



QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

5|2022 **Tecnica e Forma**

Silvia **Aloisio** · Vincenzo Paolo **Bagnato** · Paolo **Baronio**
Alberto **Bassi** · Roberta **Belli** · Federico **Bulfone**
Gransinigh · Alessandro **Canevari** · Alba **Cappellieri**
Giulia **Conti** · Federica **Dal Falco** · Davide **Franco**
Laura **La Rosa** · Monica **Livadiotti** · Anna Christiana
Maiorano · Francesco **Monterosso** · Matteo **Pennisi**
Beatrice **Rossato** · Dario **Russo** · Valentina **Santoro**
Livia **Tenuta** · Susanna **Testa** · Cristiano **Tosco**

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (Presidente), Antonio Arместo, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Cesare Sposito, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale

Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Calò, Rossella de Cadilhac, Luisa Chimenz, Fabrizio Di Marco, Elena Della Piana, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Antonio Labalestra, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Marco Maretto, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Marco Pietrosante, Vittorio Pizzigoni, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Dario Russo, Rita Sassu, Francesca Scalisi, Lucia Serafini

Redazione

Mariella Annese, Nicoletta Faccitondo, Antonello Fino,
Tania Leone, Domenico Pastore, Valentina Santoro, Valeria Valeriano

Anno di fondazione 2017

Giulia Conti

Forme architettoniche del tendaggio

Berlino/Venezia: strumenti compositivi tessili a confronto

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 - eISBN 978-88-5491-334-9

Tutti i diritti riservati

GIULIA CONTI, *Forme architettoniche del tendaggio. Berlino/Venezia: strumenti compositivi tessili a confronto*, QuAD, 5, 2022, pp. 173-190.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

5|2022 Sommario

5 EDITORIALE

Gian Paolo Consoli, Rossana Carullo

Architettura

11 DAL NATURALE ALL'ARTIFICIALMENTE NATURALE: LE TRASFORMAZIONI DELL'APERGON

Monica Livadiotti

33 DALLA TECNICA ALLA FORMA: STRUMENTI E TRASFORMAZIONI DELLA CULTURA FIGURATIVA NELLA SCULTURA ANTICA

Roberta Belli

53 TRA CAVE E OFFICINE MARMORARIE: NOTE SULLE FASI DI LAVORAZIONE DEI CAPITELLI PROTOBIZANTINI

Paolo Baronio

73 L'ANASTILOSIS NEL DUALISMO TECNICO-FORMALE DEL NOVECENTO

Valentina Santoro

- 93 LA CALCE TRA FILOLOGIA E INNOVAZIONE. PRATICHE DI CANTIERE TRA TECNICA, FORMA ED ESSENZA
Federico Bulfone Gransinigh
- 119 SULLIVAN E L'IMMAGINE DELL'EDIFICIO ALTO. ORIGINE E ALTRE SORTI DI UN MOTTO DI SUCCESSO
Alessandro Canevari
- 137 DA *ARCHITEKTUR* A *BAUKUNST*: IL CANTONALE E LA MODERNITÀ DI CATANIA
Laura La Rosa, Matteo Pennisi
- 153 UNO STILE PER GLI EDIFICI TECNICI. TECNICA E COSTRUZIONE NELLA *GROSS KRAFTWERK* "KLINGENBERG"
Davide Franco
- 173 FORME ARCHITETTONICHE DEL TENDAGGIO. BERLINO/VENEZIA: STRUMENTI COMPOSITIVI TESSILI A CONFRONTO
Giulia Conti
- 191 ARCHITETTURA TROPICALE IN CALCESTRUZZO ARMATO. LA MODERNITÀ PLASTICA DI MAX BORGES, VICTOR LUNDY E ALEJANDRO ZOHN
Silvia Aloisio
- 211 LA RICOSTRUZIONE TRA TECNICA E FORMA. NOTE SUL PROGETTO D'ARCHITETTURA DOPO IL TERREMOTO
Cristiano Tosco

Design

- 229 *SENSE MAKING*, OLTRE IL DESIGN TECNO-NICHILISTA
Alberto Bassi
- 239 FILOSOFIA COME DESIGN CONCETTUALE. MARI E FLORIDI: ETICA, *PHYSIS* E *TECHNÉ* NELL'INFOSFERA
Francesco Monterosso, Dario Russo

- 253 FUTURE SCENARIOS IN JEWELLERY: SUSTAINABILITY, INNOVATION
AND CHALLENGES FOR THE BODY AT THE JEWELLERY MUSEUM
Alba Cappellieri, Livia Tenuta, Susanna Testa, Beatrice Rossato
- 265 FORME, TECNICHE E METODI DELLA MODERNITÀ. LA NUOVA
DIMENSIONE DELL'ABITARE NEL DESIGN POLICROMO DEL
COSTRUTTIVISMO
Federica Dal Falco
- 281 TECNICA E FORMA NEL DESIGN DELLA MANIGLIA
Vincenzo Paolo Bagnato, Anna Christiana Maiorano

Forme architettoniche del tendaggio

Berlino/Venezia: strumenti compositivi tessili a confronto

Giulia Conti

Università IUAV di Venezia | Dipartimento di Culture del Progetto - gconti@iuav.it

The contribution investigates the figurative variations introduced in the architectural panorama by the evolution of the technical art of weaving, starting from Semper's reading in which Textile Art has its own domain of forms. Under the theoretical memory of "shaping" the architectural archetype of the enclosure, the analysis reflects on the relationship between material, technique and architectural forms - as compositional results - in the most immediate and direct use of textile art: curtains, as declaredly textile instruments of spatial definition. Tracing the outcomes that the technical - and technological - development has introduced in a wide architectural scenario, the contribution assumes as meaningful, and also comparable, two case studies. The Café Samt und Seide (1927) by Lilly Reich, with Mies van der Rohe, and Re-Set (2012) by Petra Blaisse at the 13. Mostra Internazionale di Architettura in Venice, constitute the two poles in the diachronic reconstruction of possible formal derivations of the use of textile art in architecture, as declined throughout the International Style up to the strict contemporaneity.

Il contributo indaga le variazioni figurative che l'evoluzione dell'arte tecnica della tessitura ha introdotto nel panorama architettonico, a partire dalla lettura semperiana per la quale all'Arte Tessile è affidato un certo settore nel regno della forma. Recuperando la memoria teorica di "conformazione" dell'archetipo architettonico del recinto, l'analisi riflette sul rapporto tra materiale, tecnica e forme architettoniche - intese come risultati compositivi - nel più immediato e diretto impiego dell'Arte Tessile: i tendaggi, letti come strumenti di definizione spaziale dichiaratamente tessili. Rintracciando le sperimentazioni che lo sviluppo tecnico - e tecnologico - ha introdotto in un ampio scenario architettonico, il contributo assume come emblematici, e altresì confrontabili, due casi studio. Il Café Samt und Seide (1927) di Lilly Reich, con Mies van der Rohe, e Re-Set (2012) di Petra Blaisse alla 13. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, costituiscono i due poli nella ricostruzione diacronica delle possibili derive formali dell'utilizzo, nella lunga durata del Moderno fino alla stretta contemporaneità, dell'Arte Tessile in architettura.

Keywords: *Textile Art, Gottfried Semper, Modern Movement, Lilly Reich, Petra Blaisse*

Parole chiave: *Arte Tessile, Gottfried Semper, Movimento Moderno, Lilly Reich, Petra Blaisse*

Ciò che ho realmente compreso durante il progetto di Villa dall'Ava [OMA/Rem Koolhaas, 1991] è stata la differenza tra il mio lavoro e quello di Lilly Reich a cui spesso i nostri progetti vengono associati. In una generale riscoperta di *Der Stil* di Gottfried Semper, per lei e Mies il tessuto ha acquisito un'essenza e un'immagine statuaria ma, nel mio caso, il movimento diventa centrale, sia esso manuale o automatizzato.

È affascinante l'impiego della struttura tubolare nel *Velvet and Silk Café* e anche noi per l'esposizione francese di Pierre Paulin al Centre Pompidou di Parigi [2016] abbiamo realizzato un profilo tubolare metallico, non un binario quella volta, a cui sospendere porzioni di tessuto che si configurassero come pareti. La stessa Reich era indubbiamente interessata al tema del colore e della percezione, peraltro in rapporto a materiali eterogenei. Noi cerchiamo sempre di promuovere la ricerca e la sperimentazione sull'impiego di nuovi tessuti, riflettendo ampiamente sui sorprendenti contrasti che si possono generare. Questo dopotutto è quello che è successo a Venezia¹.

Il commento di Petra Blaisse qui riportato permette di delimitare il campo della narrazione di interessanti derive formali dell'impiego, in relazione all'avanzamento tecnologico, dell'Arte Tessile in ambito architettonico. L'intervallo di tempo considerato assume come primo polo l'anno 1927: a Berlino, per l'esposizione *Die Mode der Dame*, viene realizzato il *Café Samt und Seide*, ossia il *Caffè di Velluto e Seta*, su progetto di Ludwig Mies van der Rohe e Lilly Reich. Inequivocabile emblema a supporto della rilettura semperiana della ricerca spaziale di Mies e della sua più stretta collaboratrice, il progetto fissa di fatto un significativo momento di sintesi della futura indagine spaziale Modernista, legata all'impiego di elementi tessili in quanto tali o a loro traduzioni in materiali più solidi e preziosi². Il controcampo temporale viene individuato, dall'altro lato, dall'intervento architettonico-allestitivo *Re-set. New Wings for Architecture*, che lo studio Inside Outside, fondato da Petra Blaisse ad Amsterdam nel 1991, propone all'interno del padiglione olandese ai Giardini per la 13. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia nel 2012.

I due progetti risultano quindi interessanti nell'aprire una riflessione intorno al contributo, tanto alla scala del singolo elemento quanto a quella architettonica, che l'impiego dell'Arte Tessile, come tecnica e nell'avanzamento di soluzioni progettuali a essa inevitabilmente associate, è stato in grado di declinare. Il tendaggio come strumento compositivo, pur confrontandosi obbligatoriamente con il manufatto costruito che lo ospita, dichiara, per sua origine teorica e natura, la sua autonomia nella definizione della spazialità interna. Nelle sue potenziali declinazioni in materiali, lavorazioni, colori e forme differenti, l'elemento tessile ha introdotto infatti, dalla lunga durata del Moderno fino alla stretta contemporaneità, eterogenei esiti compositivi, recuperando la principale memoria teorica strettamente architettonica nella riscoperta tardo-novecentesca di *Der Stil* di Gottfried Semper, e coincidendo con uno dei quattro elementi dell'"arte del costruire" a cui viene affidato il compito della definizione del riparo. La riflessione semperiana intorno ai principi architettonici dell'Arte Tessile costituisce quindi la chiave di lettura fondativa per la riflessione intorno a puntuali esiti concreti e

Dovremmo individuare come la più antica parete divisoria prodotta manualmente... il recinto (*Pferch*), la palizzata (*Zaun*), costituita di pali e rami legati e intrecciati, la cui messa a punto richiede una tecnica che la natura...offre all'uomo.

Dall'intreccio dei rami il passaggio all'intreccio della rafia, per analoghi scopi abitativi, appare semplice e naturale. A partire da qui si giunge all'invenzione della tessitura (*Weben*)... è certo che l'impiego di tessuti grezzi... come organizzazione formale dell'idea di spazio, precedette senz'altro la parete costruita... in pietra o altro materiale³.

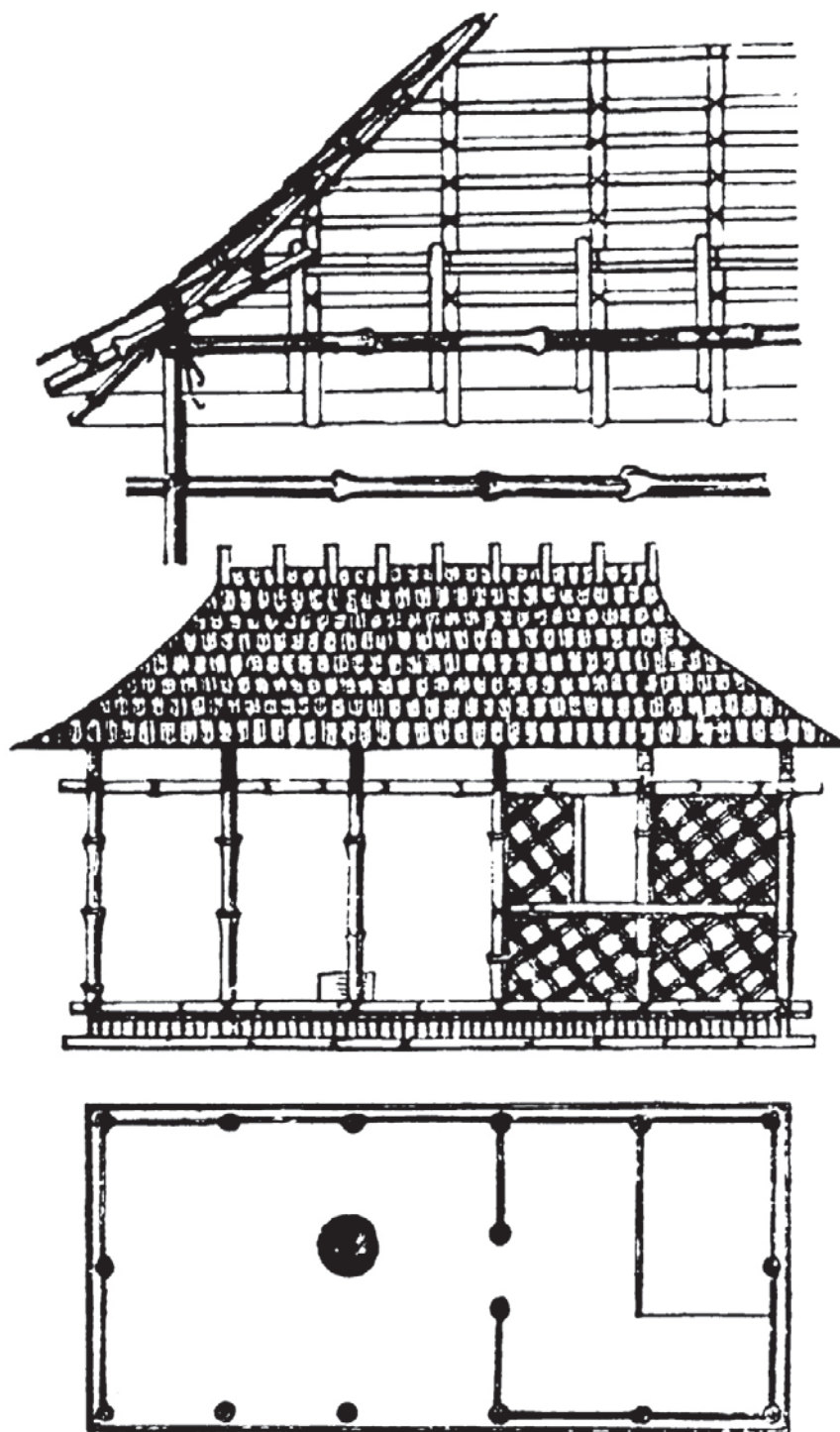
Va quindi esplicitata la fondamentale distinzione, definita da Semper, tra muro massiccio portante o autoportante (*Mauer*) e parete leggera portata (*Wand*). Alla parete di origine tessile compete la definizione dello spazio interno e dell'involucro, indipendentemente dalla struttura tettonica (cui tappeti e tendaggi sono appesi) e dal podio murario, entrambi a riparo del focolare (*fig. 1*). Nella teoria semperiana lo spazio interno si definisce nuovamente come autonomo rispetto alla struttura e si determina attraverso elementi disvelati unicamente da una precisa tecnica, quella tessile appunto, di cui gli esiti qui analizzati forniscono interessanti ed eterogenee applicazioni.

▪ *Introduzione alla riflessione tessile di Lilly Reich e Mies van der Rohe*

Il 1927 coincide con l'anno dell'ufficiale inizio della solida collaborazione tra Mies van der Rohe – il quale non si era mai occupato di allestimenti fino ad allora⁴ – e Lilly Reich⁵ e la prima sperimentazione congiunta in campo architettonico-allestitivo si concretizza per l'esposizione *Die Wohnung* organizzata dal Deutscher Werkbund a Stoccarda nel medesimo anno⁶ con il progetto per il *Glasraum* (Sala del vetro). L'originalità dell'intervento a Stoccarda, e poi a Berlino, coincide infatti nella corrispondenza tra prodotto industriale da esporre e reale dispositivo di definizione dello spazio allestitivo: una sintesi in cui materiale e scelta tecnica dialogano alla definizione della forma architettonica. La Reich, solo quattro anni prima, aveva pubblicato sulla rivista tedesca «Die Form», il testo *Modefragen* (Questioni di moda)⁷. Restituendo la complessità del fremente settore produttivo tessile tedesco all'interno del quale la stessa si trovava sin dalla sua prima formazione, il testo assume un carattere trasversale dalla duplice chiave di lettura, divenendo a posteriori un "manifesto" di intenzionalità progettuali anche in una più ampia visione strettamente architettonica.

A partire proprio dalla seconda metà degli anni Venti, la compiuta spazialità della riflessione della Reich – con Mies – recupera inequivocabilmente il legame con la sua formazione e con la profonda conoscenza della produzione tessile a lei contemporanea. Proprio questa conoscenza avrebbe infatti potuto delineare le premesse per un possibile salto di qualità dall'ambiente sartoriale verso la scala architettonico-allestitiva. D'altro canto, lo stesso Semper, rintracciando le origini prearchitettoniche dell'Arte Tessile ricordava come

Fig. 1. Capanna
caraibica
all'esposizione
universale di
Londra. Pianta,
prospetto e sezione
come riportata da
Gottfried Semper
nel secondo volume,
non tradotto in
italiano, di Der Stil.
(SEMPER 1863,
p. 276).



Karaibische Hütte.



In tutte le lingue germaniche la parola parete (*Wand*), che ha la medesima radice e lo stesso significato sostanziale di veste (*Gewand*), ricorda l'antica origine e la tipologia di chiusura visibile dello spazio... molte altre parole tecniche, non sono espressioni linguistiche legate all'architettura, ma sicure testimonianze dell'origine tessile di questa parte dell'architettura⁸.

Fig. 2. Veduta interna della Haus der Deutschen Funkindustrie di Berlino, (ZETTSCHKE 1925).

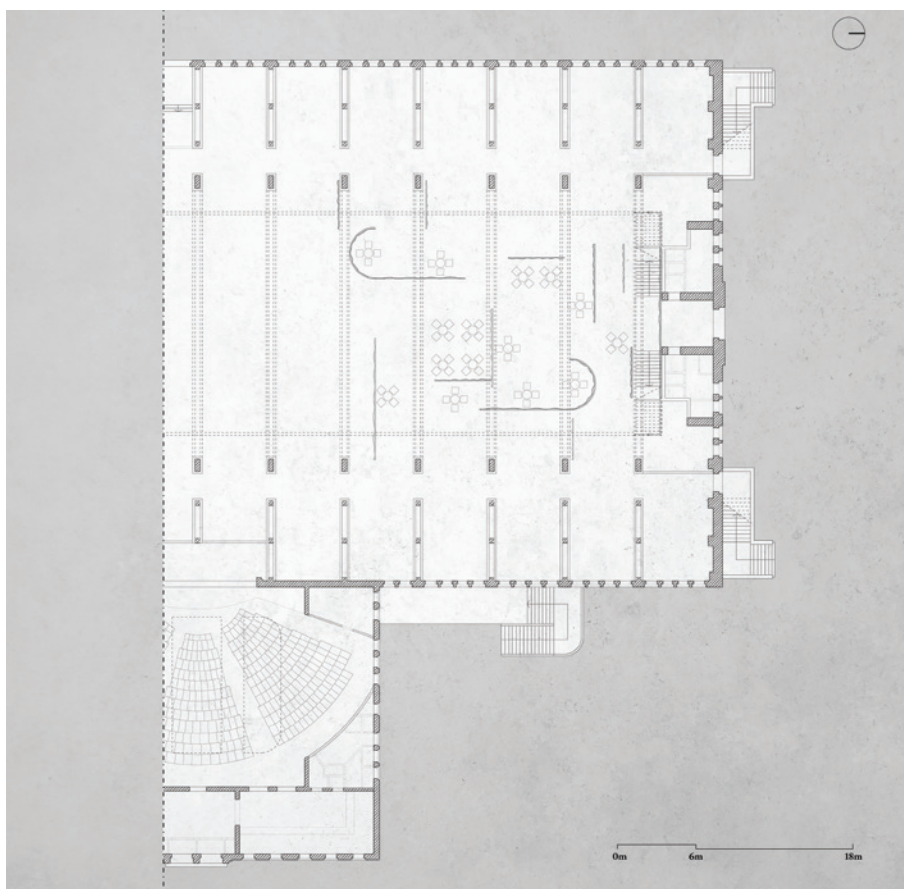
▪ *Berlino, 1927. Il tendaggio come parete: il Caffè di Velluto e Seta*

Durante i mesi conclusivi dell'esposizione *Die Wohnung* a Stoccarda, la *Verein deutscher Seidenwebereien A-G* (Associazione tedesca per la tessitura della seta) commissiona ai due architetti la progettazione di uno spazio espositivo per la mostra *Die Mode der Dame* di Berlino⁹. Il *Café Samt und Seide* viene quindi progettato come caffè temporaneo a conclusione della navata centrale della *Funkhalle*, padiglione fieristico del complesso delle *Ausstellungshallen am Kaiserdamm* (fig. 2): un manufatto architettonico preesistente progettato da Heinrich Straumer intorno alla prima metà degli anni Venti.

*Fig. 3. Veduta del
Café Samt und
Seide di Ludwig
Mies van der Rohe e
Lilly Reich alla mo-
stra Die Mode der
Dame a Berlino del
1927 (Fondazione
Bauhaus Dessau).*



*Fig. 4. Planimetria
della porzione
settentrionale della
Haus der Deut-
schen Funkindust-
rie con inserimento
dei tendaggi del
Café Samt und
Seide (elaborazione
grafica dell'A.).*



Gli elementi che forniscono il carattere principale all'allestimento, a rottura della rigida struttura dell'edificio, sono le leggere partizioni tessili in seta e velluto, unici dispositivi architettonici di suddivisione spaziale.

I tendaggi, previsti secondo una disposizione planimetrica bilanciata e dinamica all'interno della severa scansione dei pilastri dell'edificio, risultano elementi completamente svincolati da qualsiasi funzione portante: le chiare strutture tubolari di sostegno, associate all'altezza dei tendaggi contenuta e lontana dal raggiungere addirittura il bordo superiore del parapetto del piano ammezzato dell'edificio, contribuiscono a dichiarare la natura atettonica delle pareti smaterializzate intese come «una forma di natura rappresentativo-simbolica della delimitazione del costruito»¹⁰. Come per il *Glasraum*, il prodotto delle industrie tessili tedesche, portato al limite delle dimensioni realizzabili e declinato secondo possibili cromatismi e trame, coincide con il solo elemento atto a comporre lo spazio per esporre contestualmente se stesso, in una generale autonomia dalla struttura di natura muraria dell'edificio ospitante. L'immagine complessiva viene raggiunta attraverso due materiali, con specifici effetti e necessità di utilizzo differenti: l'opacità e il peso del velluto contrastano la trasparenza delle sete leggere. I tendaggi poi, per quanto racchiusi all'interno di un perimetro definito, vengono composti come dispositivi autonomi e indipendenti – puri segni – limitandosi soltanto a suggerire percorsi potenziali. Non furono previsti infatti reali ingressi: il visitatore avrebbe potuto accedere all'interno del *Café* da qualsiasi posizione nella navata (*fig.3*). La natura tessile degli elementi verticali permette comunque a Mies e alla Reich di ragionare su forme organiche e sinuose per le partizioni, modellandole, laddove lineari, come definitori della circolazione e, qualora curvilinee, a disvelare aree di pausa della stessa, decisamente più raccolte.

Le partizioni in velluto sarebbero state disposte parallelamente al lato corto della *Funkhalle*, secondo reciproci slittamenti paralleli. Gli elementi in seta, in numero maggiore e comprendenti i due dispositivi semicircolari, sarebbero stati disposti in entrambe le direzioni, traslati parallelamente e ortogonalmente tra loro¹¹ (*fig.4*). Probabilmente in linea con i contemporanei colori assegnati ai vessilli della Repubblica di Weimar, i velluti, pesanti e meno brillanti, vennero previsti nelle tonalità dell'arancione, rosso e nero. Le sete in grigio-argento, oro, nero e giallo limone¹². Anche il perimetro dello spazio espositivo e la struttura in cemento armato della sala sarebbero stati interamente ricoperti da seta e velluto, mentre a soffitto, a enfatizzare la scansione dei portali strutturali, vennero previsti dei tendaggi appesi semitrasparenti. I dispositivi tessili avrebbero avuto dimensioni comprese tra m 3,00 in altezza e m 15,00 in lunghezza, fino al tendaggio in velluto a fondale della navata che avrebbe addirittura raggiunto i m 20,00. Le sete più alte sarebbero state sospese tramite cavi metallici, come già sperimentato per i pannelli di linoleum del *Linoleumraum*¹³ della mostra *Die Wohnung*, mentre i restanti tessuti avrebbero avuto una struttura di sostegno composta da elementi tubolari metallici verticali e orizzontali, di cui il tessuto avrebbe parzialmente nascosto in sommità alcune parti della sottostruttura.

Fig. 5. Disposizione dei tendaggi secondo la configurazione, in fase di movimento, n.1. Re-set. New Wings for Architecture. 13. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia (foto Alessandra Bello, 2012).



Fig. 6. Disposizione dei tendaggi secondo la configurazione, in fase di movimento, n.11. Re-set. New Wings for Architecture. 13. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia (foto Alessandra Bello, 2012).



Insuperato esempio modernista dell'impiego di strumenti dichiaratamente tessili come elementi progettuali, il *Cafè* ammette tuttavia un intrinseco limite nella definizione spaziale: la staticità.

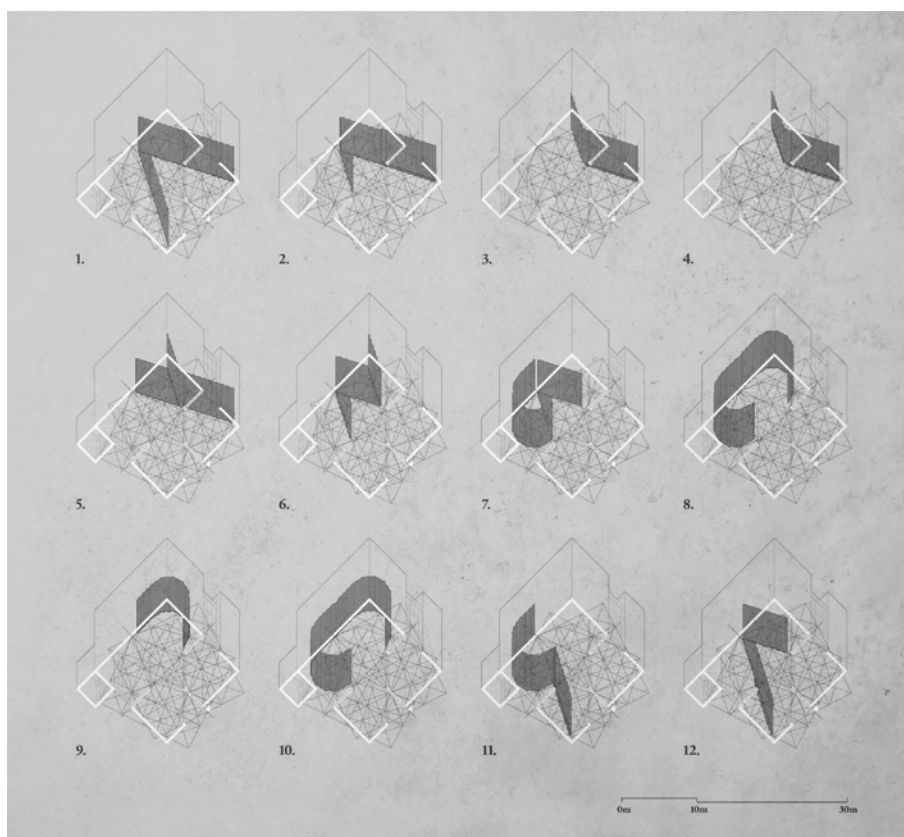


Fig. 7. Viste assonometriche dal basso del padiglione olandese ai Giardini della Biennale con sequenza delle dodici configurazioni spaziali tessili di *Re-set. New Wings for Architecture* all'interno (elaborazione grafica dell'A.).

▪ *Premesse all'esperienza tessile di Petra Blaisse a Venezia*

Ottantacinque anni più tardi, l'intervento architettonico-allestitivo che Petra Blaisse propone alla 13. Biennale di Architettura di Venezia, si configura come un'interessante tangenza rispetto all'esperienza Modernista, perseguendo tuttavia un'innovativa strategia compositiva: il movimento dei tendaggi. Esito di una riflessione architettonica sul tessile che Blaisse promuove a partire dal 1988 – anno d'inizio inoltre della tuttora attiva collaborazione con OMA/Rem Koolhaas – *Re-set. New Wings for Architecture* (figg. 5, 6) rintraccia le sue origini nelle indicazioni tematiche di Ole Bouman¹⁴.

Due anni prima, il padiglione Rietveld aveva infatti ospitato *Vacant NL, where architecture meets ideas* dello studio Rietveld Landscape: un allestimento che portava a riflettere intorno alla qualità e quantità degli immobili vacanti che popolano l'esteso paesaggio costruito olandese, invitando a una riflessione sulle potenzialità spaziali dei loro interni.

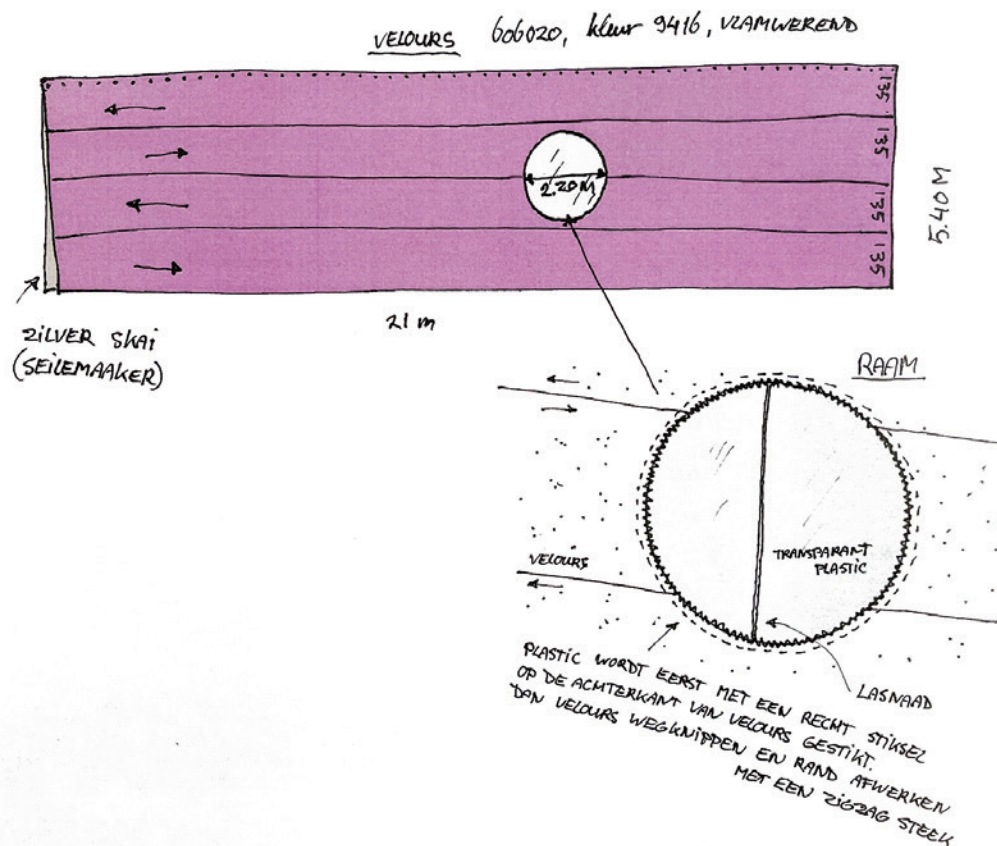


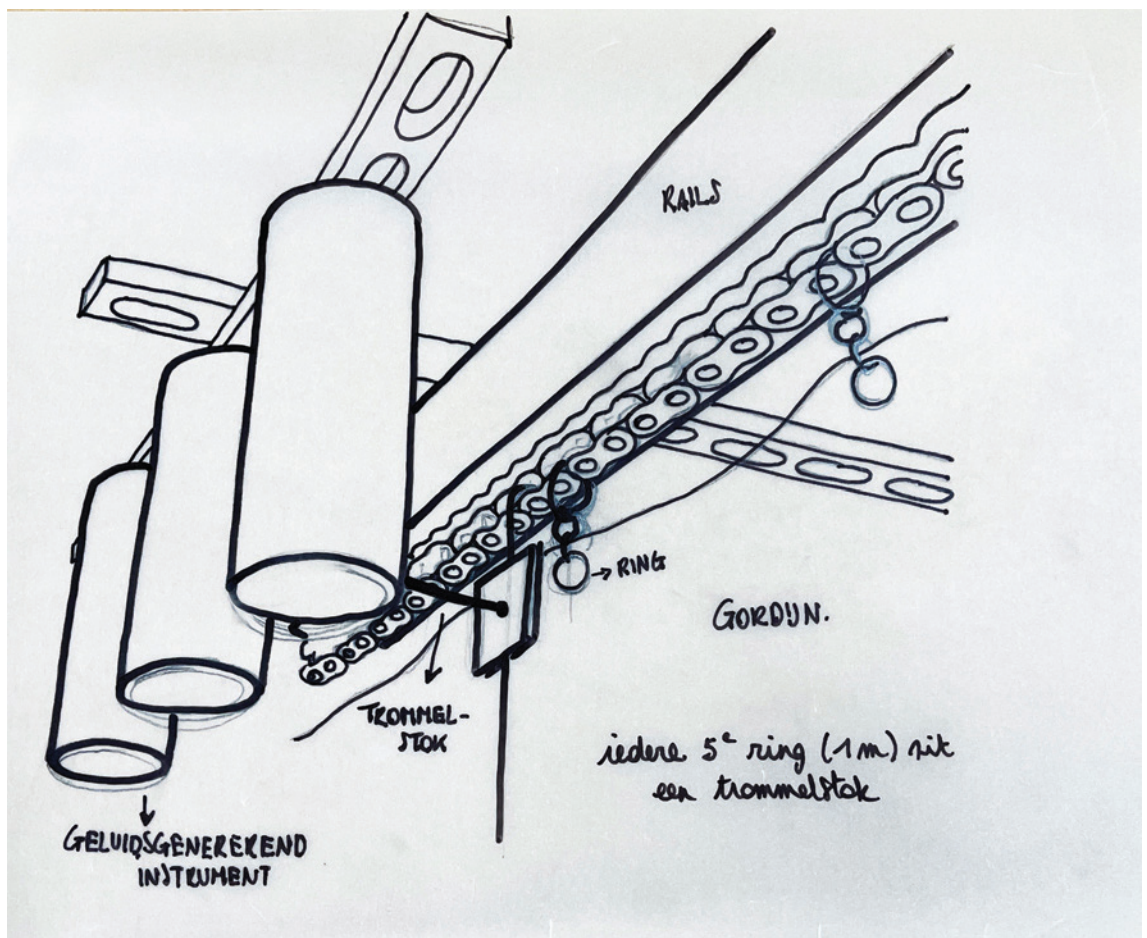
Fig. 8. Schizzo per il tendaggio in velluto di cotone rosa per Re-set. New Wings for Architecture per la 13. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, 2012. Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Blaisse, P. (Petra) "Re-set, new wings for architecture" (Archivalia, BLA111).

▪ Venezia, 2012. Il tendaggio come sipario: Re-set. New Wings for Architecture, 13. Mostra Internazionale di Architettura

Il progetto si compone di due evidenti dispositivi principali¹⁵: unici strumenti compositivi di definizione spaziale, due enormi tendaggi di m 21,00 per 5,40 di altezza si fanno attori nello spazio libero del padiglione olandese, muovendosi in dodici differenti e temporanee configurazioni spaziali (fig. 7), a simbolo di altrettante potenziali funzioni che l'edificio, a immagine dei "vuoti" olandesi, potrebbe ospitare.

Il primo è realizzato in similpelle argentata con bande in velluto nero da un lato e in velluto di cotone rosa dall'altro (fig. 8), scandito in quattro fasce orizzontali. Per garantire un particolare effetto cromatico nell'istante in cui il tendaggio viene colpito dalla luce, ogni fascia è progettata con orientamento contrario rispetto alla precedente e alla successiva, nell'andamento delle fibre, conferendo alla porzione di tessuto un'enigmatica plasticità. Il secondo elemento tessile si compone invece dell'accostamento di sette fasce verticali in voile bianco e nero, lieve e traslucido.

Le due partizioni tessili differiscono anche nell'andamento delle pieghe: studiate con attenzione in rapporto al materiale prescelto, le stesse influiscono soprattutto



sulla risposta acustica dei tendaggi. Il rapporto tra gli elementi tessili e il suono assume infatti un ruolo centrale: il velluto, più pesante e con pieghe, risponde direttamente ai suoni emessi dai dispositivi acustici previsti all'interno del padiglione mentre per il *voile*, dall'andamento lineare, non viene prevista alcuna funzione rispetto alle dinamiche sonore. La scelta del materiale, così come gli accorgimenti tecnici previsti per definire la forma dei tendaggi, vengono delineati con precisione da Blaisse al fine di coniugare il complesso organismo architettonico con l'apparato sonoro, in una generale consonanza di sistemi indipendenti: lo spazio interno diviene l'immagine di una *machine* perfettamente funzionante e in risonanza con il dispositivo ospitante.

Per *Re-set* vengono progettati infatti precisi dispositivi acustici (fig. 9), tuttavia non integrati direttamente ai tendaggi come era avvenuto per lo sperimentale sipario della *Kunsthal* di Rotterdam (1999)¹⁶. In tre porzioni del binario a soffitto sono installati precisi elementi – cubi, cilindri e fogli metallici – che una serie di speroni, fissati alle porzioni sommitali dei tendaggi, sfiora generando un misterioso suono meccanico dal suggestivo richiamo alle sculture sonore di Jean

Fig. 9. Schizzo preliminare per il sistema di funzionamento dei dispositivi acustici per *Re-set*. New Wings for Architecture per la 13. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, 2012. Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Blaisse, P. (Petra) "Re-set, new wings for architecture" (*Archivalia*, BLAIS).

Tinguely. La scelta di inserire un suono accessorio è dettata tuttavia da un'aspettativa progettuale non soddisfatta: il meccanismo a soffitto, esito di raffinati tecnicismi, risultava infatti completamente silenzioso, contraddicendo le richieste progettuali che ne avrebbero, al contrario, voluto enfatizzare la componente meccanica e artefatta. Una soluzione accessoria "risolve" quindi le criticità della fin troppo perfetta soluzione tecnica, nella complessiva definizione della spazialità interna al padiglione.

Il movimento meccanico dei tendaggi viene infatti assicurato da una complessa struttura a soffitto. Questa costituisce forse il più evidente elemento di sperimentazione nell'intero progetto e il segno tangibile dell'avanzamento tecnico associato all'impiego del tessile in architettura: un sofisticato sistema di binario a catena, dalla lunghezza complessiva di m 140,00, permette il sostegno e il movimento di elementi tessili di massimo kg 120,00 di peso. Rispondendo alle necessità progettuali di Blaisse, la struttura definisce di fatto la geometria dei movimenti: due braccia rettilinee a definire i lati di un triangolo isoscele, due porzioni di circonferenza dal raggio definito collegate tra loro e un terzo elemento lineare – parallelo a un lato del triangolo – si inseriscono quindi come segni leggeri ai limiti della rigida volumetria precostituita del padiglione progettato da Gerrit Rietveld e realizzato nel 1954¹⁷.

L'intera coreografia delle dodici disposizioni tessili si svolge, in senso orario, in un intervallo temporale di ventotto minuti: i tendaggi si arrestano per circa novantasei secondi per poi configurare lo spazio successivo. Ciò che risulta interessante notare è come tuttavia precise soluzioni formali risultano da inevitabili necessità tecniche: il repentino surriscaldamento del sistema motorizzato che regola il movimento della catena richiede infatti un obbligato tempo di sosta – un minuto e mezzo appunto – per garantirne il raffreddamento. Le tempistiche complessive dell'intervento progettuale vengono quindi a definirsi come obbligata conseguenza. Viceversa le stesse esigenze tecniche risultano nodali nel conferire un'essenza fortemente architettonica al progetto, mitigandone l'altrimenti evidente carattere allestitivo. Le iniziali indicazioni di Blaisse richiedevano un tempo di sosta dei tendaggi pari a cinquanta secondi: un intervallo di tempo forse troppo ridotto per assicurare una piena e suggestiva esperienza spaziale ai visitatori.

A fronte quindi dell'avanzamento tecnico in ambito tessile e delle indubbe potenzialità introdotte dalla sperimentazione contemporanea da un lato, la forma architettonica ha indubbiamente iniziato a far fronte a inevitabili compromessi dall'altro.

Nell'esempio veneziano, l'effettiva configurazione del binario – e di conseguenza delle sequenze spaziali – i tempi obbligati della stasi dei tendaggi e l'innaturale assenza di rumore del sistema motorizzato, risultano forse alcuni tra i reali vincoli tecnici del tessile davanti ai quali l'architettura in questo caso, nel suo procedere, ha dovuto inevitabilmente porsi da risultante.



▪ *Il ruolo della cucitura*

Particolare attenzione nell'analisi del rapporto tra Arte Tessile e forma architettonica va riposta sul tema della cucitura. Per Semper quest'ultima coincide con un espediente proprio della tecnica, a collegamento di porzioni omogenee e soluzione dell'altrimenti intrinseca frammentarietà delle superfici tessili:

è opportuno caratterizzare ciò che in origine è diviso, evidenziando esplicitamente e deliberatamente la sua connessione e intreccio finalizzati a uno scopo comune, ossia per essere non unità indivisa ma... unità scaturita dal collegamento delle parti¹⁸.

Difficile risulta risalire all'effettiva consistenza degli elementi del *Café Samt und Seide*, giacché è possibile avanzare l'ipotesi che la forte presenza di pieghe sia di fatto stata adottata come espediente per nascondere il sormonto di liberi tessuti non uniti tra loro. La scelta avrebbe potuto essere stata dettata sia dai tempi decisamente ridotti entro i quali venne richiesta la progettazione dello spazio – si ricorda che quando Mies e la Reich vengono contattati era ancora in corso

Fig. 10. Dettaglio delle cuciture dei due tendaggi di Re-set. New Wings for Architecture nell'adattamento visionabile all'interno dell'auditorium dello Het Nieuwe Instituut di Rotterdam (foto dell'A., 2022).

l'esposizione *Die Wohnung* – sia al fine di raggiungere le significative dimensioni degli elementi a fronte delle indiscutibili criticità realizzative dell'epoca.

Nel suo carattere di totale sperimentazione, *Re-set* esplicita tuttavia in maniera chiara la matrice atettonica dei propri strumenti compositivi. Nella prevista scansione delle porzioni orizzontali del velluto e nella chiara sequenza di porzioni bianche e nere del *voile*, la necessità tecnica di accostamento tra parti coincide con l'immagine e forma finita del dispositivo tessile. Diversamente, in corrispondenza della similpelle argentata (*fig. 10*), le riconoscibili cuciture orizzontali e verticali, per quanto sapientemente misurate nella posizione, vengono esaltate nella loro indipendenza rispetto alla generale immagine del tendaggio.

▪ *Esperienze tessili a confronto*

Se è vero che «Mies [e forse anche Lilly Reich] è l'architetto che più si riferisce ai principi dell'architettura antica e più si allontana dalle sue forme»¹⁹ potremmo forse concludere che anche nell'esperienza contemporanea di Blaisse «riecheggia...il suono di antiche canzoni»²⁰. In una generale rilettura semperiana, appare evidente come l'avanzamento tecnico in campo tessile abbia introdotto innumerevoli e potenziali soluzioni progettuali, spesso inattese.

Seppur in un dinamico dialogo dei tendaggi con il manufatto architettonico esistente, le limitate dimensioni dei tessuti a Berlino, dettate da insuperabili vincoli tecnici e realizzativi, associate all'insuperabile impossibilità di movimento, conferiscono all'intero intervento un carattere statuario. Fedeli alla loro natura di dispositivi di pura suddivisione spaziale interna, gli strumenti tessili si configurano come pareti dal carattere e scala domestici, non dialogando mai pienamente con l'edificio di Straumer, un fuoriscala immediato, che conserva immutata la propria incombente e severa volumetria interna.

Sotto questo aspetto, l'intervento di Petra Blaisse costituisce forse il segno più forte di emancipazione del ruolo del tessile, nella definizione dello spazio, che il progresso e l'avanzamento tecnico hanno di fatto introdotto all'interno dello scenario architettonico contemporaneo. All'interno del padiglione olandese a Venezia, a fronte delle smisurate dimensioni degli elementi tessili ospitati all'interno, lo spazio subisce uno stravolgimento evidente, conservando tuttavia una coerenza dimensionale, e scalare, tra la geometria del binario e quella del padiglione stesso.

L'Arte Tessile svela quindi le sue inattese potenzialità spaziali strettamente legate al progressivo avanzamento tecnico: la capacità di ridefinire la forma del rapporto tra dispositivo contenente e intervento contenuto. Quali soluzioni compositive verrebbero adottate nella definizione di una rinnovata forma contemporanea del *Café Samt und Seide*? Viceversa, quale sarebbe stata l'immagine della volumetria interna del padiglione olandese in un *Re-set* a questi contemporaneo?

Alle interessanti speculazioni si aggiunge poi la componente percettiva, di fatto esito inevitabile delle soluzioni architettoniche perseguite. Se da un lato, l'osservatore avrebbe continuato a percepire la distanza tra edificio e intervento tessile, dall'altro, qualunque lontananza viene di fatto annullata, in una gioiosa danza nel cui vortice il visitatore viene inaspettatamente assorbito. A Berlino, la statica architettura del tessile si consegna alla libera percorrenza dei suoi ospiti; a Venezia, i tendaggi ammoniscono il visitatore sull'instabilità dei limiti del "costruito", consapevoli delle potenzialità compositive e spaziali del proprio – ora possibile – movimento.

È quindi forse, l'architettura del tendaggio, una delle possibili declinazioni di un paradigma *immatériaux* nel suo «essere costruita con il nuovo materiale, l'aria, che soffia nei muri, nelle pareti divisorie, nel tetto, nell'arredamento»²¹ che tuttavia accetta e conferma il debito che l'Arte Tessile ha nei confronti dell'architettura più antica?

Nel crescente sviluppo tecnico e tecnologico, l'arte della tessitura continua infatti a conservare il suo antico ruolo nei confronti dell'architettura – rispetto al muro – ma i due lontani esiti raggiungono risultati eterogenei. Il tessile di Blaise, esito di precedenti inimmaginabili tecnologie realizzative, ha introdotto un evidente superamento: ha reso instabile l'architettura, definendo spazi per distruggerli nell'istante successivo, disvelando scene all'osservatore per poi, poco dopo, celargliele. Nell'incessante ricerca di un equilibrio forse mai pienamente raggiunto, il movimento del dispositivo architettonico tessile annulla la fissità dei limiti precostituiti dell'architettura, permettendo di espandere lo spazio fino a traguardare orizzonti prossimi o lontani. È temporaneo nella sua durevolezza e permanente nella sua fragilità: prodotto dell'evidente progresso della contemporaneità, ne accetta anche l'inevitabile incertezza, trasfigurandola all'architettura per la quale si rende strumento e consegnandola violentemente all'inconsapevole visitatore.

▪ NOTE

¹ Petra Blaisse intervistata dall'autore in data 16 marzo 2022. La citazione è frutto della trascrizione dell'autore, così come la traduzione italiana dall'inglese.

² Primi fra tutti, i contemporanei progetti per il Padiglione tedesco a Barcellona (1929) e Villa Tugendhat a Brno (1928-1930).

³ SEMPER 1992, pp. 117-118.

⁴ Lo stesso Ludwig Glaeser si esprime nei confronti della Reich evidenziando come «È certamente più di una coincidenza che la sua [riferendosi a Mies van der Rohe] preoccupazione per l'arredamento e l'allestimento di mostre sia iniziata nello stesso anno del suo rapporto personale con Lilly Reich». In GÜNTHER 1988, p. 13. Trad. it. dal tedesco a cura dell'autore.

⁵ La collaborazione tra i due ricopre l'intervallo temporale dal 1927 al 1938-39.

⁶ Nel periodo tra il 23 luglio e il 9 ottobre 1927.

⁷ REICH 1922.

⁸ SEMPER 1992, p. 118.

⁹ Tra il 21 settembre e il 16 ottobre 1927.

¹⁰ FRAMPTON 2005, p. 197.

¹¹ Ipotesi di ricostruzione della consistenza degli elementi tessili derivante dall'analisi della documentazione fotografica esistente.

¹² JOHNSON 1947, p. 50.

¹³ Anch'esso progettato da Mies e dalla Reich, il *Linoleumraum* anticipava l'accesso al *Glasraum*.

¹⁴ Allora direttore del Netherlands Architecture Institute di Rotterdam e curatore degli allestimenti all'interno del padiglione olandese.

¹⁵ Dal 2015 le partizioni tessili di *Re-set* sono installate come tendaggio di fondo dell'auditorium dello Het Nieuwe Instituut di Rotterdam.

¹⁶ Qui Blaisse progettò un sistema di casse integrate all'interno del doppio strato di tessuto che costituì il sipario, permettendogli di definire una "stanza nella stanza" intorno alla platea, indipendente dal resto della sala dal punto di vista spaziale e soprattutto acustico.

¹⁷ Le griglie rappresentate in *fig. 7* corrispondono ai moduli m 4,00 x 4,00 – per una maglia totale di m 16,00 x 16,00 – di dimensionamento del padiglione che, attraverso una rotazione, costituiscono anche le due trame generatrici della geometria del binario a soffitto e delle dodici configurazioni spaziali.

¹⁸ SEMPER 1992, p. 101.

¹⁹ MONESTIROLI 1984, p. 16.

²⁰ *Ibidem*. L'autore cita il discorso inaugurale di Mies all'Armour Institute of Technology di Chicago del 1938.

²¹ KLEIN 1983, pp. 101-104.

▪ BIBLIOGRAFIA

Biennale di Venezia 2012

Biennale di Venezia (a cura di), *Common Ground. Biennale Architettura 2012*, Catalogo della mostra (Venezia 29 agosto – 25 novembre 2012), Venezia 2012

BLAISSE 2007

Blaisse P., Ota K. (a cura di), *Inside outside*, Rotterdam 2007

BLAISSE 2011

Blaisse P., *Introduction*, in *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture*, a cura di Robertson L., Toronto 2011, pp. 7-8

BLAISSE 2018

Blaisse P., *Avoiding Architecture, a Manifesto*, in «DUE», 64, 2018

BLAISSE 2022

Blaisse P., Luz Melis A., *The Why Series*, in *7 Questions*, a cura di De Vylder J., Prandi A., Berlin 2022, pp. 285-288

BOOM 2000

Boom I. (a cura di), *Movements 25%: Introduction to a Working process*, Catalogo della mostra (New York, 15 settembre - 11 novembre 2000) New York 2000

CAPOZZI 2019

Capozzi R., *Mies: l'ultimo Bauhaus e oltre*, in «Bloom», 29, 2019, pp. 71-88

CAPOZZI 2020

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

CONTI 2022

Conti G., *Lilly Reich. La rivoluzione della spazialità tessile tra emancipazione e avanguardia*, Roma 2022

DOIMO 2009

Doimo M., *Arte muraria spazio tettonica. Mies, Bacardi building Cuba: elementi della costruzione/figure della composizione*, Treviso 2009

DOIMO 2022

Doimo M. (a cura di), *Clear-span buildings. Architettura e democrazia*, Napoli 2022

FANELLI, GARGIANI 1994

Fanelli G., Gargiani R., *Il principio del rivestimento: prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Roma-Bari 1994

FANELLI, GARGIANI 1998

Fanelli G., Gargiani R., *Storia dell'architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*, Roma-Bari 1998

FRAMPTON 2005

Frampton K., *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, a cura di De Benedetti M., Milano 2005

GÜNTHER 1988

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

- JOHNSON 1947
Johnson Ph., *Mies van der Rohe*, New York 1947
- KLEIN 1983
Klein Y., *La maison immatérielle*, in «Cahier de L'Herne: Les Symboles du lieu», 44, 1983, pp. 101-104
- LANGE 2011
Lange C., *Ludwig Mies Van Der Rohe: Architecture for the Silk Industry*, Berlin 2011
- MCQUAID 1996
McQuaid M., *Lilly Reich. Designer and Architect*, New York 1996
- MILLER 2001
Miller W., *Mies and exhibition*, in *Mies in Berlin*, a cura di Riley T., Bergdoll B., New York 2001, pp. 338-349
- MONESTIROLI 1984
Monestiroli A., *Le forme e il tempo*, in Hilberseimer L., *Mies van der Rohe*, a cura di Monestiroli A., Milano 1984, pp. 7-17
- REICH 1922
Reich L., *Modefragen*, in «Die Form», 5, 1922, pp. 7-9
- SEMPER 1992
Semper G., *Lo stile nelle arti tecniche o tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, a cura di Burelli A. R., Cresti C., Gravanguolo B., Tentori F., Bari 1992
- VAN DEN HEUVEL 2001
Van den Heuvel D., *Between Inside and Outside. Multiplicity and Simultaneity in the Work of Petra Blaisse*, in «OASE», 55, 2001, pp. 73-80
- VAN DEN HEUVEL 1997
Van den Heuvel D., *Inside-Outside. On the Work of Petra Blaisse and the Architecture of the Drape*, in «OASE», 47, 1997, pp. 2-19
- ZETZSCHE 1925
Zetzsche C., *Haus der Deutschen Funkindustrie in Berlin*, in «Das Bauhandwerk», 2, 1925