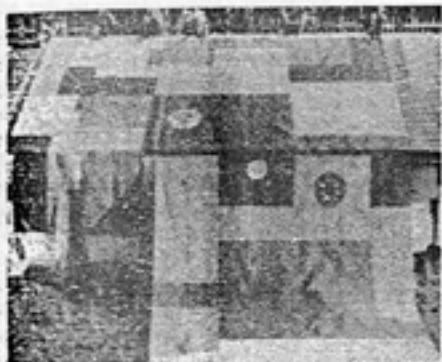
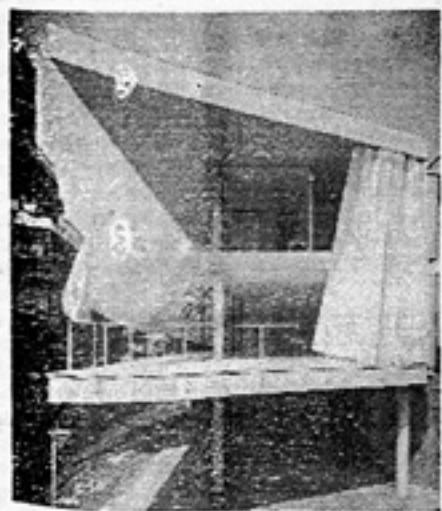


Architettura, vestito estremo
Architecture, extreme clothing
di / by Michele Sbacchi
Italia / Italy

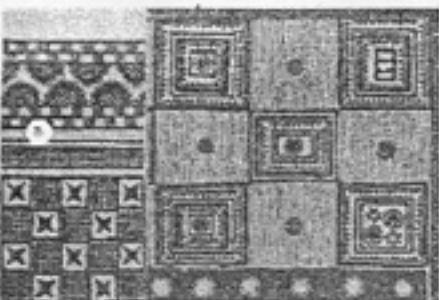
Possiamo da qui intendere il corpo come il primo elemento di una sequenza fluida che ci permette di ordinare tutto l'insieme degli artefatti che ci circondano come involucri successivi a partire dalla pelle verso l'universo.



Le Corbusier, arazzi per l'Alta Corte a Chandigarh.
Le Corbusier, tapestry for the High Court in Chandigarh.



1 Ban, Curtain-wall House.



Il legame etimologico è più che evidente: abito/abitazione. Abitudine, terzo termine, derivato e fortemente interrelato, consolida ulteriormente le relazioni concettuali. Eppure tracce così palese non bastano a scongiurare il sorgere di sospetti e differenze ogniqualvolta si potizzi 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 ambienti, invece, le tesi sono state varie, ma poco fondate, spesso si sono limitate all'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 sull'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 punti 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), Gottfried Semper articola la nota legge del rivestimento su cui costruisce la sua teoria dell'origine tessile dell'architettura. La speculazione di Semper è interessante - la misura in cui individua il tessere come attività umana primordiale da cui, solo come conseguenza, deriva l'architettura. Ed è infatti non a caso che proprio dai proseliti di Semper a Chicago venga fuori uno dei termini più diffusi dell'architettura moderna, quello di curtain-wall.

Ma questo ci aiuta a meglio comprendere farci 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 e 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 Tokyo, 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 tessili. Un

esempio per tutti è la Filarmonica di Scharoun a Berlino, che riprende quasi letteralmente Quatremère de Quincy, il quale indica 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 un'architettura di stoffa¹, la tenda appunto, che a sua volta trasferisce i suoi caratteri all'edificio.

Il muro composto come tessuto, l'abitazione come abito ci rendono consapevoli delle interessanti relazioni che esistono tra questi due ambiti. L'analogia era percepita comunque anche fuori dalla cerchia degli addetti ai lavori. Viene rilevata su un piano più pragmatico, per esempio, all'inizio dell'Ottocento da Schelling, che accomuna esplicitamente il lavoro dell'architetto e quello del santo². E gli esempi a supporto non mancherebbero: si pensi a Van de Velde, le cui attività di stilista e di architetto sono di fatto inscindibili. Ma Schelling aggiunge un'importante notazione chiamando in causa la scultura e ricordando come gli effetti più alti di quest'ultima si raggiungano nel parneggio, 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 «elemento 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 solo, di quel corpo metaforico e iconologico che presiede alla costruzione dell'architettura occidentale, e a cui ci hanno abituato Wittkower e decenni di studi storici centrati sul neoplatonismo. È piuttosto il corpo fenomenologico di Merleau-Ponty e di Saïd quello a cui ci riferiamo, un corpo sentiente, un «luogo delle sensazioni simultanee». Un corpo non metaforico dell'universo e matematizzabile secondo rapporti proporzionali.

Ed è peraltro un corpo certamente non concluso, ma estensibile e relazionale, pronto alla contaminazione, al travalicamento dei suoi limiti. Non potrebbe oggi essere diversamente: trapianti, autotriplanti, protesi meccaniche ed elettroniche, connettori, terapie mediche hanno annichilito la concezione dell'integrità fisica del corpo. Peraltro sappiamo bene come l'immaterialità dell'esistenza virtuale abbia reso la fisicità del corpo ancora più labile.

Opere d'arte contemporanee esprimono questo messaggio, 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 frammentaria³.

Ci riferiamo quindi a un corpo che dev'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 artefatti 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 infinite architetture. È un sistema «corporale» di lettura e sistematizzazione dell'ambiente.

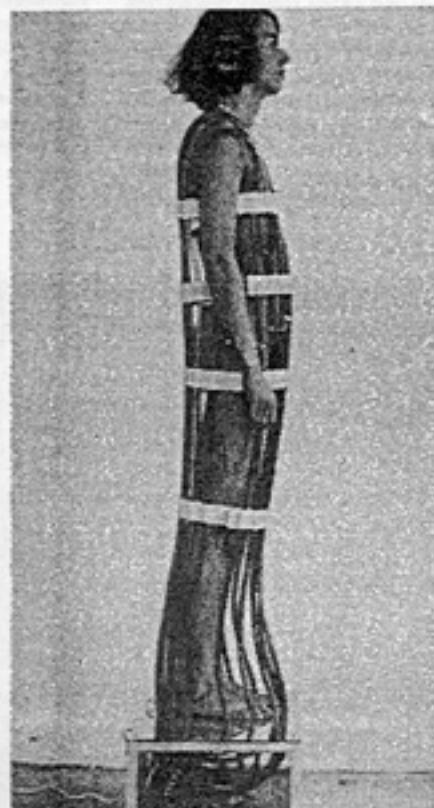
per comprendere la liceità di una tale costruzione appaiando illuminanti le riflessioni di Mario Perniola⁵ quando si pone a considerare che, nella logica del look, i corpi vengono considerati come vestiti, attraverso una trasmigrazione di valori dal contenitore (il vestito) al contenuto (il corpo), percorrendo quindi a ritroso quel primo tratto della nostra sequenza che dal corpo conduceva al vestito. In maniera simile, Benjamin⁶ aveva individuato lo stesso percorso analizzando il fenomeno del feticismo, che trasferiva valenze organiche proprie del corpo – come il sex appeal – all'oggetto.

Ma spostiamoci più avanti nella nostra sequenza e notiamo che proprio nell'ultima sfera, quella che separa arredamento e architettura, Loos propone una sorta di tensione, 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 depara la supremazia dell'architettura degli interni, vera architettura tattile, contorno del corpo, vestito estremo dell'uomo, che, solo per necessità statiche e strumentali, abbandona la costruzione dell'edificio. Congruente con questo atteggiamento è peraltro la preminenza data allo spazio: Loos diceva: «Non disegno plante ma spazi». Per lui, quindi, l'insieme degli involucri si ferma all'arredamento. Accordando 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 impressioni sono molteplici. Il binomio architettura/moda, ancor più che quello architettura/abbigliamento, è un vero e 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, dell'avanguardia dell'architettura moderna, è ben altro che un fulgido gesto di opposizione all'edettismo. Viene teoricamente teorizzato in *L'art décoratif d'aujourd'hui*. E non negli altri suoi scritti, e corrisponde all'azione di testare la nuova architettura. Anzi, non solo di testarla, ma di metterla in divisa. Peraltra, in *L'art décoratif d'aujourd'hui* i riferimenti all'opera degli stilisti sono frequentissimi. Ma in realtà è l'idea stessa di architettura moderna a essere concepita in un contesto dove l'abbigliamento è il costante riferimento.

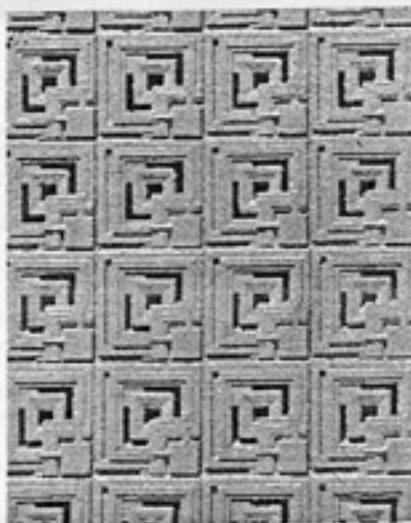
Recenti sviluppi dell'architettura contemporanea, dove la tessitura è stata completamente ridiscussa, permettono di nuovi «tessili» eredi di queste idee. Shigeru Ban trasforma la tradizione giapponese della schermatura in una casa definita da una grande tenda e che esplicitamente si chiama *Curtain-wall House*. La tenda ne diventa l'elemento centrale che, sulla scia di Semper, sostituisce il muro. Una «frustrazione per il muro»⁸ caratterizza anche Rem Koolhaas, e ciò ha spesso dato luogo a elementi tessili o metallici sostitutivi del muro. Trama e ordito ritornano invece in Herzog & De Meuron, per i quali il rivestimento, seppur di fatto non tessile, è concepito come tappeto. Ma non si tratta soltanto di ricerche formali – le tecniche dei nuovi materiali avviano sempre di più ab-

bigliamento ed edilizia e rendono sempre più labile il confine tra materiali morbidi e materiali rigidi.

1. "The development of the wall and wall construction", in *Antiquity*: London Lecture of November 18, 1853, in Res, n. 11, 1986.
2. Cfr. J. Rykover, «L'architettura è tutta nella superficie. Semper e il principio del rivestimento», in *Rassegna*, n. 73, 1998.
3. F.W. Schelling, *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt 1985.
4. Cfr. a questo proposito G. Teyssot, *The Mutant Body of Architecture*, in E. Diller, R. Scofidio, *Res: Architectural Probes*, New York 1994.
5. M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994.
6. W. Benjamin, *I passaggi di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, vol. 1.
7. M. Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge (MA) - London 1995.
8. B. Lichten, «Rem Koolhaas/DMAA, VJ/II Frustration», in *Daidalos*, August 1995.



R. Horn, Overflowing Blood-machine, vestito con tecnica mista.
R. Horn, Overflowing Blood Machine, installation with mixed techniques.



Ell Wright, Ennis House.

We can therefore view the body as the first element of a fluid sequence that allows us to put into order all the artifacts which surround us like successive coverings, starting with the skin and ending with the universe

The etymological link is quite evident: abito (clothing) / abitazione (house). Abitudine (habit), a third term, is a highly inter-related derivative and further consolidates the conceptual relations. And yet, such obvious links aren't enough to dispel the doubts and diffidence each time the parallel between architecture and clothing is hypothesized.

The relation between these two cultural areas has, in fact, produced varied effects, generating an interesting, but murky debate. The parallel has almost always been carefully avoided by architects, who seem to have repressed the question, sort of like an inviolable taboo. But in other circles, the theses have been varied, but with scant foundation, and often limited to an automatic and simplistic homology, if not an outright identity, between the two disciplines: architecture and clothing are parts of the same argument, the only thing that changes, if you will, is their material.

Authoritative voices, though, pause on the analogy between architecture and textile art, and show that the relation between dress and house certainly has meaning and many topics for reflection, and that the simple superimposition of the two areas diminishes the question. Gottfried Semper articulates the well-known law of coverings, on which he constructs his theory of the textile-based origins of architecture on another linguistic similarity between the German words Wand (wall) and

Gewand (dress).¹ Semper's speculation is interesting in that it indicates weaving as a primordial human activity from which – and only as a consequence – architecture derives. It is no coincidence that Semper's converts in Chicago invented one of the most wide-spread terms of modern architecture: curtain-wall.

But this helps us better understand more internal factors of the techniques of the architectural project. If we turn our attention to Wright, an architect from this environment, we notice how he adopted composite methods in which the wall is treated like cloth: with a warp and weft that repeat each other and blend together, and which ultimately cover the body of the building. Beyond the conceptual debates with Semper and Sullivan about the above-mentioned theory, the surfaces of the Ennis House in Los Angeles or the Imperial Hotel in Tokyo, to mention just two examples, are obvious cases of how wall surfaces can be viewed in textile-based terms.²

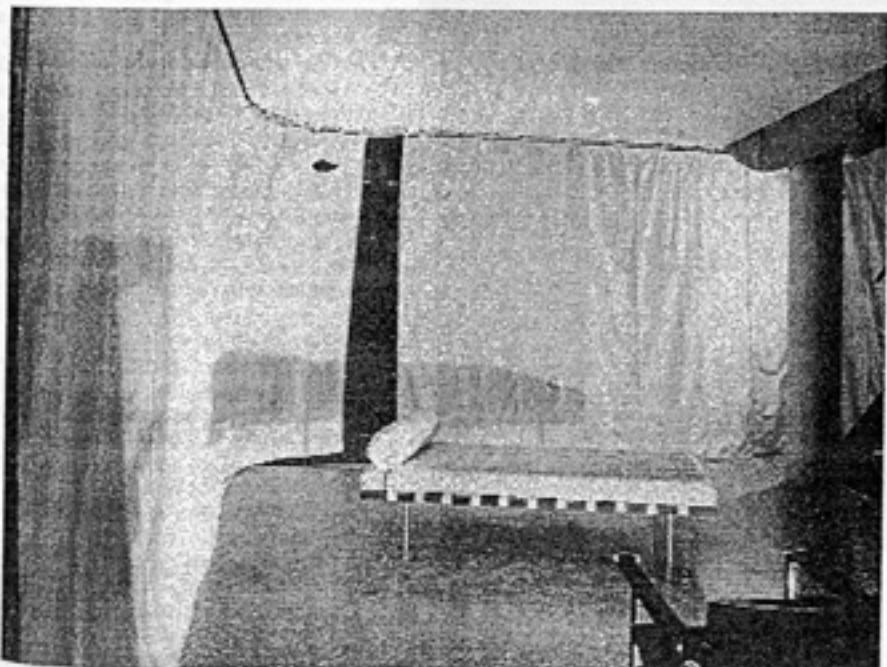
In other cases, in a more lapidary and programmatic manner, buildings have been conceived *in toto* as textiles. One example is Scharoun's Philharmonic in Berlin, which almost literally quotes Quatremère de Quincy, which indicates the curtain, and the pit, as architectural archetype. In this case, stone architecture doesn't draw directly from weaving, but from architecture made of cloth, the curtain, which in turn transfers its characteristics to the building.

The wall composed as fabric, the building as an image of a tent, the house as clothing, all help us realize the interesting relationships that exist between these two areas. The analogy was also perceived beyond the circle of insiders. It can be found on a more pragmatic level, for example, at the beginning of the 19th century by Schelling, who explicitly unites the work of the architect and the tailor.³ There are plenty of examples to support this view: Van de Velde, whose activities as stylist and architect are undividable. But Schelling adds an important note when he mentions sculpture, and points out that the highest effects of sculpture are achieved in draping, another operation of clothing, a sort of "architectonic clothing," in that it is made of stone. But what is the true common denominator between the two disciplines? What keeps these two universes together? The presence of the body as a "contained element" of both the one and the other. We have already seen this with Schelling, and it is fairly obvious. But careful, we aren't dealing, or at least not only, with the metaphorical and iconological body that presides over the construction of western architecture, to which Wittkower – and decades of historical studies centered on neo-Platonism – have accustomed us. We are rather referring to the phenomenological body of Merleau-Ponty and Sartre, a sentient body, a "place of simultaneous sensations." A body that isn't a metaphor of the



H. van de Velde, vestito (in Album Moderner, 1900).

H. van de Velde, dress (in Album Moderner, 1900)



A. Kochhaas, villa Dali-Ava.
A. Kochhaas, Villa Dali-Ava.

universe, and that cannot be reduced in mathematical terms according to proportional relations.

Also, this body is not finished, it can be extended and subjected to mutations; it is ready to be contaminated, to pass its own limits. It couldn't be otherwise, nowadays: transplants, self-transplants, prosthetics, both mechanical and electronic, connectors, and medical therapy have annihilated the conception of the body's physical integrity. We also know how the immaterialism of virtual existence has made the physicality of the body even weaker.

Contemporary artworks give voice to this message, like Overflowing Blood-machine by Rebecca Horn, which centers on the proteinaceous reality of the body; or As It Is always already taking place by Gary Hill, which deals with its fragmentary representation.⁴

We are therefore referring to a body that must be seen in another perspective, which is more an object of architecture than a metaphor for it. In short, it is a "human body" which is already potentially an "architectonic body." We can therefore view the body as the first element of a fluid sequence that allows us to put into order all the artifacts which surround us like successive coverings, starting with the skin and ending with the universe. We can therefore progressively include prostheses, clothing, objects, instruments, furniture, furnishings, and finally, architecture. It is a "bodyly" system with which to read and systematize the environment.

To understand the lawfulness of this construction, the reflections of Mario Perniola⁵ are illuminating when they

force us to consider that, in the logic of the look, bodies are considered clothing, through a transmigration of values from the container (the clothing) to the contents (the body), tracing back that first section of our sequence that led from the body to the clothing. Similarly, Benjamin¹ indicated this same pathway, when he analyzed the phenomenon of fetishism, which transfers organic values of the body – like sex appeal – to objects.

But going even further in our sequence, we notice that Loos proposes a sort of fusion, if not an inversion, in this last sphere, which separates furnishings from architecture. He followed in the wake of Semper, and put textile art in a pre-eminent position, architecture is born as a textile element. He decreed the supremacy of architecture in interiors, true tactile architecture, which surrounds the body; man's extreme clothing, which requires the construction of the building only out of static and instrumental necessity. This attitude is congruent to the pre-eminence given to space: Loos said that "I don't design planes but spaces." To him, therefore, the set of coverings ends with furnishings.

When we mentioned the concept of the look we hinted at the concept of fashion, which is almost inseparable from that of clothing. If we look at this pair under that light, once again we note that there are many incomprehensions. The pair architecture/fashion, even more than architecture/clothing, is true battle territory. And yet we can make different reflections. The birth of modern architecture and its propaganda were marked by the desire to create a fashion. Mark Wigley has shown² that the obsession with white that characterized Le Corbusier's first work and, consequently, the avant-garde of modern architecture, is more than just a futile gesture of opposition to eclecticism. It is repeatedly theorized in L'art décoratif d'aujourd'hui, if not in his other writings, and corresponds to the action of dressing this new architecture. In fact, not just dressing it, but putting it in uniform. In L'art décoratif d'aujourd'hui, there are frequent references to the work of stylists. But actually it is the very idea of modern architecture that was concealed in a context in which clothing was the constant point of reference.

Recent developments in contemporary architecture, where the facade is completely re-discussed, allow for "textile" overflows that are the heirs of these ideas. Shigeru Ban transforms the Japanese tradition of screens into a house that is defined by a large curtain and which is explicitly called Curtain-Wall House. The curtain becomes the central element which, in accordance with Semper, substitutes the wall. A "frustration for the wall" characterized by Rem Koolhaas as well, and this has frequently resulted in textile or metallic elements that substitute the wall. Warp and weft show up again in Herzog & De Meuron, for whom the re-covering, albeit not textile, is conceived in this manner. But this isn't just formal research – the technologies of new materials are bringing clothing and buildings increasingly closer and are blurring the border between soft material and rigid material.

1. "The Development of the Wall and Wall Construction, in Antiquity. London Lecture of November 18, 1853, in Res. n. 11, 1986.
2. Cf. J. Rykwert, "L'architettura è tutta nella superficie. Semper e il principio del rivestimento," in Rassegna, n. 72, 1998.
3. F.W. Schelling, Ausgewählte Schriften, Frankfurt 1985
4. Regarding this, cf. G. Teyssot, The Mutant Body of Architecture, in W. Diller, R. Scofidio, Rash: Architectural Probes, New York 1994.
5. M. Perniola, Il sex appeal dell'inorganico, Einaudi, Turin 1994.
6. W. Benjamin, I passaggi di Parigi, Einaudi, Turin 2000, vol. 1.
7. M. Wigley, White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture, Cambridge (MA) - London 1995
8. B. Loostra, "Rem Koolhaas/DMA, Wall frustration," in Daidalos, August 1995.



R. Magritte, L'aimable vénit, 1966.