

di Michele
Sbacchi

Architettura vestito estremo

Il legame etimologico è più che evidente: *abito/abitazione*. *Abitudine*, terzo termine, derivato e fortemente interrelato, consolida ulteriormente le relazioni concettuali. Eppure tracce così palesi non bastano a scongiurare il sorgere di sospetti e diffidenze ogniqualvolta si ipotizzi il parallelo tra architettura e abbigliamento.

Il rapporto tra queste due aree culturali ha infatti sortito effetti molto vari, generando un dibattito interessante ma torbido. Quasi sempre il parallelo è stato accuratamente evitato dagli architetti che sembra abbiano rimosso la questione, alla stregua di un tabù inviolabile. In altri ambiti invece le tesi sono state varie ma poco fondate: spesso si sono limitate alla automatica e semplicistica omologia se non addirittura identità tra le due discipline: architettura e abbigliamento sono parti dello stesso argomento; cambia solo, se vogliamo, la loro materia.

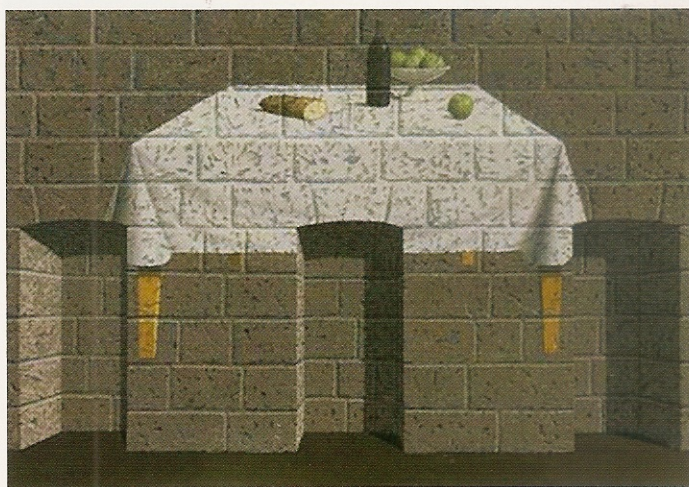
Voci autorevoli, invece, si soffermano sulla analogia tra architettura e arte tessile e dai loro interventi si evince che la relazione tra abito e abitazione è certamente carica di significato e ricca di spunti di riflessione e che la mera sovrapposizione delle due aree sminuisce la questione.

Sulla scorta, anche, di un'altra similitudine linguistica, quella tra le parole tedesche *wand* (muro) e *gewand* (vestito)¹, Semper articola

la nota legge del rivestimento su cui costruisce la sua teoria della origine tessile dell'architettura. La speculazione di Semper è interessante nella misura in cui individua il tessere come attività umana primordiale da cui, solo conseguentemente, deriva l'architettura. Ed è infatti non a caso che proprio dai proscritti di Semper a Chicago venga fuori uno dei termini più diffusi dell'architettura moderna, quello di *curtain-wall*. Ma ciò ci aiuta a meglio comprendere fatti più interni alla tecnica del progetto di architettura. Se volgiamo la nostra attenzione a Wright, architetto che proprio da quell'ambiente proviene, ci accorgiamo come adottasse modi compositivi dove il muro è trattato alla stregua di un tessuto con una trama ed un ordito che si ripetono e si compongono e che infine ri-vestono il corpo dell'edificio. Al di là dei debiti concettuali con Semper e Sullivan rispetto alla teoria cui abbiamo accennato, le superfici della casa Ennis a Los Angeles o dell'Imperial Hotel a Tokio, solo per citare alcuni esempi, sono casi evidenti di come si possa pensare la superficie muraria, in termini tessili.

In maniera più lapidaria e programmatica, in altri casi, gli edifici sono stati concepiti *in toto* come fatti tessili². Un esempio per tutti è la Filarmonica di Scharoun a Berlino che, riprende il principio di Quatremere de Quincy quando indicava la tenda, insieme alla caverna, come uno degli archetipi dell'architettura. In questo caso l'architettura di pietra non si rifà direttamente alla tessitura ma lo fa attraverso una architettura di stoffa, la tenda appunto, che, a sua volta, trasferisce i suoi caratteri all'edificio. Il muro composto come tessuto, l'edificio ad immagine della tenda, l'abitazione come abito ci rendono consapevoli delle interessanti relazioni che esistono tra questi due ambiti. La analogia era percepita comunque anche fuori dall'ambito degli addetti ai lavori. Viene percepita su un piano più pragmatico, per esempio, all'inizio dell'Ottocento da Schelling, che accomuna esplicitamente il lavoro dell'architetto e quello del sarto³. E gli esempi a sup-

René Magritte,
L'aimable vérité, 1966.



porto non mancherebbero: si pensi a Van de Velde la cui attività di stilista e quella di architetto sono di fatto inscindibili. Ma Schelling aggiunge una importante notazione chiamando in causa la scultura e ricordando come gli effetti più alti di quest'ultima si raggiungano nel panneggio, altra operazione di abbigliamento, sorta di "abbigliamento architettonico," in quanto pietrificato. Ma qual è il vero denominatore comune tra le due discipline? Che cosa tiene insieme questi due universi? La presenza del corpo come ele-

condo rapporti proporzionali. Ed è peraltro un corpo certamente non concluso, ma estensibile e relazionabile, pronto alla contaminazione, al travalicamento dei suoi limiti. Non potrebbe oggi essere diversamente: trapianti, autotrapianti, protesi, meccaniche ed elettroniche, connettori, terapie mediche hanno distrutto la concezione della integrità fisica del corpo. Peraltro sappiamo bene come la immaterialità della esistenza virtuale ha reso la fisicità del corpo ancora più labile. Opere d'arte contemporanea esprimono questo mes-

Shigeru Ban, *Curtain wall house*, Tokyo 1995
(tratto da www.s3.amazonaws.com)

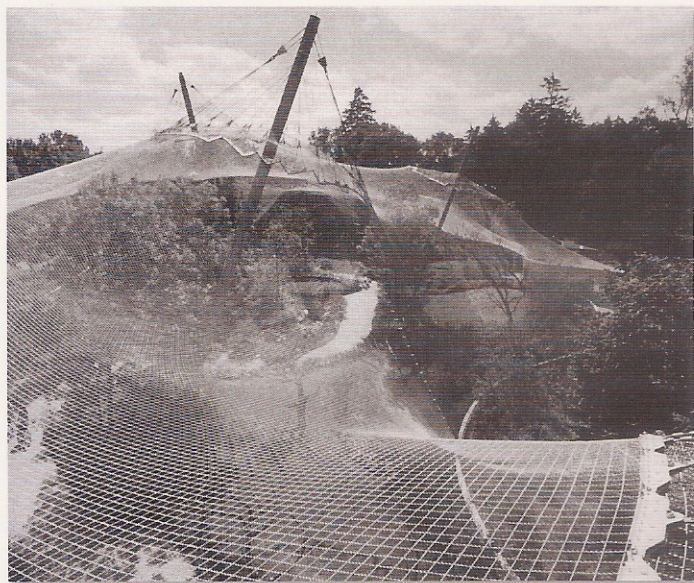


mento contenuto dall'una e dall'altra. Lo abbiamo già visto con Schelling, ed è peraltro abbastanza ovvio. Ma, attenzione, non si tratta, o almeno non solamente, di quel corpo metaforico ed iconologico che presiede alla costruzione dell'architettura occidentale, ed a cui ci hanno abituato Wittkower e decenni di studi storici centrati sul neoplatonismo. E' piuttosto il corpo fenomenologico di Merleau-Ponty e di Sartre quello a cui ci riferiamo, un corpo senziente, un "luogo delle sensazioni simultanee". Un corpo non metaforico dell'universo né matematizzabile se-

saggio, come *Overflowing-blood-machine* di Rebecca Horn incentrato sulla realtà proteica del corpo, o *As it is always already taking place* di Gary Hill che tratta della sua rappresentazione frammentaria⁴. Ci riferiamo quindi ad un corpo che deve essere visto in un'altra prospettiva, che è oggetto stesso dell'architettura più che fonte di metafora per essa. In breve, è un "corpo umano" che è già potenzialmente "corpo architettonico". Possiamo da qui intendere il corpo come il primo elemento di una sequenza fluida che ci permette di ordinare tutto l'insieme degli arte-

fatti che ci circondano come involucri successivi a partire dalla pelle verso l'universo. Spostandoci, possiamo quindi includere progressivamente protesi, vestiti, oggetti, strumenti, mobili, arredi e infine architetture. E' un sistema "corporale" di lettura e sistematizzazione dell'ambiente. Per comprendere la liceità di una tale costruzione di appaiano illuminanti le riflessioni di Mario Perniola⁵, quando, ci spinge a considerare che nella logica del "look" i corpi vengano considerati come vestiti, attraverso una trasmutazione di valori dal contenitore (il vestito) al contenuto (il corpo) e quindi percorrendo a ritroso quel primo tratto della nostra sequenza che dal corpo conduceva al vestito. Similmente Benjamin⁶ aveva individuato lo stesso percorso analizzando il fenomeno del feticismo che trasferisce valenze organiche proprie del corpo, il sex appeal, all'oggetto. Ma spostiamoci più avanti nella nostra sequenza e noteremo che proprio nell'ultima sfera, quella che separa arredamento da architettura, Loos propone una sorta di fusione, se non inversione. Per lui che, sulla scia di Semper, poneva le arti tessili in una posizione preminente, l'architettura nasce come elemento tessile. E pertanto decretava la supremazia dell'architettura degli interni, vera architettura tattile, contorno del corpo, vestito estremo dell'uomo, che solo per necessità statiche e strumentali richiede la costruzione dell'edificio. Congruente con questo atteggiamento è peraltro la preminenza data allo

Frei Otto, Zoo,
Monaco, 1980



spazio: Loos diceva "Non disegno piante ma spazi".

Per lui quindi l'insieme degli involucri si ferma all'arredamento.

Accennando al concetto di look ci siamo avvicinati alla questione della moda, fatto quasi inscindibile dall'abbigliamento. Se guardiamo al nostro binomio sotto questa luce, anche in questo caso dobbiamo notare che le incomprensioni sono molteplici. Il binomio architettura/moda, ancor più che quello architettura/abbigliamento è un vero proprio territorio di guerra. Eppure diverse riflessioni possono essere intraprese. Proprio la nascita dell'architettura moderna e la sua propaganda sono state segnate dalla volontà di creare una moda. Come Mark Wigley ha dimostrato⁷, l'ossessione per il bianco che caratterizza la prima opera di Le Corbusier e, di conseguenza della avanguardia dell'architettura moderna è ben altro che un futile gesto di opposizione all'eclettismo. Viene ripetutamente teorizzato in *L'art décoratif d'aujourd'hui*, ma anche altrove e corrisponde alla azione di vestire la nuova architettura. E di vestirla in divisa. I riferimenti all'opera degli stilisti sono troppo frequenti e leggendo il testo di Wigley ci si può rendere conto come tutta l'idea stessa di architettura moderna sia stata concepita in un contesto dove l'abbigliamento era il costante riferimento.

Note

- 1 "The Development of the Wall and Wall Construction in Antiquity. London Lecture of November 18, 1853", in Res 11, Spring 1986, pp. 33-53.
- 2 Vedi Joseph Rykwert, "L'architettura è tutta nella superficie. Semper e il principio del rivestimento", in Rassegna 73, 1998, (Ri-vestimenti), pp. 20-29.
- 3 F.W. Schelling, *Ausgewählte Schriften*, Franconforte, 1985.
- 4 Vedi a questo proposito Georges Teyssot, *The Mutant Body of Architecture*, in E. Diller, R. Scofidio, *Flesh: Architectural Probes*, New York, 1994, pp. 8-35.
- 5 Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1994.
- 6 Walter Benjamin, *Das Passagenwerk* (ed. it. I «passages di Parigi, Einaudi, Torino, 2000, vol. 1, p. 74).
- 7 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge (Ma.) & London, 1995.

Michele Sbacchi

è Professore di progettazione presso la Facoltà di Architettura di Palermo e Agrigento