e dell'allestimento per gli arredamenti prodotti dalla ditta Wertheim – una costellazione di oggetti che compartecipano alla composizione dell'interstizio del corridoio tra la balconata e il perimetro del piano superiore –, il progetto di una coppia di appartamenti, rispettivamente di trentacinque e cinquantatré metri quadri, all'interno del blocco abitativo progettato da Christian Hacker, Max Wiederanders, Robert Vorhölzer e Walther Schmidt, – all'interno dei quali progetterà un appartamento anche Josef Albers – e della "Casa al piano terra" (*Erdgeschoßhauses*).



5 | Pianta del progetto di Ludwig Mies van der Rohe per il sistema abitativo al Weissenhofsiedlung (Stoccarda, 1927). Lo spazio interno dell'appartamento contrassegnato dal numero "8" viene progettato da Lilly Reich. Lo spogliatoio, sul lato ovest dell'appartamento, è definito dal vano adiacente attraverso una partizione tessile.

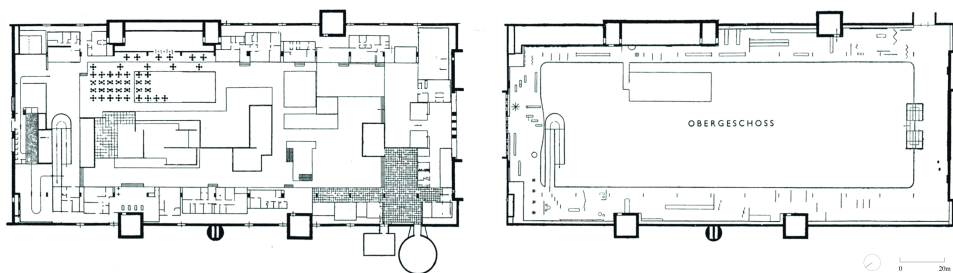
È proprio quest'ultimo progetto a rappresentare un significativo esito costruito all'interno della riflessione architettonica della sua progettista, indipendente e in concerto con Mies van der Rohe. È ancora questo progetto a essere tuttavia spesso rappresentato, sin dalle prime pubblicazioni del Werkbund, come un intervento autonomo, indipendente rispetto a un disegno



6 | W. Lotz, *Die Halle II auf der Bauausstellung*, “Die Form” 6/1 (gennaio 1931), copertina e pp. 242/245.
Heidelberger historische Bestände.

planimetrico che diversamente restituisce il dialogo con il più prossimo modello della “Casa per una coppia senza figli” di Mies van der Rohe. Un segno lineare, corrispondente a un elemento atettonico che interroga la soglia tra interno ed esterno dei due progetti, esplicita desideri e limiti, intenzioni riconosciute o distrattamente ignorate, della collaborazione tra i due progettisti. È nella tensione innescata a partire dallo slittamento, in corrispondenza di un oggetto in grado di concentrare quella densità spaziale che Paul Rudolph rintracciava nelle partizioni che scandiscono lo spazio del Padiglione tedesco a Barcellona (Rudolph 2003), che si consolida il precipitato delle riflessioni spaziali scambiate da Reich e Mies van der Rohe fino ad allora.

Il progetto dei due volumi funziona come *unicum* all’interno del quale riconoscere gli esiti costruiti delle indipendenti ricerche condotte dai due progettisti fino ad allora e la loro “preferenza per una composizione bilanciata” (Riley, Bergdoll 2001, 343). Le due sperimentazioni abitative, progettate come possibili abitazioni personali, indipendenti e comunicanti (Lizondo-Sevilla, Domingo-Calabuig 2025, 93), rintracciano uno spazio condiviso in corrispondenza della corte esterna delimitata da una partizione ribassata rispetto alla copertura dell’intervento di Mies van der Rohe, e senza ruolo strutturale, che si protende dal soggiorno dell’abitazione verso quello del progetto di Reich, o viceversa. Le soluzioni compositive adottate nel disegno della planimetria sono scandite dal ritmo degli slittamenti perpendicolari e paralleli delle partizioni leggere, in grado di definire gli spazi di soggiorno, camere da letto e servizi al di sotto della copertura appoggiata su pilastri a sezione circolare, e secondo i movimenti consentiti rispetto a una griglia modulare di circa 1,15m x 1,15 per una superficie complessiva in pianta, al di sotto del solaio superiore, vicina ai 48,30m x 23,00. È lo stesso modulo, esteso lungo quella partizione di quasi 36,00m che diversamente per l’abitazione

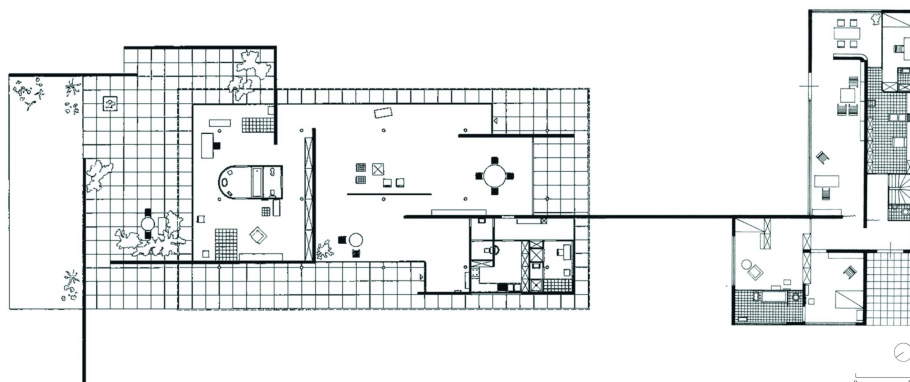


7 | Planimetria dell'allestimento, al piano terra sulla sinistra, al primo piano della balconata sulla destra, per la mostra *Die Wohnung unserer Zeit* di Berlino (1931).

di Reich collima con l'estradosso della copertura, a dimensionare in pianta anche lo spazio dell'abitazione a questo prospiciente. Laddove le partizioni atettoniche di Mies van der Rohe scandiscono gli spazi nella definizione di una complessiva superficie planimetrica indivisa, centrifughe nel costruire anche il sistema esterno, nella pianta della “Casa al piano terra” le stesse spazializzano l'interno secondo una direzione e un moto di percorrenza interna tuttavia ancora troppo vincolati al suo rigido perimetro.

Due volumi, dalle dimensioni di 20,70m x 9,20 e 9,20m x 11,50 si intersecano tra loro, senza apparente variazione altimetrica, disattendendo le potenzialità compositive della ‘giunzione’ angolare attraverso il disegno di un vuoto: un sistema di corridoi che conduce contemporaneamente, senza gerarchie spaziali, alle stanze da letto, al soggiorno e alla cucina. Un unico setto dal disegno a ‘L’ posizionato in corrispondenza dell'asse mediano del volume maggiore scandisce – seppur definendo forse in maniera ancora troppo rigida due luoghi eguali nel peso spaziale – il movimento attraverso gli spazi che si susseguono in sequenza. È proprio in corrispondenza della soglia che anticipa al dispiegarsi dei lunghi corridoi che viene disegnata una coppia di tendaggi di colore scuro – gli stessi condivisi con il progetto di Mies van der Rohe – appesi a un profilo tubolare su cui liberamente slittano, dialogando a distanza con le superfici tessili intessute da Alen Müller come già accadeva per l'appartamento progettato dalla stessa Reich all'interno del blocco abitativo di Mies van der Rohe a Stoccarda.

Per quanto sia indubbio che gli esiti architettonici del progetto di Lilly Reich non suggeriscano ancora il consapevole esercizio e la misurata applicazione di una riflessione compositiva traddotta a fini progettuali rispetto al manufatto costruito a poca distanza, il parere della critica dell'epoca ne aveva tuttavia già individuato le potenzialità espressive in fatto di costruzione. Se infatti “con Mies van der Rohe lo spazio diventa un lusso [...] Il pensiero dei possibili costi di costruzione fa palpitare il cuore [...] Nell'appartamento di Lilly Reich si riconoscono le stesse intenzioni e gli stessi effetti su una scala più modesta, ma qui gli ambienti sono ancora più definitivi e più saldamente delineati” (Völckers 1931, 270). L'apparente carattere dei progetti di Reich, “allegro senza clamore, accogliente senza false comodità” (Günther 1988, 44) riconfermava tuttavia le intenzioni manifestate dalla progettista sin dal suo primo proget-



8 | Planimetria del progetto per la “Casa per una coppia senza figli” di Ludwig Mies van der Rohe e per la “Casa al piano terra” di Lilly Reich alla mostra *Die Wohnung unserer Zeit* di Berlino (1931).

to architettonico realizzato in occasione della mostra *Die Frau in Haus und Beruf* (*La donna a casa e al lavoro*) nel 1912: per l’“Appartamento per lavoratore” (*Arbeiterwohnung*) il disegno degli interni era tale che “il colore e il tipo di mobili erano volontariamente gli stessi in modo che, qualora diminuiscano le dimensioni delle stanze, i mobili possano essere posizionati uno sotto l’altro”, e l’intero progetto era stato guidato dalla “semplicità, dall’economia e dalla praticità” (Reich 1912, 102).

Nelle generale critica da parte del pubblico rispetto all’immagine decisamente lontana dalle direzioni di ricerca verso un tipo di alloggio proletario rappresentata dalle due abitazioni (Lotz 1931), e nel condividere la posizione di Wilhelm Lotz secondo cui il progetto di Reich e di Mies van der Rohe si configurasse tuttavia come una sperimentazione duplice intorno al ruolo dell’architetto e al nuovo carattere dello spazio dell’abitare in quanto tale, i progetti riflettevano “i vincoli economici e le condizioni costruttive contingenti [lasciando emergere] la tensione tra realtà economica e la figura dell’architetto, che tenta di rappresentare le esigenze umane su basi reali, [...] e in cui l’essere umano diventa misura dello spazio” (Ivi, 247). È nell’introversione del progetto di Reich, nella sua scala, e nel pragmatismo di un atteggiamento progettuale in grado di ‘pesare’, per la ricaduta costruita, ricerca teorica ed esito pratico, che si può quindi ricercare la misura per dimensionare il suo contributo, non solo a Berlino, nella ricerca del suo più noto collaboratore.

È nella necessità di recuperare le originarie intenzioni progettuali, nella lettura delle convergenti indicazioni dimensionali e nella comprensione di una condivisa, e tuttavia indipendente, traduzione spaziale di un linguaggio architettonico maturato fino ad allora, e in continuo affinamento fino al termine della collaborazione tra i due progettisti, che la coppia di abitazioni presentata qui a Berlino appare infine come occasione emblematica – e problematica nella sua ricezione pubblica come progetti indipendenti – all’interno del complessivo scenario

entro cui Ludwig Mies van der Rohe e Lilly Reich operano in concerto per più di dieci anni. Gli esiti eterogenei, in termini architettonici, ammettono e confermano tuttavia la consolidata emancipazione e il consapevole contributo di quest'ultima nei confronti del suo collaboratore maschile, nella comprensione fattuale delle dinamiche legate allo spazio domestico entro cui far "emergere le reali necessità della vita quotidiana e sradicare le false pretese del vivere" (Blomeier 1949, 107), nell'alveo di una comune ricerca, seppur inevitabilmente riconosciuta, allora come oggi, solo parzialmente.

L'indagine intorno alla definizione del carattere e alle rinnovate soluzioni spaziali che avrebbero definito "l'abitazione del tempo" continuerà, per i due progettisti, nell'oscillazione tra esiti architettonici costruiti – Casa Modlinger (1930-1931), Casa Lemke (1934) e Casa Wolf (1934-1935) –, sperimentazioni allestitivie – la mostra *Deutsches Volk-Deutsche Arbeit* (1934-1935) e la *Reichsausstellung der deutschen Textil- und Bekleidungswirtschaft* (1937) a Berlino, e la *Exposition internationale des arts et techniques appliquées à la vie moderne* (1937) a Parigi –, e insegnamento, all'interno e all'esterno della scuola del Bauhaus, all'interno della quale Reich, su indicazione di Mies van der Rohe, rappresenterà la direzione del laboratorio di tessitura fino alla sua chiusura. Le vicende berlinesi suggeriscono gli interrogativi e confermano l'impossibilità di isolare le singole tracce all'interno di un progetto a quattro mani, sollevando un'ulteriore domanda a margine del progetto d'architettura: "Chi ha idea di come si troverà la strada verso una nuova forma?" (Reich 1922, 9).

Riferimenti bibliografici

AA.VV. 1928

AA.VV., *Die Mode der Dame*, "Seide" 32 (1928), 317.

Blomeier 1948

H. Blomeier, *Lilly Reich zum Gedächtnis*, "Bauen + Wohnen. Internationale Zeitschrift für die Gestaltung und Technik von Bau, Raum und Gerät" 3/4 (1948), 106-107.

Caja, Capozzi, Lanini 2023

M. Caja, R. Capozzi, L. Lanini, *Le ville di Mies van der Rohe*, Macerata 2023.

Capozzi 2020

R. Capozzi, *Lo spazio universale di Mies*, Siracusa 2020.

Capozzi 2019

R. Capozzi, *Mies: l'ultimo Bauhaus e oltre*, "Bloom" 29 (2019), 71-88.

Doimo 2021

M. Doimo, *Spazio*, in S. Marini, *Teorie dell'architettura. Affresco italiano*, Macerata 2021, 354-361.

Doimo 2009

M. Doimo, *Arte muraria Spazio Tettonica. Mies, Bacardi Building a Cuba. Elementi della costruzione/ Figure della composizione*, Treviso 2009.

Eggler 2009

M. Eggler, *Divide and Conquer: Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich's Fabric Partitions at the Tugendhat House*, "Studies in the Decorative Arts" XVI/2 (2009), 66-90.

Espiegel [2006] 2021

C. Espiegel, *Donne architetto nel Movimento Moderno [Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno]*, Valencia 2006], Milano 2021.

Glaeser 1977

L. Glaeser, *Ludwig Mies van der Rohe. Furniture and furniture drawings from the design collection and the Mies van der Rohe archive*, New York 1977.

Günther 1988

S. Günther, *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*, Stuttgart 1988.

Frampton 1995

K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge (Mass.) 1995.

Johnson 1947

P. Johnson, *Mies van der Rohe*, New York 1947.

Lange 2011

C. Lange, *Ludwig Mies van der Rohe. Architektur für die Seidenindustrie*, Berlin 2011.

Lizondo-Sevilla, Domingo-Calabuig 2025

L. Lizondo-Sevilla, D. Domingo-Calabuig, *Mapping Lilly Reich*, "Arte, Individuo y Sociedad" 37/1 (gennaio 2025), 85-104.

Lotz 1931

W. Lotz, *Die Halle II auf der Bauausstellung*, "Die Form" 6/1 (gennaio 1931), 241-249.

McQuaid 1996

M. McQuaid, *Lilly Reich. Designer and architect*, New York 1996.

Mertins 2001

D. Mertins, *Architectures of Becoming*, in T. Riley, B. Bergdoll (eds.), *Mies in Berlin*, New York 2001, 106-133.

Mies van der Rohe [1931] 2010

L. Mies van der Rohe, *Programma per l'Esposizione edilizia di Berlino* [in W. Lotz, *Die Halle II auf der Bauausstellung*, "Die Form" 6/1 (gennaio 1931), 241-249], in V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Torino 2010, 72.

Mies van der Rohe [1959] 2010

L. Mies van der Rohe, *Nessun dogma [No Dogma, "Interbuild" VI]* (giugno 1959), 9-11], in V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Torino 2010, 182-187.

Neumeyer 1991

F. Neumeyer, *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art*, Cambridge (Mass.)/London 1991.

Reich 1912

L. Reich, *Die Arbeiterwohnung*, in AA.VV., *Die Frau in Haus und Beruf. Unter dem Allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin*, catalogo della mostra (Berlino, 24 febbraio-24 marzo 1912), Berlin 1912, 102.

Reich 1922

L. Reich, *Modefragen*, "Die Form" 1/5 (September 1922), 7-9.

Riley, Bergdoll 2001

T. Riley, B. Bergdoll (eds.), *Mies in Berlin*, New York 2001.

Rudolph 2003

P. Rudolph, *Interview with Paul Rudolph by Peter Blake*, in R. De Alba, *Paul Rudolph. The Late Works*, New York 2003, 202-217.

Völckers 1931

Völckers, *Die Halle II der Deutschen Bauausstellung Berlin 1931*, "Stein Holz Eisen" 14 (1931), 261-270.

English abstract

The 1931 exhibition *Die Wohnung unserer Zeit*, held in Berlin under the artistic direction of Ludwig Mies van der Rohe, marked a pivotal moment in the discourse on modern dwelling. Central to this event was the significant yet often overlooked contribution of Lilly Reich, whose involvement extended from curatorial work to architectural experimentation. Between 1927 and 1931, the collaborative engagement between Reich and Mies van der Rohe developed through a sequence of exhibition projects – from *Die Wohnung* in Stuttgart to the *Café Samt und Seide* in Berlin – revealing an evolving spatial and material language. Projects such as the *Glasraum* and *Linoleumraum* demonstrate a shared interest in redefining architectural space through material continuity, transparency, and movement, while simultaneously highlighting Reich's deep expertise in exhibition design and her autonomous design vocabulary. The 1931 Berlin exhibition culminated in the realisation of two adjacent dwelling prototypes: the "House at the Ground Floor", attributed to Reich, and the "House for a childless Couple" by Mies van der Rohe. These constructions articulated a common spatial grammar based on modular grids, atectonic partitions, and the exploration of thresholds between interior and exterior, revealing both convergence and distinction in their design approaches. This intersection of collaborative and individual authorship challenges traditional architectural historiography, positioning Lilly Reich not as an auxiliary figure, but as a key contributor to the formulation of modern domestic space. Her work, grounded in decades of experience with fabrics, interiors, and exhibition settings, translates a coherent design language defined by spatial clarity, material economy, and an architectural intelligence developed across disciplinary contexts. The works from this period embody a complex and evolving dialogue that shaped the architectural response to the question: what is the dwelling of our time?

keywords | Mies van der Rohe; Lilly Reich; International Style; Stuttgart; Berlin.



la rivista di **engramma**
luglio/agosto **2025**
226 • Afra e le Altre

Editoriale Claudia Cavallo, Fernanda De Maio,
Maria Grazia Eccheli

Afra e il suo paesaggio

a/BA. La casa di Afra e Tobia Scarpa

Michela Maguolo

Abitare Casa Scarpa / Fotografare una casa

Carlotta Scarpa, Alessandra Chemollo

Luciano Semerani e Gigetta Tamaro, Casa Semerani

a Conconello Antonella Gallo

La casa per i matti e la casa per lo psichiatra

che li ha liberati Giuseppina Scavuzzo

Casa per Noi

Bottero+Riva, la casa nella casa Annalisa de Curtis

Genere e rivoluzione domestica Alberto Ghezzi

y Alvarez

Piccolo mondo moderno Alberto Pireddu

Lo Stöckli di Flora Ruchat-Roncati e Leonardo Zanier

Carlo Toson e Christian Toson

Casa come Noi

Abitare la messa in scena Maria Grazia Eccheli

Tra Aino ed Elissa, le case manifesto degli Aalto

Fernanda De Maio

“L’abitazione del nostro tempo non esiste ancora”

Giulia Conti

L'interno della forma aperta Guido Morpurgo

Abitare la montagna incantata Francesca Belloni

Tracce di un percorso architettonico in Suzana

e Dimitris Antonakakis Claretta Mazzonetto

Nature Is at Home Here Laine Nameda Lazda

La casa di Penelope e Harry Seidler Mattia Coccozza

Hopkins House Eliana Saracino

Robert Venturi e Denise Scott Brown: A Domestic

Manifesto Rosa Sessa

Abitare il tempo Claudia Cavallo

Modernità arcaica Francesca Mugnai

La casa come spazio dell'anima a cura di Roberta

Albiero

Recensioni

Alison & Peter Smithson, Upper Lawn, Solar Pavilion

(London 2023) Susanna Campeotto

Gli indistinti confini, un libro di Teresa La Rocca

Giuseppe Marsala

Ripetizioni, aggiustamenti Marianna Ascolese

Recensione di Gli spazi delle donne. Casa, lavoro,

società, Bologna 2024 Alessia Scudella