

**AsM**

Architettura su Misura

Habitat | Abito – Habitus



*La creazione di un abito, o di una stanza,  
è come la creazione del Sé.*

*Stephane Mallarmé*

*Dottoranda*

*Stamatina Kousidi*

*Ciclo di Dottorato di Iscrizione*

*Venticinquesimo/25°*

*Tutor*

*Prof.ssa Arch. Antonella Romano/Sapienza*

*Co-Tutor*

*Prof.ssa Lucy Orta/University of the Arts London*

*Titolo e Sottotitolo della Dissertazione*

*Architettura su Misura (AsM)*

*Habitat | Abito – Habitus*

*Prima Presentazione Ufficiale della Dissertazione*

*20 dicembre 2012*

*Seconda Presentazione Ufficiale della Dissertazione*

*11 luglio 2013*

*Dottorato in Architettura. Teorie & Progetto/*

*Progetto dello Spazio e del Prodotto di Arredo*

*Dipartimento di Architettura & Progetto/DiAP*

*Sapienza Università di Roma*

# Contenuti

PROLOGO 7

## PARTE PRIMA: HABITAT | ABITO

INTRODUZIONE 9

*Lo Spazio Interno e il Sé (Habitat)*  
*L'Abito e il Sé (Abito)*  
*Lo Spazio Interno | Lo Spazio Intimo*  
*Su Misura*  
*Embodiment Spaziale | Embodiment Sartoriale*

IA1. CASA NARRATIVA 49

*Il Cortile Interno*  
*Le Quattro e Una Finestre*  
*Le Due Porte*  
*Arredamento*  
*Esilio*  
*Casa Come Me*

IA2. ABITO NARRATIVO 69

*Rivelando*  
*Riproducendo*  
*Scomponendo*

IA. NARRATIVO | PARALLELI 83

IB1. CASA MECCANICA 109

*La Navigazione*  
*Le Illusioni*  
*Esterno/Interno*  
*Arredamento*  
*Incidente con la Macchina*  
*Une Maison Compliquée*

IB2. ABITO MECCANICO 137

*Sottolineando*  
*Assistendo*  
*Contemplando*

IB. MECCANICO | PARALLELI 153

IC1. CASA GROTTESCA 187

*La Vista*  
*La Misura*  
*I Paradossi*  
*Arredamento*  
*Mise au Point*  
*Un Appartement sur Mesure*

IC2. ABITO GROTTESCO 211

*Trasformando*  
*Frammentando*  
*Inquietando*

IC. GROTTESCO | PARALLELI 225

# PARTE SECONDA: HABITUS

INTRODUZIONE	261
<i>Habitus   Una Nozione Collettiva</i> <i>Spazi Intimi – Spazi Interni   Punti di Intersezione</i>	
IIA. SIMULTANEITÀ	275
<i>Sintassi   Individui</i> <i>Vocabolario   Movimenti</i> <i>Composizione   Coppie</i>	
IIB. AUTO-COSTRUZIONE	319
<i>Creare gli Elementi</i> <i>Assemblare gli Elementi</i>	
IIC. EMERGENZA	339
<i>Moduli Umani   Dal Singolare al Collettivo</i> <i>Moduli Materiali   Dal Rifugio al Vestito</i>	
IID. SOSTENIBILITÀ	365
<i>Struttura   Concetti – Forme – Materiali</i> <i>Performance   Riciclare – Eliminare – Ridurre</i>	
EPILOGO	393
Bibliografia	407
Apparato Fotografico	424
Nota di Ringraziamento	438
Nota sull'Autore	441



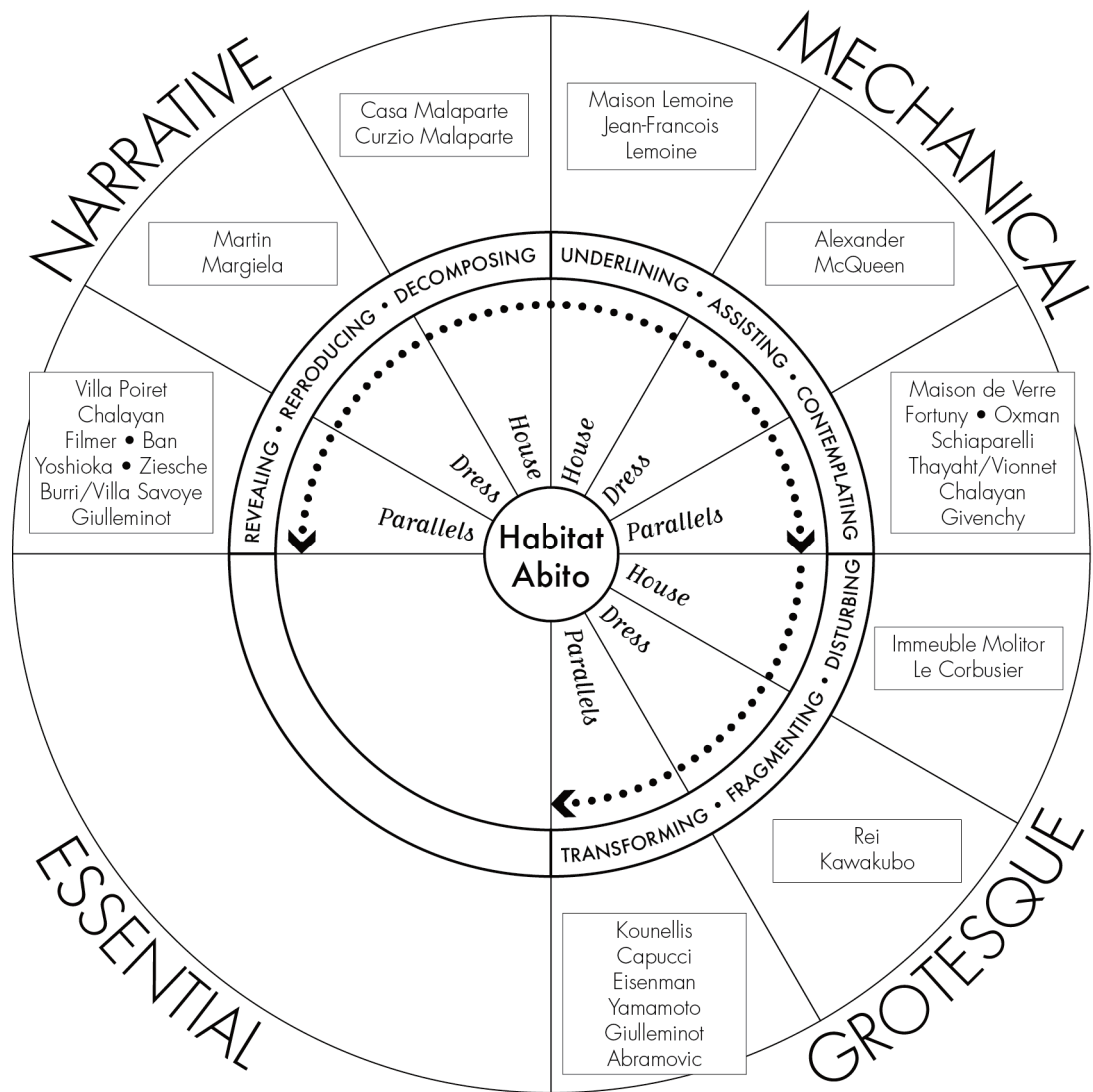


# PROLOGO

Seguendo l'ipotesi che il corpo umano è circondato da diverse pelli aggiuntive (Virilio 2003, Sparke 2008, De Fusco 2012) all'interno degli spazi abitativi, la Tesi "AsM | Architettura su Misura. Habitat | Abito – Habitus" (AsM) si concentra su quelle definite dagli involucri architettonici e sartoriali e tenta di delineare la natura del rapporto dinamico che si forma tra gli elementi partecipativi distinti. Nel definire tale rapporto, ci si è interrogati sui modi in cui lo spazio interno e l'abito, in collaborazione o singolarmente, possono interagire con la condizione umana. Assumendo la necessità di mettere l'architettura in contaminazione con altre arti e mezzi di comunicazione, e di riconsiderare la natura del suo confine (Derrida 1988), AsM è situata in una zona cross-disciplinare dove la giustapposizione dell'architettura con la nozione del vestito porta alla realizzazione di uno scambio e di una integrazione a livello concettuale, metodologico ed epistemologico; le rispettive pratiche si informano e nutrono l'un l'altra mentre anticipano le future prospettive e tendenze del design.

AsM è un progetto di ricerca qualitativa che comprende diversi metodi di indagine: a) analitico-critica: attingendo da casi di studio teorici o progettati una analisi qualitativa e comparativa; b) esperienziale: svolgendo visite, interviste, documentazioni e osservazioni in situ; c) storica: su riferimenti teorici e progettuali relativi all'età contemporanea; d) epistemologica. L'analisi attenta di ogni oggetto di design si intreccia con una controparte teorica, sottolineando la natura ibrida della principale ipotesi: l'invenzione del termine architettura su misura (AsM) traccia e prende in esame le sovrapposizioni e le interconnessioni delle pratiche di progettazione dell'architettura e della moda, così come l'interrelazione dinamica dei loro prodotti con l'elemento e la condizione umana. AsM è strutturata in due sezioni ed è costruita intorno ai termini habitat, abito e habitus; i primi due derivano dal terzo, dalla parola latina habitus, che si traduce come comportamento: tutti i gusti, le abitudini e gli atteggiamenti sociali dell'uomo.

La prima sezione, "Habitat | Abito", si basa sull'analisi comparativa degli spazi interni architettonici residenziali e dell'abito, al fine di rilevare la natura della loro identificazione e interrelazione univoca con l'elemento umano individuale e collettivo, in relazione allo spirito, al corpo e alle abitudini. La seconda sezione, "Habitus", esamina le prestazioni parallele o intersecanti delle pratiche dell'architettura e del design della moda per affrontare una nozione collettiva del sé anche in relazione a questioni sociali e ambientali di cogente attualità. In entrambe le sezioni l'analisi ha carattere antropocentrico, ma il punto focale si sposta gradualmente dall'unità umana individuale a quella collettiva e da una prospettiva monodisciplinare a un approccio interdisciplinare.



# PARTE PRIMA: HABITAT | ABITO

## INTRODUZIONE

*È col passare degli anni, diventerà possibile, invece di essere in possesso di una casa generica, uscire e averne una su misura; l'aspetto delle case inizierà ad avere importanza più che mai<sup>1</sup>.*

### *Lo Spazio Interno e il Sé (Habitat)*

Il termine "interiore" è apparso, inizialmente, nel tardo XV secolo, riflettendo una duplice rilevanza: indicava la zona separata dallo spazio esterno, ma esprimeva, contemporaneamente, lo spirituale, la natura interiore dell'anima<sup>2</sup>. La vita residenziale, durante questo periodo, può aver fatto propri ruoli razziali e sociali, ma ancora portava in gran parte il marchio personale di chi occupava lo spazio domestico. Dall'inizio del XVIII secolo, il termine "interiorità" è stato utilizzato per indicare il carattere personale, un senso d'individuale soggettività e solo all'inizio del XIX secolo ha cominciato a rappresentare l'interno di un edificio o di una stanza, in associazione con un tocco artistico<sup>3</sup>. In uno dei numeri della rivista *Recueil de Décorations Intérieures* lo spazio interno è definito come una battaglia commerciale tra gli architetti e gli artigiani per la carta da parati<sup>4</sup>. Baudelaire ha introdotto una definizione estesa del termine "interiore", distaccata spazialmente dalla sfera residenziale e avvicinata alla città, in quanto può rappresentare qualsiasi spazio o ambiente che condivide caratteristiche distintive con gli interni residenziali. Nel caso estremo del personaggio di *flâneur*, il gentiluomo che vaga per le vie cittadine come descritto da Baudelaire, lo spazio urbano può essere considerato come un altro tipo di interni, in quanto suscita nel suo occupante emozioni di familiarità, di sicurezza e di protezione; nozioni fondamentali per qualsiasi tipo d'interiorità.

*Per il flâneur perfetto, per lo spettatore appassionato, è una gioia immensa istituire una casa nel cuore della moltitudine, in mezzo al flusso e riflusso del movimento, nel bel mezzo del fuggitivo e dell'infinito.*

*(...) Per essere lontano da casa e ancora sentirsi ovunque a casa, vedere il mondo, essere al centro del mondo, e tuttavia rimanere nascosto dal mondo, questi sono alcuni dei piccoli piaceri di coloro che possiedono nature indipendenti, appassionate, imparziali che la lingua può definire, ma maldestramente<sup>5</sup>.*

*Lo spazio è a sua disposizione come una sorta di sistema distribuito, e attraverso il controllo di questo spazio lui domina su tutte le possibili relazioni reciproche tra gli oggetti in esso, e quindi su tutti i ruoli che essi sono in grado di assumere<sup>6</sup>.*

Nel capitolo *Man the Interior Designer*, nel libro *The System of Objects*, scritto da Jean Baudrillard, il nuovo modello dell'abitante della casa è descritto non come un proprietario, né come un utente semplice, ma come un «ingegnere attivo dell'atmosfera»<sup>7</sup>. Di conseguenza, Simon Unwin ha riflettuto sulla descrizione della persona che fa esperienza di un edificio, facendo presente che la parola *user* è troppo funzionale, le parole "abitante" o "residente" troppo domestiche, mentre le parole "uomo" o "donna" specificano troppo il genere<sup>8</sup>. Gli esseri umani negli esempi residenziali selezionati in questo studio sono impiegati come "ingegneri interni" propri di atmosfere private. Casa Malaparte, Maison Lemoine e l'ultimo appartamento di Le Corbusier a Parigi, nell'Immeuble Molitor, esamineranno l'interrelazione tra l'architettura, lo spazio interno, con il destinatario umano di questo spazio, affrontando le caratteristiche mentali, corporee e abituali, rispettivamente.

La selezione degli esempi si basa su criteri diversi, ma non è stata casuale. Al contrario, è stata guidata dalla coscienza (degli architetti) nella disposizione degli spazi, in base alle specifiche esigenze umane e indicazioni, ogni volta, così come in base al livello d'interazione quotidiana tra lo spazio architettonico e la condizione umana. Il "design degli interni" è definito da Baudrillard come l'apice dell'aspetto organizzativo dell'ambiente domestico, ma senza riguardare l'intero sistema dello spazio della vita moderna, che si basa sul contrappunto tra "design e ambiente"<sup>9</sup>. Ma che cosa costituisce l'atmosfera degli interni? Quali sono gli elementi che rendono efficace l'interazione tra gli spazi interni residenziali e il residente?

Questo studio si concentrerà sull'intensa relazione intima e unica tra lo spazio e la persona, nel tentativo di tracciare lo sviluppo in era contemporanea delle caratteristiche residenziali dell'epoca rinascimentale, quando non si poteva «mettere troppo in rilievo il grado in cui gli elementi architettonici erano stati sfruttati secondo il programma dettato dalla personalità del proprietario». André Chastel descrive pertinentemente «l'insistenza di mostrare gli edifici contrassegnati da un timbro individuale, consistente in una massa di dispositivi, ninnoli, allegorie e immagini, tutti adattati ad uno stile imperioso emblematico»<sup>10</sup>. Al fine di leggere, analizzare e interpretare, la spazialità dei casi di studio emblematici selezionati in riferimento costante ai loro fattori umani, sarà impiegato lo strumento teorico della fenomenologia<sup>11</sup>. Come ha sostenuto Martin Heidegger nel suo saggio *Essere e Tempo*, l'interpretazione e la fenomenologia si rimandano l'un l'altro, dal momento che «la nostra stessa indagine mostrerà che il significato della descrizione fenomenologica come metodo sta nella interpretazione»<sup>12</sup>.

*L'analisi è trascendentale nel senso kantiano, porta cioè alla luce le condizioni*

*che rendono possibile il nostro incontro con tutto ciò che si verifica nel modo in cui facciamo "esperienza" del fenomeno, in quanto tutti gli incontri sono modi di determinare l'essere delle entità nel mondo. Non c'è altro "senso" o "significato di essere" diverso da quello che gli attribuiamo nella nostra comprensione. (...) Se "essere" significa "essere già inteso come", allora c'è bisogno di un'indagine approfondita di tutti i tipi diversi di comprensione che sono alla base del nostro rapporto col mondo. (...) Il fenomenologo deve tracciare i diversi modi in cui abbiamo a che fare con il "dato" e portarli alla articolazione<sup>13</sup>.*

Inoltre, la seguente interpretazione dello spazio architettonico sarà divisa in tre parti distinte: a) mentale, b) corporea, c) abituale, e gli elementi rispettivi di ogni categoria verranno rintracciati nelle caratteristiche di ogni spazio interno. Questa triplice distinzione segue la convinzione di Heidegger sulla distinzione tra mente, corpo e azioni. In particolare egli sostiene che c'è «una netta distinzione tra la mente e il corpo: l'interno, il regno mentale si distingue dal regno del mero movimento fisico» e dal suo punto di vista gli elementi che determinano ciò che siamo si trovano nel «corso della nostra vita attiva; le azioni sono movimenti fisici da spiegare in termini di credenze interiori, desideri e sentimenti»<sup>14</sup>.

*Sostengo che è solo sulla base di un orizzonte già aperto di senso che siamo in grado di capire e dare un senso degli esseri, in primo luogo, compresi il "corpo fisico" (korper), il "corpo vissuto" (leib) e tutte le sue manifestazioni (...). In Essere e Tempo, Heidegger suggerisce che i fenomeni del "corpo", della "vita" e della "coscienza" sono tutte aree d'indagine locale, che sono degne d'indagine fenomenologica di per sé, ma le indagini sono rese comprensibili solo sulla base del Dasein<sup>15</sup>.*

Secondo la nozione di Baudrillard, per cui l'uomo "abitante della casa" non è interessato né al possesso, né al godimento, ma rigorosamente alla responsabilità, nel senso che in ogni momento è possibile per lui determinare "risposte", allora la scelta dei casi di studio è stata guidata dal grado di omogeneità tra lo spazio interno e l'entità umana. Come se i messaggi del design che derivano dall'uomo, tornano a lui con successo, attraverso l'arredo e l'organizzazione spaziale. Secondo Le Corbusier, «l'architettura è un fatto d'arte, un fenomeno delle emozioni, al di là delle questioni di costruzione»; se «lo scopo della costruzione è quello di tenere le cose insieme», allora lo scopo dell'architettura è quello di muovere noi stessi<sup>16</sup>.

Se la "risposta" è qualsiasi comportamento di un organismo vivente che deriva da uno stimolo esterno o interno (come definito dalla biologia), poi la scena interna può essere considerata, qui, come un universo di stimoli per ogni rispettivo residente. La natura di questi stimoli distintivi sarà esaminata in termini di riconoscimento, di espressione e di realizzazione. Il prologo ai casi di studio residenziali che seguono comprenderà, come esempio introduttivo, gli interni residenziali dei fra-

telli Goncourt. Il trattamento dell'“involucro” interno della loro residenza privata, nel *seizième arrondissement* di Parigi, era decisamente diverso dai suoi equivalenti moderni, dimostrando l'effetto determinante dell'estetica personale.

La nozione dell'“involucro” sarà un interesse ricorrente in questa tesi, a partire dall'analisi dell'“involucro” residenziale, proseguendo con l'indagine dell'involucro sartoriale, per concludere nel punto d'intersezione delle due entità. Walter Benjamin ha sostenuto che «la forma originale di tutte le abitazioni non è l'esistenza nella casa, ma nell'involucro» e l'involucro «porta l'impronta del suo occupante», nonché «nel caso più estremo, l'abitazione diventa un involucro»<sup>17</sup>. Benjamin ha anche sostenuto che «il XIX secolo, come nessun altro, era improntato sulle abitazioni, si concepiva la residenza come ricettacolo per la persona, e l'ha rivestita con tutti i suoi connessi accessori»<sup>18</sup>. Come dimostrazione indicativa di questa affermazione, seguirà una breve analisi della Maison des Goncourt, menzionando gli elementi che hanno prodotto risposte, nel residenziale “involucro”, del XIX secolo.

*Quando aprì la porta principale, il visitatore fu accolto da statue di argilla, ornamenti in bronzo e porcellane delle epoche più costose sotto l'effetto di una convivenza felice che ha caratterizzato anche la collezione di Madame de Pompadour o quelle di tutti i collezionisti attivi del periodo. Per Edmond, la sua casa era un rifugio, un luogo pieno di oggetti che simboleggiavano la ricostruzione del suo carattere, pur permettendosi di lasciare se stesso in una saturazione artistica<sup>19</sup>.*

*La Maison d'un Artiste* (1898), di Edmond de Goncourt, è uno dei primi esempi di una annotazione urbanistica, abitativa: una descrizione dettagliata della residenza personale dei fratelli Goncourt, in rapporto diretto con i loro scritti personali e i loro squisiti personaggi. Emile Zola ha sostenuto che questo testo non rappresenta una storia più o meno interessante, ma una lezione dell'anatomia completa morale e fisica<sup>20</sup>. La struttura di questo libro è organizzata sotto forma di un'analisi sequenziale spaziale dell'edificio, della disposizione di ogni oggetto e della registrazione di quest'ultimo, con il fattore “personale” costantemente presente nella narrazione domestica. Lo spirito personale dell'autore sta dietro il fatto che una denervata descrizione residenziale viene trasformata in una sequenza prolifica di immagini vivide, ciascuna strutturata e dipendente dall'origine mentale e dalla memoria che la provoca. Caratteristiche umane sono intrecciate con elementi materiali e il risultato finale si avvicina alla biografia illustrata di se stesso.

*Tessuti ricamati con scene da una leggenda de La Fontaine, come interpretata dall'artista Jean-Baptiste Oudry del movimento Rococò, e, in un remoto angolo di una stanza, un vaso di porcellana di Sèvres, che ha motivato Edmond a immaginare Madame de Pompadour toccarlo prima di regolare la sua gonna per sedersi sul divano<sup>21</sup>.*

Le risposte, la provocazione emotiva e il recupero della memoria, sono tutti stati menzionati sopra, in diretta, stretta corrispondenza a un elemento residenziale: un oggetto, un modello o un dettaglio degli interni. Quando lo spazio è studiato ed eseguito personalmente, piuttosto che assegnato dagli altri, le correlazioni di cui sopra è più probabile che siano evidenti. Spesso, l'occupante di una casa pone, consapevolmente, gli elementi interni facendo riferimento a un avvenimento, un momento o un'emozione che vale la pena di ricordare. Lo spazio interno, come nel caso della casa *Open* (1983/1992), di Wolf D. Prix e Helmut Swiczinsky (Coop Himmelbl), è concepita e vissuta con «gli occhi chiusi in intensa concentrazione» e con le mani che agiscono «come un sismografo, registrando le sensazioni che lo spazio evocherà»<sup>22</sup>. Seguendo la stessa nozione, Edmond de Goncourt aveva dichiarato che «la mia camera da letto è una stanza originale di un castello e io sono trasformato nella bella addormentata dell'era Luigi XV», accentuando il fatto che il suo interno era «un santuario privato, un laboratorio di verifica dei sensi» con ogni oggetto che simboleggia qualcosa di diverso. La coerenza era subentrata dalla natura metaforica degli oggetti, e non dalla loro coesistenza armonica.

*L'insistenza che dividevano sulle minuzie, così come i sentimenti che queste producevano, era più importante - per loro - che qualsiasi tentativo di comporre una scena narrativa ragionevole o coerente. Gli elementi decorativi sono stati bordati con la loro corrispondente lettera personale, e la loro cucitura è stata, in primo luogo, intesa a sfidare i sensi, come l'area della sala da pranzo, "arredata come un padiglione da giardino dedicato alla musica"<sup>23</sup>.*

Oltre al fatto che lo spazio interno era un prodotto di sintesi dello spirito umano, rappresentava anche una interazione con quest'ultimo, in un'area di scambio tra stimoli e reazioni. Secondo Sigfried Giedion, gli oggetti hanno la potenzialità di provocare, consciamente o inconsciamente, nella maggior parte dei casi, reazioni amichevoli od ostili; eludendo le nostre roccaforti razionali, attaccano le nostre emozioni senza controllo. L'estetica ha un impatto influente su di noi e si trova di intrinsecamente nelle cose; provengono da queste come gli odori dal cibo o dai fiori. Come profumi immateriali, determinano la nostra sensibilità o reazione emotiva. L'obiettivo del *Simposio*, a cui Giedion ha partecipato, è stato quello di guardare oltre i valori utilitaristici e funzionali dall'ambiente umano e di assumere l'esistenza di valori estetici e spirituali, credendo che i valori estetici possono essere arbitrariamente aggiunti o sottratti da un oggetto.

*I valori estetici non sono semplici decorazioni, ma anzi, hanno le loro radici nel profondo dell'anima. Il loro impatto sulle decisioni dell'uomo raggiunge anche i problemi più pratici, nella costruzione delle cose di uso quotidiano, automobili, ponti e, soprattutto, del nostro ambiente umano. Se l'estetica dell'uomo o, come preferirei esprimerla, se i bisogni emotivi dell'uomo non sono soddisfatti, egli reagirà immediatamente. Egli respingerà il più violentemente*

*possibile la minima deviazione dai suoi canoni estetici. Egli farà tutto quanto in suo potere per plasmare le cose secondo le sue convinzioni emotive<sup>24</sup>.*

I fratelli Goncourt si erano definiti come “nobili dello spirito” a causa della sensibilità dei loro nervi sensoriali. Edmond ha espresso la sua ferma opposizione a qualsiasi disposizione interna convenzionale, neutra e indifferente, essendo guidato da un istinto passionale personale, il gusto. Ma cos'è il “gusto”? Secondo la signora Haweis, nel libro *Art of Beauty*, nessun'altra parola è stata più abusata; implicando inizialmente, la facoltà che il palato ha di distinguere i sapori, e continuando a descrivere i più sottili sapori che raggiungono il palato mentale. Il “gusto”, quindi, conclude Haweis, è proprio la facoltà di distinguere tra il gradevole e lo sgradevole<sup>25</sup>.

*Ogni mobile, ogni oggetto, ogni cosa aveva una storia da raccontare, la storia della nostra famiglia. La nostra casa non è mai stata finita, si è sviluppata con noi, e noi con essa. Era certamente senza “stile”, cioè, non aveva nessun elemento straniero, nessun “vecchio” stile. Ma ha avuto uno stile, lo stile dei suoi occupanti, e lo stile della nostra famiglia<sup>26</sup>.*

Nell'estratto qui sopra, Loos descrive l'appartamento in cui è cresciuto, mettendo in luce l'assenza di ogni stile, a parte lo stile personale. Nel saggio *Interiors in the Rotunda* (1898), Loos sostiene che «la migliore risposta è stata data dalla degna signora, che ha detto che se si ha una testa di leone sul comodino, e se la testa del leone stessa è sul divano, sul guardaroba, sui letti, sulle sedie, sul lavabo, in una parola, su ogni oggetto nella stanza, allora questo è “stile”»<sup>27</sup>. Nel dialogo che segue, Jean Baudrillard e Jean Nouvel riflettono sull'origine “singolare” di architettura, insieme con l'esistenza di un “stile personale”, analogamente alle credenze di Loos:

*J.B.: Non si parla di stile in architettura? Perché rispetto alla singolarità, vorrei sapere che cosa è lo stile... Riconosciamo qualcuno che ha stile, ma il lavoro prodotto non sarà necessariamente l'incarnazione di una visione singolare.*

*J.N.: Tranne se capita che lo stile sia una visione singolare... E' una delle grandi questioni in architettura. Lo stile affronta il problema dell'evoluzione dell'architettura. (...) Uno stile nel mio senso del termine è qualcosa di diverso. Lo stile è un modo di fare. (...) Lo stile dovrebbe riflettere un modo singolare di pensare il mondo<sup>28</sup>.*

Seguendo lo stesso pensiero, il modo in cui Frank Lloyd Wright ha approcciato il design del suo spazio interno è stato caratterizzato dallo stesso impegno per uno stile personale. I suoi membri della famiglia avevano delle difficoltà ad iniziare la cena per tempo; Wright non aveva solo progettato la sala, il tavolo, le sedie, la to-



vaglia e i tovaglioli, ma aveva anche insistito sull'organizzazione e quindi risistemazione di questi elementi, insieme con i piatti, i bicchieri e gli utensili in composizioni di design sempre nuovi e più dinamici sul tavolo<sup>29</sup>. Negando l'esistenza di qualsiasi altro gusto fuorché il personale, Loos riduce il termine "gusto o stile" in una ripetizione di elementi caratteristici, riconoscibili, che quando abbinati, aprontano uno spazio con lo stile interno desiderato. Secondo Adolf Loos, e allargandoci all'universo domestico dei fratelli Goncourt, gli interni non sono progettati per un passante: «Anche se la superficie esterna è a volte inespressiva, la superficie interna è riccamente decorata in modo da conformarsi al gusto personale degli abitanti».

*Ci dovrebbero essere tanti tipi di case quanti sono gli stili delle persone e tante differenziazioni quante sono le persone diverse. Un uomo che ha individualità (e un uomo a cui manca?) ha il diritto alla sua espressione nel proprio ambiente<sup>30</sup>.*

Lionel Brett nel suo libro *Houses*, descrive il fatto che «ciò che dà stile a una stanza di fatto non è la conoscenza superiore del decoratore, ma le abitudini peculiari e i beni del proprietario». Accentuando il senso della corrispondenza tra l'uomo e i suoi interni, Brett elogia la peculiarità dell'utente, al fine di sottolineare la natura umana individuale, quella che dovrebbe essere applicata allo spazio interno residenziale che lo circonda insieme con il suo arredo. Commentando il rapporto tra il decoratore e il cliente, Brett afferma che «se si può rivolgere una parola al decoratore e al suo cliente, sarebbe per il primo la Modestia e per il secondo il Coraggio»<sup>31</sup>.

*Il decoratore è sempre stato un governante. Le sue camere ti costringono a sederti e muoverti in un certo modo, a mettere i libri o il bicchiere qui, ma NON qui, a sgombrare il campo da vecchi giornali e mantenere una pianta in qualche modo viva in un angolo vuoto. Ma la casa è una macchina da abitare<sup>32</sup>.*

L'analisi degli esempi residenziali che seguirà si propone di illustrare la definizione del termine "gusto personale", come espresso nelle precedenti definizioni. L'obiettivo di questa ricerca non è la critica degli ambienti selezionati residenziali o se siano approvati esteticamente da un testimone esterno, secondo il suo approccio alla bellezza, come, per esempio, nell'approccio critico di Edmond de Goncourt nel caso della residenza di Alphonse Daudet e la sua mancanza di un interessante "stile interno". In questo caso, la distinzione tra i termini "piacevole" e "sgradevole" si esprime attraverso l'affermazione che all'interno della residenza di Daudet «non c'è nemmeno un'immagine, né un soprammobile, né un cappello di paglia un po' esotico che il vostro occhio può mettere a fuoco; niente, assolutamente niente, che non sia ordinario, mondano e banale»<sup>33</sup>.

Al contrario, l'obiettivo di questo studio sarà raggiunto attraverso le caratteristiche distintive che identificano ogni residente con la sua residenza, rispettivamente. Dopo la definizione del termine coniato "Architettura su Misura", come viene descritta nell'introduzione principale, questa ricerca esamina i modi in cui l'identità personale del residente viene espressa all'interno e attraverso l'ambiente interno; portando alla composizione di un personale, individuale e unico stile; di una biografia costruita in termini architettonici; di una architettura viva. (Gli interni di Alphonse Daudet potrebbero essere definiti come appropriati e ben progettati, se la banalità corrispondeva alla personalità dell'abitante).

*L'individualità di un proprietario si manifesta prima nella scelta del suo architetto, l'individuo al quale egli affida la sua caratterizzazione. Si simpatizza con la sua opera, la sua espressione lo soddisfa, e questo costituisce il terreno comune su cui cliente e architetto possono incontrarsi<sup>34</sup>.*

Adolf Loos aveva incarnato l'espressione di sé nell'ambiente interno, vissuto, progettando e realizzando il suo unico appartamento residenziale a Vienna e sollecitando i suoi clienti a "imparare ad abitare". Li aveva istruiti con una sorta di formazione culturale, con indicazioni su come «stare in piedi, sedersi, dormire, mangiare, vestire» e, in generale, "vivere", quando, allo stesso tempo, li ha esortati ad eliminare l'uso di ornamenti; nel modo di vestirsi, risiedere e vivere. Per Loos, gli interni architettonici, residenziali erano unici. Lo spirito dello spazio e lo spirito dell'abitante sono in armonia, definendosi l'un l'altro, ricordando la filosofia che si trova nell'unica proprietà dei fratelli Goncourt o nella camera da letto di Otto Wagner.

*Si tratta di una camera da letto con bagno privato. Fu eseguita da Hans Schänzel, tappezziere alla Corte, per l'uomo che lo ha progettato per sé. Credo che forse questo aspetto ha maggiormente attratto i membri del pubblico, che si affollano intorno ad esso. Esso esercita il fascino potente del singolo, il personale. Nessun altro potrebbe vivere in essa, nessun altro potrebbe riempirla con la sua personalità, potrebbe renderla pienamente sua propria, tranne il suo proprietario, Otto Wagner<sup>35</sup>.*

Nell'esempio precedente, viene lodato il potere dell'individuo. Wagner ha concepito uno spazio che con l'aiuto di un tappezziere è riuscito a realizzare. Per Loos il sistema della composizione è stato diviso in due serie opposte: la percezione e la concezione. La percezione si riferisce agli elementi della costruzione (materiali, volumi, spunti tecnologici), mentre la concezione allo spirito che viene ricevuto e circondato dalla costruzione (aspetti sociali, emotivi, psicologici). La percezione appartiene poi agli specialisti e la concezione al fattore umano che occupa lo spazio interno, come nella seguente citazione della signora Haweis che risale alla fine del XIX secolo e sottolinea l'importanza della percezione individuale, quando si

tratta delle decisioni dello spazio personale o dell'abbigliamento. La gente comune dovrebbe essere dotata di un insieme di regole base e proposte, ma la scelta finale per decidere deve essere sua.

*Ci sono regole generali da stabilire come il fatto che i colori non dovrebbero mai essere utilizzati troppo puri, che la natura fornisce combinazioni e sfumature che possono darci dei suggerimenti importanti, ma le regole della suddivisione per colore o forma devono essere lasciate in gran parte all'occhio, che molte persone, artisti o non, possiedono, e che è sempre rintracciabile nei loro abiti e nelle loro abitazioni, per la giustezza delle forme e colori su di loro<sup>36</sup>.*

Sigfried Giedion ha anche contribuito all'idea sopra espressa, sostenendo che per «soddisfare le esigenze materiali e le necessità delle persone comuni, è necessario fornire loro solo lo scheletro strutturale. La vitalità della loro sensibilità innata per la decorazione permetterà di trasformarla in architettura, a condizione che questa vitalità non sia ciecamente smussata o distrutta». E precisa poi che «è dovere dell'uomo occidentale fornire gli strumenti essenziali delle sue invenzioni tecniche, ma è anche suo dovere permettere alla gente di completare il lavoro secondo i propri standard di vita<sup>37</sup>. Queste dichiarazioni si riconoscono anche nella convinzione di Loos sull'unicità della persona e la potenza dell'atteggiamento interiore, che potrebbe essere orientato verso la sfera degli interni in modo che ciascuno decida e determini, esteticamente, il proprio ambiente.

*Dopo (che) il costruttore se ne è andato, e fino alla morte per bomba o per piccone, la casa è una casa e può essere giudicata unicamente da processi che vanno ben oltre questo campo d'indagine. Alla fine siccome discutiamo di moda sulla facciata e la forma della casae l'abbigliamento, ci si potrà rendere conto che stiamo pattinando sulla superficie di un lago dalla profondità ignota<sup>38</sup>.*

L'obiettivo principale di Adolf Loos era quello di risvegliare forti opinioni nel suo pubblico, liberi dai dettami del protocollo della moda e in grado di distinguere e selezionare gli oggetti di uso quotidiano che li circondano. «Voglio provare a farti affrontare la tua mancanza di gusto personale», ha affermato. «Chi vuole imparare la scherma deve prima prendere la spada in mano<sup>39</sup>. Evocando una coscienza interna indipendente, seguita dalla necessità, dall'esperienza e dalla formazione, Loos ha puntato a una generazione che avrebbe conformato oggetti di uso quotidiano alle proprie esigenze; seguendo Friedrich Nietzsche e verificando che «l'essenziale accade a prescindere<sup>40</sup>. La parte architettonica del primo capitolo, la parte dell'"Habitat", si concentra sulla sfera residenziale degli spazi interni, attingendo ai casi di studio residenziali privati. La loro analisi è strutturata intorno alla loro interrelazione con gli occupanti e le conclusioni derivanti dalla loro lettura faranno luce sul binomio residenza-residente e sul fatto che essi possono coesistere all'interno

di una equazione dinamica. L'ambiente interno sarà scomposto in questi elementi costituzionali, all'interno del "involucro" architettonico, in riferimento alla condizione umana; in modo che le singole parti formeranno una loro propria totalità.

La ricerca degli esempi diversi inizierà dalla biografia dei residenti, dall'indicazione dei principali avvenimenti, caratteristiche o pregi, cui seguirà una lettura del rispettivo ambiente interno, al fine di tracciare le corrispondenze tra le due. Tutti i casi di studio condividono la stessa struttura di analisi, organizzata in base alle loro caratteristiche distintive; risposte, gusti e decisioni. Una narrazione graduale verrà seguita dal lettore, partendo da elementi biografici, passando alla lettura di elementi dello spazio interno, e la loro interazione con la personalità dei residenti, mentre si concluderà con l'estetica personale e con le caratteristiche uniche di ogni ambiente interno. Ogni personaggio sarà in possesso di un ruolo chiave all'interno dell'analisi, in quanto l'interesse dello studio si trova nell'interrelazione di fattori antropologici e architettonici.

*L'architettura coinvolge anche altri sensi, sensi emozionali: la curiosità, l'incertezza, l'ansia, la paura, la contraddizione, il rifugio, l'umorismo, il benessere, e molti altri. Tutti questi risiedono nella persona. (...) Essi non dipendono solo dalle informazioni ricevute dai nostri cinque sensi. Essi dipendono dall'interpretazione. L'architettura media tra le persone e ciò che li circonda<sup>41</sup>.*

### **L'Abito e il Sé (Abito)**

*Se la moglie del mercante d'olio, o chiunque altro, può indossare una chemise a la Reine, qualora l'imitazione sia esatta, la gente come dovrebbe sapere con chi ha a che fare?<sup>42</sup>*

Il sostantivo "abito", nella lingua italiana, si distingue come l'indumento indossato sopra la biancheria intima<sup>43</sup>. Ma quando viene usato come un verbo, è la prima persona singolare del presente indicativo del verbo "abitare". Sotto questa duplice prospettiva, l'atto d'indossare un abito è collegato con l'atto di abitare; di occupare lo spazio intimo o lo spazio interno. L'abbigliamento è analizzato, qui, seguendo l'idea che un vestito può corrispondere a due entità contemporaneamente: l'entità corporea (o interna) e l'entità spaziale esterna (architettura degli interni). Pertanto, l'analisi dei vestiti è organizzata partendo da due assi principali concettuali: in primo luogo, la loro relazione col corpo umano che li occupa; in secondo, la loro interazione con lo spazio interno architettonico che li riceve.

Il termine *kleider-ich* che Franz Kiener utilizza, nel suo saggio *Kiener, Kleidung, Mode und Mensch* (1956), come esempio di una potenziale analisi fenomenologica dell'abbigliamento<sup>44</sup>, è importante per la riflessione sul termine "Architettura su Misura". Qual'è la condizione in cui la natura umana si esprime attraverso pratiche dell'architettura e della moda? In questo capitolo, l'analisi si concentrerà sulla prima

parte della questione, e più precisamente su come queste qualità sartoriali riescono a coesistere con la natura umana; con caratteristiche corporali, in termini di espressione, proiezione o identificazione. Come Charles Baudelaire descrive nel suo saggio *Modernità*, il rapporto tra un vestito e il suo indossatore, nel linguaggio della moda, di qualsiasi epoca, è una questione non solo di *dress-design*, ma di portamento, di espressione facciale e di costume<sup>45</sup>.

La seconda parte di questo capitolo, la parte dell'“Abito”, comprende gli esempi di stilisti (in giustapposizione diretta con gli esempi dei designer degli spazi interni dell'“Habitat”) che creano consapevolmente uno spazio intimo tra il corpo umano e l'abbigliamento, illustrando le caratteristiche comuni con il processo di progettazione architettonica. Mentre il processo della selezione è stato diretto dal grado di interesse rispetto al prodotto finale (abito) e la qualità della sua interazione con l'occupante, come pure con lo spazio interno architettonico (residenziale o altro), i principali criteri di selezione possono essere invece trovati nell'interrelazione del lavoro degli stilisti con i termini seguenti, “narrazione”, “meccanizzazione”, e “grottesco”: termini che derivano dall'analisi dei casi di studio architettonici, fornendo la tesi di una base comune tra moda e architettura, dove i prodotti sartoriali e architettonici si incontrano e interagiscono.

Come osserva Susan Sidlauskas nel catalogo della mostra *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*<sup>46</sup>, i progettisti partecipanti alla mostra sono stati selezionati in base al grado di austerità, dell'impegno e del coraggio di estendere le possibilità formali del loro mestiere, pur mantenendo il rispetto delle caratteristiche della struttura umana. La tematica principale della mostra è stata l'interpretazione delle opere dei progettisti attraverso un punto di vista architettonico, concentrandosi su una produzione spaziale consapevole, e sulla creazione di una sintassi opposta a quella umana. Tutto quanto sopra non è compiuto attraverso un'esagerazione manieristica, come con i busti a vespa o le maniche a sbuffo, ma attraverso un'astrazione geometrizzata, con i suoi confini e la sua integrità<sup>47</sup>.

Gli strumenti espressivi, che sono una parte tradizionale del mestiere dello stilista di moda, co-esistono con l'esigenza di risolvere i problemi spaziali e strutturali più comunemente espressi nel campo architettonico. I progettisti che intuiscono e disegnano i vestiti, come oggetti per contenere e definire lo spazio, potrebbero essere paragonati a costruttori piuttosto che a decoratori, dal momento che l'indumento è concepito e assemblato come una entità tridimensionale, non come una facciata posta frontalmente<sup>48</sup>.

*Essendo stato l'abbigliamento così elevato ad arte e chiamato “abito”, tutti i buoni vestiti devono rispettare tre regole generali: a) non devono essere in contraddizione con le linee naturali del corpo, b) le proporzioni del vestito devono seguire le proporzioni del corpo, c) l'abito deve ragionevolmente esprimere il*

*carattere di chi lo indossa*<sup>49</sup>.

Ma cosa determina la qualità di un abito? Secondo la signora Haweis, nel libro *Art of Beauty* (1878), un "buon vestito" soddisfa il *comfort* e la salute, qualità indispensabili alla bellezza, corrisponde a un senso equilibrato della misura ed è, infine, opportuno alle abitudini e alle età del suo utente. Come osserva Baudrillard nel suo saggio *Fashion, or the Enchanting Spectacle of the Code*, abito ha la connotazione originaria dell'*habitus*, che implica il lavoro sul corpo, e i capi di abbigliamento vengono definiti e filtrati attraverso le abitudini umane, implicando uno stile di vita culturale<sup>50</sup>. Come nel caso di un monaco o di un giudice, i vestiti esprimono il gruppo a cui un individuo appartiene o, a volte, il suo carattere e la sua personalità unica. In particolare nel XIX secolo, la personalità veniva espressa pubblicamente attraverso i capi di abbigliamento e le persone erano curate con attenzione per le loro uscite in strada. Richard Sennett nel suo libro *The Fall of Public Man* sostiene che sapere se una persona era come gli sembrava, diventava una questione di ricerca di indizi nei dettagli del suo costume<sup>51</sup>. J. F. Flügel, nel suo libro *Psychology of Clothes*, distingue nove diversi tipi di abbigliamento, secondo la condizione psicologica di chi lo indossa; ribelle, rassegnato, impassibile, pudico, obbediente, protetto, sostenuto, sublimato, soddisfatto di sé; termini, che Barthes descrive come "tasti di scelta rapida", in termini di simbolizzazione<sup>52</sup>.

*Per quanto riguarda l'uso del suo abbigliamento che, come ho dimostrato in un altro studio, è legato a questa relazione con il corpo e le disposizioni etiche che esprime, mi serve solo citare un articolo su Le Figaro (1975/12/01) che, dopo aver detto che Antoine Riboud (BSN) ama l'abbigliamento sportivo e che Gilbert Trigano (Méditerranée) raramente indossa una cravatta, conferma che l'abbigliamento, come il linguaggio o qualsiasi altra proprietà, entra quasi consapevolmente tra le strategie di manipolazione: «Un giovane uomo d'affari francese ci ha detto: ho tre stili. Quando vado alle riunioni del Consiglio di sviluppo regionale, dove incontro i banchieri e i funzionari pubblici, devo vestire molto correttamente. Per le attività normali, i miei vestiti sono onestamente una via d'uscita, perché io lavoro con i mobili, che sono affini alla decorazione. Per visitare le fabbriche, timbro l'ingresso con una giacca di pelle e un lupo»<sup>53</sup>.*

Negli esempi dei vestiti selezionati che seguiranno i dettagli di ogni indumento verranno tracciati e analizzati, cercando indizi sul rapporto dell'abbigliamento con la geometria del corpo umano, con lo spirito e il carattere umano, e con la capacità di creare uno spazio intimo. Questo studio non impiega la nozione di moda come l'indicazione delle tendenze e la sua natura effimera, ma si riferisce ai prodotti di moda e alle loro proprietà fondamentali, antropocentriche della produzione di abbigliamento. Se per Roland Barthes, una parte dell'atto del vestire si riferisce a qualcosa che corrisponde esattamente all'anatomia di chi lo indossa, mentre il ve-

stato si riferisce a qualcosa le cui dimensioni sono decise dal gruppo come parte di una moda<sup>54</sup>, allora questa tesi è strutturata attorno al primo argomento, e non al secondo.

*L'abito come una immagine, o rappresentazione, funziona come uno schermo su diversi livelli. È in grado di agire come una sorta di campo, una struttura che indica e determina una divisione o separazione, e, allo tempo stesso, come una superficie su cui altre immagini possono essere proiettate<sup>55</sup>.*

### **Lo Spazio Interno | Lo Spazio Intimo**

*So come voglio vivere. La decorazione è un modo di esprimerlo (Isabelle d'Ornano/ La Cognata del Ministro). Disprezzando la moda e le sue convenzioni, (lei) aveva applicato questo principio in tutta la sua casa, una rapsodia di colori, finto marmo verde e tende veneziane, specialmente nella sua camera da letto<sup>56</sup>.*

Lo stile di vita femminile, che iniziava a svilupparsi in un modo più attivo e potente, in tal modo ha permesso che la moda e l'abbigliamento femminile si sviluppassero di conseguenza. Sia gli abiti che lo stile degli interni non avrebbero potuto rimanere inalterati. Le donne hanno iniziato a lavorare e ad esercitare di più, a condividere caratteristiche comportamentali con gli uomini, a osservare i loro gesti pubblici e il loro ruolo sociale, cambiando contemporaneamente i loro capi di abbigliamento e i loro interni residenziali. Il passaggio dalla monarchia del vestito voluminoso a quello invisibile è avvenuto in armonia con la modifica dell'arredo interno e la disposizione spaziale. Più flessibili e meno rigidi, gli indumenti femminili hanno ospitato i radicali cambiamenti nel ruolo delle donne nella società, o nella casa, fornendo loro la libertà dei movimenti e delle prestazioni. Se nell'era della crinolina, le donne della società quasi mai camminavano, dal momento che lo spostamento era reso pericoloso dal volume dei loro abiti, nella nuova era della partecipazione attiva delle donne negli ambienti di lavoro, pubblici e urbani, il vestito deve evidenziare i loro sforzi energetici.

*Quando la Guerra finì e la Francia fu di nuovo aperta al mondo, fiorì l'haute couture, così come furono introdotti i nuovi materiali e le nuove tecniche utilizzate nella progettazione di mobili per i capi di abbigliamento (...). Anche se per essere eleganti era ancora necessario l'abito da sera, la donna moderna aveva bisogno di vestiti per le attività diurne<sup>57</sup>.*

Nel saggio di G.H. Darwin, dal titolo *Development in Dress*, l'autore segue una lettura parallela dei cambiamenti nelle abitudini dell'abbigliamento; nelle forme e negli elementi in base ai cambiamenti nello stile di vita degli uomini. Concentrandosi su diversi tipi di indumenti, si analizza come l'abito e di conseguenza la moda, viene influenzato da diverse tipologie di abitudini, movimenti corporei e profes-

sioni, a breve, come l'abito e gli organismi umani seguono un percorso analogo di evoluzione. L'analisi di Darwin è molto antropologica, dal momento che collega ogni parte della descrizione sartoriale a un equivalente abituale o corporale, come nel passaggio seguente:

*I modaioli più eleganti non hanno bottoni o fori sul petto di questi loro soprabiti, fatti salvi quelli sopra che sono sopra le orecchie, e i loro abiti avvolgono solo i loro corpi come una vestaglia.*

Attraverso la sua lettura di diversi elementi di abbigliamento, dal cappello ai giubbotti e dai cappotti ai polsini, egli sostiene che il parallelismo tra l'uomo e i suoi vestiti ha un certo grado di continuità, caratterizzata da una alterazione delle abitudini di vita, e quindi del vestirsi. Mentre suggerendo fortemente che *nihil sine causa*<sup>58</sup>, si includono nella transizione dello sviluppo gli oggetti quotidiani, affermando che gli oggetti comuni possono essere meno banali di quanto potrebbe sembrare a prima vista. In questo modo, egli collega l'abito con gli oggetti di tutti i giorni, anche quelli inclusi negli interni; o include il vestito nella serie di elementi quotidiani, una parte delle quasi infinite ramificazioni a cui la selezione naturale e le sue dottrine associate dello sviluppo possono essere applicate.

*Non è, tuttavia, solo nel nostro vestito che questi sopravvissuti esistono, si trovano dentro tutte le cose della nostra vita quotidiana. Per esempio, chiunque abbia sperimentato la guida su una strada così brutta che era impossibile appoggiarsi allo schienale della vettura, capirà i benefici che deriveranno dai braccioli, come vengono posti nei vagoni ferroviari di prima classe, e saranno d'accordo che in questi vagoni sono semplici sopravvissuti<sup>59</sup>.*

Si vedrà che la verità espressa dal proverbio *natura non facit saltu*<sup>60</sup> è applicabile in un caso come nell'altro, la legge del progresso vale nel vestire, e le forme si fondono l'uno nell'altro con continuità quasi completa. In entrambi i casi, una forma passa a una forma successiva, che si adatta meglio alle condizioni circostanti, quindi quando non fu più necessario che gli uomini nella vita attiva dovessero essere pronti a cavalcare in qualsiasi momento, e che cavalcare avesse per qualche tempo cessato di essere il metodo ordinario di viaggiare, calzoni al ginocchio e stivali cedettero il passo ai pantaloni. Ma questa continuità non viene applicata solo a un adeguamento generale del vestito allo stile di vita degli uomini, ma va a includere il termine della moda e in particolare: l'amore per le novità e la straordinaria tendenza che gli uomini hanno di esagerare ogni particolarità, per il tempo di essere considerato un segno di stazione di buono nella vita, o bello di per sé.

Per esempio, quando i cappotti erano fatti di materiali molto costosi, come la seta o il velluto, i polsini erano alzati, lontani per quanto possibile dai polsi al fine di non sporcare i capi; solo questo fatto di un abito in particolare ha colpito l'approc-



cio generale alla realizzazione di capi di abbigliamento; di conseguenza, è stata così creata una “moda”. Allo stesso modo, nel film *Notebook on Cities and Clothes*, Yohji Yamamoto descrive come le abitudini nell’abbigliamento siano influenzate dall’ambiente urbano e come la nozione di vestiti possa procedere in parallelo con una necessità indispensabile, con qualcosa di così fondamentale come il concetto di famiglia. Egli lo descrive in modo pertinente:

*All’inizio del XIX secolo, se sei nato in un paese non ricco, l’inverno è molto “inverno” per te, è molto freddo, quindi è necessario un cappotto pesante, e questa è la vita, non è la moda. Così il cappotto è così bello perché tu senti così freddo e non è possibile vivere senza questo cappotto, per esempio. Sembra tuo amico o sembra la tua famiglia<sup>61</sup>.*

Yamamoto sottolinea, con la dichiarazione di cui sopra, la relazione intima, inestricabile e soprattutto vitale, dell’abbigliamento con l’essere umano. Come accennato in precedenza, il vestito, in questa tesi, non sarà affrontato come un ingranaggio del sistema della moda, ma come un prolungamento del corpo umano, dello spirito e della condizione, proiettando bisogni ed emozioni universali. Il vestito, seguendo Yamamoto, rappresenta l’ambiente più intimo e il proprio luogo di comfort, sicurezza e anche rifugio. Nel seguente testo, le vie che rendono possibili queste proprietà saranno rintracciate, analizzate e raggruppate, mentre il concetto di bellezza verrà definito come la risposta a un bisogno umano, un’indicazione o un desiderio, in modo simile a un bel cappotto di lana spessa nel mezzo di un inverno rigido.

Mentre la società, gradualmente, si industrializzava, le donne cominciavano a guadagnare una indipendenza maggiore e la società urbana adottava nuovi stili di vita; come per esempio le forme meccanizzate di trasporto. L’abbigliamento doveva essere adattato per soddisfare queste mutate condizioni. Le ampie gonne vortuose erano poco pratiche per la vita nelle città, e mentre le biciclette, per esempio, erano state inizialmente viste come un lusso eccentrico di classi più abbienti, hanno reso necessario un cambiamento nel modo di vestire. Allo stesso tempo, l’influenza dell’abbigliamento maschile sullo stile femminile potrebbe esprimere il bisogno di uguaglianza tra i sessi o il fatto che le donne stavano diventando più attive e più potenti nelle sfere professionali e sociali del contesto moderno.

*Seguendo l’idea che l’aspetto personale e la capacità della moda sono comunemente utilizzati per trasmettere l’immagine di sé, le donne che imitano l’abbigliamento convenzionale maschile possono dare segnale delle loro ambizioni per avere gli stessi risultati e status posseduti dagli uomini moderni<sup>62</sup>.*

Quando le donne hanno iniziato a indossare i pantaloni, i mobili sono diventati bassi, più vicini al pavimento per essere utilizzati in maniera più rilassata. I pantaloni appartenevano a una nicchia, non esprimevano un genere popolare, ma invece un segno di un ritiro dalla frivolezza: uno stile prudente per le donne<sup>63</sup>. Gli interni non potevano restare immutati al passaggio delle mode, dal momento che erano considerati una piattaforma importante di auto-espressione; un segno di identità personale, soprattutto per il sesso femminile. Secondo questa concezione, gli oggetti inanimati degli ambienti interni domestici, come gli elementi di arredo o decorativi, hanno partecipato a questa espressione, modesta e riservata, nascondendo elementi interiori, come i capi di abbigliamento. Ad esempio, le coperture delle gambe del piano in salotto o le coperture delle gambe del tavolo in sala da pranzo hanno fedelmente seguito la convenzione per cui «è ritenuto improprio mostrare le gambe (di qualsiasi cosa)»<sup>64</sup>. Secondo Sennett, questi cambiamenti culturali dimostrano la tesi (di cui sopra) per cui nulla, neppure il vestito, esiste per se stesso; tutti gli elementi di una società, in particolare i capi sartoriali e gli spazi interni domestici, “parlano” e i significati e le connotazioni umane sono immanenti in tutti i mezzi di espressione e nei fenomeni (sociali o privati)<sup>65</sup>.

*(...) le donne sono diventate sempre più progenitori chiave dei significati che venivano incorporati all'interno domestico. In quel processo di elaborazione le donne hanno trovato un mezzo non solo per rappresentare i temi culturali dominanti del giorno - la famiglia, la classe, la nazione, ecc. - ma per esternalizzare "se stesse". Di conseguenza, le loro case sono diventate manifestazioni materiali della loro identità personale<sup>66</sup>.*

In questa tesi, il lettore seguirà l'analisi di indumenti esclusivamente femminili in quanto esprimono un rapporto più diretto con il corpo umano, e questo rapporto ha subito una variazione più intensa; la transizione durante il corso degli anni. Anche se gli abiti significativi per le donne sono cambiati gradualmente, insieme alle loro condizioni di vita e alle loro abitudini, contemporaneamente si sono modificati radicalmente, si sono evoluti con alcune tendenze e stili di vita e con le disposizioni interne delle case. Penny Sparke nota che «l'abito è stato spesso associato alle posizioni specifiche dell'arredo domestico e un forte senso di teatralità pervadeva questa pratica»<sup>67</sup>.

*Le donne della classe media di quel periodo sono arrivate a "vestire" elementi di arredo con ruches e frange, trasformandoli, nel processo, in estensioni di se stesse. Il concetto di "interiorità" presume un offuscamento delle attività interiori e mentali degli occupanti e dell'ambiente materiale e spaziale che loro occupano<sup>68</sup>.*

Inoltre, uno dei motivi per cui l'argomento principale e l'oggetto d'indagine, sarà l'abbigliamento femminile può essere trovato nel libro di Joan Entwistle *The Fa-*

*shioned Body* e nel fatto che le donne hanno maggiori probabilità di sviluppare una coscienza e una consapevolezza del corpo rispetto agli uomini, la cui identità è meno rintracciabile nel corpo. Inoltre, come Georg Simmel osserva, le donne sono le più fedeli seguaci della moda, proprio perché questa «esprime e al tempo stesso pone l'accento sulla tendenza all'equiparazione e all'individualizzazione». Simmel sostiene il suo argomento con il fatto che le donne sono state per molto tempo "destinate" per quanto riguarda la loro posizione sociale, erano limitate in ciò che potevano indossare, rivelare o esprimere in pubblico<sup>69</sup>. Questi cambiamenti drastici per quanto riguarda il ruolo delle donne hanno probabilmente portato a una consapevolezza più evidente (corporea e sartoriale), e hanno così influenzato il loro abbigliamento e i loro spazi interni. L'argomento analitico di Le Corbusier, che segue, sostiene queste riflessioni, esprimendo i cambiamenti evidenti e notevoli nel ruolo delle donne, e quindi la loro influenza sull'abbigliamento e sull'ambiente domestico:

*La donna ci ha preceduto. Ha effettuato la riforma del suo vestito. Si è trovata in un vicolo cieco: a seguire la moda e, quindi, rinunciare ai vantaggi delle tecniche moderne, della vita moderna. Rinunciare allo sport e, problema più concreto, non essere in grado di sostenere lavori che le avrebbero rese una parte fertile della produzione contemporanea e che avrebbero permesso loro di guadagnarsi da vivere. Per seguire la moda: lei non riusciva a guidare una macchina, non poteva prendere la metropolitana o l'autobus, né muoversi in fretta nel suo ufficio o nel suo negozio.*

*Per eseguire la "toilette" quotidiana, il taglio dei capelli, le scarpe, abbottonare il vestito, lei non avrebbe avuto il tempo di dormire. Così, la donna ha tagliato i capelli e le gonne e le maniche. Esce a testa nuda, a braccia nude, con le gambe libere. E può vestirsi in cinque minuti. Ed è bella, lei ci seduce con il fascino delle sue grazie, di cui i disegnatori hanno ammesso di aver approfittato. Il coraggio, la vivacità, lo spirito di invenzione con cui la donna ha rivoluzionato il suo vestito è un miracolo dei tempi moderni. Grazie! (...) E cosa dire di noi, uomini? Una triste situazione! Nel nostro abito da sera, sembriamo generali del 'Grand Armée' e indossiamo colletti inamidati! Siamo scomodi (...)<sup>70</sup>.*

I capi di abbigliamento sono percepiti come la membrana di collegamento tra l'uomo e il suo ambiente spaziale; filtrando elementi dal primo al secondo. Una certa dualità viene tracciata nel momento in cui i vestiti, che creano uno spazio intimo definito dai confini della forma dei capi (del loro volume, taglio, superficie interna, sostanza) e del corpo umano, interagiscono, simultaneamente, con lo spazio architettonico che li accoglie. Il punto focale di questa ricerca è lo spazio interno (residenziale), definito come lo spazio tra la superficie esterna dei vestiti e la superficie interna dell'involucro architettonico. Così, l'abbigliamento va a costituire il contorno comune sia del corpo umano che dell'ambiente interno. Come un con-

fine, oltre a definire (collegare) e proiettare (trasmettere) elementi di un'entità sull'altra, interagisce anche con entrambi contemporaneamente, e questa interazione mette in luce l'osmosi dei campi.

*Armonizzare la sua toilette, non solo con se stessa, con il suo carattere, il suo umore, la sua età, il suo viso, la sua carnagione e il colore dei suoi occhi e dei suoi capelli, ma anche con la sua ricchezza e il rango nella società, con gli eventi sociali, le ore del giorno, i cambiamenti stagionali e annuali, in altre parole, con tutto lo spazio che attraversava, era il mistero principale del decoro sartoriale, le cui leggi minuziosamente controllavano il tempo e lo spazio della "società"<sup>71</sup>.*

L'estratto di cui sopra disegna la linea di collegamento sul rapporto dinamico tra qualsiasi gerarchia di vestiti e i fattori umani e spaziali. Le mogli borghesi non selezionavano i tessuti in voga, non sceglievano quelli che erano meglio miscelati con il loro tono di colore dei capelli e della loro pelle; le bionde, per esempio, si diceva fossero messe in evidenza da camere con accenti di verde mare<sup>72</sup>. Questo scambio delle caratteristiche, in termini di armonia e riflessione, acquisisce elementi di ogni personaggio femminile, rivelando i tipi di estetica e i modi di percepire la bellezza, ma anche i ruoli sociali e i diversi stati psicologici. I vestiti sono potenti mezzi di comunicazione, all'interno di una sfera sociale, manifestano lo stato emozionale di una persona in un determinato momento in tempo reale; il dolore o la felicità, a un funerale o un matrimonio; i vestiti sono in sintonia con un evento o un sentimento particolare. I capi di abbigliamento costituiscono i frammenti di identità di una persona, nello stesso modo i suoi interni residenziali, come è stato illustrato nel precedente capitolo. Di conseguenza, Penny Sparke sostiene che «il legame tra il vestito alla moda e gli interni moderni» ha vari aspetti: a) il collegamento psicologico e la formazione di una identità personale, b) il legame corporeo e l'involucro del corpo umano all'interno, e c) il legame professionale e l'attività simultanea di una persona in entrambi i campi creativi<sup>73</sup>.

La relazione di un indumento col corpo umano e la creazione diretta di una spazialità ibrida, sia intima e interna, riassume un processo che si avvicina alla definizione dell'architettura e della produzione dello spazio - creato attraverso l'atto del costruire. Come l'architettura delimita uno spazio interno e uno esterno, diviso dall'involucro costruito, allo stesso modo, un indumento sartoriale crea un confine tra il pubblico e lo spazio interiore del corpo umano. Entrambe le parti del rapporto tra abbigliamento e spazio, uno intimo e l'altro esterno, saranno presentate e analizzate, attraverso il lavoro degli stilisti che si mostrano costruttori e non decoratori, secondo la dichiarazione di Sidlauskas. Le parti che seguono ricoprono un ruolo introduttivo al profilo principale del corpus principale di questa ricerca.

*È uno dei paradossi dell'abbigliamento quello di essere sia un margine che un*

*limite nello stesso tempo. Come limite, incornicia il corpo e lo separa dal resto del mondo sociale, fungendo così come una sorta di contenitore o involucro. L'abito come limite è destinato a tracciare una linea netta tra sé e l'altro: la limitazione della visibilità fisica attraverso l'abbigliamento, per esempio, è in parallelo metaforicamente con un limite voluto di accessibilità psicologica. Come margine, invece, l'abito connette l'individuo ad altri corpi; collega l'entità biologica al complesso sociale e il privato al pubblico<sup>74</sup>.*

L'atto di porre indumenti sul corpo umano viene automaticamente accompagnato alla creazione di uno spazio nel mezzo, uno spazio intimo. In base alla morfologia del vestito e la sua vicinanza alla silhouette umana, questo spazio intimo è probabilmente diverso e porta una serie di caratteristiche diverse. Dopo essere stato oggetto di modifiche e stili differenti nel corso degli anni, secondo l'approccio del periodo o del progettista, lo spazio definito dal corpo femminile e il suo vestito esprime una diversa qualità di interiorità ogni volta. La creazione di un'interiorità tra il corpo e l'abbigliamento è uno dei motivi per cui le analogie tra l'architettura e l'abbigliamento sono state studiate fin dall'antichità. Questa interiorità porta connotazioni spaziali, protettive e anatomiche: gli involucri sia architettonici che sartoriali racchiudono e proteggono il corpo, a volte rivelando caratteristiche antropomorfe, ma quasi sempre quelle antropocentriche. Come ad esempio le cariatidi che tengono sul loro corpo il peso di un edificio<sup>75</sup>, o il caso di qualsiasi abito che non ha vita se non viene indossato<sup>76</sup>.

### **Su Misura**

Il termine coniato "Architettura su Misura" collega due discipline: l'architettura e la sartoriale, in quanto discipline che producono elementi prossimi alla condizione umana avvicinate dal punto di vista di appropriatezza. Nel dizionario francese di *Le Robert*, il termine *sur-mesure* si trova all'interno della famiglia allargata di "misura" e soprattutto sotto il secondo significato: "la dimensione determinata dalla misura" e "dimensioni caratteristiche del corpo", ad esempio, il vestito secondo le misure di una persona. Il termine *sur-mesure* viene usato per un abito realizzato per qualcuno, in particolare, "*on jurerait que ce costume est fait sur mesure*". La definizione continua a includere qualcosa particolarmente adatto ad una persona o ad un obiettivo - per esempio un ruolo *sur-mesure*, adatto alla personalità di un comico. A seguito della definizione di cui sopra, si giunge alla conclusione che il termine *sur-mesure* è molto antropocentrico, in quanto si adatta a una specifica entità umana, seguendo le dimensioni naturali del suo corpo. Mentre può essere espanso oltre la sfera sartoriale e includere altri scopi e pratiche di progettazione.

L'analisi che segue comprenderà la pratica architettonica, prevalentemente degli esempi residenziali, così come quella delle Belle Arti, quando sarà necessario per l'illustrazione di certi argomenti. La nozione di uomo, espressa in termini di corpo e di spirito, si trova nel nucleo di ricerca e viene ridotta alla misura che verifica, o

smentisce, le dimensioni e la sostanza di ogni prodotto del design, sartoriale o architettonico (*embodiment* spaziale e sartoriale). Sebbene il termine *sur-mesure* registri, soprattutto, gli elementi in corrispondenza con il corpo umano, l'anima umana, e i suoi attributi mentali e sentimentali, in questa ricerca in particolare, acquisirà un ruolo pari ed uguale; come per Baudelaire:

*La correlazione perpetua tra ciò che è chiamato "anima" e quello che viene chiamato "corpo" spiega abbastanza chiaramente come tutto ciò che è "materiale"; o in altre parole una emanazione degli specchi "spirituali" rispecchierà sempre la realtà spirituale da cui deriva<sup>77</sup>.*

Il discorso che si sta creando intorno al termine *sur-mesure* mette in luce il binomio individuazione e standardizzazione e, di conseguenza, la natura di un progetto pensato per le masse e un altro significato per un'unità unica (l'uomo). Questo binomio si rivelerà un elemento strutturale di questo studio, in quanto fornirà il corpus dello studio con i criteri distintivi, tra il comune e il non-comune, il solito e l'eccezionale, l'ampio e il dettagliato, il diffuso e il ristretto, ecc.

*(...) Fare il cameriere implica indossare un vestito nuovo, facendo bagnare i guanti in modo da aderire alla forma della mano perfettamente, tutte forme di comportamento che testimoniano l'idea profondamente creativa, e non più semplicemente selettiva, che gli effetti di una forma devono essere pensati, che l'abbigliamento non è semplicemente un oggetto da utilizzare, ma è un oggetto costruito<sup>78</sup>.*

L'espressione fondamentale della filosofia dei conflitti tra "standard" contro "unico" è illustrata chiaramente nella relazione tra *haute couture* e *prêt-à-porter*. Perrot, nel suo libro *Fashioning the Bourgeoisie*, utilizza una nota di un giornalista del quotidiano *Le Figaro*, per descrivere le differenze tra un abito su misura e uno fatto per un individuo comune. Tra l'abito nero di Mr. MR e l'abito nero del suo impiegato si trovano una serie di dettagli che sono difficili da distinguere ad occhio nudo, nel caso in cui non si faccia il sarto per mestiere. Mr. MR ha acquistato il suo abito al negozio *La Belle Jardinière* per trentacinque franchi, e in questo fatto sono contenuti tutti i dettagli differenti. Il primo abito nero resterà nero, mentre il secondo diventerà blu e poi grigio. Inoltre, come osserva il giornalista, «Mr. MR ha un po' più libertà di movimento». L'ultimo parametro, il rapporto con il corpo e i suoi movimenti, insieme all'apporto di comfort è uno dei principali punti d'interesse di questo saggio. Possibili interazioni del prodotto architettonico con il corpo del residente saranno rintracciati in seguito. Il nucleo concettuale si muoverà intorno a un punto focale: in che modo i prodotti *sur-mesure* (residenziali o sartoriali) sono più compatibili con gli esseri umani? Come vengono espresse le differenze del binomio "standard" contro "unico" in termini architettonici e sartoriali?

*Il valore dei capi di abbigliamento "made-to-measure" è creato e confermato dall'oligopolio di sarti e stilisti celebri, si è sempre confrontato con l'abbigliamento "ready-to-wear", un tipico risultato della produzione di massa, in cui rappresentava la riproduzione meccanica industrializzata di un modello già esistente. Questa opposizione è stata tuttavia più complementare che antagonista, in quanto ha prodotto e riprodotto l'interazione dei segni distintivi all'interno della stessa gerarchia, differenziando l'autenticità del "made-to-measure" dall'approssimazione del "ready-to-wear". (...) Questi due prodotti esisterebbero presto solo in combinazione tra loro perché i loro rispettivi mercati sono interdipendenti. Ma il confronto tra façon o "fit" di un grande sarto, che ha dato ai suoi prodotti una finitura incomparabile e l'individualità, e la contre-façon o contraffazione dei produttori prêt-à-porter, che hanno sacrificato la qualità per la produzione rapida, è sempre stato impari. E queste copie esistevano solo perché hanno plagiato i grandi sarti<sup>79</sup>.*

*Nascondendo del tutto le forme reali di corpi femminili, dal bacino ai talloni, questo edificio ha esagerato la forma irreali di un corpo ideale, per cui un minuscolo e arcuato piede ha sostenuto un ben nutrito polpaccio, una coscia arrotondata sotto fianchi monumentali e un grandioso sedere. Ma tra le fantasie che lo hanno ispirato si celava anche la paura di essere ingannato dalle apparenze che erano troppo belle per essere vere<sup>80</sup>.*

Nel capitolo intitolato *What Stays Cost Us*, la signora Haweis descrive le conseguenze negative e indesiderate che gli indumenti come i corsetti causano al corpo femminile e alla sua salute. Lo *stay* è definito come un apparecchio utilizzato come un tutore o un supporto o, storicamente, come un corsetto fatto di due pezzi intrecciati ed irrigiditi da strisce di osso di balena. Nel corso dei primi due decenni del XIX secolo, i corsetti sono stati particolarmente complessi da costruire e, talvolta, le loro infrastrutture e forme innovative d'ingegneria sono state premiate ed erano protette da brevetti tecnici e scientifici<sup>81</sup>. Il corpo femminile è stato racchiuso all'interno di numerosi strati di vestiti che nascondevano, di solito, nel loro nucleo un corsetto stretto che completava la sensazione di costrizione e disagio di questa prigionia sartoriale.

*Il corsetto è l'assassino del genere umano<sup>82</sup>.*

La signora Haweis nota che la persona maliziosa che ha portato per prima lo *stay*<sup>83</sup> è da incolpare per il primo e più grande difetto dell'apparenza moderna, il contorno grottesco del corpo, per molti una terribile malattia. Sebbene lei fosse contraria a un indumento montato e ben regolato al corpo, al fine di sostenere e perfezionare la silhouette femminile, lo scrittore ha espresso la sua opposizione a questa «macchina che, fingendo di essere un servo era, in effetti, un tiranno»<sup>84</sup>. Gli elementi del guardaroba femminile di questa epoca, come la crinolina e il corsetto,

anche se erano estremi opposti in merito al volume, entrambi avevano annullato la struttura femminile. In entrambi i casi con l'aggiunta di volumi superflui o limitando il corpo al minimo, gli indumenti durante questo periodo hanno negato l'indipendenza del corpo femminile e hanno prodotto due entità diverse in uno spazio intimo altamente controllato; un spazio più grande e uno più piccolo.

*La cintola ora appare elegante e stretta in mezzo a questa abbondanza di pieghe che si diffondono fuori come la fustanella vorticoso di un derviscio. La parte superiore del corpo si distingue vantaggiosamente, e l'intera persona diventa una piramide graziosa. La gran quantità di tessuti ricchi fungeda piedistallo per il busto e la testa, le uniche parti importanti del corpo ora che la nudità non è più consentita<sup>85</sup>.*

Dal dominio completo di crinoline e corsetti, il corpo femminile, dall'inizio del 1900 e maggiormente dopo la prima guerra mondiale, iniziò una nuova era: l'era della libertà. Una libertà che è stata difficile da raggiungere dal momento che: mentre il vestito rivelava parti dellapelle femminile, un certo grado di sessualità è stato trasmesso (al pubblico) e insieme a questo anche elementi del carattere di chi lo indossava, poiché l'abbigliamento era strettamente connesso all'espressione della personalità individuale<sup>86</sup>. L'occultamento assoluto della silhouette sotto strati multipli di tessuto ha ceduto il posto alla esposizione del corpo con i tessuti che evidenziavano la forma naturale corporea e la mostravano persino in alcune parti. Un'esposizione che era evidente, fino ad allora, solo durante alcune ore del giorno.

*Proprio come i costumi divennero sempre più complessi e più ricchi col passare delle epoche, progressivamente rivelavano anche alcune parti del corpo<sup>87</sup>.*

Questo *coup d'état* riguardo il rapporto tra abbigliamento e corpo femminile compiva un passo in avanti verso un design sartoriale su-misura, attraverso un approccio architettonico che modellava il corpo. Eliminando, gradualmente, la distanza dal tessuto esterno alla pelle -dal corpo artificiale a quello naturale - lo spazio intimo risultava significativamente modificato. Nel caso dell'abolizione dei corsetti, la sagoma umana è stata liberata dalle restrizioni del vestito e dallo spazio soffocato che quest'ultimo ha creato. Anche nel caso dell'eliminazione del *bustle*, della crinolina e di tutti gli analoghi voluminosi capi di abbigliamento, il corpo umano è stato liberato da un contenitore costante, che lo costringeva in uno spazio intimo. Le modifiche hanno influito sull'atteggiamento femminile, ampiamente; il proprio stile di vita e la sua psicologia, con la maggior parte della popolazione femminile ossessionata dal termine *taille* (dimensioni, peso e conformazione del corpo in relazione ai capi di abbigliamento)<sup>88</sup>. Le misure e le proporzioni corporee sono state messe al primo posto e il corpo femminile idealizzato è stato elogiato in nome dell'adeguamento a una realtà emergente.



*In primo luogo, gli abiti attillati corti e poi, negli anni '60, i pantaloni hanno rivelato parti precedentemente nascoste del corpo delle donne. Le nuove forme, idealizzate da "leptosomatici" manichini in vetrine e riviste, avevano riprovato membra paffute, contorni condannati generosi, e figure stigmatizzate fuori scala, escludendo o convertendo gli eretici<sup>89</sup>.*

*Noi non siamo come i greci, che hanno apportato delle migliorie al corpo, il loro studio più caro; e non avendo ridotto il nostro grasso superfluo, ed esercitato i nostri muscoli alla perfezione, dobbiamo stare attenti a come li esponiamo<sup>90</sup>.*

Automaticamente, la costituzione del corpo stesso iniziava a mostrarsi; il volume corporeo non era più definito da una pelle superficiale, aggiunta dall'abbigliamento, ma dall'area naturale del corpo, che doveva essere scolpito con attenzione uguale a una costruzione sartoriale. E le tendenze del vestire, iniziavano ad avvicinarsi alla sezione aurea delle regole, secondo la signora Haweis: ci sono due regole generali da osservare indossando un abito: a) non deve contraddire o falsificare le linee naturali del corpo (nel senso del corpo leggermente o totalmente espresso), b) deve esprimere in misura ragionevole il carattere di chi lo indossa<sup>91</sup>. Se un capo d'abbigliamento rappresenta il confine tra lo spazio intimo corporeo e lo spazio all'esterno architettonico, interagisce con entrambe le entità contemporaneamente.

*La crinolina e poi il bustle, nella loro esuberanza tessile e impraticabilità radicale, hanno ridotto una donna al ruolo di idolo abbagliante, distinguendola assolutamente dagli uomini e allontanandola fisicamente dal loro universo<sup>92</sup>.*

Quando le donne si muovevano nei loro vestiti, mantenevano una certa distanza dagli altri occupanti della stanza, poiché il volume di tessuto che le circondava le alienava dagli altri, dal loro tocco o dal loro stato di prossimità. Nel periodo in cui le crinoline erano considerate un simbolo della dominazione femminile, è stata diffusa una serie di aneddoti riguardo gli uomini e le loro difficoltà nello stare in una stanza occupata da un numero di donne così vestite. Difficile da gestire e sgradevole da sopportare, questo tipo di capi voluminosi ha limitato le donne in termini di movimento e di co-esistenza con gli altri; soprattutto negli interni dell'epoca che mettevano in mostra ogni singolo tipo di piccoli dettagli come gli accessori per la casa, i soprammobili e il *bric-à-brac*. I movimenti umani, in questo curioso scenario, erano sapientemente eseguiti come una sorta di coreografia. Allo stesso tempo, veniva sottolineato lo sforzo quando una di queste donne doveva spostare una sedia, con il suo corpo intrappolato tra gli strati multipli di tessuto e crine di cavallo all'interno di uno spazio che con i suoi pezzi di arredamento, non è stato progettato di conseguenza.

*Forse l'oscurità e la nudità degli interni ha creato il desiderio di luminosità di qualche tipo a ogni costo, e l'amore medievale per il dettaglio minuto, e quindi i vestiti del popolo sono stati resi ricchi e variegati, come una espiazione inconscia per la loro mancanza di mobili, di luce e di bellezza. L'attenzione si è concentrata sulle persone e le pareti erano (come dovrebbero essere) lo sfondo su cui far risaltare la gente<sup>93</sup>.*

Di conseguenza, la dimensione eccessiva dell'abbigliamento femminile aveva precluso l'accesso agli spazi che hanno comportato innovazioni in fatto di arredamento, come pouf, divani circolari, divani a forma di S e la poltrona *tête-bêche* che ha fornito un po' di conforto<sup>94</sup>. Al contrario, quando le donne hanno cominciato a indossare pantaloni e capi di abbigliamento più comodi, i mobili hanno seguito il cambiamento: niente oltrepassava i due metri di altezza, se possibile, e le braccia di divani e sedie, che minacciavano una certa enfasi verticale, si sono opportunamente appiattiti<sup>95</sup>. I cambiamenti rivoluzionari che hanno accompagnato il Movimento Moderno hanno inciso su altri settori di attività, a parte gli spazi interni e il loro aspetto bianco, *de riguer*.

*Punch infatti ha suggerito che un lievissimo ulteriore aumento della dimensione di questi indumenti stravaganti sarebbe stato necessario per un gentiluomo, di fronte al compito di portare una donna a cena al piano di sotto, discendere pericolosamente la balaustra, per tutta la scala sarebbe stato assorbito dalle gonne voluminose della sua compagna<sup>96</sup>.*

Ma a parte l'interazione intensificata dell'abbigliamento femminile con lo spazio interno e i suoi oggetti, durante l'epoca delle crinoline, l'interrelazione tra i due elementi ha continuato a crescere dopo la liberazione delle silhouette femminile. Intorno alla prima guerra mondiale, per esempio, quando nuove possibilità strutturali sono sorte, come la bellezza pulita, elegante dell'epoca della macchina (*machine age*), insieme con le locomotive e le navi a vapore, l'estetica dell'abbigliamento si è trasformata di conseguenza. Contemporanei sviluppi scientifici sulla maglia, i materiali sintetici, la plastica hanno reso l'estetica elegante, futuristica, tecnicamente possibile. Lo stilista francese André Courrèges ha catturato i principi dell'epoca e li ha trasformati in un abbigliamento semplice, disadorno<sup>97</sup>. Le crinoline, e tutti gli altri tipi di abbigliamento estremo, erano indizi di un ambiente "di genere" che è stato espresso anche architettonicamente, come per la divisione del boudoir e la sala per i fumatori o, in generale, degli spazi orientati a uso maschile e quelli destinati strettamente a uso femminile. Altra caratteristica architettonica di tali indumenti potrebbe essere trovata nel processo di indossarli; l'indumento doveva essere posto davanti alla donna, appiattito, doveva perdere il suo volume attraverso il contatto con il terreno, e l'indossatrice dovrebbe dovuto entrarvi, e poi attentamente dispiegarlo e legarlo al suo corsetto utilizzando un sistema di fissaggio<sup>98</sup>.

Questo processo graduale ricorda il meccanismo di entrata in una costruzione, dal momento che la persona che indossa il vestito deve passare attraverso il capo, mentre la sua trasformazione da forma bidimensionale a tridimensionale richiama la morfologia delle tende o di simili strutture architettoniche di protezione. In una conferenza del 1884 a Londra, presso l'*Expo Sanità*, E. W. Godwin ha dichiarato: «Come l'architettura è l'arte e la scienza del costruire, così l'abito è l'arte e la scienza dell'abbigliamento. Per costruire e decorare una copertura per il corpo umano che deve essere bella e sana è importante così come costruire un rifugio per lui quando così coperto dovrà essere anche bello e sano».

*Ma con tutte le sue assurdità - ed erano meno estreme che altrove - la 'pianificazione libera', che entrò con gli anni trenta ha avuto un'influenza completamente sana sulle nostre case. Abbastanza letteralmente ha spazzato via le ragnatele (...). Case che per tanto tempo avevano annunciato ai passanti "lo sono corretto" ora dicevano "Sono felice"<sup>99</sup>.*

*Salute e igiene erano all'ordine del giorno dei riformatori dell'abito nel tardo XIX secolo<sup>100</sup>.*

*Per un igienico, o anche ipocondriaco, modernismo, la messa al bando della polvere è un segno di aver lasciato il XIX secolo alle spalle. Nel suo libro *Vers une Architecture*, Le Corbusier consiglia gli abitanti potenziali dell'appartamento a "richiedere una aspirapolvere"<sup>101</sup>.*

Dalla fine del XIX secolo in poi, igieniche, morali ed eugenetiche (sul miglioramento della razza umana) considerazioni hanno condizionato questa strategia di riforma, un processo che ha preso una varietà di forme; la crescente miniaturizzazione dell'elettrodomestico, la separazione dei sessi e delle generazioni all'interno della casa, l'introduzione di dispositivi per portare aria fresca nell'ambiente. Il fatto di occuparsi di salute e igiene è emerso alla fine del XIX secolo, introducendo un prolungamento degli stili di vita precedenti al mondo delle classi lavoratrici. Le condizioni necessarie per la diffusione del bagno erano un nuovo atteggiamento verso l'igiene del corpo e un aumento della fornitura dell'acqua. Inizialmente, esso era situato vicino alla cucina, per motivi di convenienza (tubatura), poi è lentamente migrato verso la camera da letto. La razionalizzazione e la standardizzazione crescente delle apparecchiature hanno contribuito al modello "tutto bianco" che conosciamo oggi<sup>102</sup>.

Secondo Barthes, nel libro *The Language of Fashion*, ci poniamo la domanda: «Perché l'uomo si veste?». La risposta si trova nella citazione comparativa dei termini "protezione", "modestia" e "ornamentazione"; il termine "dimora" è stato utilizzato soprattutto citando persone che vivevano in climi freddi e duri. Come per esempio i primi soldati romani che gettavano una coperta di lana sulle loro spalle, in modo

da proteggersi dalla pioggia, e così stavano eseguendo un atto di pura protezione<sup>103</sup>. «La gente ha anche cercato di riservare il termine “vestito” per gli atti della protezione e il termine “adornamento” per gli atti di decorazione» nota Barthes<sup>104</sup>.

Una delle funzioni principali della pratica architettonica - di chiudere, coprire e proteggere - si interseca con l'attributo fondamentale della pratica sartoriale. Se un capo di abbigliamento può essere considerato come un secondo livello della pelle, che circonda il corpo, allora un esempio di architettura, prima con il suo spazio interno e quindi con il suo involucro, può essere considerato come un terzo livello della pelle; con diversa densità e prossimità ma con motivazione rilevante. Paul Virilio, in occasione dei progetti di Lucy Orta, osserva che vi sono diversi pelli intorno al corpo, a seguito di una logica “strati a cipolla”, e a parte quelle sartoriali (biancheria intima, vestiti, cappotto), ce ne sono diversi che rispondono alle qualità dell'architettura: «Dopo il cappotto c'è il sacco a pelo e dopo il sacco a pelo la tenda, e dopo la tenda arriva il contenitore»<sup>105</sup>. «I vestiti - secondo Virilio - si emancipano, si espandono per cercare di diventare una casa, una zattera pneumatica; il capo diventa più di un semplice vestito: si tratta di un veicolo, un veicolo di sopravvivenza»<sup>106</sup>. Oppure, secondo una descrizione più breve di Susan M. Watkins, nel *The Supermodern Wardrobe*:

*L'abbigliamento è il nostro ambiente più intimo, ciò che lo rende un ambiente unico è che viene portato ovunque con un individuo, creando la sua stanza all'interno di una stanza e il suo clima nel clima più grande di ciò che ci circonda*<sup>107</sup>.

### ***Embodiment Spaziale | Embodiment Sartoriale***

*Ad esempio, quando il mantello è appeso al muro, è possibile riconoscere (indicando la parete immaginaria) che questo è Jonny, che questo... sei tu*<sup>108</sup>.

Nella parte introduttiva del film monografico del regista Wim Wenders sullo stilista Yohji Yamamoto, il primo confessa alla telecamera ciò che ha pensato, e soprattutto quello che ha sentito quando ha indossato per la prima volta un abito concepito da Yamamoto. Dimostrando di essere una esperienza molto personale e consapevole, l'atto di indossare è stato trasformato in una incarnazione umana concreta, con emozioni di familiarità e di auto-realizzazione, ricordando i problemi di identità, tempo, spazio e significato, che sono direttamente associati ai ruoli svolti e le risposte create dall'atto di vestire il corpo umano. In un concetto simile con questo estratto dal documentario di Wenders, l'artista Lucy Orta ha messo in discussione ciò che un cappotto dimenticato appeso a un piolo o un paio di scarpe abbandonate potrebbero raccontare sulla persona che li indossava, e, inoltre, che cosa potrebbero significare per il prossimo proprietario<sup>109</sup>. Come Stephen Greenblatt ha indicato, modellare un soggetto non equivale semplicemente «ad imporre una forma fisica su una persona, ma si riferisce anche alla creazione e la coltivazione

dei modi caratteristici del comportamento e della sua scala di valori»<sup>10</sup>. Come poi anche Wenders descrive, un elemento specifico del suo guardaroba, disegnato da Yamamoto, è stato in grado di ricreare in lui il ricordo della sua infanzia e di suo padre, come se questi ricordi, pensieri e sentimenti si intrecciassero nel vestito stesso:

*W.W.: Il mio primo incontro con Yohji Yamamoto è stato in un certo senso un'esperienza d'identità. Ho comprato una camicia e una giacca - sai come ci si sente. Indossi vestiti nuovi, ti guardi nello specchio e ti senti eccitato per la tua pelle nuova. Ma questa volta era diverso.*

*Fin dall'inizio erano vecchi e nuovi allo stesso tempo. Nello specchio ho visto me stesso, naturalmente, solo migliore, più "me" di prima. E ho avuto la strana sensazione, che ero indossato. Sì, non avevo altre parole per questo, ero indossato dalla maglia e dalla stessa giacca, in essi ero io.*

*Quale segreto aveva scoperto questo Yamamoto, una forma, un taglio, un tessuto? Nessuno di questi spiegava come mi sentivo; veniva da più lontano, dal profondo. Questa giacca mi ricordava la mia infanzia e mio padre, come se l'essenza di questa memoria fosse stata cucita in essa, non nei dettagli, piuttosto intessuta nella stoffa stessa. La giacca era una traduzione diretta di questo sentimento ed esprimeva "il padre" meglio delle parole. Che cosa sapeva Yamamoto di me? Che cosa sapeva di tutti?»<sup>11</sup>*

“Le cose che Yamamoto sapeva da Wenders” potrebbero essere rintracciati nel suo approccio alla progettazione per i clienti. La procedura nel concepire i vestiti inizia, per Yamamoto, con una serie di domande relative alle persone che sta immaginando li dovranno indossare. I loro pensieri, la loro occupazione, le loro attività, il loro stile di vita, vengono messi in discussione prima di iniziare il design concettuale. Allo stesso tempo, Yamamoto desidera chiarire che non si considera uno stilista, ma un sarto, insistendo sull'individualità e l'autonomia di un indumento, ma anche sul tipo di assistenza che fornisce alle donne, quando crea dei vestiti. «Qual'è il primo passo da fare quando si progetta? (...) Toccare».

*Le mode non dovrebbero mai essere considerate come cose morte, si potrebbero altrettanto bene ammirare i vecchi stracci appesi, molli e senza vita come la pelle di san Bartolomeo, in un vecchio armadio del negoziante dei vestiti. Piuttosto, essi dovrebbero essere considerati come vitalizzati e animati dalle belle donne che li indossavano. Solo in questo modo il loro senso e significato può essere capito (...).*

*(...) La moda va quindi considerata come un sintomo del gusto per l'ideale che galleggia sulla superficie di tutto il rude, terrestre e ripugnante bric-à-brac che*

*la vita naturale accumula nel cervello umano: come una deformazione sublime della natura, o piuttosto un costante e ripetuto tentativo alla sua riforma*<sup>112</sup>.

La capacità dell'architettura di produrre significato attraverso la sua forma è emersa per la prima volta in un'inchiesta della rivista *Pittoresque* (Parigi, 1852) e portava il titolo *Études d'Architecture en France*, sotto la terminologia *architecture parlante*. L'autore dell'inchiesta, Emil Kaufmann, aveva incluso nella definizione di cui sopra tutti gli edifici che esprimevano la loro funzione attraverso la loro struttura morfologica. Il tema principale della relazione era satirico, in relazione ai tentativi dell'architetto francese Claude-Nicolas Ledoux di comunicare idee attraverso i suoi progetti teorici. Nei suoi progetti non realizzati, per la città di Chaux, i principali elementi morfologici delle case facevano riferimento alla professione del loro proprietario. Come per esempio la casa del custode del fiume, che era stata progettata in modo che il fiume scorresse attraverso di essa. Analogamente, André Chastel descriveva le case durante il periodo rinascimentale. Esse portavano le stesse qualità auto-referenziali delle residenze progettate da Ledoux e «tutto aveva un segno distintivo riconosciuto e significativo»<sup>113</sup>, come la casa dell'umanista, che era riconoscibile dai suoi medaglioni e busti antichi, o le case che testimoniavano la qualità eccentrica di un manifesto personale. Chastel scrive:

*Quando Federico Zuccari ha comprato la casa di Andrea del Sarto a Firenze nel 1577, non fu contento finché non trasformò la facciata riempiendola di grandi blocchi di rozzo materiale, come se distare dalla dimora pretenziosa desse un'aria di bugnato e non completo, simbolo della prerogativa dell'artigiano*<sup>114</sup>.

In analogia ai progetti non realizzati di Ledoux, le incisioni colorate a mano di Nicolas de Larmessin, intitolate *Costumes Grotesques* (Parigi, 1695), esprimono le stesse caratteristiche significanti. Ma in questo caso gli elementi che esprimono l'occupazione di chi lo indossa sono i capi d'abbigliamento che circondano il suo corpo. Le immagini dell'*Habit de Jardinier* illustrano un giardiniere il cui corpo è coperto da un collage tridimensionale di frutta e verdura, mentre trasporta gli strumenti della sua attività quotidiana. Allo stesso tempo, nelle immagini dell'*Habit de Tailleur* (sarto) e dell'*Habit de Orfèvre* (orafo) sembrano essere indossati dal loro banchi di lavoro, con i loro modelli e tessuti, e le parti metalliche e i loro strumenti, rispettivamente. Come se l'apparato dello spazio interno fosse stato concentrato in un unico luogo e poi montato intorno al corpo, nelle novantasette incisioni degli interni di Larmessin, spazi interni e abiti sono fusi insieme, verso una nuova entità simbolica.

La natura architettonica è stata trasformata in sartoriale, lo spazio interno è divenuto intimo e l'attività di ogni persona viene considerata in un approccio olistico,

determinando l'identità personale; verso una uniforme dimensione spaziale e tri-dimensionale. Sia i progetti di Ledoux che le incisioni di Larmessin si muovono tra l'immaginario e il realistico, il loro aspetto è fortemente teorico, ma il loro significato è puramente autentico. Entrambi sono utilizzati come esempi a favore della tesi, secondo cui le pratiche architettoniche e sartoriali hanno la potenzialità di trasmettere senso attraverso i loro prodotti, un senso fortemente legato all'identità dell'uomo che occupa lo spazio e il vestito corrispondente, rispettivamente.

*Abbiamo bisogno di collegare i vestiti a qualcosa. Ma a che cosa? E come? La tendenza storica è stata seguita, in generale, dalla tendenza psicologica. Il termine di riferimento qui non è più lo spirito o lo stile di un periodo, ma la psiche della persona che indossa l'abbigliamento: i vestiti dovrebbero esprimere una profondità psicologica<sup>115</sup>.*

Rivelando una delle sue pubblicazioni preferite, un album fotografico che raffigura gli uomini del XX secolo, di Howard Jackman, Yamamoto descrive quanto egli ammiri queste facce e gli abiti con cui sono stati inquadrati, come erano in grado di rivelare la professione di ciascuno. Questa idea per cui i capi rivelano elementi sull'identità e la vita di chi li indossa, ci riporta al parallelismo tra i *Costumes Grotesques* di Nicolas de Larmessin e l'*architecture parlante* di Claude-Nicolas Ledoux. Analogamente, Yamamoto spiega: «Qui (nel libro) è possibile trovare veri uomini e vere donne, voglio dire, veri esseri umani, che indossano la realtà, non indossano l'abbigliamento, indossano la realtà». Sotto la stessa prospettiva, i costumi di Larmessin e le case di Ledoux, incarnano la "realtà": la realtà di una professione, di un'attività, di un modo di vivere.

*Quale poeta si siederebbe a dipingere il piacere provocato dalla vista di una bella donna e oserebbe azzardarsi a separarla dal suo costume?<sup>116</sup>*

I progettisti utilizzano spesso una storia personale, eventi o conoscenti, come fonti di ispirazione. Col tempo, spesso esaminano e riesaminano il loro personale retaggio culturale ed etnico, tirando fuori dalle loro origini propri punti di partenza di ispirazione. Lo stilista Issey Miyake, che ha trascorso la sua infanzia in Giappone durante la seconda guerra mondiale, ha basato alcuni dei suoi primi lavori sulle sue esperienze personali e sul tradizionale folk-wear giapponese. In tal modo, ha onorato le forti tradizioni tessili del suo paese<sup>117</sup>. Sotto la stessa prospettiva, le persone comuni possono includere nel proprio vocabolario sull'abbigliamento, elementi che ricordano un episodio chiave della loro vita, o qualcosa da ricordare. Nel caso del progetto *Kimono Memories of Hiroshima* di Marie-Ange Guilleminot, gli indumenti sono l'incarnazione della memoria, del trauma e della guarigione, in quanto sono riproduzioni dettagliate di quelli indossati dalle vittime di Hiroshima. Tutti i capi replicati sono stati costruiti con tessuto bianco e portano esattamente gli stessi difetti e le imperfezioni degli originali, come in un viaggio catartico a ri-

troso nel tempo e nella storia<sup>118</sup>. Ma anche se la superficie materializzata di capi di abbigliamento può fungere come una piattaforma su cui proiettare memorie individuali, attributi caratteristici e frammenti di identità, potrebbe esserci una piattaforma espressiva più grande e di identificazione con l'utente.

*La forma di una donna si rivela sotto la fusione di figure e strati di colori che desiderano inquadrare, accarezzare e lodare come se la bellezza effimera dei tessuti fosse designata a spiegare l'altra, la costruzione altrettanto effimera, quella fatta di carne e ossa<sup>119</sup>.*

L'abbigliamento può essere considerato come un oggetto quotidiano, parte della vita quotidiana e parte inestricabile del proprio spazio interno residenziale. In base a questo, l'abito può essere incluso nell'autobiografia di una persona, come un frammento del suo autoritratto. Dato che l'abbigliamento «è a prima vista un oggetto quotidiano e, quindi, è una tra le più importanti caratteristiche osservate nella società che stimola la nostra più viva ricerca contemporanea»<sup>120</sup>, è equiparato a un frammento integrale di un'autobiografia. Seguendo l'approccio di Rei Kawakubo che progetta i vestiti come elementi in un unico ambiente, mantenendo le tracce della corrente Wiener Werkstätte, gli abiti sartoriali sono una parte indispensabile della realtà umana contemporanea, un frammento materializzato dei caratteri umani.

*Tutto ciò che adorna una donna, tutto ciò che serve a mostrare la sua bellezza, è parte di lei, e quegli artisti che hanno fatto uno studio particolare di questo essere enigmatico amano non di meno tutti i dettagli del mundus muliebris<sup>121</sup>.*

*Ogni vecchio maestro ha avuto la sua modernità propria; la grande maggioranza dei bei ritratti che sono giunti fino a noi dalle generazioni precedenti sono vestiti con il costume del proprio periodo. Sono perfettamente armoniosi, perché tutto, dal costume e la pettinatura fino al gesto, lo sguardo e il sorriso; per ogni età c'è un portamento, uno sguardo e un sorriso proprio; tutto, dico, si combina per formare un tutto completamente vitale<sup>122</sup>.*

Il carattere comunicativo dei prodotti derivanti dal settore dell'abbigliamento non può essere paragonato a quello proveniente dall'architettura, le facciate degli edifici non possono trasmettere gli stessi messaggi al pubblico come gli spazi interni residenziali. Ma cosa dire sugli spazi interni, e in particolare quelli situati nell'ambito residenziale? Come capi di abbigliamento possono riflettere qualità - di carattere (intellettuale, giovane, estroverso), di professione (divise, tute( o di stato (lutto, festa, lavoro) - per quanto riguarda il loro indossatore. Barthes li caratterizza come intermediari, rappresentando sostanzialmente il grado di integrazione di chi lo indossa in relazione alla società in cui vive; allo stesso modo gli interni residenziali possono fornire informazioni sulle caratteristiche dello stato psicologico o sul ca-



rattere distintivo del residente (semiotica).

*L'abbigliamento è infatti nient'altro che il significante di un unico significato principale, che è il modo o il grado di partecipazione di chi lo indossa, sia un gruppo o un individuo*<sup>123</sup>.

Ma insieme con l'abbigliamento del proprio corpo, come una forma di espressione del proprio carattere (embodiment sartoriale) la vestizione dei propri interni è stata di uguale importanza nel rivelare il carattere di una persona (spatial embodiment). Per Henri Fourdinois, i mobili erano gli abiti della vita e il suo arredamento ha rivelato il proprio gusto e la qualità del proprio spirito, gli arredi sono stati testimoni incorruttibili, condannando o glorificando chi li possedeva<sup>124</sup>. Una relazione intima viene così creata tra una persona agli elementi del suo alloggio, un rapporto che viene illustrato nella serie di opere di Louise Bourgeois, sotto il titolo *Femme Maison*. Qui, le forme architettoniche si fondono con quelle umane, rivelando un forte senso di intimità, di legame. Nozioni archetipiche architettoniche, come il cellulare o la grotta, insieme a elementi corporei, come il ventre femminile, interagiscono e coesistono. Come, per esempio, nel caso degli abiti in lattice (1978), che suggeriscono un curioso tipo di casa per il corpo, in cui l'identità femminile dell'artista è ulteriormente segnata<sup>125</sup>. Ma, a parte il legame intimo tra un residente e il suo spazio residenziale, vi è una forte intimità da tracciare tra la condizione umana e lo spazio intimo creato dai suoi vestiti, che può raggiungere la sua massima espressione nella sfera privata. Auguste Debay scrive:

*A casa quando si vestiva casualmente, un uomo indossava la sua vestaglia. Calda e trapuntata, di velluto o broccato nei colori vivaci e variegati, decorata con la treccia, con i ricami e i disegni di solito basati su motivi orientali, aveva simboleggiato a lungo l'arte di vivere, un comfort tipicamente borghese. (...) Così un tipo elegante fa visite in un vestito semplice nero, ma nel suo appartamento si avvolge in una vestaglia superba che costa dieci volte più del suo vestito*<sup>126</sup>.

C'è una relazione intima da rintracciare nel rapporto di una persona nel suo interno e un ambiente intimo. Una relazione mediata attraverso l'uso di tessuti, dapprima, e poi attraverso l'uso di materiali aggiuntivi, funzionali, strutturali o decorativi. Tuttavia, a parte il rapporto diretto tra gli elementi di spazio interno e intimo con il fattore umano, ci sono attributi comuni che sono condivisi dalle due entità spaziali. Nel libro *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity* lo scrittore ricorda una scena del film *Via col Vento*, dove la protagonista trasforma le tende di velluto verde del soggiorno di famiglia in un abito voluminoso, «appropriato al suo status apparente»<sup>127</sup>; in questo caso, un elemento dello spazio interno è assimilato a un sartoriale, sottolineando il carattere protettivo di entrambe le entità, nonché il loro carattere referenziale delle caratteristiche umane; «usa i tappeti e le tende

per vestirti» come nella scena tristemente famosa di *Via col Vento* in cui Scarlett O'Hara strappa i lunghi portières e le loro aste, e avvolge il tessuto sopra la spalla, immaginando la forma finale del suo vestito fatto di tende di velluto verde<sup>128</sup>. I tessuti hanno svolto un ruolo importante nell'espressione di una identità personale e nella formazione delle identità moderne. Come Susan Sidlauskas descrive nell'estratto seguente:

*(...) le superfici imbottite hanno raddoppiato la sensazione del tatto e sono servite per evidenziare materialmente gli atti multipli di possesso fisico con cui il ceto medio è stato costruito e rappresentato. Tali superfici tattili sono servite come depositari della connessione viscerale dei loro abitanti al loro ambiente intimo, uno spazio liminale in cui il corpo in realtà sfiorava lo spazio<sup>129</sup>.*

Per Adolf Loos, così come per F. L. Wright, lo spazio interno domestico serviva da sfondo su cui la vita quotidiana poteva dispiegarsi, gli edifici erano "il background o il quadro" per l'architettura della vita umana e «l'architettura è stata il grande senso che l'uomo aveva di se stesso incarnato in un mondo di sua creazione», ha dichiarato, pertinentemente, quest'ultimo<sup>130</sup>. Questa forma di realizzazione spaziale è intesa in termini di identificazione del residente con la sua residenza privata, come una piattaforma di intensa unificazione. Uno vestiva la sua stanza come vestiva il suo corpo, e Madame de Girardin, secondo il Goncourt nel suo diario del 26 aprile 1872, ha usato il termine "habiller" per descrivere la decorazione della sua camera da letto «in raso ricamato da Worth, al costo di sessantamila« franchi»<sup>131</sup>. A un prezzo molto più basso, la "vecchia vestaglia" di Denis Diderot faceva parte della interiorità della sua stanza privata, in un equilibrio armonico con il resto: un tavolo di legno, una sedia di paglia e un tappeto proveniente da Bergamo. Diderot aveva mantenuto il suo abito da anni, come egli descrive nel suo saggio *Regrets for my Old Dressing Gown*, confessando che «nel suo rifugio temevo né la goffaggine di un cameriere, né la mia, né un'esplosione del fuoco, né una perdita d'acqua»<sup>132</sup>. L'abito «aveva plasmato tutte le pieghe del suo corpo senza inibirlo»<sup>133</sup> e aveva sviluppato con lo scrittore, tanto quanto con il suo spazio privato interno, una relazione intima. E come Lionell Brett cita nel suo libro *Houses*, «questo (spazio domestico) è un mondo privato, dietro un volto rispettabile o insolente, dietro la tenda illuminata dall'ampada, si nasconde una personalità così varia e complessa come il carattere umano stesso<sup>134</sup>.

L'analisi che segue prenderà in considerazione gli argomenti menzionati in questa introduzione, e li impiegherà per strutturare la lettura e l'organizzazione delle conclusioni, basate sulla piattaforma architettonica e sartoriale dei casi di studio rilevanti. Il fattore umano servirà da punto di riferimento, ispirando una serie di discorsi sul significato di una forma spaziale o sartoriale. Se per Breton, che viveva al numero Quarantadue, di rue Fontaine a Parigi, per quarantaquattro anni consecutivi, il suo appartamento rappresentava l'incarnazione di se stesso<sup>135</sup>, allora si

può solo verificare l'identificazione, il legame, l'unità spaziale dell'uomo con il suo spazio interno. Riguardo ai suddetti paradigmi del rapporto inestricabile tra l'uomo e gli elementi della sfera interna o sartoriale, si può solo dimostrare la seguente citazione di Mallarmé, che scrive: «La creazione di un abito, o di una stanza, è come la creazione di un sé»<sup>136</sup>, e tracciare i meccanismi di questa creazione nelle parti seguenti di questa tesi.

## Note

<sup>1</sup> L. Brett, *Houses*, Penguin Books, Middlesex 1947, p. 4.

<sup>2</sup> C. Rice, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge, London 2007, p. 2.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> «La voce relativa all'arredamento corrobora l'idea di fabbricazione deliberata degli interni, la sua teatralità e la sua distinzione dalla costruzione architettonica: "Il progetto di coordinamento per effetto artistico di colori e mobili, ecc., di una stanza o di un edificio (...). Il primo uso dato è *Mobili per la Casa e Decorazioni degli Interni*, il titolo della pubblicazione di Thomas Hope (1807). Un modello simile di significato e di duplicità emergente è identificabile del *intérieur* francese, che viene ripreso anche in lingua tedesca». *Ibid.*

<sup>5</sup> C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon Press Limited, London 1995, p. 9.

<sup>6</sup> J. Baudrillard, *The System of Objects*, Verso, London 1996, p. 26.

<sup>7</sup> S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010, p. 4.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> J. Baudrillard, *The System of Objects*, Verso, London 1996, p. 30.

<sup>10</sup> A. Chastel, *The Crisis of the Renaissance 1520-1600*, Skira, Geneva 1968, p. 184.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> L'espressione "fenomenologia" può essere formulata in greco come λέγειν τα φαινόμενα (interpretare i fenomeni), dove λέγειν (interpretare) significa αποφαίνεσθαι (regola). Quindi il termine "fenomenologia" significa "αποφαίνεσθαι τα φαινόμενα" - lasciare che le cose si mostrino visibili da se stesse nel modo stesso in cui si mostrano da se stesse. Questo è il significato formale di quel ramo della ricerca che si definisce "fenomenologia". Ma qui non stiamo esprimendo altro che la massima formulata sopra: «Alle cose stesse!». M. Heidegger, *Being and Time*, Blackwell, London 1978, p. 58.

<sup>13</sup> Il λόγος (discorso) della fenomenologia del Dasein ha il carattere di un "ερμηνεύειν" (interpretazione), attraverso cui il senso autentico dell'essere e anche quelle strutture di base di "essere", che il *dasein* possiede da sé, vengono rese note alla comprensione dell'Essere del Dasein. *Ivi*, p. 61.

<sup>14</sup> C.B. Guignon, *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 56, 57.

<sup>15</sup> «Nella nostra agenzia ordinaria, secondo la descrizione di Heidegger, il sé non è tanto di un oggetto quanto di un evento che si svolge o sta accadendo». M. Heidegger, *Being and Time*, p. 427, cit. in C. B. Guignon, *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 223, 224.

<sup>16</sup> M. Heidegger, *Being and Time*, pp. 143, 75, 151, cit. in K. A. Aho, *Heidegger's Neglect of the Body*, State University of New York Press, New York 2009, p. 4.

<sup>17</sup> Le Corbusier, *Towards A New Architecture*, The Architectural Press, London 1946, p. 23.

<sup>18</sup> T. Mical, *Surrealism and Architecture*, Routledge, London, New York 2006, p. 140.

<sup>19</sup> W. Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts,

London 2002, pp. 220, 221.

<sup>20</sup> De Goncourt, 1881, vol. I, 2, 3, cit. in M. Hvattum, C. Hermansen, *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Routledge, New York 2004, pp. 139, 140.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> J. Alison, *The Surreal House*, Yale University Press, New Haven 2010, p. 274.

<sup>24</sup> M. Hvattum, C. Hermansen, *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Routledge, New York 2004, p. 141.

<sup>25</sup> S. Giedion, *Architecture You and Me: The Diary of a Development*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, Oxford University Press: London 1958, p. 67.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> M. E. Haweis, *The Art of Beauty (and) The Art of Dress*, Garland Publishing, New York, London 1978, p. 17.

<sup>28</sup> A. Loos, *Ornament and Crime*, Ariadne Press, Riverside 1998, p. 58.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>30</sup> J. Baudrillard, J. Nouvel, *The Singular Objects in Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2002, p. 76.

<sup>31</sup> R. McCarter, *On and By Frank Lloyd Wright: A Primer of Architectural Principles*, Phaidon Press, London 2005, p. 291.

<sup>32</sup> Frank Lloyd Wright, *In the Cause of Architecture* (1908), *Ivi*, p. 339.

<sup>33</sup> L. Brett, *Houses*, Penguin Books, Middlesex 1947, p. 50.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> M. Hvattum, C. Hermansen, *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Routledge, New York 2004, p. 150.

<sup>37</sup> A. Loos, *Ornament and Crime*, Ariadne Press, Riverside 1998, p. 57.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> M. E. Haweis, *The Art of Beauty (and) The Art of Dress*, Garland Publishing, New York, London 1978, p. 211.

<sup>40</sup> S. Giedion, *Architecture You and Me: The Diary of a Development*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, Oxford University Press, London 1958, p. 96.

<sup>41</sup> L. Brett, *Houses*, Penguin Books, Middlesex 1947, p. 3.

<sup>42</sup> «Solo tu potrai arredare la tua casa, lo sfondo alle gioie e le tragedie della tua vita. Una casa non deve mai essere finito. É una persona nella sua struttura fisica e spirituale mai finita?» cit in. K. Tiege, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Getty Publications, Los Angeles 2000.

<sup>43</sup> S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010, p. 221.

<sup>44</sup> «In casa, i vestiti di una persona erano adatti al suo corpo e ai suoi bisogni, per strada, qualcuno portava abiti il cui scopo era quello di rendere possibile alle altre persone di comportarsi come se sapessero chi fosse». R. Sennett, *The Fall of Public Man*, Penguin, London 2002, p. 69.

- <sup>45</sup> Ma può caratterizzare anche altri tipi di indumenti se seguito da ulteriori descrizioni, per esempio “abito da sera”, “abito formale”, “abito da sposa”, “abito nuziale”.
- <sup>46</sup> R. Barthes, *The Fashion System*, University of California Press, Berkeley, California, London 1990, p. 67.
- <sup>47</sup> «Il punto essenziale si trova nel fatto che ogni moda costituisce un sistema e può essere compreso come tale». P. N. Furbank, A. Cain, *Mallarmé on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode*, Berg, Oxford, New York 2004, p. 9.
- <sup>48</sup> La omonyma mostra è stata tenuta presso la Hayden Gallery di MIT, entro il 15 maggio e il 27 giugno di 1982.
- <sup>49</sup> A. Bolton, *The Supermodern Wardrobe*, Victoria and Albert Publications, London 2004, p. 56.
- <sup>50</sup> S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery (MIT), Cambridge, Massachusetts 1982, n.p.
- <sup>51</sup> M. E. Haweis, *The Art of Beauty (and) The Art of Dress*, Garland Publishing, New York, London 1978, p. 32.
- <sup>52</sup> Come nota Defert: «Nessun dizionario francese del XVI secolo definisce (il *monasticus habitus*) semplicemente come “capo”. Il *monasticus habitus* indica la regola, lo stile di vita, da cui il capo non può essere dissociato: l’abitudine-habitus fa il monaco... L’indumento è una regola di condotta e il ricordo di questa regola per chi lo indossa così come per gli altri». Jean Baudrillard: *Fashion, or the Enchanting Spectacle of the Code*, cit. in M. Barnard, *Fashion Theory: A Reader*, Routledge, London 2007, p. 63.
- <sup>53</sup> R. Sennett, *The Fall of Public Man*, Penguin, London 2002, p. 161.
- <sup>54</sup> R. Barthes, *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, p. 12.
- <sup>55</sup> P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1984, p. 314.
- <sup>56</sup> R. Barthes, *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, p. 9.
- <sup>57</sup> D. Cavallaro, A. Warwick, *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and Body*, Berg, Oxford 1998, p. 47.
- <sup>58</sup> J. Griffin, *Wear Your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild, New York 2007, p. 108.
- <sup>59</sup> Traduce in: Nulla accade per caso.
- <sup>60</sup> E. L. Youmans, *Popular Science Monthly*, Vol. II, D. Appleton and Company, New York 1873.
- <sup>61</sup> Traduce in: Natura non fa salti.
- <sup>62</sup> W. Wenders, Y. Yamamoto, *A Notebook on Cities and Clothes*, 1989.
- <sup>63</sup> J. Finkelstein, *The Fashioned Self*, Polity Press, Oxford 1991, p. 134.
- <sup>64</sup> P. N. Furbank, A. Cain, *Mallarmé on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode*, Berg, Oxford 2004, p. 213.
- <sup>65</sup> R. Sennett, *The Fall of Public Man*, Penguin, London 2002, pp. 166, 167.
- <sup>66</sup> *Ibid.*
- <sup>67</sup> E. De Wolfe, *The House in Good Taste*, Harpers and Brothers, New York 1935, p. 52, cit. in S. McKellar, P. Sparke, *Interior Design and Identity*, Manchester University Press, Manchester 2004, p. 72.
- <sup>68</sup> P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008, p. 74.

<sup>69</sup> Le donne sono ancora principalmente identificati nella nostra cultura con la disposizione e l'allestimento sia degli interni e il corpo. *Ibid.*

<sup>70</sup> «La relazione e la debolezza della sua posizione sociale, a cui la donna è stata condannata durante gran parte della storia, tuttavia, spiega il suo rigoroso rispetto per l'abitudine, per gli stili di vita generalmente accettati e approvati, per tutto ciò che è appropriato». G. Simmel, *On Individuality and Social Forms*, Chicago University Press, London, Chicago 1973, p. 108.

<sup>71</sup> «Mentre Adolf Loos ha parlato, si ricorderà, dell'esterno della casa in termini di moda maschile, i commenti di Le Corbusier sulla moda sono contestualizzati in una discussione sugli interni. L'arredamento in stile (Louis XIV) dovrebbe essere sostituito con arredo (mobili fissi, in gran parte provenienti da mobili per l'ufficio) e questo cambiamento è simile al cambiamento che le donne hanno intrapreso nel loro abbigliamento». Le Corbusier, *Precisions*, pp. 106-107, cit. in B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1992, p. 126.

<sup>72</sup> P. Perrot, R. Bienvenu, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1994, p. 91.

<sup>73</sup> A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 8.

<sup>74</sup> P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008, p. 73.

<sup>75</sup> D. Cavallaro, A. Warwick, *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and Body*, Berg, Oxford 1998, p. xvii.

<sup>76</sup> «Le analogie tra l'architettura e l'abbigliamento sono state studiate fin dall'antichità in primo luogo per i ragioni anatomiche: entrambe le forme riparano il corpo e servono questa funzione con maggiore o minore "aspirazione artistica". Nel sistema classico degli ordini, per esempio, le colonne e le cariatidi sono entrambe organismi lavoratori che sollevano l'edificio della cultura mentre indossano flauti (che vuol dire?) graziosamente drappeggiati». R. Kawakubo, *Refusing Fashion: Rei Kawakubo (February 10th - April 14th 2008)*, Museum of Contemporary Art Detroit (MOCAD), Detroit 2008, p. 39.

<sup>77</sup> «Un abito non ha vita da se stesso se non è indossato, e non appena questo accade un'altra personalità prende il sopravvento da voi e lo anima, o cerca di, lo esalta o lo distrugge, o lo fa in un canto di bellezza. Più spesso diventa un oggetto indifferente, o anche una pietosa caricatura di ciò che si voleva che fosse - un sogno, una espressione». E. Schiaparelli, *Shocking Life*, J. M. Dent and Sons LTD, London 1954, p. 46.

<sup>78</sup> C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon Press Limited, London 1995, p. 14.

<sup>79</sup> A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 67. Si ricorda il seguente testo di Phoebe Giannisi: (...) l'osservatore è regolato in modo che l'atto della dimora si adatti alla sua nuova dimensione: il corpo della residenza adatti al corpo del residente come il guanto si adatta alla mano. Z. Kotionis, *44 Stories of Architecture*, Ekkremes, Athens 2001, p. 197.

<sup>80</sup> P. Perrot, R. Bienvenu, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1994, p. 187.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 108.

- <sup>82</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: The Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, p. 80.
- <sup>83</sup> Napoleone esprime la sua opinione del corsetto al suo medico personale, Corvisart, *Boucher*, p. 347, cit. in J. Griffin, *Wear Your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild, New York 2007, p. 30.
- <sup>84</sup> Alcuni suppongono che sia stata Mme. Pantine, amante del maresciallo Saxe; altri dicono che fosse una delle prime signore Norman e, senza dubbio, dai primi anni sono stati utilizzati gli *stays* rigidi.
- <sup>85</sup> «(...) che, aspirando ad abbracciare, abbraccia come un orso, schiacciandole costole, ferendo i polmoni e il cuore, lo stomaco e molti altri organi interni». M. E. Haweis, *The Art of Beauty (and) The Art of Dress*, Garland Publishing, New York, London 1978, p. 48.
- <sup>86</sup> P. Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1994, p. 110.
- <sup>87</sup> R. Sennett, *The Fall of Public Man*, Penguin, London 2002, p. 189.
- <sup>88</sup> P. Perrot, R. Biennu, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1994, p. 96.
- <sup>89</sup> *Ivi*, p.189.
- <sup>90</sup> *Ibid.*
- <sup>91</sup> M. E. Haweis, *The Art of Beauty (and) The Art of Dress*, Garland Publishing, New York, London 1978, p. 36.
- <sup>92</sup> *Ivi*, p. 23.
- <sup>93</sup> P. Perrot, R. Biennu, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1994, p. 106.
- <sup>94</sup> M. E. Haweis, *The Art of Beauty (and) The Art of Dress*, Garland Publishing, New York, London 1978, pp. 230, 231.
- <sup>95</sup> P. Perrot, R. Biennu, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1994, pp. 107, 108.
- <sup>96</sup> L. Brett, *Houses*, Penguin Books, Middlesex 1947, p. 47.
- <sup>97</sup> J.C. Fluegel, *The Psychology of Clothes*, Institute of Psychoanalysis, Hogarth Press, London 1930, p. 47.
- <sup>98</sup> J. Griffin, *Wear Your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild, New York 2007, p. 50.
- <sup>99</sup> P. Perrot, R. Biennu, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1994, p. 107.
- <sup>100</sup> A. Bolton, *The Supermodern Wardrobe*, Victoria and Albert Publications, London 2004, p. 56.
- <sup>101</sup> L. Brett, *Houses*, Penguin Books, Middlesex 1947, p. 29.
- <sup>102</sup> J. Alison, *The Surreal House*, Yale University Press, New Haven 2010, p. 57.
- <sup>103</sup> G. Teyssot, *Paesaggio d'Interni: Interior Landscapes*, Rizzoli New York, Electa, Milano 1987, pp. 83-92.
- <sup>104</sup> R. Barthes, *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, p. 7.
- <sup>105</sup> *Ivi*, p. 6.
- <sup>106</sup> P. Virilio, *Lucy Orta*, Contemporary Artist series, Phaidon Press, London 2003.



<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> A. Bolton, *The Supermodern Wardrobe*, Victoria and Albert Publications, London 2004, p. 56.

<sup>109</sup> W. Wenders, Y. Yamamoto, *A Notebook on Cities and Clothes*, 1989.

<sup>110</sup> «Ricordando gli approfondimenti di Heidegger sulle origini e i proprietari degli stivali dipinti da Van Gogh, Orta ha considerato la fonte originale e le potenzialità future dei vestiti scartati che avrebbe riciclato, dando una nuova vita a oggetti destinati allo smaltimento. E' in questo contesto che l'intervento di Orta, intitolato 'Identità + Rifugio' nell'Esercito della Salvezza a Parigi, è stato organizzato, in base al quale è stato istituito un laboratorio di cucito per riciclare i vestiti di seconda mano». *Lucy Orta: Body Architecture*, Silke Schreiber Verlag, Munich, 2003.

<sup>111</sup> S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, University of Chicago Press, London, Chicago 1984, p.612.

<sup>112</sup> W. Wenders, Y. Yamamoto, *A Notebook on Cities and Clothes*, 1989.

<sup>113</sup> C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon Press Limited, London 1995, p. 33.

<sup>114</sup> «Una casa magnifica è stata il segno esteriore e visibile della autorità politica, religiosa o economica. (...) Anche la distinzione culturale ha trovato espressione nell'architettura e l'ornamento». A. Chastel, *The Crisis of the Renaissance: 1520-1600*, Skira, Geneva 1968, p. 183.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> R. Barthes, *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, p. 25.

<sup>117</sup> C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon Press Limited, London, 1995, p. 31.

<sup>118</sup> J. Griffin, *Wear Your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild, New York 2007, p. 47.

<sup>119</sup> A. Coppard et al., *Aware: Art Fashion Identity*, Damiani, Bologna 2010, p. 21.

<sup>120</sup> Alvar Gonzales-Palacios per Roberto Capucci, cit. in G. Bauzano, *Roberto Capucci: Timeless Creativity*, Skira, Milano 2001, p. 27.

<sup>121</sup> R. Barthes, *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, p. 21.

<sup>122</sup> «Articoli dal mondo della toilette, l'oggetto di toilette delle donne piuttosto che sulla donna in se stessa». C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon Press Limited, London 1995, p. 30.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>124</sup> R. Barthes, *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, p. 13.

<sup>125</sup> A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 1.

<sup>126</sup> J. Alison, *The Surreal House*, Yale University Press, New Haven 2010, p. 194.

<sup>127</sup> P. Perrot, R. Bienvenu, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1994, p. 113.

<sup>128</sup> A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 1.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>130</sup> Susan Sidlauskas, cit. in A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 6.

<sup>131</sup> R. McCarter, *On and By Frank Lloyd Wright: A Primer of Architectural Principles*, Phaidon Press, London 2005, p. 299.

<sup>132</sup> P. N. Furbank, A. Cain, *Mallarmé on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode*, Berg, Oxford 2004, p. 219.

<sup>133</sup> <<http://www.marxists.org/reference/archive/diderot/1769/regrets.htm>> (04 ottobre 2012).

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> L. Brett, *Houses*, Penguin Books, Middlesex 1947, p. 3.

<sup>136</sup> J. Alison, *The Surreal House*, Yale University Press, New Haven 2010, p. 80.

<sup>137</sup> P. N. Furbank, A. Cain, *Mallarmé on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode*, Berg, Oxford 2004, p. 219.

# IA1. CASA NARRATIVA

*Casa Malaparte | Curzio Malaparte | Capo Massullo -  
Capri | 1938/1943*

*L'ho accompagnato in ogni stanza della casa, dalla biblioteca alla cantina, e quando siamo tornati al soggiorno grande con le grandi finestre aperte per il paesaggio più bello del mondo, gli ho offerto un bicchiere di vino del Vesuvio dai vigneti di Pompei. «Prosit» disse alzando il suo bicchiere. Poi bevve il vino in un attimo e prima di partire mi chiese se avessi comprato la casa già costruita o se l'avevo progettata e costruita io. Ho risposto, ed era vero, che ho comprato la casa com'era. E con un gesto generoso della mano, puntando verso il baratro della Matromania, alle tre rocce giganti dei Faraglioni, alla penisola di Sorrento, le isole delle Sirene, al blu lontano della Costiera Amalfitana e anche alla luce dorata delle rive distanti del Pesto, ho detto: «Io ho disegnato il paesaggio»<sup>1</sup>.*

Metà del 1930 a Capri. Uno studioso italiano decide di soddisfare il suo desiderio melanconico per (lo) spazio e di risiedere sull'isola. Egli stabilisce, fin dall'inizio, un obiettivo ambizioso: costruire il suo ritratto architettonico, un'autobiografia illustrata in pietra. "Casa come me", come preferiva chiamarla. Ma come potrebbe questo progetto essere trasformato in un linguaggio architettonico? Come potrebbe incarnarsi l'esistenza umana in termini architettonici? L'edificio prodotto dovrà contenere la memoria e le tracce dell'esistenza del proprietario, l'essenza delle sue preoccupazioni filosofiche e teoriche, nonché un profondo apprezzamento per le caratteristiche naturali del paesaggio che circonda la struttura architettonica. Tutti i suddetti elementi avranno un ruolo principale nello svolgimento dell'analisi che segue, nel tentativo di tracciare le caratteristiche narrative della pratica architettonica e, precisamente, degli spazi interni residenziali.

Il caso di Casa Malaparte a Capri sarà utilizzato, in questa parte della ricerca, come una piattaforma del discorso sulla forma di realizzazione spaziale e sui suoi mezzi di espressione, di realizzazione e stabilimento. L'analisi che segue si concentrerà sugli elementi distintivi dell'artefatto architettonico, con particolare riguardo allo spazio interno residenziale e ai suoi elementi costitutivi: i dettagli di grandi o piccole dimensioni che assegnano all'edificio la sua identità distinta. In tal modo, le caratteristiche dello spazio architettonico interno saranno interpretate attraverso lo spettro della biografia del residente, nel tentativo di definire le corrispondenze

tra le entità spirituali e spaziali, umane e materiali. Di conseguenza, sarà esaminata la natura della correlazione tra l'identità di un residente e quella della sua residenza, mirando ad avvicinare una rete di relazioni interattive (tra loro).

Secondo la dichiarazione di Antoine de Saint-Exupéry, per cui «l'uomo è una rete di relazioni, e solo queste sono importanti per lui»<sup>2</sup>, "Casa Narrativa" tenterà di rilevare e descrivere la serie di rapporti che collegano direttamente l'uomo al suo ambiente residenziale. Per distinguere i diversi "fenomeni" che si svolgono nello spazio interno, insieme con la loro essenza caratteristica, sarà impiegata la teoria della Fenomenologia: rappresenterà un filo rosso sottile che unisce le diverse parti della giustapposizione "Habitat | Abito". Secondo Martin Heidegger, e il seguente estratto dalla sua opera *Essere e Tempo*, i fenomeni assegnano a un elemento «il suo significato e la sua terra»; quindi, in questo caso il distinto "significato" (esistenziale, antropocentrico, metafisico, ecc.) sarà ricercato nel contesto architettonico di Casa Malaparte. Heidegger scrive, a questo proposito: «Il mondo non è semplicemente presente nello spazio; tuttavia lo spazio è scopribile solo all'interno di un mondo. La temporalità estatica della spazialità dell'Esserci rende comprensibile l'indipendenza dello spazio dal tempo, ma reciprocamente, la "dipendenza" dell'Esserci dallo spazio quale si manifesta nel noto fenomeno che l'autointerpretazione dell'Esserci e il patrimonio dei significati linguistici sono intessuti di "rappresentazioni spaziali"»<sup>3</sup>.

Per analogia alla teoria di Gottfried Leibniz, intitolata *Monadologia*, in cui ogni unità è uno specchio vivente ed eterno dell'universo in cui nulla può essere limitato nel rappresentare le cose in parte, ogni unità di Casa Malaparte sarà considerata come rappresentante esplicitamente un suo universo intero. Si può ricordare, qui, il sistema visivo della *mise en abîme* - il fenomeno ripetitivo della moltiplicazione di un segno visivo in se stesso (ad esempio, uno scudo), che tende all'infinito (*en abîme*). Nel passato, il termine *mise en abîme* è stato impiegato per descrivere un effetto letterario, come ad esempio in *Amleto*, e il dramma nel dramma, ma è stato anche associato con qualsiasi elemento venga incorporato in un contesto mentre dimostra somiglianze identiche con il contesto stesso<sup>4</sup>. Come nel dipinto di René Magritte, *La Condition Humaine*, e come in ogni fenomeno di *mise en abîme*, l'analogia raggiunge i limiti dell'identità del progetto, rendendo il processo narrativo (uguale a) uno specchio che moltiplica le caratteristiche intrinseche del primo. Il processo narrativo, in questa parte, sarà esaminato in riferimento a Casa Malaparte, insieme agli "elementi-specchio" del sé, quelli inestricabilmente integrati nello spazio architettonico, in modo da confondere il creatore dell'ambiente interno e dell'ambiente naturale esterno.

### *Il Cortile Interno*

Nel suo libro intitolato *La Pelle*, Curzio Malaparte usa il termine "un vasto atrio" per descrivere la stanza principale della casa, situata al primo piano dell'edificio, e que-

sta descrizione è esattamente uguale all'impressione del visitatore: una stanza quasi "nuda" nel suo vuoto catalitico, che provoca un'esperienza contrastante con le piccole dimensioni strette dell'ingresso principale, al piano terra. Giudicando dalle dimensioni limitate degli spazi visibili dal foyer, quando qualcuno entra nel soggiorno è sopraffatto dalla sua apertura, e soprattutto dal suo collegamento diretto con il paesaggio esterno: la natura. Questo spazio dominante assomiglia agli spazi interni di un alloggio tradizionale, collocato nel profondo delle montagne. Elementi che rafforzano tale essenza rustica sono la sua semplicità, il piano ortogonale (8 x 15 m), caratterizzato da due assi principali, che offrono al visitatore l'impressione di una doppia simmetria, e l'uso minimo dell'arredamento. Attualmente, l'arredamento è costituito da un divano bianco, con rivestimento in lino, un tavolo alto in legno sul lato sinistro dell'ingresso, una lunga panca di legno davanti al camino e una scultura di Pericle Fazzini. L'atmosfera di questo vasto spazio ricorda il seguente estratto dal libro *Dell'Abitare*, di Maurizio Vitta. Egli scrive:

*Quegli interni domestici sarebbero incomprensibili senza la presenza dei loro abitanti; ma d'altro canto la personalità di questi ultimi resterebbe illeggibile senza quello sfondo di mobili e soprammobili. «Queste cose sono qui perché ci sono io», sembrano dire le persone fotografate. Ma la frase potrebbe essere capovolta: «lo sono qui perché ci sono queste cose»<sup>5</sup>.*

Se il concetto di cui sopra è applicato a Casa Malaparte, i particolari elementi compositivi del soggiorno principale possono essere giustificati solo tramite il loro parallelismo col carattere del proprietario originale. Il "vasto atrio" appare spartano nel suo arredo, un fatto che accentua (ancora di più) le dimensioni della sua superficie, pur rendendo omaggio all'importanza della natura circostante, dal momento che l'arredamento non ostacola la visuale, che raggiungere l'esterno attraverso quattro finestre di grandi dimensioni. Al tempo di Malaparte, pelli di cammello e camoscio venivano gettate sul pavimento e tutti i divani venivano rivestiti in tessuto di lino bianco. Inoltre, l'asse principale che attraversa l'atrio è stato definito dalle statuette *Danza*, dallo studio dello scultore Pericle Fazzini, con le forme arcaiche dell'arte greca, come se implicassero la presenza di divinità primitive nella casa: un concetto associato a Malaparte, prendendo in considerazione l'estratto introduttivo di *La Pelle*, in cui ammette di aver progettato il paesaggio circostante. Ora, l'unica scultura rimanente di Fazzini raffigura due persone che si intersecano, ricorda fregi erotici sulla facciata di antichi templi in India, e si affaccia sul camino.

I mobili e gli elementi decorativi di Casa Malaparte rivelano la presenza di un carattere "surreale", mostrato, in particolare, dai loro contrastanti elementi opposti intrinseci che sono stati riuniti quasi misteriosamente. Ad esempio, i tavoli sono costituiti da elementi indipendenti, come colonne classiche di ordine dorico, che ricordano gli antichi templi greci, coperte da una lastra di vetro. Thomas Mical, nel

suo libro *Surrealismo e Architettura*, sostiene che Malaparte abbia attivato una serie di meccanismi "surreali" nella concezione e nello sviluppo degli spazi interni della sua casa, e in particolare «giochi surrealisti di citazione, smembramento e spostamento»<sup>6</sup>. Mical scrive:

*I mobili, progettati da Malaparte, sono composti da frammenti indipendenti di colonne tronche, immacolati piani di vetro, nodosi tronchi d'albero deformati e listoni massicci di legno grezzo. La collezione di objets trouvés suggerisce un'archeologia, mettendo a nudo una storia nascosta e mettendo in relazione elementi giustapposti disparati della cultura e della natura*<sup>7</sup>.

Questo "rapporto giustapposto", espresso attraverso la presenza degli oggetti, guidato da entrambi i campi della cultura (antiche colonne greche, sculture di Fazzini) e dalla natura (tronchi d'albero, pezzi grezzi di legno), è chiaramente illustrato nel salone principale. Uno spazio interno che si avvicina alle caratteristiche intrinseche di uno spazio esterno, a giudicare dalla sua permeabilità verso il paesaggio - attraverso le aperture trasparenti dei suoi muri - e dalle sue piastrelle in pietra dominanti, che si riferiscono a uno spazio pubblico esterno. Queste intense pietre evidenziano la caratterizzazione del "vasto atrio" e rafforzano il suo carattere "bizzarro", quello esaltato dai mobili contemporaneamente delicati e non convenzionali. Quest'ultimi, insieme a qualsiasi altro elemento materiale aggiuntivo, sono stati diminuiti nell'immensità della stanza, nonostante le loro dimensioni relativamente grandi. Nel catalogo della mostra *La Casa Surreale*, gli arredi di Casa Malaparte sono equiparati a quelli raffigurati nella pittura di Giorgio De Chirico *Il Genio del Male*<sup>8</sup>, svolgendo il ruolo di oggetti isolati all'interno di un contesto spaziale più ampio. La grande scala del soggiorno serve da cortile interno, ben protetto e in relazione diretta con il paesaggio circostante; così, il soggiorno può essere equiparato a un punto di osservazione di una piccola fortezza.

### *Le Quattro e Una Finestre*

– *Prima vista di Ulisse della sua terra natale.*

– *Itaca?*

*Silenzio! (Dissolvenza nell'orizzonte.)*<sup>9</sup>

L'importanza della "vista" a Casa Malaparte è espressa nella scena finale del film *Le Mépris*, diretto da Jean-Luc Godard, quando la camera cambia il suo fuoco gradualmente dall'uomo in piedi sul tetto all'orizzonte, apparentemente senza fine. A parte le viste panoramiche senza ostacoli dalla cima piatta della casa, si acquista un'"impressione" visiva di notevole intensità anche dall'interno della casa. Quando il visitatore entra nel soggiorno principale di Casa Malaparte, oltre a realizzare le vaste dimensioni di questo spazio interno, rispetto alla superficie delle altre camere, egli è immediatamente diretto a guardare fuori dalle finestre. Di conseguenza, egli scopre la spazialità del "vasto atrio" nel corso di una passeggiata alla scoperta di ciò

che si trova al di fuori di queste aperture trasparenti sui muri. Le quattro finestre di grandi dimensioni, come se seguissero le proporzioni dello spazio totale, isolano vedute sequenziali del paesaggio circostante attraverso il loro cristallo trasparente; in particolare, le finestre che circondano il camino offrono ampie vedute sui Faraglioni. Seguendo la direzione di una persona che entra nel soggiorno, le finestre si trovano sui due lati della casa, est e ovest, in posizione a specchio, lungo l'asse centrale di questo spazio: le finestre più vicine agli spazi privati sono divise in tre parti, con quella centrale che si può aprire, mentre quelle più vicine all'ingresso principale sono costituite da un unico pezzo di vetro.

Forse in ricordo della sensazione che provava Malaparte ogni volta che visitava il tetto del municipio di Lipari, quando si è trovato in relazione diretta con i fenomeni naturali e il paesaggio circostante, le quattro enormi finestre riproducono un contatto diretto con la natura. Incorniciate da pesanti cornici spesse, in legno di noce, come se riproducessero tele artistiche che raffigurano i cambiamenti perpetui delle stagioni, le finestre rappresentano un «realismo magico degli eventi naturali». Le loro cornici si trovano attorno alle aperture delle finestre interne, ma anche intorno a quelle esterne, sulle facciate principali della casa, esposte al vento, alle onde e ai violenti fenomeni meteorologici invernali. Spessi come i muri esterni della casa e con il pannello di vetro incorporato nelle facciate esterne, gli infissi forniscono un ulteriore spazio per posizionare il corpo, come se si potesse racchiudere completamente nel loro volume, sia da seduto, in piedi o sdraiato al loro interno, protetto, ma ancora in diretto (visivo) contatto con il paesaggio esterno.

Certamente, questi dipinti murali esagerati e surreali di vivaci paesaggi marini rivelano la distanza minima tra la natura e lo spettatore. In uno spazio pensato per l'isolamento, ma anche per un dialogo costante con gli elementi naturali circostanti, le quattro finestre nel soggiorno catturano, filtrano e reinterpretano l'ambiente esterno, dalle facciate est e ovest, in conformità con i termini e le condizioni del loro ideatore. Il caminetto, diviso in tre parti, evoca l'antica casa mediterranea e omerica ed è il punto di riferimento del soggiorno: una quinta finestra che si affaccia sul mare circostante. Dopo la funzione delle quattro finestre principali, il camino incornicia un mondo mitico in cui il fuoco e l'acqua si riconciliano perpetuamente.

Secondo a Juhani Pallasmaa, nel suo libro *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, le immagini primordiali dell'architettura, secondo la loro comparsa ontologica, sono: il pavimento, il tetto, le pareti, la porta, la finestra, il camino, la scala<sup>10</sup>. In riferimento a Casa Malaparte, ognuno di questi elementi archetipici acquista un significato e un simbolismo distinto. Per quanto riguarda il camino, il fondo del focolare è di vetro immune, ordinato dal cliente nella fabbrica Zeiss in Zena, e svolge il ruolo di un confine trasparente tra le fiamme del fuoco e l'elemento dell'acqua. La forma del corpo principale del camino è archetipica, esso

ricorda i focolari dei tempi antichi e un piccolo elemento di gesso scolpito, in stile barocco, raffigurante una cornice vuota, si trova sulla superficie della parte superiore. Malaparte ha menzionato questo elemento architettonico nel seguente estratto dal suo libro *La Pelle*, che ha avuto luogo nella sua casa a Capri:

*La sera, dopo cena, siamo andati a sederci accanto al camino sulle pelli scamosciate che coprivano i pavimenti; è un enorme camino, costruito su un lato da cristallo di Jena. Così, dietro le fiamme, si può vedere il mare sotto la luna, i Faraglioni che emergono dalle onde, le rocce di Matromania e la pineta che si trova dietro la mia casa<sup>11</sup>.*

Affinché qualcuno possa guardare attraverso il camino trasparente, deve abbassare il suo corpo e stare più vicino al pavimento, preferibilmente in una posizione sdraiata o seduta. Come nella scena del film *Le Mépris*, quando Camille (Brigitte Bardot) è stata invitata a scoprire il camino trasparente, e le viene chiesto di guardare attraverso il vetro, «gli alberi, le rocce e le barche». Dal lato esterno, e in particolare dal livello del mare, il potere simbolico della fiamma è ancora più forte. Le fiamme, visibili dall'acqua, si riferiscono al fuoco che una volta guidava le navi alla terra, serve come un faro, e che a volte durante la tempesta ha avvertito le navi di essere lontano dalle rocce.

Prendendo in considerazione la natura selvaggia e inospitale del sito e la sensazione di isolamento supplementare nel salotto interno, allora l'elemento del fuoco nel camino trasparente ha una duplice finalità: è elevato a collegamento tra interno ed esterno, come in un costante stato di osmosi. Tutte e cinque le finestre nel soggiorno tentano di colmare la distanza tra entità e nozioni opposte, avvicinando, ugualmente, binomi come: esterno/interno, naturale/artificiale, esposto/protetto. Mical nel *Surrealismo e Architettura* traccia un parallelismo tra gli elementi contraddittori della casa e le manifestazioni che si svolgono in un sogno, in cui «nessuna lettura dominante riunisce, nessun senso singolare né qualità formale è prevista, tentativi di classificazione sono ostacolati, e il significato è strappata via dal significante»<sup>12</sup>.

*Giocando sul limite tra lo spazio ricordato a metà, mitico e lo spazio reale, incarnato, vissuto, Casa Malaparte sfrutta lo scontro tra il paesaggio e la geometria, l'addomesticato e il selvatico. Un instabile ordine informe si stabilisce tra figura e sfondo, oggetto e roccia, soggetto e oggetto<sup>13</sup>.*

### **Le Due Porte**

Di fronte all'entrata principale del salotto, e dopo che si è attraversato il suo lungo percorso, si trova una porta - al centro del muro - che conduce agli spazi più privati della residenza. Dietro di essa, si scoprirà un piccolo ingresso, caratterizzato da una coppia continua di scaffali che segue le pareti, in una fluida geometria organica. Gli scaffali sono situati al livello inferiore rispetto al campo visivo di una persona



di media altezza e portano ancora i libri originali del residente iniziale. Lo spazio riceve luce naturale da una piccola finestra, e proprio di fronte al suo ingresso principale, che lo collega all'atrio, si trovano due porte identiche e simmetriche al loro asse: la porta che conduce alla camera da letto privata di Malaparte e quella che porta alla camera di Favorita - la partner di Malaparte di volta in volta. Questa divisione netta tra la parte femminile e maschile di una residenza privata non può essere qualificata come innovativa, dal momento che comincia negli anni del Rinascimento e si trova ancora in esempi di alloggio contemporanei. Leon Battista Alberti aveva sostenuto, nel suo trattato *Sull'Arte di Costruire in Dieci Libri*, che «il marito e la moglie devono avere camere da letto separate, non solo per garantire che il marito non sia disturbato da sua moglie, quando lei sta per partorire o è malata, ma anche per consentire loro, anche in estate, una notte di sonno ininterrotto, ogni volta che lo desiderano»<sup>14</sup>. E continua, scrivendo:

*Ogni stanza deve avere una propria porta, e in aggiunta una porta laterale comune, per consentire loro di cercare la reciproca compagnia inosservati... Gli ospiti dovrebbero essere ospitati in una sezione della casa adiacente al vestibolo, dove sono più accessibili ai visitatori e meno di disturbo per il resto della famiglia*<sup>15</sup>.

Casa Malaparte dimostra uno schema spaziale simile a quanto detto sopra da Alberti: le camere da letto dei partner sono separate e vi si accede da porte diverse, mentre la sezione degli ospiti è situata al piano terra, proprio sotto lo spazio del soggiorno. Inoltre, le due camere da letto principali condividono caratteristiche comuni, come le vasche da bagno e il lavandino in marmo nero e la presenza di una finestra unica che si affaccia sul mare, ma non sono identiche tra loro: la camera di Favorita ha un camino, mentre la camera di Malaparte ha una piccola porta che conduce allo spazio più privato della residenza: il suo studio. Contrariamente alle vedute sulla natura circostante che possono essere acquisite dal soggiorno, quelle dalle camere private sono limitate, la luce naturale che entra è limitata e, quindi, è rafforzata l'impressione di un ambiente buio e intimo.

*Tutto rimane invariato, tranne che nei particolari. Ma l'idioletto si installa per l'appunto nei dettagli. Ciò che conta è che in questi dettagli si infigge una prepotente volontà di distinzione: la variante introdotta non si giustifica per se stessa, ma per il messaggio che comunica, per il segnale di individuazione che innalza, per lo sbandieramento di un'identità*<sup>16</sup>.

Un dettaglio simile, determinante per il risultato finale dello spazio di una residenza, si trova nella casa VI, progettata da Peter Eisenman. Qui, nella camera privata della coppia, una scanalatura di vetro comincia dal centro della parete e si estende sul pavimento, dividendo la camera in due parti distinti e consentendo spazio solo per due letti separati per ciascun membro della coppia. Come nel caso

di Casa Malaparte, le disposizioni architettoniche stabiliscono un particolare modo di vivere, sia seguendo lo stile di vita dei residenti che determinandolo. In tal modo, un distinto idioletto architettonico si esprime attraverso una serie di particolari, ben studiati, dettagli interni, come Maurizio Vitta descrive nel passaggio sopra riportato del suo libro; si tratta di dettagli che «infliggono un desiderio prepotente di distinzione».

Questi dettagli che, qui, dividono gli spazi femminili e maschili privati sono di origine comune come quelli dell'ultimo appartamento di Le Corbusier a Parigi, nell'Immeuble Molitor, descritto approfonditamente nella parte che segue, "Casa Grottesca". Le Corbusier aveva organizzato gli spazi interni del suo appartamento in modo da distinguere chiaramente la sua sezione e quella di sua moglie. Come Vitta menziona nel libro *Dell'Abitare*, l'idea dell'"abitudine", nella formazione di uno spazio interno, è di grande importanza, in quanto è seguita da un rituale, chiaramente espresso nell'atto di abitare. Quest'ultimo è identificato come un «intima adesione del residente agli spazi e alle cose», in modo da assegnare a questi ultimi caratteristiche narrative e, a volte, rivelanti della natura umana.

*Nella "Recherche", Proust pone alla ribalta un elemento essenziale dell'abitare, vale a dire l'abitudine. L'abitare si rivela, nella prospettiva prussiana, come intima adesione dell'abitante agli spazi e alle cose: adesione fisica e psichica insieme, nutrita di memorie e scandita da una ritualità che solo l'abitudine può elevare a esperienza ineffabile<sup>17</sup>.*

Malaparte non ha speso molto tempo o tanti soggiorni nella sua residenza a Capri, soprattutto la visitava durante l'inverno, in cerca d'ispirazione e tranquillità: due presupposti fondamentali per la sua attività di scrittura; tuttavia la disposizione degli spazi privati della casa ha corrisposto alle tendenze della sua vita privata. Lo spazio privato ha seguito le sue abitudini private, e questo è testimonianza dell'intera concezione spaziale di Casa Malaparte, e del suo punctum distinto: le due porte a specchio.

### **Arredamento**

Mario Praz ha arredato la sua residenza privata, con attenzione, per l'intera durata della sua vita e, in modo simile a quello che i fratelli Goncourt avevano seguito per la loro residenza ad Auteil (Parigi), egli ha dedicato un volume scritto alla descrizione dei suoi spazi interni e al loro arredamento. Come Maurizio Vitta descrive in *Dell'Abitare*, Praz è stato completamente identificato con l'ambiente del suo spazio personale, sia l'architettura che l'elemento umano erano due entità idealmente omogenee. Nella stessa tendenza, gli spazi interni di Casa Malaparte, insieme con i loro mobili e oggetti, i dettagli significativi e quelli insignificanti, hanno acquisito forma e presenza nelle diverse stanze, attraverso un'attenta *curation* da parte del loro proprietario. Un ambiente spartano caratterizza la totalità delle camere nella

casa, dalle camere agli spazi comuni, implicando caratteristiche monastiche e isolate, e i mobili, quando si trovano, ricordano collage surrealisti di elementi non convenzionali. Come nella descrizione che segue di Vitta, facendo riferimento alla residenza privata di Mario Praz, le diverse componenti di questa casa, formano un corpus «unitario e continuo», quello della vita di Malaparte:

*(...) ciò spiega la natura autobiografica del libro in cui egli ha descritto la sua abitazione, stanza per stanza e oggetto per oggetto: non freddo inventario catalogatore, ma ripercorrimiento appassionato della propria vita, che fa leva su una memoria grazie alla quale ogni cosa si infigge in un'esperienza pienamente vissuta, fino a delineare un percorso che ricalca quelli dell'antica mnemotecnica, in cui gli spazi, le immagini e le idee formavano un corpus unitario e continuo<sup>18</sup>.*

Per Frank Lloyd Wright, questo concetto di continuità tra il carattere del residente e le caratteristiche della sua residenza è descritto con il termine "biologico". Se l'"architettura organica" è quella che comprende e unisce i colori del paesaggio circostante, la forma dell'edificio, il *bric-à-brac* e soprattutto lo spirito che ha creato e occupa quanto detto, allora questo termine può essere applicato pure al presente caso di studio. La camera gialla destinata agli ospiti ha una vecchia valigia di Malaparte al posto del comodino, mentre la porta che conduce alla sezione degli ospiti porta l'iscrizione "Ospizio", gli armadietti sono dotati di porte in vetro trasparente, con il titolo di ciascuna funzione inciso sulla loro superficie, ma secondo Pallasmaa, «un'opera architettonica non è vissuta come un insieme di isolate immagini visive, ma nel suo materiale completamente incarnato e nella sua presenza spirituale. Un'opera architettonica integra e infonde entrambe le strutture fisiche e mentali»<sup>19</sup>.

Lo spazio architettonico, qui, insieme con i suoi elementi, rappresenta la combinazione del "materiale incarnato" con la "presenza spirituale" di Malaparte, anche se la sua presenza è stata per lungo tempo assente. Le caratteristiche degli arredi, la posizione e la trasparenza del camino, l'uso laconico di elementi materiali, le sculture di Fazzini e tutti gli elementi più o meno importanti dello spazio interno, come vengono descritti in questo capitolo, comprendono un *pot-pourri* di rappresentazioni materiali, frammenti del carattere *sui generis* di Malaparte. Henri Lefebvre, ne *La Produzione dello Spazio*, descrive come i visitatori di uno spazio monumentale «contemplano e decifrano i simboli che li circondano» e attraverso i mezzi di percezione del proprio corpo «sperimentano un essere totale in uno spazio totale»<sup>20</sup>. Allo stesso modo, gli spazi interni di Casa Malaparte appaiono al visitatore come «spazi di rappresentanza, propri del gestuale e del simbolico»<sup>21</sup>, come una esperienza di dispiegare l'essenza umana fondata al loro interno. E si viene invitati a decodificare i simboli di questa residenza: a frammentare questa atmosfera unica nei suoi elementi compositivi e poi rintracciare gli equivalenti umani che

scavano dal di sotto. «Un muro, una scala, una porta, una vela, il colore rosso, sono tutti strappati fuori dal contesto» in questo caso di studio, poiché «nuovi significati derivano da oggetti familiari»: tutto è filtrato attraverso la peculiarità di Malaparte<sup>22</sup>. Pertanto, ci si potrebbe perdere nella “foresta di simboli”, come André Breton cita in *L'Amour Fou*:

*Devi solo sapere come procedere nel labirinto. Il delirio interpretativo inizia solo quando l'uomo, poco preparato, è preso da una paura improvvisa nella foresta di simboli. Ciò che mi attrae in un tale modo di vedere è che tanto quanto l'occhio può vedere lontano, esso ricrea desiderio<sup>2</sup>.*

Ad esempio, un elemento ripetitivo dello spazio interno, che rappresenta la parte posteriore delle sedie della sala da pranzo, e decora le piastrelle degli spazi più privati, come lo studio di Malaparte, è il modello della lira di Orfeo. Le sedie sono progettate da Malaparte, dopo aver trovato una analoga figura nel manoscritto di Goethe, dal titolo *Viaggio in Italia*, mentre il modello delle piastrelle, che coprono l'intera superficie dello studio di Malaparte, è stato progettato da Alberto Savinio. Lo studio è composto da un divano usurato, un dipinto di grandi dimensioni, librerie lineari, una scrivania e una sedia sotto una piccola finestra sul lato est del palazzo, che si affaccia sul mare, e un camino con una forma longitudinale. I diversi elementi degli spazi interni di Casa Malaparte, nel loro interezza, possono essere caratterizzati come strutture sostenibili, che durano vividamente nel corso degli anni.

Questo può essere giustificato dal fatto che non sono stati selezionati in base alle mode del loro tempo, ma secondo l'estetica personale del loro proprietario, che aveva immaginato la sua residenza come l'incarnazione di se stesso. E seppure le tendenze effimere mirano, anche, a una longevità, è la reale evoluzione di un personaggio umano che può durare attraverso le stagioni. Georg Simmel scrive che, quando si arreda una casa, si investe in mobili progettati secondo i modelli più recenti e le tendenze di stile, senza nemmeno considerare che gli oggetti attuali spariranno nel giro di pochi anni. Simmel sottolinea il fatto che «qualche moda esiste sempre e la moda di per sé è immortale»<sup>24</sup>. Questa nozione di immortalità è quella che Malaparte ha voluto trasmettere attraverso la totalità della sua residenza privata a Capri, come i simboli racchiusi in una “rossa piramide” eternamente. E questa nozione, e il desiderio dell'eterno, è quella che sicuramente sta alla base della realtà assoluta dei rituali quotidiani. Rituali che sono stati iscritti su ogni elemento interno, e portano ancora la traccia del loro contesto originale, l'essenza iniziale umana e l'esperienza della sua vita unica. Maurizio Vitta scrive a questo proposito:

*Intesa come condizione fondativa della nostra stessa essenza umana, la forma dell'abitare resta infatti interamente contenuta nel suo modo di apparire, oltre il quale non c'è altro. Ricorda il concetto di “parvenza” su cui si soffermò Nietz-*

*sche: è la vita che modella e ricrea incessantemente le forme nelle quali si incarna, e oltre questa vita, che è quella che viviamo tutti i giorni, non c'è altro<sup>25</sup>.*

### **Esilio**

Il periodo di esilio di Curzio Malaparte non è stata una coincidenza o una situazione facile da attraversare, come egli stesso afferma nei suoi scritti di questo periodo. Un borghese sofisticato è stato confinato in un'isola rocciosa e per la prima volta nella sua vita è rimasto solo. La sua pelle si era «ingiallita, con macchie nere», mentre gli era vietato di uscire dalla città e di pubblicare i suoi scritti. Ogni giorno, durante la sua passeggiata presso il municipio, sul tetto erboso del palazzo di Eolo, di fronte all'ingresso della cittadella, era rassicurato dalla consapevolezza che Ulisse aveva seguito lo stesso percorso tremila anni prima. Un uomo attivo, socialmente riconosciuto, è rimasto senza pubblico, lontano dai riflettori di una vita pubblica o comunitaria.

Durante il suo periodo di esilio, Malaparte ha letto Omero e Platone dai manoscritti originali e ha trovato rifugio nelle parole, dedicando il suo tempo alla scrittura di articoli e poesie. Ha trovato il tempo per esplorare se stesso, e sembrava che fosse venuto a patti con la solitudine e il dramma che lo caratterizzava in quel momento. Osservando le sue condizioni e le sue limitazioni da un punto di vista romantico, era libero di riflettere sui diversi aspetti della sua vita e, in particolare, sulla scelta del luogo e del tipo di residenza che aveva in mente di costruire. La casa che desiderava creare sarebbe stata l'incarnazione del suo bisogno di solitudine, destinata all'atto di scrivere e a narrare la ricostruzione traumatica del suo periodo di esilio, ma questa volta con i suoi propri termini ambiziosi. Sebbene fosse troppo presto per interpretare i suoi scritti come una direzione cosciente verso l'organizzazione di Casa Malaparte, essi hanno rappresentato il primo passo di registrazione e d'interpretazione, consapevole, della sua unica, e soprattutto determinante, esperienza personale. «La cella 461 rimane nella mia anima come il suo carattere nascosto - scrisse di conseguenza -. Mi sento come un uccello che ha inghiottito la sua gabbia»<sup>26</sup>.

I suoi scritti dell'epoca a Lipari hanno messo in luce i diversi elementi della sua residenza privata, dal momento che parti delle sue descrizioni corrispondono a precise decisioni che l'autore ha preso durante il periodo della costruzione di Casa Malaparte. Gli edifici, i luoghi e gli spazi architettonici, che Malaparte aveva scoperto e, soprattutto, aveva sperimentato durante il suo periodo di esilio, sono serviti come fonti d'ispirazione per il risultato finale della sua residenza privata a Capri. A parte le somiglianze formali tra gli elementi di Casa Malaparte e le strutture dell'epoca a Lipari, questa è l'impressione che viene efficacemente trasmessa attraverso le caratteristiche della sua residenza privata.

Secondo Paul Ricoeur, «lo sviluppo temporale della vita ha la struttura di una nar-

razione»<sup>27</sup>, il carattere di ciascuno può essere pienamente compreso solo guardando attentamente il suo intero percorso di vita, dal punto da cui egli proviene verso quello cui sta andando. Anche se «l'identità di una persona può essere colta solo in termini della sua storia di vita nella sua interezza»<sup>28</sup>, il periodo di esilio di Malaparte ha svolto un ruolo cruciale nella formazione di se stesso e i testi seguenti cercheranno di testimoniare sia la natura architettonica che quella umana. Nei diari di Curzio Malaparte da Lipari si possono trovare i seguenti estratti:

*Quando la tempesta improvvisa, che mi aveva fatto affondare, alla fine mi ha portato a terra sull'isola di Lipari - in cui i Greci avevano posto il regno delle Eolie... Non ero, lo ammetto, nello stesso stato psicologico di Ulisse quando è andato nello stesso modo al palazzo del re Eolo... Sono venuto in arresto e sarei rimasto così per qualche tempo: sono stato condannato a cinque anni di esilio... Immaginate me, poi, così solo su questa isola rocciosa... Salgo ogni giorno sul castello delle Eolie, e passo molte ore lì con il mio desiderio focalizzato sul mare. Il cielo è così immenso che si possono distinguere le rive lontane della Sicilia e della Calabria.*

*Così tanto cielo, quanta acqua per un solo uomo e, Dio, non abbastanza terra!*

*Sento già di amare questa isola povera, come il marinaio ama la sua barca errante, che ha schivato la tempesta. Forse sono solo un naufrago bloccato nel suo scafo capovolto in un pezzo di argilla arenata sulla riva, sul lato di una roccia. Dal tetto del castello, sorveglio il mare. Guardo il mare e sento che mi trovo a riflettere dall'alto di una torre, nella piazza di una città importante, una scena eccezionale per la commedia in cui l'eroe è Ulisse. Questo mare può essere considerato come l'Agorà, la piazza della città. Anche in questo remoto tempo omerico, il Mediterraneo era più di un mercato, uno spazio pubblico composto di mare.*

*Talenti, realizzazioni, avventure, di cui è stato il teatro dispiegato sotto gli occhi eccitati di tutti. Le situazioni che Ulisse ha narrato a una ristretta cerchia degli amici, quasi certo che non ci fossero testimoni intorno a sfidarli, correlando gli eventi comunemente accettati, hanno costituito uno spettacolo per tutti gli abitanti della piazza dalle finestre di casa. Non mi sono mai sentito così solo, non avevo mai considerato la vita così solitaria, fino a quando ho vissuto in questa piccola isola persa nel Mediterraneo. Mi sento in movimento al centro di un mercato e la gente dalle vicine coste mi guarda, mi sorride, agitando fazzoletti, mandandomi baci. La storia della mia prigionia, della mia condanna di esilio non è una cosa semplice, un incidente casuale, una sciocca storia di provincia, non è un racconto per bambini che i bambini di oggi ricorderanno in futuro da uomini, con un sorriso, solo perché è così triste. E' in realtà una prigione, questa piccola casa bianca appollaiata in cima alla cit-*

*tadella antica?*

*Sembra più simile a una gabbia montata verticalmente al di sopra del mare dai bastioni del castello, terrificanti bastioni di mattoni quadrati, con pietre rossastre, qua e là, che sembrano di bronzo. Ai piedi dell'alta scogliera, guardando a nord e proprio sotto la prigione, c'è la grotta da cui Eolo ha aperto le sue ali sul mare. Le maree lo ingoiano con il suono di un tuono e le ali imprigionate si sentono urlare e lamentarsi nella roccia cava. E i sogni degli uomini anziani - come faccio io ora - come una donna con una coda di pesce lo affereranno per mano e lo guideranno, una notte di luna sul mare<sup>29</sup>.*

### **Casa Come Me**

*Il giorno che ho assegnato a me stesso la costruzione di una casa, non pensavo che sarei finito per disegnare un ritratto di me stesso, molto più preciso di quello che ho illustrato finora attraverso la letteratura. (...) Da ciò che è autobiografico nel lavoro di ogni scrittore è facile rintracciare gli elementi del suo ritratto morale. Ma non ho mai avuto la possibilità di mostrare quello che sono, come quando ho cercato di comporre una casa.*

*E sebbene i dubbi che qualcuno nutre per l'architettura sono molti e strani, considerandola come un tabù o un'arte difficile, mi sono imbrigliato con coraggio nella convinzione che nessun problema, nessuna animosità fosse impossibile da sconfiggere<sup>30</sup>.*

Come Curzio Malaparte descrive nel passaggio sopra riportato del suo archivio personale di scritti, mentre decideva gli elementi della sua residenza privata, stava costruendo la versione architettonica di se stesso, la sua autobiografia. Di conseguenza, Casa Malaparte può essere considerata come un edificio che racconta elementi rappresentativi del suo proprietario, quelli che egli ha attentamente scelto e interpretato in termini di materia ed essenza architettonica. Nel frattempo, il concetto surrealista che è espresso nella totalità dell'ambiente spaziale è prodotto principalmente attraverso i contraddittori, ma vicini, elementi; elementi, la cui presenza può essere verificata, e si può comprendere solo, attraverso la loro corrispondenza ai diversi elementi del carattere inerente il loro ideatore; un carattere non convenzionale, come descritto di seguito.

Durante la sua vita, Malaparte ha abbracciato le filosofie politiche, sociali e spirituali più disparate, egli è sempre stato caratterizzato come riconoscibile, onesto e ammiratore delle posizioni più estreme. Era un toscano che ha trascorso gran parte della sua vita nella Parigi cosmopolita, un prigioniero politico sia dei governi fascisti che non fascisti, una persona illustre nella società che preferiva la compagnia dei cani agli umani. Per Malaparte, Capri era un rifugio senza leggi sociali o amministrative, ha completato lì un ciclo di metamorfosi iniziato durante il suo isolamento involontaria sull'isola di Lipari. Solo che questa volta l'isolamento era volontario,

una delle sue scelte personali più forti e un'altra contraddizione che si aggiungeva a quelle già esistenti. Casa Malaparte era il suo posto privato, una memoria fisica del suo esilio politico a Lipari, un'"immagine di nostalgia" della sua prigionia, realizzata in termini architettonici.

Come Maurizio Vitta descrive nel seguente estratto del libro *Dell'Abitare*, l'abitazione racchiude un "sentimento di nostalgia" che si esprime attraverso elementi permanenti e immateriali. «L'abitare - egli scrive - ha rivendicato tutta la primitiva estensione semantica del verbo: esso comprende e amministra non solo la "casa", ma, in un progressivo ampliamento, il suo ambiente naturale, la sua geografia, la sua storia»<sup>31</sup>. Nel caso di Casa Malaparte, la storia particolare del suo proprietario è integrata anche nel contesto dell'abitazione. Se il "vasto atrio" corrisponde ai ricordi del suo periodo di esilio, anche la scala monumentale e le guide metalliche di protezione nella sezione degli ospiti, e particolarmente le finestre delle stanze, provengono dalle esperienze di Malaparte a Lipari; allora si può trarre la conclusione che la sua casa sia un prolungamento del suo carico spirituale ed emotivo. Secondo Vitta, (l'abitazione) «ha recuperato il suo antico senso di radicamento e di appartenenza, di rispecchiamento del sé in una natura riconoscibile, d'intimo colloquio con una sacralità profonda ma pronta ad affiorare nella quotidianità della sua esperienza»<sup>32</sup>. E continua scrivendo che:

*Ciò sembrerebbe riportarci al sentimento della nostalgia da cui siamo partiti; e in effetti questa visione dell'abitare nel mondo si oppone al mutamento - ritenuto fatalmente un impoverimento - nel tentativo di preservare una verità rintracciabile solo nella permanenza e nell'intangibilità»<sup>33</sup>.*

Nel corso degli anni, la vera essenza di Casa Malaparte è sopravvissuta attraverso elementi "permanentemente e intangibili", secondo il testo di Maurizio Vitta: elementi che emergono costantemente nelle esperienze quotidiane dei residenti attuali e dei visitatori. Malaparte aveva aspirato a creare uno spazio privato, personale che rappresentasse il concetto di «una piramide di mattone color rosso fuoco»: in grado di conservare al suo interno tutti i simboli e le tracce, gli oggetti e i souvenir che sarebbero stati in grado di raccontare i trionfi e le esperienze della sua vita. Ludwig Wittgenstein sosteneva che «l'architettura immortale e glorifica qualcosa, quindi, non ci può essere l'architettura quando non c'è niente da glorificare»<sup>34</sup>. In questo caso, l'entità da glorificare è la vita e la persona dell'ideatore stesso. Come in una particolare rappresentazione architettonica del fenomeno *mise en abîme*, descritto accuratamente da André Gide, frammenti di ciò che è contenuto (nell'involucro architettonico) sono trovati ripetutamente sulla struttura che li contiene, portando alla formazione di una serie di autorappresentazioni.

*J.B.: Vogliamo che l'architettura sia qualcosa che ci sopravvive. Tuttavia, questo non è più un fattore per l'architettura moderna - almeno questo è quello*



*che mi sembra. Oppure si tratta di un fattore che è stato mascherato, deviato, è stato trasformato in qualcosa di simile a "risparmio di tempo". Superando il momento.*

*J.N.: Sì, ma perché è un edificio conservato? Un edificio è conservato non appena è amato.*

*J.B.: Gli esseri umani, anche!<sup>35</sup>*

Dopo la morte di Malaparte, la casa è stata abbandonata e dimenticata, vuota e inaccessibile, per anni; come un ambiente fantastico che ha nascosto la sua verità per anni. L'edificio simboleggia oggi le stesse nozioni di quando fu costruita, rappresenta un mausoleo che conserva ancora l'immagine del suo proprietario, come quest'ultimo ha voluto. Nella parte più selvaggia e inaccessibile di Capri, si conserva l'immagine costruita di un cuore solitario, intellettuale romantico e rivoluzionario. Casa Malaparte potrebbe essere descritta come un museo di pensieri che acquistano forma e contenuto attraverso la costruzione e gli elementi in essa contenuti. Ognuno (di questi elementi) ha il proprio riferimento biografico, corrispondente a diversi luoghi e tempi, ricordi che narrano una vita distinta. Gli spazi interni della casa ricordano l'atmosfera "inquietante" che Vincent Scully descrive in riferimento ai musei progettati da Carlo Scarpa. Scully scrive:

*In un regno al di là dello spazio Scarpa sembra trovare il suo amore più profondo, nella ossessiva unione di elementi fisici e nel loro aprirsi silenzioso, suggerendo qualcosa che si svolge di notte in uno dei suoi musei infestati quando tutte le persone sono andate via<sup>36</sup>.*

L'occupante originale dell'architettura accoglie i suoi visitatori nel museo di sé stesso, nella splendida cornice dove gli ospiti sono volontariamente imprigionati e poi diventano attori nel teatro della sua vita; una passeggiata rituale, che si è rivelata infine un intelligente atto di isolamento, che raggiunge il suo apice sul tetto della casa. Lì, una superficie piana, lunga, che ospita solo un elemento astratto, bianco, che rimane esposto da tutte le parti e in dialogo costante con i fenomeni naturali. Nel momento in cui il visitatore si trova su questa piattaforma all'aperto ed esposto completamente alla forza del vento trapela il manufatto architettonico attraverso i mezzi di percezione del suo corpo e della sua mente. Scully descrive:

*I dettagli e i dispositivi creati da lui sono una concretizzazione giocosa di questi eventi in una macchina del tempo costruita, un teatro della memoria, una comprensione della costruzione come una macchina per attirare attraverso il corpo, la mente dell'utente o del visitatore di musei nell'interpretazione corporea del luogo<sup>37</sup>.*

Questa "interpretazione corporea del luogo" era cominciata quando Malaparte aveva visitato per la prima volta questa penisola feroce e remota, ed è continuata

durante tutta la fase di costruzione e l'esperienza del risultato architettonico. Ciò che ha accompagnato questo gesto architettonico era la visione del suo titolare, la sua aspirazione di superare i limiti della sua epoca e della nozione di "tempo", in generale. Come se si potesse riformulare una frase dei suoi scritti durante il suo esilio in: «Così tanto cielo, quanta acqua per un solo uomo e, Dio, non abbastanza tempo», allora si potrebbero capire i limiti temporali della natura umana vulnerabile ed effimera. «Il corpo, qui, richiama il temporaneo, la guerra, l'amore e la morte; e il pensiero dell'architettura, l'abitazione porta il dolore del conflitto tra l'ammirevole che si può vedere costruito e la mortalità di chi l'ha costruito, architetto o residente, che voleva vivere in esso per sempre»<sup>38</sup>, scrive Phoebe Giannisi e conclude nella consapevolezza che una casa possa esaudire il desiderio del suo proprietario di (ulteriore) tempo oltre a (ulteriore) spazio.

Di conseguenza, oltre a un rapporto inestricabile che si manifesta qui tra l'edificio e l'ambiente naturale circostante, si può rintracciare anche una relazione intima tra il primo e i diversi aspetti della natura umana. Il prodotto architettonico finale è completamente interattivo con il sistema umano di percepire e rispondere, e per questo richiama la seguente citazione di Ludwig Wittgenstein, quella che ci spinge a ricordare che «l'impressione data dalla buona architettura è quella che esprime un pensiero: fa in modo che qualcuno senta il desiderio di rispondere con un gesto»<sup>39</sup>. L'identità di Casa Malaparte ha superato le tendenze e le mode effimere della sua epoca e, quindi, ha stabilito il suo "stile" unico, così strettamente collegato a quello di Curzio Malaparte. L'edificio, qui, è sinonimo di uno stato d'animo, come fosse una visita costante ai percorsi biografici del suo proprietario. Qui, il tempo sembra essersi fermato negli anni Quaranta o sembra scorrere a seconda dei cambiamenti naturali del paesaggio intorno.

Questo paesaggio particolare svolge un ruolo significativo nella percezione dello spazio a Casa Malaparte: questa penisola rocciosa determina l'impressione che si acquisisce quando ci si presenta sul terreno di questo edificio. Nel "vasto atrio" questa impressione si accentua, poiché l'involucro architettonico sembra vuoto e, allo stesso tempo, trasparente, fondendo il punto di vista degli interni con quello dello spazio esterno, offrendo alla condizione umana racchiusa all'interno una sorta di strana interiorità. Un'interiorità che si mostra a seguito di una integrazione sapiente, che permette all'autore e ideatore di questo spazio, licenza poetica, di considerare l'edificio come naturale e la natura come una creazione umana. Simile al sentimento di Martin Heidegger, quando descriveva in riferimento alla sua capanna nella Foresta Nera, anche qui, le comodità fondamentali della costruzione che mettono l'occupante dello spazio in «contatto insolitamente esigente con il tempo» e con le caratteristiche naturali del paesaggio, «con i movimenti percepiti di cui ha cercato (Heidegger) di delimitare l'esistenza»<sup>40</sup>. Adam Sharr, nel suo libro *Heidegger's Hut*, scrive:

*Alla più profonda lontananza, ha risposto alla capanna e alle sue montagne attraverso una routine di sussistenza quasi monastica, affermando la sua fede in una liturgia dell'essere e delineando la vita attraverso il suo passaggio nella routine. (...) Per il filosofo, questo casale ha tracciato la comprensione della situazione dei suoi abitanti: la loro situazione fisica indicata dal rapporto particolare dell'edificio con il tempo e le stagioni, configurata in relazione al sole, alla neve e al vento; e anche la loro situazione generale, percorsa da riti e routine tra la nascita e la morte<sup>41</sup>.*

La traccia lasciata da Malaparte per essere esistito in questo mondo è stata mantenuta viva in riferimento alla sua residenza a Capri, che continua a ospitare al suo interno un collage di luoghi e di cose, di segni che illustrano una vita enigmatica, che ricordano il suo ideatore e titolare originario. Casa Malaparte non solo filtra l'ambiente naturale, in perpetua evoluzione, attraverso la sua struttura rossa, ma anche le caratteristiche intrinseche della natura umana vulnerabile. Essa simboleggia il rito dell'esistenza e, sebbene ancora occupata, rimane vuota. Secondo la dichiarazione di Louise Bourgeois «la casa è molto simbolica come l'architettura, si riferisce al soggetto e alla vita, perché, dopo tutto, la vita è organizzata attorno a ciò che è vuoto»<sup>42</sup>. Dopo la morte del suo proprietario iniziale, lo spazio interno di Casa Malaparte è diventato "vuoto" - "vuoto" sia fisicamente che come mancanza di significato: una struttura architettonica composta da un "vuoto". La nozione di "vuoto" si può rilevare nella scultura *Ghost* (1990) di Rachel Whiteread. *Ghost* ha acquisito la sua forma da un calco in gesso negativo di un'intera stanza in una casa della Londra vittoriana, in cui gli elementi, come le finestre, le porte, i camini, le griglie in cotto e gli interruttori della luce appaiono al contrario. «Le case vivono e muoiono, c'è un tempo per la costruzione, un tempo per vivere e generare, e un tempo perché il vento rompa il pannello allentato»<sup>43</sup>.

In riferimento a Casa Malaparte, lo spirito del suo proprietario è stato esteso più lontano di quanto l'occhio potesse arrivare; si nasconde dietro i dettagli visivi e le caratteristiche materiali. Ad esempio, le finestre ai lati sembrano essere state sollevate arbitrariamente, ma sono fedeli a un'inconfutabile logica interna, emotiva, mentre le camere fanno riferimento alle piccole celle di una prigione e la loro funzionalità viene dopo il loro riferimento simbolico. Inoltre, il sentimento che si prova quando si sale la scala esterna e ci si trova sul tetto può essere difficile da gestire, più impegnativo che piacevole. Si può trarre la conclusione che, sebbene i gesti architettonici possano aver mancato di esperienza e completezza, sono riusciti a creare una piattaforma spaziale globale di rappresentazione e identità umana, poiché sono stati concepiti secondo una necessità: quella umana.

Tali gesti possono anche essere considerati come impulsivi per un eccessivo sentimentalismo, malinconia o narcisismo. Secondo questa prospettiva, gli elementi fondamentali contenuti nell'atto dell'abitare potrebbero essere ridefiniti, la loro

origine è classica, la loro espressione è, spesso, archetipica e la loro interpretazione può essere caratterizzata come simbolica, neo-romantica o metafisica. Nello spazio esterno, il tetto è privo di confini, sfida la vita e la morte in base alla forza del vento e la scalinata sembra portare all'infinito. Nello spazio interno, le finestre fuori-scala del soggiorno invertono il senso di interno ed esterno, mentre il camino trasparente riconcilia elementi naturali opposti, lo straniero e il familiare, i mobili collegano il passato con il presente e le due identiche porte nelle camere da letto rivelano i conflitti e i diverbi personali, le similitudini e le contraddizioni, la profondità e l'oscurità. Tutti quanti questi elementi sono solo esempi della forza di Casa Malaparte nel raccontare, attraverso scene frammentate o nella sua interezza, una storia umana. Il presente caso di studio selezionato ha tracciato, concettualmente, attraverso una descrizione attenta, l'esistenza di un rapporto dinamico tra l'uomo e il suo diretto ambiente vitale. L'edificio è servito come opportunità di ridefinire i concetti costitutivi della residenza, il rapporto tra l'uomo, l'architettura e il paesaggio. Ma, soprattutto, è stato l'occasione per reinterpretare l'architettura come un meccanismo narrativo e un dialogo costante con lo stato dell'essere umano.

## Note

- <sup>1</sup> C. Malaparte, *La Pelle*, Vallecchi, Firenze 1959.
- <sup>2</sup> La linea di chiusura della *Fenomenologia della Percezione* di Maurice Merleau-Ponty. A. de Saint-Exupery, *Pilote de Guerre*, p. 176, cit. in M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 1962, p. 456.
- <sup>3</sup> M. Heidegger, *Tempo ed Essere*, Guida Editori, Napoli 1998, p. 55.
- <sup>4</sup> Oltre ai campi della letteratura, il termine *mise en abîme* è stato anche associato ad alcuni elementi delle arti visive o settori fotografici, come nel dipinto *Las Meninas* di Velázquez o nel film *Synecdoche, New York* di Charlie Kaufman. In questa parte, si tenterà una applicazione architettonica del termine.
- <sup>5</sup> Qui, Vitta si riferisce al volume all'interno delle case, le foto scattate da Giovanni Gardin e Luciano D'Alessandro. M. Vitta, *Dell'Abitare. Corpi Spazi Oggetti Immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 212.
- <sup>6</sup> T. Mical, *Surrealism and Architecture*, Routledge, London, New York 2006, p. 175.
- <sup>7</sup> *Ibid.*
- <sup>8</sup> J. Alison, *The Surreal House*, Barbican Art Gallery, Yale University Press, New Haven, New York 2010, p. 250.
- <sup>9</sup> Il dialogo finale del film *Le Mépris*, in parte girato in Casa Malaparte. J. L. Godard, *Le Mépris*, 1963.
- <sup>10</sup> J. Pallasmaa, *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, John Wiley, Chichester 2011.
- <sup>11</sup> C. Malaparte, *La Pelle*, Vallecchi, Firenze 1959.
- <sup>12</sup> T. Mical, *Surrealism and Architecture*, Routledge, London, New York 2006, pp. 168, 170.
- <sup>13</sup> "Informe" è un termine inventato da G. Bataille, al fine di descrivere l'interazione delicata e oscillante tra condizioni opposte che mina la chiarezza ed erode o contamina lo stato. Per Bataille, l'"informe" è al centro del progetto surrealista. *Ibid.*
- <sup>14</sup> L. Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, 1988, p. 149, cit. in B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1996, p. 332.
- <sup>15</sup> *Ibid.*
- <sup>16</sup> M. Vitta, *Dell'Abitare. Corpi Spazi Oggetti Immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 216.
- <sup>17</sup> *Ivi.*, p. 80.
- <sup>18</sup> *Ivi.*, pp. 272, 273.
- <sup>19</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996, p. 44.
- <sup>20</sup> H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit. in N. Leach, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997, p. 139.
- <sup>21</sup> *Ibid.*
- <sup>22</sup> «Come l'operazione surrealista di "possibilità oggettiva", in cui strani nuovi significati derivano da oggetti familiari espressi insieme per caso o rivelati da *frottage* o cancellazione». T. Mical, *Surrealism and Architecture*, Routledge, London, New York 2006, p. 168.
- <sup>23</sup> A. Breton, *L'Amour Fou*, 1934, cit. in J. Alison, *The Surreal House*, Barbican Art Gallery, Yale University Press, New Haven, New York 2010, p. 258.

- <sup>24</sup> G. Simmel, *On Individuality and Social Forms*, University of Chicago Press, Chicago 1973, p. 319.
- <sup>25</sup> M. Vitta, *Dell'Abitare. Corpi Spazi Oggetti Immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 10.
- <sup>26</sup> Curzio Malaparte, *On the Island of Lipari*, *The Yale Review*, 1936, pp. 724-741, cit. in M. Talamona, *Casa Malaparte*, Princeton Architectural Press, Princeton 1992, pp. 51-54.
- <sup>27</sup> C. B. Guignon, *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 225.
- <sup>28</sup> *Ibid.*
- <sup>29</sup> Curzio Malaparte, *On the island of Lipari*, *The Yale Review*, 1936, pp. 724-741, cit. in M. Talamona, *Casa Malaparte*, Princeton Architectural Press, Princeton 1992, pp. 51-54.
- <sup>30</sup> L'estratto da *Ritratto di Pietra* (Capri, 1940) è stato pubblicato dal biologo Alfredo Ruffi, nel catalogo del primo simposio sovietico-italiano che si è svolto a Casa Malaparte (24-26 maggio 1978). Si compone di parti dell'archivio di scritti personali di Malaparte, che appartiene a sua sorella, Mrs. Edda Ronchi Suckert. M. Talamona, *Casa Malaparte*, Princeton Architectural Press, Princeton 1992, pp. 48-51.
- <sup>31</sup> M. Vitta, *Dell'Abitare. Corpi Spazi Oggetti Immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 45.
- <sup>32</sup> *Ibid.*
- <sup>33</sup> *Ibid.*
- <sup>34</sup> Ludwig Wittgenstein, 1980, cit. in M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 77.
- <sup>35</sup> J. Baudrillard, J. Nouvel, *The Singular Objects in Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2002, p. 65.
- <sup>36</sup> Vincent Scully 1985, cit. in M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 77.
- <sup>37</sup> Nei musei progettati da Scarpa si ottiene la conciliazione tra sogno e realtà ricercata dai surrealisti. L'architettura di Scarpa risulta in una somma surreale degli eventi. *Ibid.*
- <sup>38</sup> Z. Kotionis, *44 Stories of Architecture*, Ekkremes, Athens 2001, p. 198.
- <sup>39</sup> L. Wittgenstein, *Culture and Value*, 1977, cit. in S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010, p. 2.
- <sup>40</sup> A. Sharr, *Heidegger's Hut*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2006, p. 103.
- <sup>41</sup> *Ivi.*, p. 67, 68.
- <sup>42</sup> J. Alison, *The Surreal House*, Barbican Art Gallery, Yale University Press, New Haven, New York 2010, p. 11.
- <sup>43</sup> Thomas Stearns Eliot, *Four Quarters (Part II: East Coker)*, 1943, cit. in B. Bergonzi, *T. S. Eliot: Four Quarters: a Casebook*, London 1969, p. 42.

## IA2. ABITO NARRATIVO

*Martin Margiela | 1988/-*

- *Che cosa è la pelle? – Protezione.*
- *Che cosa è il tessuto? – Un mezzo.*
- *Che cosa è la trama? – Un risultato del tempo.*
- *Che cosa è l'abbigliamento? – Lo strato finale.*
- *Che cosa è il riciclo? – Un'altra possibilità.*
- *Per quali parole si vive? – Noi!*

Questo paragrafo richiama il lavoro dello studio Maison Martin Margiela<sup>2</sup> tentando di rintracciare riferimenti sartoriali al termine "narrazione" - uno strumento di analisi e di comprensione che è stato utilizzato nel paragrafo precedente per il caso di studio di Villa Malaparte a Capri. Inoltre, si valuterà se i due esempi condividono caratteristiche comuni per quanto riguarda la loro costituzione e la loro natura qualitativa rispetto alla natura umana. Verranno integrati alcuni saggi teorici nel processo di analisi e valutazione dei seguenti diversi esempi sartoriali, e svolgeranno il ruolo di catalizzatori interpretativi nella lettura strutturale o morfologica.

*Il concetto di tempo può essere interpretato in vari modi: come la durata - o durée - che si esprime attraverso l'uso di alcuni tessuti e oggetti che attestano il passaggio del tempo e il processo di invecchiamento (decomposizione), il tempo sotto le spoglie della storia della moda (riproduzione) e, infine, il tempo come un riferimento alla storia del capo stesso, che viene reso visibile attraverso l'esternalizzazione del processo di produzione (rivelazione)<sup>3</sup>.*

Questa parte della ricerca si articola nelle seguenti tre parti: a) rivelando, b) riproducendo, e c) decomponendo, ciascuna delle quali contribuisce in modo diverso alla ricostruzione e al sostegno di un concetto narrativo. "Narrazione" coinvolge il fattore "tempo" e, nel caso di MMM e le tre parti distintive di questo paragrafo, il concetto di "tempo" è espresso diversamente. "Rivelando" è costruita intorno a un "tempo frammentato", corrispondente agli elementi di epoche diverse; "Riproducendo" è organizzata attorno a un "tempo riciclato", compresi gli elementi che sono stati sottratti dai diversi periodi e vengono reintrodotti oggi (visualizzazione di forme e funzioni diverse); infine, "Decomponendo", per cui ci si avvicina a un "tempo di scadenza" che impiega gli elementi allo stato della loro decostruzione.

### **Rivelando**

*L'abbigliamento è una condizione necessaria della soggettività... Articolando*

*il corpo si articola allo stesso tempo la psiche<sup>4</sup>.*

Con il termine *toile*, nel settore dell'abbigliamento, si intende il primo prototipo di tessuto realizzato in cotone grezzo di colore beige e densità differenziata che viene spesso chiamato *calico*. Su questo indumento di lavoro transitorio il *couturier*<sup>5</sup> segna le modifiche necessarie affinché il capo finale si adatti al corpo seguendo la sua forma unica. MMM utilizza questa parte del processo decisionale per trasmettere i suoi significati concettuali. Insieme con altri elementi distintivi della procedura creativa e costruttiva, ad esempio il busto del sarto, l'appendiabiti e le forbici, egli crea un certo significato facendo uso di un vocabolario di simboli. Margiela chiama questi simboli *les icônes* e, attraverso il loro impiego, comunica con il pubblico il processo graduale della costruzione sartoriale. Come nelle collezioni AW/1997/ 1998 e SS/1997, dove i capi di abbigliamento sembrano essere girati dall'interno verso l'esterno (*inside-out*), per cui sembrano appartenere a una fase transitoria della produzione. La nozione di "narrazione" viene definita, qui, attraverso l'integrazione di simboli tecnici, appartenenti a un campo delimitato, e (in seguito) attraverso la trasmissione al pubblico.

*MMM espone le tracce della preparazione, il lavoro e la messa in scena - tutto ciò che è ordinariamente cancellato, bandito. Le collezioni si manifestano come "segni dei tempi", quindi producendo letteralmente una relazione con un passato lontano e col passare del tempo<sup>6</sup>.*

A seconda della collezione, gli abiti rivelano diverse fasi di costruzione, dallo schizzo al *toile*, al capo finito; una strategia retorica conosciuta dai formalisti russi come "mettere a nudo il sistema" (*laying bare the device*). Secondo Roland Barthes in *Language of Fashion*, «ci sono due modi di giudicare un pezzo di lavoro: secondo il progetto stesso o secondo il modo in cui (il progetto) è stato realizzato»<sup>7</sup>. Nell'esempio di MMM, e di questa categoria di abiti che rivelano il loro stato precedente, i due modi di giudicare un pezzo di lavoro sono fusi in uno, perché il modo con cui il prodotto è stato realizzato viene identificato con il prodotto stesso. Si possono distinguere tre modi distinti di rivelare la fase di costruzione (nel lavoro di MMM): il trasferimento di simboli sartoriali nella superficie esterna dell'abito, il taglio della superficie esterna in modo che venga rivelata la superficie interna (con cuciture, fili e altre caratteristiche costruttive) e, infine, la concessione degli elementi inalterati del sarto artigianale, come busti o manichini - e la loro collocazione nella forma del capo finale. Come affermato da MMM:

*Come molte idee creative, non è necessariamente l'originalità della premessa che è importante o che definisce l'"arte", ma il mezzo e la purezza della sua espressione<sup>8</sup>.*

La nozione di "rivelazione" riceve una diversa interpretazione attraverso il caso del



*Collection Artisanal*, quello più vicino allo spirito *haute couture*, poiché gli elementi che vi propone sono unici. Qui, l'uso di materiali di lusso, raffinati, viene sostituito mediante l'impiego di ore di lavoro lunghe e attente, trascorse su ogni elemento della collezione. Una foto dal catalogo della mostra "20" al museo MoMu di Anversa illustra un modello femminile, un abito bianco lungo posizionato su un tavolo da laboratorio circondato da numerose sarte e donne del mestiere. Uno dei messaggi principali trasmessi attraverso questa immagine è una quantità di sforzo significativa nella produzione e una dedizione di tempo speso per la realizzazione di un capo di abbigliamento. Il tempo è concettualizzato attraverso le ore impiegate nella costruzione, rivelate attraverso gli innumerevoli dettagli meticolosi del vestito. Una narrazione del lavoro e dell'attenzione viene, così, raccontata. Come nel caso dell'abito da sposa disegnato da Azzedine Alaïa, costituito da una crinolina gigante, accompagnata da un cappello di mussola. La creazione di Alaïa ha formato un vasto spazio intimo tra il corpo e l'abito; infatti questo aveva quattro aste e richiedeva quattro assistenti per sostenerlo, insieme a mille seicento ore per costruirlo<sup>9</sup>.

Oltre alla nozione di "tempo", una ulteriore piattaforma di determinazione del "processo narrativo" è l'impiego della tecnica *trompe l'œil*. Se il termine *trompe l'œil* è definito come un «inganno visivo, soprattutto in pittura, in cui gli oggetti sono resi nel dettaglio, sottolineando la perfetta illusione di qualità tattile e spaziale», è comprensibile che una narrazione visiva non riveli sempre la verità. Questa tecnica ingannevole mira alla partecipazione dello spettatore nella comprensione del processo costruttivo e della natura sartoriale, in quanto evoca un sentimento di riflessione, una domanda sugli elementi costituzionali, naturali o innaturali, umani o materiali, per quanto riguarda l'aspetto delle modelle.

Nella collezione SS/2007, i vestiti nella tonalità della pelle sostituiscono la pelle umana reale, mettendo lo spettatore nella possibilità di riflettere su ciò che è "reale". I numeri "nove" e "dodici" della collezione, ad esempio, mostrano complessi abiti con scollo a V e un ulteriore strato di tessuto dal colore nudo tra il vestito esterno e la pelle umana. Tale superficie che riproduce l'anatomia del corpo superiore, esagerando il volume delle spalle, si comporta come una pelle "illusoria", che assomiglia a quella umana pur essendo artificiale. Questo effetto di imitazione era evidente dall'inizio del percorso creativo di MMM, prendendo in considerazione il fatto che la prima collezione comprendeva una maglia che riportava motivi in modo da assomigliare a un corpo umano nudo tatuato. Inoltre, nella collezione SS 1996, l'effetto *trompe l'œil* è stato rafforzato dalle stampe sulla superficie dei vestiti, una giacca militare di seconda mano è stata stampata su cotone stretch, maglioni di lana pesanti sono stati fotografati e stampati su cotone e viscosa e un lungo abito da sera con paillettes è stato stampato su viscosa.

Nel caso della collezione SS/2000, l'effetto di una illusione ottica è riuscito attra-

verso le misure dei vestiti, poiché i capi appaiono sovradimensionati, cosicché lo spettatore ha dovuto interrogarsi su quale fosse la dimensione dei vestiti e quella del corpo umano. Questa collezione ha portato tracce dalla collezione SS/1990 *Doll* in cui un intero guardaroba di bambole è stato riprodotto in proporzioni esatte sugli adulti, è stato riadattato ponendo di nuovo domande sui binomi “naturale/artificiale”, “originale/copia”. Si può concludere col presupposto che l’inganno visivo viene trasmesso, nel caso di MMM, attraverso tre tecniche diverse: motivo, dimensione e tono di colore; elementi che possono fare riferimento alla sfera sartoriale o agli spazi interni, come sarà citato nel seguente estratto. Nella collezione SS/2000, la dimensione degli abiti ha lo scopo di meravigliare lo spettatore: è l’uomo o l’abito ad essere disordinato? Secondo la definizione di Margiela:

*Trompe l’œil: Un gioco, un materiale o una forma che inganna l’occhio. Per i vestiti: un tessuto fluido modellato come una maglia allentata, un bodysuit nel colore della pelle che simula la nudità, ecc. Per gli accessori: un pacchetto di dollari americani tenuti insieme da un nastro di gomma che diventa un portafoglio. Per l’architettura: le foto in bianco e nero a grandezza naturale coprono le pareti, i pavimenti e i soffitti dei negozi MMM<sup>10</sup>.*

Oltre alla superficie sartoriale che risente degli inganni visivi, anche gli interni di MMM stanno diventando una tela potenziale di varie interpretazioni. La maggior parte delle porte della sede generale di Parigi, in rue *Saint-Maur*, sono coperte con carta da parati che raffigura, soprattutto, immagini in bianco e nero di altre porte del periodo barocco, lasciando l’osservatore meravigliato di fronte alla bellezza dell’allegoria visiva. Le immagini che riportano l’effetto *trompe l’œil* negli spazi interni variano da specchi che riflettono finestre e pareti opposte, che non esistono nella realtà, come nel negozio di San Pietroburgo, a caminetti e parquet di legno, che creano un’atmosfera spaziale che è fortemente influenzata dall’uso di elementi bidimensionali, in bianco e nero, fatti di carta (immagini da sfondo).

Tuttavia, l’elemento narrativo più intenso nel lavoro di Margiela si trova negli elementi, i dettagli e le tecniche, che rivelano il processo della creazione, come se il dietro le quinte fosse portato in primo piano, e lo spettatore può sperimentare l’universo nascosto della costruzione vestiti. Nel caso della collezione SS/1997, la forma di un manichino viene indossata come top, in lino grezzo e potenzialmente abbinato a una gonna scivolata o un paio di jeans. Nella forma del manichino sono appuntati vari elementi presi dalle diverse fasi di lavoro di un atelier, per esempio le spalline, studi di cucitura e di abbigliamento<sup>11</sup>. Inoltre, nella collezione FW/1997/98, si possono trovare abiti e oggetti nelle varie fasi di produzione. Indumenti strappati che rivelano il loro scheletro interno, così come appaiono incompleti e sfoderati i primi prototipi di montaggio insieme alle loro imperfezioni originali e le note per le correzioni, oltre alle parti di manichini sartoriali; tutti questi elementi completano l’impostazione e il carattere “in costruzione”. Questo processo

rivelatore di una scena della moda che lascia le sue tracce viene riportato nella mostra intitolata *Modalità et Art* nel *Palais des Beaux Arts di Bruxelles*. A un certo punto, un muro bianco è illuminato con un proiettore da una luce bianca e un tappeto di coriandoli bianchi copre il pavimento dello spazio di Margiela. Finita la mostra, i coriandoli bianchi avevano raggiunto la strada al di fuori del museo<sup>12</sup>, come se stessero raccontando una testimonianza di una breve storia di moda, come se accompagnassero l'evento nel territorio della memoria.

### *Riproducendo*

L'idea di una figura di manichino fatta di filo, rappresentata come base per un vestito o un corpetto, con un gilet costituito da piatti rotti collegati con filo, come nella collezione AW/1989/1990, ci introducono al concetto di "riproduzione" per MMM. Nel corso della sua sintassi creativa, il concetto di riprodurre elementi già esistenti viene effettuato in due modi principali: le "repliche", che rappresentano le copie simili o precise di elementi preesistenti, e il "riciclo", che si riferisce al riutilizzo di elementi singoli o *ready-mades* nella loro forma originale o con alterazioni minime (ad esempio, FW/1992/1993: coperture di protezione dei vestiti in plastica trasparente sono stampate sul corpo, come abiti, con l'uso di nastro adesivo; SS/1993: giacche del Rinascimento e del XVIII secolo secondo lo stile dei costumi teatrali in velluto e broccato sono rielaborati e indossati su torsori nudi e chiusi con spille da balia). Entrambe le tecniche ricordano il "ciclo di vita", l'impiego di figure del passato, al fine di ricostituire il presente.

La riproduzione degli elementi del passato corrisponde a una tendenza intrinseca di MMM di recuperare e riciclare i materiali, a seguito di uno sforzo notevole per la sostenibilità. Questo sforzo può arrivare fino al punto di riprodurre elementi già esistenti in diverse scale e contesti o di riutilizzare semplicemente comparti sartoriali del passato, nella loro forma originale o frammentata. I vestiti utilizzati sono già "archiviati" e riproposti al pubblico contrassegnati da un'etichetta che indica la data della loro produzione originale così come il luogo dove sono stati ritrovati, come se fossero esposti nella collezione di un museo<sup>13</sup>. Nella collezione SS/1995, per esempio, Margiela ha proposto al pubblico vestiti che sono stati ripresi dal guardaroba di una bambola, dopo averli adattati ugualmente al corpo umano, con gli accessori e gli elementi di costruzione (come le chiusure, i dettagli, ecc.).

*A partire dal 1989, lo Studio Margiela ha iniziato a tagliare sacchetti di plastica per produrre T-shirt, i gilet sono stati composti dai frammenti di piatti in porcellana e le calze di lana militari sono state riconfigurate come maniche a sbuffo di piccole dimensioni o sono state trasformate in maglioni<sup>14</sup>.*

Nel caso di MMM, il concetto di "riciclo" può verificarsi con la trasformazione di una bottiglia di vetro in una lampada, di tappi di champagne in gioielli e di cubetti di ghiaccio colorati in orecchini che si sciolgono sulle spalle delle modelle. Tutti i me-

todi impiegati per riuscire nel riciclo delle risorse conducono a una “rinascita”, una trasposizione di elementi dal precedente all’attuale, dall’oblio alla memoria, dal passato a oggi. Evidenziando la forza e la vulnerabilità della natura degli elementi, degli esseri umani e della materialità, la pratica sartoriale di Margiela tende alle transizioni costanti temporali all’interno del processo di moda, piuttosto che al mantenimento delle tendenze effimere. Caratteristiche sartoriali fioriscono e rifioriscono, sottolineando il passaggio del tempo e la nostalgia che quest’ultimo porta con sé.

*Tali materiali non nascondono il corso del tempo, ma portano avanti le tracce della vita precedente di un vestito e la incorporano nel nuovo elemento - sono i testimoni silenziosi della durée<sup>15</sup>.*

La nozione di “riciclo” si allinea con molte collezioni di MMM e si esprime ogni volta in modo diverso: vestiti usati, monousi o *patchwork*. Evidenziando un approccio alla bellezza più effimero che permanente, più umano che divino, Margiela sostiene il fatto che l’estetica risieda in una sorta di estraneità che non manca né di fascino e sincerità, né di significato, come Putman descrive. Il riciclo degli elementi segue le esigenze contemporanee, apre i nostri occhi sulla povertà e sulla necessità di rifugio, favorendo l’ottimismo e richiedendo grande sensibilità. Come nella collezione FW/1991/92 che consisteva in lunghi mantelli neri di velluto o di feltro, abiti dipinti in lattice bianco, maglioni fatti dai calzini militari o navali, maglie che sono state tagliate in parte (le maniche e il collo sono stati indossati separatamente e il corpo è stato portato come un gilet dalla forma a “V”)<sup>16</sup>. Oppure la collezione estiva del 1992, dove la maggior parte dei capi di abbigliamento è stato composto da foulard di periodi diversi di seconda mano legati al corpo.

*Estate '90: tutto è colorato in bianco, grigio o nel colore della pelle. Elementi di biancheria intima da donna due volte più grandi del normale sono indossati come gonne lunghe con cintura in vita o drappeggiati sotto T-shirt aderenti. Giacche con le maniche tagliate sono lasciate sfilacciate e si chiudono con una cintura elastica con bottoni. Una serie di capi realizzati in plastica trasparente, metallo o carta e sacchetti di plastica vengono indossati come T-shirts<sup>17</sup>.*

Un parallelismo può essere tracciato, qui, con la collezione *Medea* (SS/2002) di Hussein Chalayan che si riferisce direttamente ad una stratificazione temporale e concettuale. Con la trasformazione di pezzi provenienti da collezioni passate in creazioni presenti, Chalayan riesce a formare con il tessuto una stratificazione temporale degli elementi, simile a uno scavo archeologico, suggerendo una tipologia diversa di temporalità, co-esistenza e somiglianza. Le collezioni di Chalayan e Margiela si incontrano nella seguente dichiarazione di quest’ultimo, in cui sostiene che «non c’è nulla di lucido e nuovo, tutto ha una storia», con la creazione di vestiti che portano l’iscrizione dell’effimero. Come per la collezione SS/1989 di MMM, che

comprendeva un paio di pantaloni larghi, presumibilmente consumati intorno alla zona del ginocchio, come se il corpo che li occupava, li avesse indossati per anni<sup>18</sup>. «Il capo è un fantasma di tutte le molteplici vite che potrebbe avere, non c'è nulla di lucido e nuovo, tutto ha una storia», scrive MMM. Per esempio, un abito disegnato e realizzato negli anni sessanta subisce dei tagli per rivelare la sua base di abito medievale, in modo simile a come un corsetto vittoriano strappato può rivelare un gilet interno in jersey contemporaneo: come un crollo improvviso nel sedimento durante uno scavo archeologico<sup>19</sup>.

Il fatto che «tutto ha una storia» può essere applicato nel caso del designer stesso, dal momento che frammenti della sua storia possono essere rivelati nel processo della progettazione e della realizzazione del vestito stesso. Secondo la dichiarazione di Kawakubo per cui «il modo migliore per conoscerla è quello di guardare i suoi vestiti»<sup>20</sup>, un altro attributo dell'abbigliamento secondo il concetto della "rivelazione" fa la sua apparizione, e verrà analizzato a fondo nella parte dell'"Abito Meccanico" che segue, sulla base dei meccanismi creazionali di Alexander McQueen, attraverso i quali ha proiettato parte delle sue caratteristiche interiori sui vestiti progettati.

### *Decomponendo*

*Le prime fodere si indossavano come abiti, grembiuli da cameriere con pieghe permanenti. Maglie strappate e t-shirt, gonne con dettagli da tenda e lunghe vesti in coccodrillo finto. (...) Indumenti realizzati in feltro perforato che si muove e si muove col corpo<sup>21</sup>.*

Bernard Tschumi ha sostenuto che l'architettura è al suo picco di significato e nella sua condizione più viva quando si avvicina a uno stato di degrado, poco prima di crollare. Sulla base della teoria dell'autore surrealista Georges Bataille, per quanto riguarda le questioni della decadenza e della morte, Tschumi si avvale delle immagini di Villa Savoye poco prima del suo restauro, al fine di illustrare i suoi argomenti. L'edificio, che è stato concepito e progettato da Le Corbusier per la famiglia Savoye, nella città di Poissy (Yvelines), è stato costruito tra il 1928 e il 1931, e entrato in una fase di decadenza durante la seconda guerra mondiale ed è rimasto dismesso e desolato fino alla fine dei lavori di risanamento nel 1997. Durante questo lungo periodo di incuria è diventato il soggetto per molti fotografi, come per René Burri, che aveva magnificamente catturato il suo stato decadente nel 1957. Burri, attraverso le sue immagini, ha catturato la vulnerabilità temporale di Villa Savoye, in contrasto con l'impressione di perfezione, l'immortalità e l'integrità di solito trasmessa attraverso le fotografie degli edifici moderni. Nelle sue foto sull'edificio di Le Corbusier, l'intonaco delle pareti è caduto, alcune finestre sono rotte e l'unico segno di vita è un gatto randagio che voleva farsi strada sulle scale. Tschumi ha percepito la sua condizione decadente come affascinante e ha progettato una serie di "pubblicità", promuovendo la fase di decomposizione dei prodotti architettonici

e il significato delle rovine. Egli descrive, a proposito:

*Puzzolente di urina, imbrattata di escrementi e ricoperta di graffiti osceni, la Villa Savoye non è mai stata così commovente come quando l'intonaco è caduto dai suoi blocchi di cemento<sup>22</sup>.*

Evidentemente, l'intonaco danneggiato delle facciate dell'edificio condivide caratteristiche con la vernice bianco antico degli elementi che compongono gli spazi interni e i capi di abbigliamento selezionati disegnati da MMM. Ma potremmo percepire l'immagine comunicativa di Martin Margiela stesso come parte integrante della riflessione sulla "decadenza" e, più specificamente, come l'opposizione più estrema allo stato dell'invecchiamento? Se il "decadimento" viene espresso da una sorta di discesa in eccellenza, prosperità o salute, alla fine l'immagine di Martin Margiela rimarrà intatta nel tempo solo perché non è mai stata esposta al pubblico (come figura)<sup>23</sup>. Egli non dà interviste, non pubblica sue foto e non saluta mai il pubblico alla fine delle sue passerelle. Inoltre, quando una rivista contemporanea popolare ha pubblicato una foto di gruppo con i designer più importanti del tardo XX secolo, Margiela è stato rappresentato da una sedia vuota (in prima fila, accanto alla stilista Sonia Rykiel). Questa invisibilità, per il fatto di non essere mai stato pubblicamente presentato, rende "immortale" il suo personaggio, in quanto non potrà mai cadere in uno stato di oblio. Margiela è riuscito a comunicare i suoi messaggi attraverso la stampa esclusivamente in prima persona plurale, "noi", esprimendo in questo modo le opinioni del suo team, fino a diventare trasparente. Il suo desiderio di rimanere anonimo è uguale al suo desiderio di resistere al deterioramento.

*Ho incontrato Martin solo quattro volte. Pertanto, non sono sicuro che sarei in grado di riconoscerlo se dovessi incontrarlo di nuovo<sup>24</sup>.*

La riflessione sulla nozione di "decadimento" si esprime al suo apice nella mostra 1615/09/04 di Rotterdam, dove diciotto manichini vestiti rappresentano frammenti di precedenti collezioni di Martin Margiela (SS/1989, AW/1997/1998). I capi scelti di ogni stagione sono riprodotti in colore bianco, crème e grigio. Ogni abito viene trattato con diversi ceppi di batteri, lieviti e muffe, tutti isolati dall'aria e alimentati per fornire vari colori e tessuti con la collaborazione di un importante microbiologo olandese. Dopo i primi cinque giorni della mostra questi organismi si sono sviluppati sui vestiti e, una volta completato il loro periodo di gestazione, hanno cambiato il colore e l'aspetto dei vestiti. (Le diciotto silhouette rimanevano all'esterno del padiglione e potevano essere viste dall'interno attraverso una struttura di vetro)<sup>25</sup>.

*Le serie di Margiela (1615/09/04) sono un vero e proprio memento mori, un omaggio alla morte e al rinnovamento<sup>26</sup>.*

Nella sede di MMM a Parigi, tutto è coperto con vernice bianca, grosso modo, in maniera imperfetta, come se ci fosse bisogno di un secondo strato di colore da aggiungere agli elementi già esistenti. Seguendo lo spirito della collezione SS/1992, dove le modelle avevano i loro arti spazzolati con vernice bianca, gli spazi interni di MMM - i punti di vendita monomarca e gli uffici - sono armonicamente collegati. Ma la vernice bianca, indipendentemente dalla sua funzione di collegare esteticamente gli interni del marchio, ha un ulteriore ruolo, facilita e accelera la visualizzazione del passaggio del tempo. Essa ricopre il ruolo di catalizzatore per il decadimento degli elementi, evidenziando il cerchio della vita, il fatto che per ogni cosa c'è un inizio e una fine evidente. Citando le parole di MMM:

*Bianco significa la forza della fragilità e la fragilità del passaggio del tempo; espressioni di unità, purezza e onestà. Non è mai solo bianco, ma più - i bianchi - tutte le sfumature possibili! Usiamo solitamente il bianco opaco in modo che il passaggio del tempo sia evidente<sup>27</sup>.*

L'installazione sull'attico di *Palais de Chaillot* a Parigi, nel 2009, progettata da MMM dopo la commissione di una famosa rivista, ricordava l'estetica interna del marchio. Supponendo che lo spazio è stato organizzato seguendo la logica e la struttura degli spazi ricettivi domestici, il visitatore era automaticamente trasportato da una atmosfera di sottofondo festosa, metafisica; il tavolo da pranzo è stato preparato per la cena e il pianoforte nello spazio principale stava riproducendo una melodia sottile. Ricordando l'atmosfera nella Casa Malaparte, creata dai restanti elementi dello spazio interno che portavano la traccia del proprietario originario, l'installazione al *Palais de Chaillot* ha offerto al visitatore l'impressione che gli abitanti di questo scomodo spazio interno l'avessero appena lasciato dopo una festa gioiosa. Ogni elemento dello spazio interno, dai candelabri ai bicchieri e dai divani alle sedie da pranzo, era bianco, verniciato o rivestito in tessuto bianco. Ogni elemento era simile alle immagini della sede del marchio, dove i mobili e i lampadari nella reception sono coperti in cotone bianco, o alle immagini del negozio in rue de Montpensier a Parigi, in cui i pneumatici di auto e i libri, gli elementi meccanici e le vetrine sono tutti coperti di vernice bianca.

*L'arredamento è rivestito di cotone bianco, i lampadari sono foderati in musola bianca. Spesso si incontrano pile di scatole o valigie. Sembra come se i precedenti abitanti siano fuggiti in fretta e MMM abbia deciso di fermare il tempo con uno strato di vernice bianca, una istantanea nel passaggio inarrestabile del tempo e della storia<sup>28</sup>.*

I toni di colore bianco che sono usati nella progettazione degli interni sono numerosi, con i loro nomi che variano: *un peu de crème, vert j'espere, lune de miel*. Essi comprendono un universo di tonalità di bianco che alimenta l'abitudine monocromatica del progettista e gli permette di dedicarsi a mille altri colori, come scrive

Andrée Putman: «Il bianco è onnipresente e gli (Margiela) permette di dedicarsi a mille altri colori. Sono come i casi preziosi che inducono l'ordine e la calma. Essi sono anche i suoi campi da gioco per l'espressione, in cui egli può cambiare, rileggere o rivedere la funzione degli oggetti»<sup>29</sup>.

Ma oltre agli oggetti materiali, che sono costantemente ricoperti di vernice o tessuto bianco, anche gli occupanti umani dello spazio interno, presso la sede di MMM a Parigi, sono coperti di bianco. Tutti i dipendenti degli uffici di Martin Margiela sono tenuti ad indossare abiti bianchi, simili al personale medico o ai ricercatori in un laboratorio. E' interessante notare che nei documenti storici della moda, la camicia bianca è descritta come un articolo essenzialmente immutabile, che ha origine dallo «sconvolgimento sociale della Rivoluzione Francese e documenta un cambiamento nell'abbigliamento, da un'idiosincrasia correlata alla classe, alla semplificazione, omogeneità e distinzioni occupazionali»<sup>30</sup>. Un simbolo di appartenenza, le giacche potrebbero essere caratterizzate come «un ripudio della gerarchia, un cenno alla *haute couture atelier* d'altri tempi». Facendo uso di queste minime uniformi contemporanee, Margiela riesce a unificare lo spazio tra il materiale e l'uomo, come nelle opere del concetto *gesamtkunstwerk* o nella residenza di Henry van de Velde, in cui la moglie è stata raffigurata come parte integrante di una armonizzazione globalizzata delle parti.

*Fin dalla sua creazione (Margiela) ha favorito l'uso dei bianchi: pareti, pavimenti, banchi, armadi, accessori pensili, nelle sue boutique, showroom e uffici. I dipendenti indossano giacche bianche dai laboratori "haute couture", come "uniformi" quando servono il pubblico*<sup>31</sup>.

Questa unificazione è probabilmente la ragione per cui l'esempio di MMM è stato incluso nella pubblicazione *Total Living*, che indaga la natura del rapporto contemporaneo di diversi campi del design, delle pratiche e degli elementi. Parte del risultato di questa pubblicazione è la visione del progettista di essere coinvolto in ciascun aspetto dei dettagli del progetto e dei compartimenti appartenenti ai campi sartoriali, architettonici o industriali. Vi è un carattere unificante in tutta la pratica creativa di MMM: «Le etichette del *brand* sui vestiti vengono segnalate da quattro cuciture bianche, sulla parte esterna del capo, mentre il suo logo è indecifrabile, l'imballaggio è un elegante sacchetto da bucato e le pareti delle boutique sono coperte con lino bianco, così come i membri del personale». Uno dei principali elementi unificanti nelle varie pratiche dello studio di Margiela è il colore "bianco".

Gli spazi interni progettati da MMM ricordano spesso la camera da letto della prima moglie di Adolf Loos, Lina, la cui stanza era caratterizzata da pareti bianche, tende bianche e lana di pecora Angora bianca<sup>32</sup>. Il colore bianco è stato discusso a fondo da Le Corbusier, che nel suo libro *Arte Decorativa e Design* ha sostenuto che «in se-



guito alla casa bianca, arriva la pulizia interiore»<sup>33</sup>. Per Le Corbusier, l'imbiancatura era l'equivalente architettonico della nudità, una nudità perfetta come sfondo "neutro" che ci permette di pensare con chiarezza ed eliminare il superfluo<sup>34</sup>. Mary McLeod, nel suo saggio *Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity*, sostiene che la superficie bianca era «la base per un nuovo interno purificato che ha confuso la distinzione tra la superficie e l'essenza, l'aspetto e la verità»<sup>35</sup>.

Nello stesso contesto, Margiela ha impiegato, nel corso della sua pratica, diverse espressioni sulla "superficie bianca", tentando di includere, anziché escludere, elementi nella realizzazione dell'identità dello studio. Sembra che ogni singola espressione dell'immagine del marchio, dagli spazi interni ai capi di abbigliamento proposti (al pubblico) o indossati dai membri del personale, sia stata pre-diretta, secondo i principi di una visione unitaria e totalitaria. Il colore bianco potrebbe essere una caratteristica preminente, che riceve un trattamento diverso di volta in volta, a seconda del contesto, ma ogni elemento singolare riflette il concetto globale dell'insieme. Di conseguenza, chi guarda è testimone di una osmosi concettuale, dagli spazi interni ai vestiti e dai vestiti agli spazi interni, così prende forma una diffusione di caratteristiche. La linea di collezione numerata "tredici" (13) potrebbe rappresentare, commercialmente, questa nozione in quanto comprende e propone "oggetti bianchi" - come penne di piuma o bottiglie-lampade - con installazioni domestiche nei colori rigorosamente bianchi.

*In qualche strano modo, una certa quantità di imperfezione è necessaria per la bellezza. Abbiamo perfezionato il nostro metodo ma abbiamo perso i nostri effetti pittoreschi, abbiamo perfezionato i nostri colori ma abbiamo perso le nostre percezioni di sentire la vera bellezza. Come è possibile? Perché abbiamo perso il senso che la vera bellezza comporta il cambiamento, la disuguaglianza, una diversità infinita. Ci deve essere la simmetria, ma mai la monotonia*<sup>36</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> I. Luna, *Maison Martin Margiela*, Rizzoli, New York 2009, p. 306.
- <sup>2</sup> Da qui in poi indicata per brevità con l'acronimo: MMM.
- <sup>3</sup> K. Debo et al., *Maison Martin Margiela 20: the Exhibition*, MoMu Fashion Museum, Antwerp 2008, p. 8.
- <sup>4</sup> K. Silverman, cit. in C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, p. 1.
- <sup>5</sup> Famiglia etimologica: verbo *coudre*, che sta per "cucire".
- <sup>6</sup> K. Debo et al., *Maison Martin Margiela 20: the Exhibition*, MoMu Fashion Museum, Antwerp 2008, p. 111.
- <sup>7</sup> R. Barthes, A. Stafford, *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, p. 20.
- <sup>8</sup> Martin Margiela, cit. in *Maison Martin Margiela*, Rizzoli International Publications, New York 2009, n.p.
- <sup>9</sup> L'abito da sposa è stato indossato da Jodie Kidd nel finale della collezione di Azzedine Alaïa (marzo 1998). C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, p. 1.
- <sup>10</sup> I. Luna, *Maison Martin Margiela*, Rizzoli, New York 2009.
- <sup>11</sup> *Ibid.*
- <sup>12</sup> M. Margiela, *Maison Martin Margiela: Street Special Edition*, Maison Martin Margiela, Paris 1999.
- <sup>13</sup> K. Debo et al., *Maison Martin Margiela 20: the Exhibition*, MoMu Fashion Museum, Antwerp 2008, p. 111.
- <sup>14</sup> *Ivi*, p. 9.
- <sup>15</sup> *Ibid.*
- <sup>16</sup> M. Margiela, *Maison Martin Margiela: Street Special Edition*, Maison Martin Margiela, Paris 1999.
- <sup>17</sup> *Ibid.*
- <sup>18</sup> Infatti, il tessuto è stato stampato in modo da implicare l'usura prolungata e lo strappo senza essere effettivamente indossato e strappato.
- <sup>19</sup> Dalle note della collezione *Medea* (SS/2002). C. Evans, *Hussein Chalayan*, NAI Publishers, Groninger Museum, Groningen, Rotterdam 2005, p. 13.
- <sup>20</sup> «Kawakubo rimane molto riservata, anche volutamente sfuggente, come sempre: «Il fascino di ogni dettaglio curioso è sorprendente. Sarebbe molto meglio conoscere qualcuno attraverso il proprio lavoro. Con un cantante, il modo migliore è quello di ascoltare il brano. Per me, il modo migliore per conoscermi è quello di guardare il mio abbigliamento». S. Frankel, *Quiet Storm*, Independent Magazine, settembre 2001, cit. in A. Fukai, *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*, Merrell, Barbican Art Gallery, London 2010, p. 162.
- <sup>21</sup> Descrizione della collezione FW 1990/1991, cit. in M. Margiela, *Maison Martin Margiela: Street Special Edition*, Maison Martin Margiela, Paris 1999.
- <sup>22</sup> J. Alison, *The Surreal House*, Barbican Art Gallery, Yale University Press, New Haven, New York 2010, p. 228.
- <sup>23</sup> Margiela è apparso pochissime volte, come in un ritaglio di un giornale olandese: una

delle poche immagini di Margiela, presa subito dopo il suo primo spettacolo del 1989, in cui è stato raffigurato mentre si copriva il volto con la mano e bloccava la visuale del fotografo.

<sup>24</sup> Didier Grumbach, cit. in I. Luna, *Maison Martin Margiela*, Rizzoli, New York 2009, n.p.

<sup>25</sup> M. Margiela, *Maison Martin Margiela: Street Special Edition*, Maison Martin Margiela, Paris 1999.

<sup>26</sup> A. Coppard et al., *Aware: Art Fashion Identity*, Damiani, Bologna 2011, p. 21.

<sup>27</sup> MMM, cit. in *Cream*, numero speciale MMM, no. 9, 2008, p. 124.

<sup>28</sup> K. Debo et al., *Maison Martin Margiela 20: the Exhibition*, MoMu Fashion Museum, Antwerp 2008, p. 9.

<sup>29</sup> A. Putman, cit. in *Maison Martin Margiela*, Rizzoli International Publications, New York 2009, n.p.

<sup>30</sup> D. Fausch et al., *Architecture: in Fashion*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994, p. 391.

<sup>31</sup> MoMu, cit. in *Maison Martin Margiela*, Rizzoli International Publications, New York 2009, n.p.

<sup>32</sup> In un numero della rivista *Die Kunst* (1903), due fotografie della camera da letto della prima moglie di Loos, Lina, sono state descritte dalla seguente didascalia: "Adolf Loos, la camera da letto di mia moglie, pareti bianche, tende bianche, lana di pecora Angora bianca". D. Fausch et al., *Architecture: in Fashion*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994, p. 66.

<sup>33</sup> Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, The Architectural Press, London 1987, p. 188.

<sup>34</sup> D. Fausch et al., *Architecture: in Fashion*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994, p. 75.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> M. E. Haweis, *The Art of Beauty (and) The Art of Dress*, Garland Publishing, New York, London 1978, p. 236.



## IA. NARRATIVO | PARALLELI

*La narrazione letteraria mette in luce l'elemento profondo e vitale dell'abitare, e cioè l'intima coesione fra l'abitante e gli spazi, gli oggetti, le immagini che aderiscono alla sua personalità come un abito al corpo<sup>1</sup>.*

Una serie di paralleli sull'approccio concettuale del prodotto di design può essere rintracciata tra i due casi di studio, la Villa Malaparte per il settore architettonico e Maison Martin Margiela per quello sartoriale. Attraverso la giustapposizione degli esempi di cui sopra, delle nozioni materializzate, l'analisi che segue tenterà di valutare il ruolo del termine "narrazione" entro i diversi rami di ogni processo della progettazione. In questo modo, la riflessione sul termine "Architettura su Misura" si focalizza sul rapporto tra la condizione umana e il design del prodotto, in termini di rappresentazione. I prodotti di design sono in grado di descrivere l'entità umana che li occupa? Il processo della progettazione è in grado di raccontare le varie storie umane? Come potrebbe essere tradotta la "narrazione" in termini materiali, sartoriali e architettonici?

Secondo l'analisi dei due casi principali è evidente che uno dei mezzi che effettua la narrazione è il processo di "riproduzione": la creazione delle repliche. Nel caso di Villa Malaparte, Curzio Malaparte ha riprodotto le sue memorie esistenziali avvalendosi del linguaggio architettonico. Elementi morfologici o strutturali del suo periodo di esilio, come il tetto e la scala, furono duplicati nello spazio della sua residenza privata. La nozione di "replica", qui, esprime il significato di sostituzione di un oggetto del passato nel contesto del presente, materializzando un ricordo, una sensazione o un pensiero, in poche parole, emozioni umane. Nel caso di Margiela, questo processo di "riproduzione" comporta l'introduzione nel presente di oggetti antichi che comprendono la storia della sua moda. Attraverso questa tecnica creativa, gli elementi di una memoria collettiva, che possono influenzare ogni persona individualmente e per diversi gradi, sono stati introdotti nel contesto attuale. In entrambi i casi è coinvolto il concetto di "tempo"; un tempo frammentato, reincarnato, in grado di raccontare una storia privata o comune attraverso il riciclo dei dati emozionali o materiali provenienti da precedenti epoche cronologiche.

L'uso del colore per Margiela e Malaparte è di uguale importanza. Se per Margiela il colore bianco rappresenta il concetto di fragilità e di temporalità, per Malaparte il colore del mattone rosso della sua residenza rappresenta, concettualmente, una piramide che implica che qualcuno vi è sepolto dentro. Il bianco acquisisce tutte

le diverse sfumature possibili e serve come piattaforma per l'iscrizione del passare del tempo, in modo simile a come il colore rosso delle facciate è vulnerabile a causa della sua vicinanza al mare e al cambio delle stagioni. Considerando che l'elemento bianco sul tetto soddisfa lo scopo di integrare e nascondere la canna fumaria del camino centrale, il colore simboleggia un elemento nautico, una vela che dà all'edificio un carattere allegorico, rendendolo in grado di scomparire nel mare.

Una riflessione comune sul "tempo" e sui suoi "effetti conseguenti" (come la vulnerabilità, la fragilità, la transitorietà, ecc.) è evidente in entrambi i casi di studio. Dato che in entrambi i settori, residenziali e sartoriali, la nozione dell'uomo è integralmente coinvolta, dal momento che «un abito non si può semplicemente appendere come un dipinto sul muro o come un libro che rimane intatto e vive una vita lunga e protetta»<sup>2</sup>, dalla stessa prospettiva una casa non può restare intatta, vuota, senza la presenza umana all'interno. Al contrario, sia un abito che una residenza sono resi tali attraverso la loro occupazione dal fattore umano e, per questo motivo, sono indissolubilmente legati al passaggio del tempo e alle sue conseguenze, la vita e la morte, la nascita e il decadimento. Un'allusione al "passare del tempo" potrebbe essere rintracciata nelle pratiche di progettazione di entrambi i casi: nel lavoro di Margiela la rivelazione di elementi provenienti da precedenti periodi cronologici, o fasi di costruzione, è caratteristica di cui sopra; mentre nel caso di Malaparte, i meccanismi rivelatori sono concentrati nei suoi scritti, in cui l'elemento personale è collegato a quello architettonico.

*I monumenti più belli sono imponenti nella loro durata. Un muro ciclopico raggiunge la bellezza monumentale perché sembra eterno, perché sembra essere sfuggito al tempo. La monumentalità trascende la morte, e anche ciò che talvolta viene chiamato "istinto di morte"*<sup>3</sup>.

Intanto, nel caso dell'appartamento che Carlo Mollino ha progettato per sei anni di seguito (sulla via Napione, Torino, 1960) si acquisisce l'impressione che il tempo si sia fermato in una stagione eterna che non cambierà mai, poiché le decorazioni di questo interno sono in un stato di perpetuo divenire, come in una favola<sup>4</sup>. I fiori incorruttibili fatti di maiolica bianca e blu<sup>5</sup>, nel vestibolo, gli oggetti che portano la forma di antichi dominatori o dèi (Faraone, Osiride, ecc.) e le ossessioni appassionate degli architetti che si sono materializzate, assegnano agli spazi interni di questo appartamento una essenza immortale ed eterna. Analogamente, «immobili, le finestre guardano gli alberi»<sup>6</sup>, dal momento che Casa Malaparte incornicia ancora le finestre stesse, realizzate dagli stessi, sottili, singoli pannelli, che lasciano un piccolo spazio di aria tra la parete e il vetro.

Un'altra osservazione sul "ciclo di vita" è il riciclo di elementi e la loro trasposizione dal passato a oggi. Se per Malaparte una delle sue vecchie valigie da viaggio sostituisce il comodino nella "camera gialla" di Villa Malaparte, anche gli elementi di

abbigliamento di Margiela, appartenenti a collezioni precedenti, sono rivitalizzati e integrati in quelli nuovi. In entrambi i casi, sia facendo riferimento a pezzi di mobili, come quelli del salotto composto da elementi di diversi contesti, o a capi di abbigliamento che comprendono un mosaico temporale di vocabolari e contesti diversi, è evidente un concetto di "reincarnazione". E se la moda è una mappa interiore in senso inverso, una traccia dell'habitus emotivo lasciato sull'abito in una duplice proiezione, allora quanto più l'aspetto esteriore si avvicina allo stato interiore della mente, tanto meglio «è vestito»<sup>7</sup>. Di conseguenza, gli esempi impiegati nella precedente analisi sulle connotazioni "narrative" si trovano connessi con le caratteristiche umane interiori: emozioni, ricordi e traumi. Nel frattempo, a seguito di una decomposizione di elementi nelle loro singole parti e dell'assemblaggio di queste in nuove entità, si può rintracciare una narrazione, quasi un processo creativo, proprio il contrario di un decadimento, una decadenza e un oblio. Bernard Tschumi scrive:

*Gli architetti, in genere, non amano quella parte della vita che somiglia alla morte: le costruzioni - le tracce di dissoluzione in decomposizione che lascia il tempo sugli edifici - sono incompatibili sia con l'ideologia della modernità che con quella che potrebbe essere definita (come) l'estetica concettuale. (...) Le piastrelle di vetro e il vetro stesso sono stati tra i materiali preferiti del movimento - perché non rivelano le tracce del tempo*<sup>8</sup>.

Eppure, le tracce che gli esseri umani lasciano mentre risiedono in un luogo, creando un proprio spazio interiore personale, o attraverso le loro scelte di conchiglie sartoriali, sono elementi che esprimono un sentimento di appartenenza, senso e rappresentazione. Le residenze sono le testimonianze più evidenti del fatto che l'uomo è la misura di tutte le cose, quando si tratta di creazione di prodotti, e mentre il primo criterio della creazione è di tipo antropometrico, il secondo è basato sulla percezione, dimostrando che «non c'è nulla nell'intelletto che non sia passato per i sensi»<sup>9</sup>. I "sensi" sono la forza motrice del processo creativo - sia per scopi architettonici che sartoriali. E come osserva Michel Serres, «noi viviamo gli spazi per dimensioni e vicinanze, lacrime e continuità»<sup>10</sup>. «Tutti i collegamenti con la realtà quotidiana separata - descrive Mollino -, animali nuovi, luoghi selvatici e avventure, assumono una propria vera vita, come il messaggio della nostra verità»<sup>11</sup>. Si possono apprezzare questi elementi personali come punti distinti sulla mappa della propria vita, e l'atto di collegare i puntini - i diversi piccoli dettagli tra loro - rappresenta un itinerario concettuale, presuppone l'idea di una narrazione: una Odissea personalizzata<sup>12</sup>.

## Note

<sup>1</sup> M. Vitta, *Dell'Abitare. Corpi Spazi Oggetti Immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 270.

<sup>2</sup> E. Schiaparelli, *Shocking Life*, Aldine Press, London, Dent 1954, p. 46.

<sup>3</sup> N. Leach, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997, p. 139.

<sup>4</sup> «Il vero scopo della casa rimane un mistero: nessuno è mai stato invitato lì, nessuno ha mai vissuto lì e Mollino l'aveva solo accennato per conoscenza a questo o quello o l'aveva utilizzato come sfondo per le sue fotografie Polaroid». G. Brino, *Carlo Mollino: Architettura Come Autobiografia*, Idea Books, Milano 2005, pp. 32, 33.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>6</sup> «Le nostre case malleabili, costruite per ospitare le immagini, costituiscono il senso comune. Immobili, le finestre guardano gli alberi». M. Serres, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, Continuum, London, New York 2009, p. 148.

<sup>7</sup> G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London 2002, p. 324.

<sup>8</sup> B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1990, p. 74.

<sup>9</sup> R. De Fusco, *Design 2029. Ipotesi per il Prossimo Futuro*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 27.

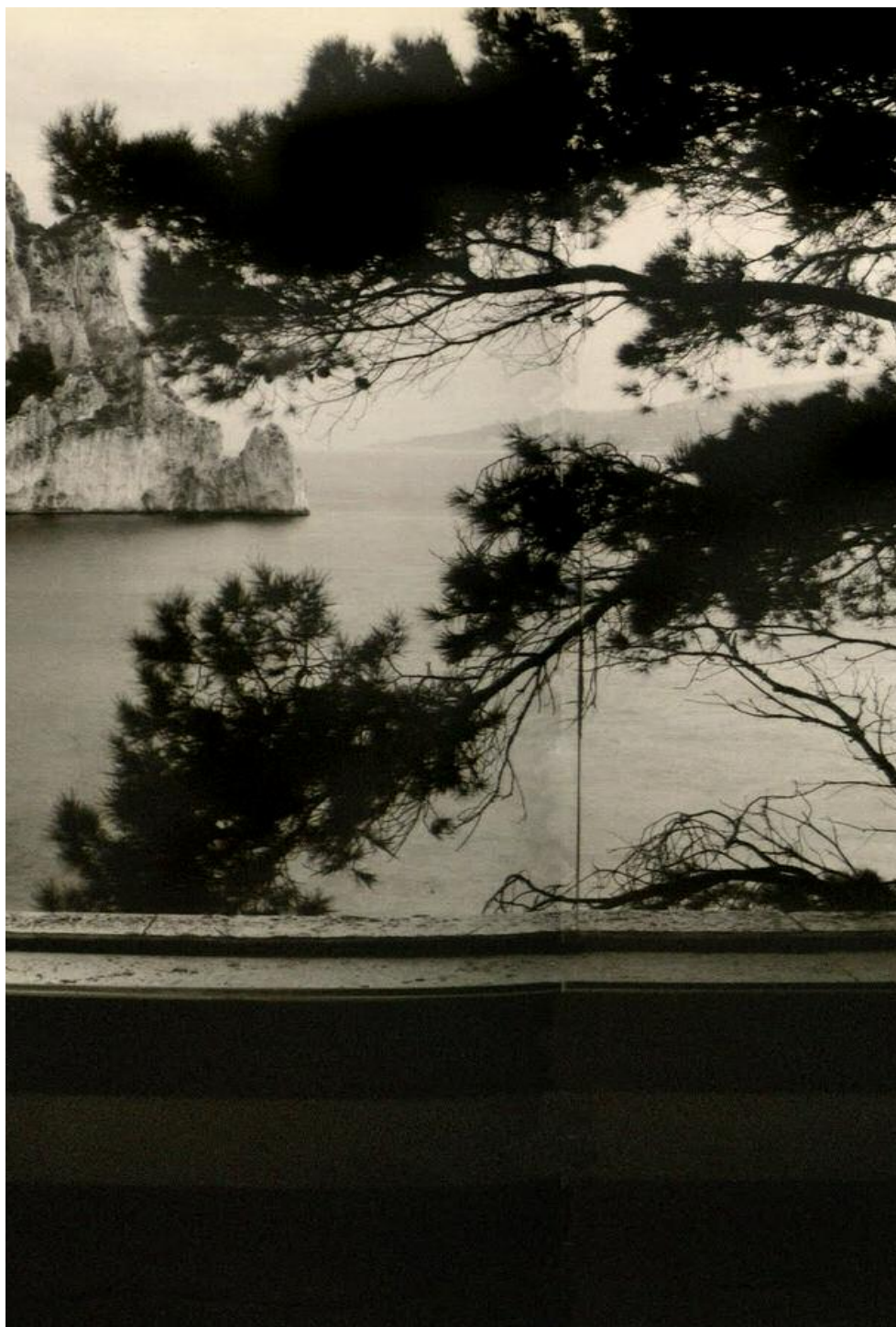
<sup>10</sup> M. Serres, *The Five Senses: a Philosophy of Mingled Bodies*, Continuum, London, New York 2009, p. 142.

<sup>11</sup> C. Mollino, *Il Messaggio dalla Camera Oscura*, Chiantone, Torino 1949, p. 59.

<sup>12</sup> G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London 2002, p. 234.

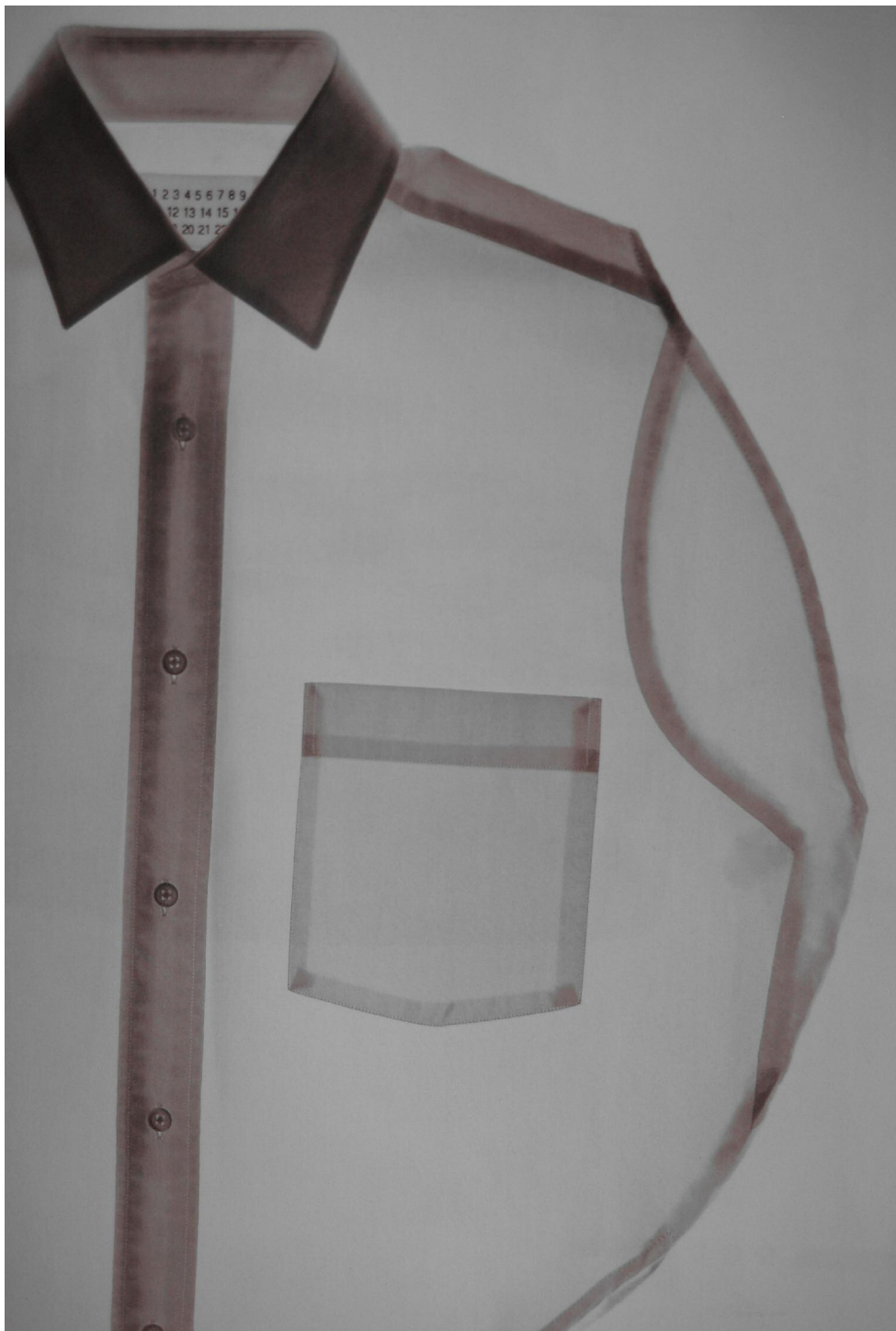


*I. Habitat | Abito | IA1. Casa Narrativa*



*Nessuna foto è stata scattata dall'autore durante la sua visita a Casa Malaparte, nel maggio 2011.*

*I. Habitat | Abito | IA2. Abito Narrativo*



*Maison Martin Margiela*

*I. Habitat | Abito | IA2. Abito Narrativo | Rivelando*



*Vestiti, Dettagli Incompiuti*



*Maglia, All'interno/All'esterno*

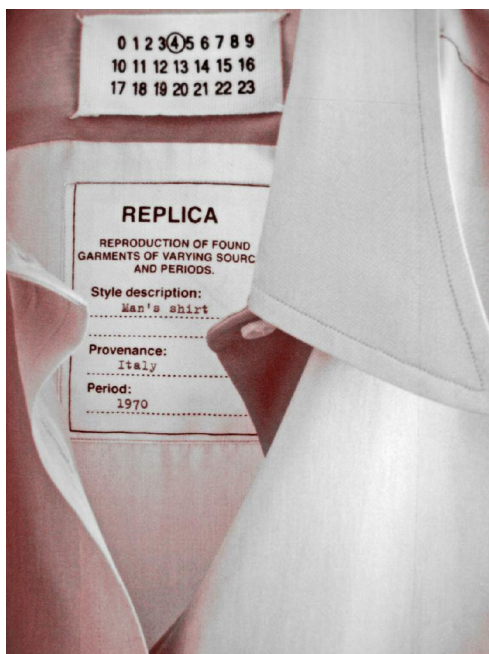


*Giacca, Schema di Taglio*

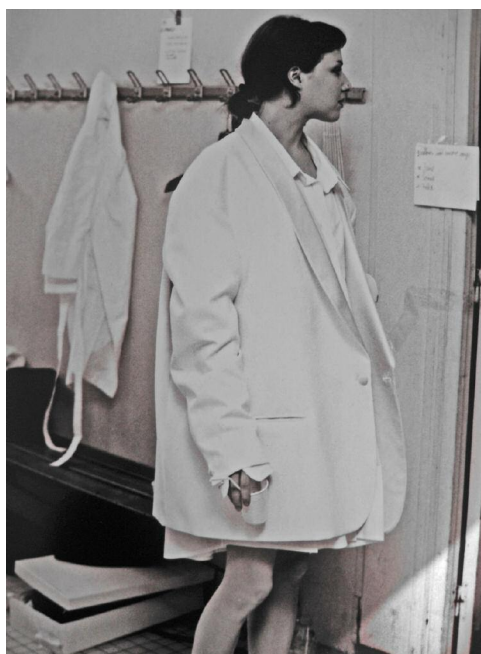


*Abito, Schema di Taglio*

I. Habitat | Abito | IA2. Abito Narrativo | Rivelando



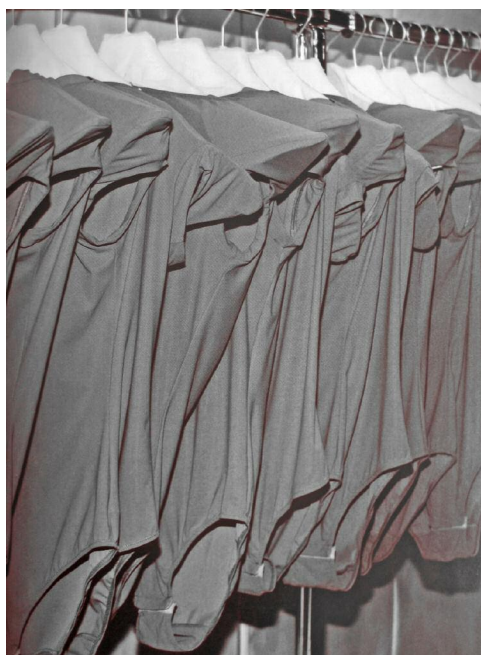
*Trompe l'œil, Temporale*



*Trompe l'œil, Dimensioni*



*Trompe l'œil, Colore*



*Trompe l'œil, Sostanza*

I. Habitat | Abito | IA2. Abito Narrativo | Riproducendo



*Linea di Calze, Disegnata*

*I. Habitat | Abito | IA2. Abito Narrativo | Riproducendo*



*Giacca, Ornamentazione di Natale*



*Camicietta, Collane*



*Abito, Manichino  
AW/1992/1993*



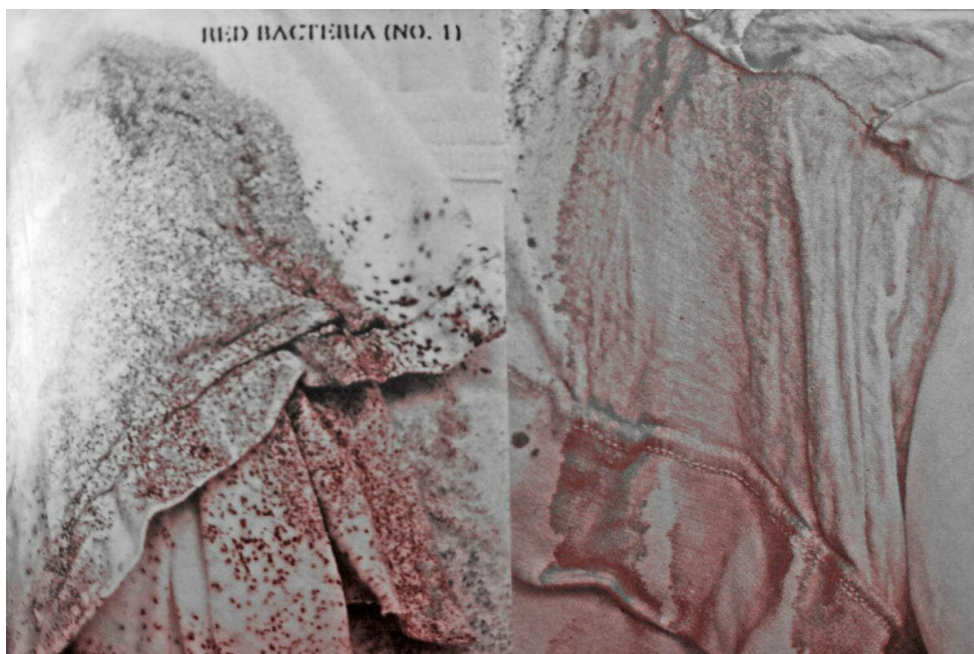
*Abito, Imballaggio Plastico,*

I. Habitat | Abito | IA2. Abito Narrativo | Decomponendo



Mostra, Martin Margiela (9/4/1615), Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam

*I. Habitat | Abito | IA2. Abito Narrativo | Decomponendo*



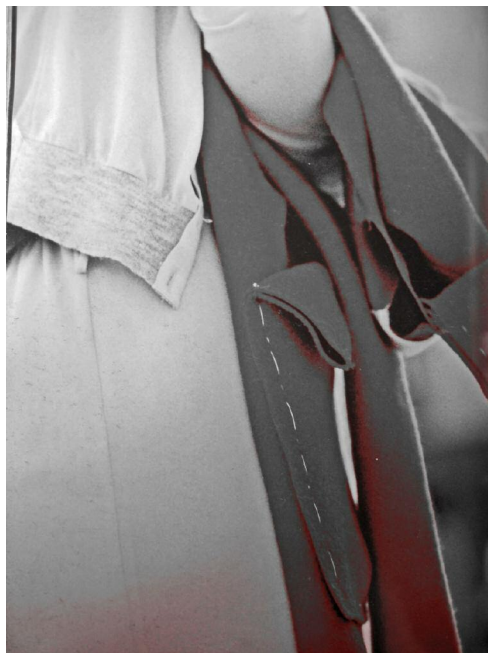
*Mostra, Martin Margiela (9/4/1615), Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam*



*Mostra, Martin Margiela (9/4/1615), Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam*



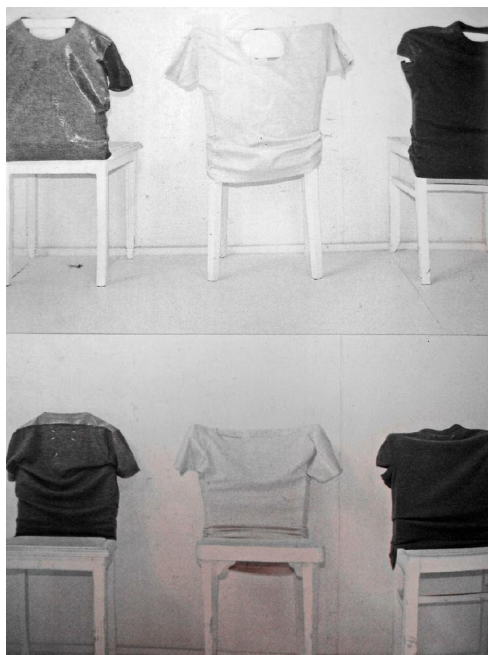
*I. Habitat | Abito | IA2. Abito Narrativo | Decomponendo*



*Abito, Strappato, Incompiuto*



*Etichetta del Marchio*



*Sedie, T Shirt*



*Aspetti Degli Spazi Interni*

*I. Habitat | Abito | IA2. Abito Narrativo | Decomponendo*



*Installazione, Manichini*



*Ufficiale Capo del Personale*



*Installazione*



*Aspetto Degli Interni*

*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*



*Marie Ange Guilleminot, Les Vetements Blancs de Hiroshima, 2006*

*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*



*Martin Margiela, Installazione per Elle Decoration, Palais De Chaillot, Parigi, 2009*



*Martin Margiela, Installazione per Elle Decoration, Palais De Chaillot, Parigi, 2009*

*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*

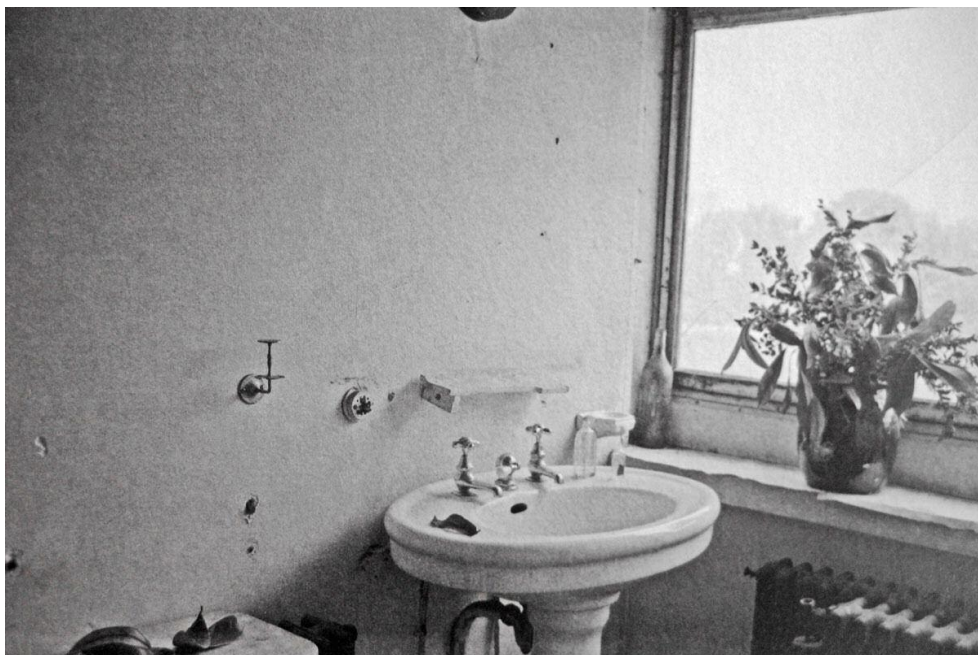


*Dettaglio Della Costruzione/Dettaglio Di Narrazione*

*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*

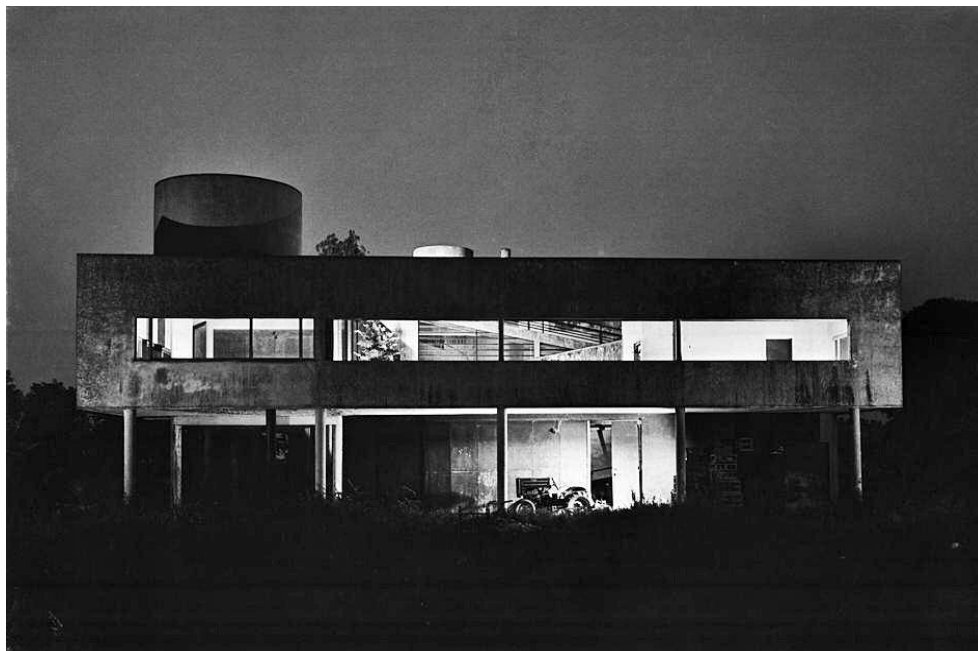


*René Burri, Villa Savoye di Le-Corbusier, 1959*



*René Burri, Villa Savoye di Le-Corbusier, 1959*

*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*

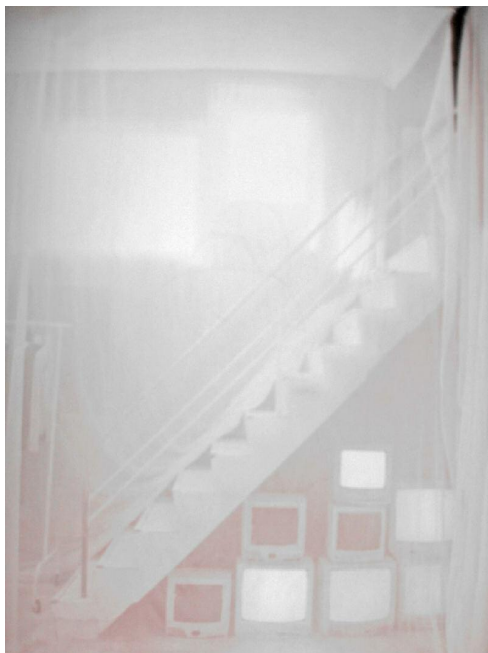


*René Burri, Villa Savoye di Le-Corbusier, 1959*

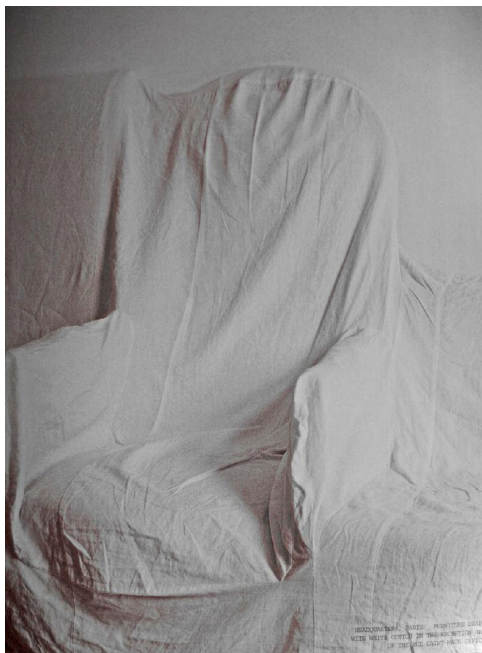


*René Burri, Villa Savoye di Le-Corbusier, 1959*

*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*



*Martin Margiela, Sede Centrale, Parigi, Aspetto degli Interni*



*Martin Margiela, Sede Centrale, Parigi, Aspetto degli Interni*



*Martin Margiela, Punctum, Colore Bianco*



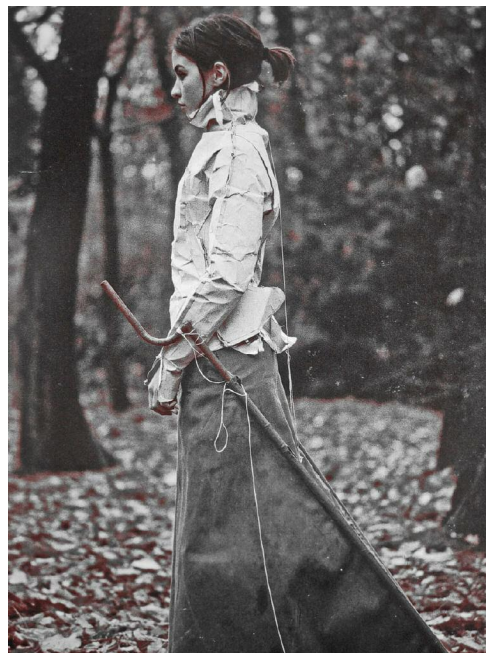
*Martin Margiela, Scarpe Dettaglio*



*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*



*Hussein Chalayan, Indumenti di Seta  
Sepolti Nella Terra, 1993*



*Hussein Chalayan, Tesi di Laurea MA,  
Central Saint Martins, Londra, 1993*



*Naomi Filmer, Progetto, "Toe and Heel Ball Lenses", 2007*

*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*



*Tokujin Yoshioka per Moroso, Sedia, "Memory Chair", 2010*



*Anna Nicole Ziesche, Progetto, "Childhood Storage", 2009*

*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*



*Shigeru Ban, Casa, "Naked", 2000*

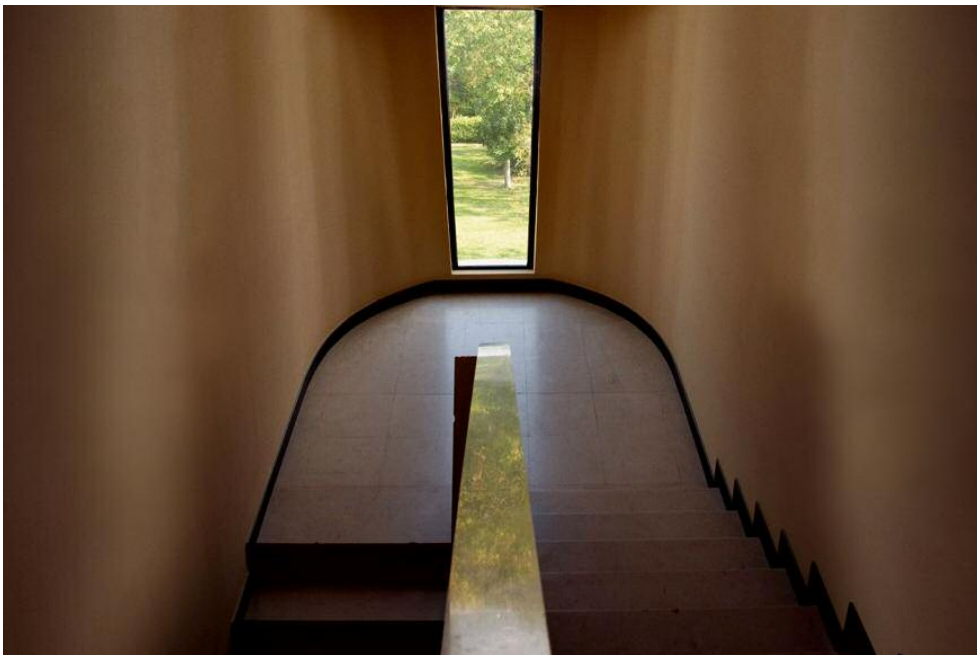


*Shigeru Ban, Casa, "Naked", 2000*

*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*



*Robert Mallet-Stevens, Villa Poiret, 1924/1925*



*Robert Mallet-Stevens, Villa Poiret, 1924/1925*

*I. Habitat | Abito | IA. Narrativo | Paralleli*



*Hussein Chalayan, Collezione, "111,"  
SS/2007*



*Hussein Chalayan, Collezione, "111,"  
SS/2007*



*Ludwig Wittgenstein, Casa  
Stonborough, 1926/1928*



*Ludwig Wittgenstein, Casa  
Stonborough, 1926/1928*



# IB1. CASA MECCANICA

*Maison Lemoîne | Rem Koolhaas | Floirac ~ France | 1994/1998*

*Questa è la camera da letto di Monsieur. Quando tornava a casa, la sua scrivania, quel tavolo erano qui (lei punta verso la piattaforma). La sera, gli ospiti stavano da una parte, e lui stava sul lato opposto. Il suo letto era qui, con la sua camera da letto. La fisioterapista lo aspettava, c'era un... (cerca di descrivere un arredo) per la fisioterapista (...). L'infermiera (...). Tutti lo aspettavano (...). Poi, avrebbe avuto a cena il resto della famiglia. C'erano sempre alcuni amici. Tutto il tempo (x4). La casa è stata fatta solo per lui. Vedete. Solo per lui!*

La Maison Lemoîne è stata progettata da Rem Koolhaas ed è stata realizzata<sup>2</sup> con il significativo contributo di Cecil Balmond. Entrambi hanno studiato e seguito le indicazioni del suo proprietario originario, Jean-François Lemoîne, direttore del giornale *Sud-Ouest*. Lemoîne desiderava che la sua residenza privata, nella zona di Bordeaux chiamata Floirac, fosse lo spazio che avrebbe ospitato la sua disabilità, che doveva essere accostata alle normali attività del resto della famiglia, composta dalla moglie Hélène Lemoîne e i loro figli. Questa parte della ricerca esaminerà il termine "Architettura su Misura" dal punto di vista della mobilità ridotta e tenterà di dare risposta alle seguenti domande: i prodotti architettonici residenziali possono funzionare come estensioni del corpo umano? La progettazione architettonica come potrebbe supportare la mobilità ridotta? Un caso estremo della corporeità<sup>3</sup> come potrebbe trasmettere informazioni preziose sulla progettazione architettonica residenziale per un più ampio gruppo di riferimento?

Al fine di affrontare le suddette riflessioni, l'analisi si baserà su alcuni riferimenti di Martin Heidegger e di Maurice Merleau-Ponty, nel contesto teorico della Fenomenologia, relativi la corporeità, illustrando i meccanismi della percezione umana nell'ambiente vissuto attraverso il corpo. Per Heidegger, il corpo, comprensibile dal punto di vista fenomenologico, non è una entità limitata corporea, ma si estende oltre la propria pelle, intrecciandosi attivamente con il mondo. Sia per Heidegger che per Merleau-Ponty, lo spazio non è percepito come un contenitore di oggetti di esperienza, ma come una rete con la quale il corpo interagisce costantemente<sup>4</sup>. Come sostiene Merleau-Ponty nel seguente passo della sua opera *Fenomenologia della Percezione*:

*(...) capisco che gli oggetti hanno diversi aspetti, perché potrei fare un giro d'ispezione, e in questo senso io sono cosciente del mondo attraverso il mezzo del mio corpo. E' proprio quando il mio mondo abituale risveglia in me intenzioni abituali che non posso più, se ho perso un arto, fondermi effettivamente in esso, e gli oggetti utilizzabili, proprio nella misura in cui essi si presentano come utilizzabili, si rivolgono a un mano che non ho più. Così ci sono nella totalità del mio corpo, delimitate regioni di silenzio<sup>5</sup>.*

Queste "regioni di silenzio", che collegano il corpo al suo spazio circostante, verranno qui esaminate attraverso lo strumento teorico della Fenomenologia, che può essere definito come lo studio dei fenomeni, così come appaiono, pur non limitandosi al solo territorio visivo. L'analisi prenderà in considerazione questi meccanismi di progettazione spaziale ponendo l'enfasi sugli spazi interni, cercando di conciliare il corpo con la mente ed elevando l'atto del risiedere in uno spazio residenziale ad un'esperienza concreta e vissuta. Nella ricerca del significato ontologico dell'architettura residenziale, la Fenomenologia si rivelerà un valido strumento analitico di grande importanza in quanto richiede capacità di ricevere e di inglobare tutti i sensi della percezione. Ponendo l'attenzione sulla proposta di Rem Koolhaas per la Maison Lemoine e sull'unicità delle sue caratteristiche, la "Casa Meccanica" prova a rapportare lo spazio interno residenziale, inteso come uno strumento interattivo, alle proprietà corporee ed intellettuali della natura umana.

*Privilegiando il visivo, la prospettiva ha impoverito la nostra comprensione dello spazio. C'è bisogno di rivolgersi agli altri sensi e lo spazio deve essere percepito con tutte le sue associazioni fenomenologiche (olfatto, udito, tatto, ecc.). (...) C'è una costante tendenza a cercare l'autorità scivolando nel regno dell'ontologico, e a ricorrere a un discorso di autenticità auto-referenziale. Non da ultimo, (i sensi) offrono un tempestivo richiamo per cui, in un'epoca di realtà virtuale, la corporeità stessa del corpo non può essere ignorata quando si affronta l'esperienza dello spazio<sup>6</sup>.*

Al contrario dei progetti di architettura che si basano sull'analisi comportamentale ed ergonomica, come risposta ai bisogni del corpo, alle dimensioni e ai suoi limiti<sup>7</sup>, la collaborazione di Koolhaas e Balmond e soprattutto il loro attento approccio al corpo umano hanno determinato un fruttuoso esito architettonico. In particolare, la loro collaborazione ha portato alla reintroduzione del corpo e delle sue esigenze particolari nel cuore del design funzionale, programmatico ed esecutivo della residenza. Al fine di riuscire a soddisfare le indicazioni del proprietario, gli architetti hanno dovuto combinare una nozione strutturale con i dati concettuali del progetto.

Alla fine, il risultato architettonico doveva essere lontano dal fornire esclusivamente un piacere estetico agli occupanti, ma doveva essere soprattutto partico-



larmente funzionale. Come Marco Frascari descrive nel suo libro *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, «non è più l'idea rinascimentale del corpo, né il corpo Modulor di Le Corbusier; l'immagine incarnata nella soluzione del puzzle di architettura non è più metaforica»<sup>8</sup>. Se per Frascari «una rivoluzione architettonica poteva avvenire solo a causa di una nuova concezione della corporeità», Maison Lemoine potrebbe esserne un'espressione: il corpo viene raggiunto, architettonicamente, attraverso una combinazione di nuovi modi di pensare e di costruire.

Contrariamente a quanto descritto nel capitolo precedente, la *Casa Narrativa*, in cui il prodotto architettonico è stato interpretato attraverso fattori psicologici (mentali, sentimentali, spirituali), nel presente capitolo l'analisi si concentrerà sulla nozione di "corpo": la corporeità umana insieme con la sua diversità, le sue pratiche, le sue esigenze e i suoi aspetti. Il soggetto umano sarà considerato soprattutto come incarnato (*embodied*) nella pratica architettonica, come un corpo e non esclusivamente come intellettuale<sup>9</sup>. In coerenza con questo lavoro nel suo insieme, il prodotto del design viene interpretato attraverso le teorie della Fenomenologia e, come afferma Martin Heidegger nel suo libro *Essere e Tempo*, lo stato di "essere-nel" mondo è prossimo allo stato della dimora, e la corporeità umana è altamente coinvolta nel processo dell'essere (nel mondo).

*L'in-essere, al contrario, significa un esistenziale, perché fa parte della costituzione dell'essere dell'Esserci. Perciò non può essere pensato come l'esser-semplimente-presente di una cosa corporea (il corpo dell'uomo) "dentro" un altro ente semplicemente presente. "In" deriva da innan-abitare, habitare, soggiornare; an significa: sono abituato, sono familiare con, sono solito...: esso ha il significato di colo, nel senso di habito e diligo. (...) L'espressione "sono" è connessa a "presso": "lo sono" significa, di nuovo: abito, soggiorno presso... il mondo, come qualcosa che mi è familiare in questo o quel modo<sup>10</sup>.*

A sua volta, Jean-Paul Sartre ha sottolineato l'importanza del corpo come il primo punto di contatto che un essere umano ha con il suo mondo, un contatto che è precedente teorizzare distaccato sugli oggetti<sup>11</sup>. Nel corso di questa tesi, il mondo costruito - il mondo degli oggetti - sarà esaminato attraverso l'influenza delle caratteristiche del corpo, che sembra immediatamente implicato nella fenomenologia delle attività quotidiane. Inoltre, la potenzialità dell'architettura di influenzare la condizione umana "terapeuticamente" sarà esaminata insieme ai mezzi per conciliare «l'arte di vivere bene e l'arte di costruire bene»<sup>12</sup>. La lettura - la percezione e l'interpretazione - del prodotto architettonico sarà eseguita tramite il punto di vista "meccanico". Lo studio esaminerà come la nozione e le modalità della "meccanizzazione" influenzano e facilitano il rapporto tra il prodotto architettonico e la condizione umana, agevolandone la dinamicità.

Come Frank Lloyd Wright aveva previsto nel suo saggio *The Art and Craft of the Machine* (1901), «la macchina è qui per rimanere», e influenza, «non solo le tecniche di un artista nella costruzione, ma l'intero tessuto della società per la quale è stata costruita»<sup>1</sup>. Questo studio analizza come Maison Lemoine (e i suoi abitanti) sono influenzati dagli elementi meccanici nel loro modo di vivere. Un carattere meccanico, come quello espresso da Le Corbusier che, nel libro *Vers une Architecture* (1923) afferma che il nuovo tipo di abitazione è una "macchina da abitare" e che «l'abitante ideale sarebbe stato senza dubbio pervaso dall'*Esprit Nouveau* mentre avrebbe ricercato passati muri candidi bianchi alle "gioie essenziali" di luce, spazio e verde»<sup>14</sup>. Su questi due scritti si basa la parte seguente di questo lavoro, che studia i modi in cui la casa, l'ambiente domestico si stanno evolvendo, proprio come una macchina, e infine, come questa macchina è capace di comunicare, interagire e "curare" il fattore umano dell'architettura.

### *Il Movimento*

Nel suo saggio *The Architectonics of Embodiment*, Dalibor Vesely descrive «come il rapporto del corpo con l'architettura è rintracciabile già nella tradizione che nasce da Vitruvio, il quale paragona il corpo umano direttamente al corpo di un edificio»<sup>15</sup>. Sulla base di questa teoria, lo studio tenterà di mettere in luce il rapporto fisico che il portatore di handicap, Jean-François Lemoine, ha avuto con la sua residenza privata (costruita) su misura. Una piattaforma a movimento verticale, nel cuore dell'abitazione, ha facilitato lo spostamento del residente al suo interno, dal momento che essa è ugualmente collegata a tutti e tre i piani dell'edificio: diventa parte della cucina al piano terra, si collega con il pavimento in alluminio del soggiorno al piano intermedio e con la camera da letto principale al terzo piano.

Come sostiene Juhani Pallasmaa nel suo libro *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, «la percezione del corpo e l'immagine di girare il mondo diventa una singola continua esperienza esistenziale, non c'è corpo separato dal suo domicilio nello spazio, e non c'è spazio estraneo all'immagine inconscia del sé recettore»<sup>16</sup>. Nel caso della piattaforma, si può tracciare una continuità spaziale ed esistenziale tra la sostanza materiale e quella umana, o anche l'identificazione tra queste due. Nelle dimensioni di una stanza media (3,00 x 3,50 m) la piattaforma porta anche una scrivania con la sua sedia, dal momento che era stata concepita per ospitare lo studio del residente iniziale.

La piattaforma viene equiparata a un punto di riferimento, preciso e funzionale per l'entità della struttura. Elemento architettonico che diventa un mezzo motorio, ma soprattutto esistenziale, la piattaforma è identificata con il corpo dell'elemento umano che occupa l'architettura. Per certe situazioni di "movimento" la piattaforma diventa l'estensione materiale della corporeità umana. In sincronia precisa tra il corpo umano e la struttura architettonica, «il movimento, l'equilibrio e la scala, vengono inconsciamente recepiti attraverso il corpo come le tensioni nel sistema mu-

scolare e nelle posizioni dello scheletro e degli organi interni»<sup>17</sup>, stabiliscono una connessione indissolubile tra la materia (architettonica) e la pelle (umana).

Rievocando l'opera di Oscar Schlemmer, che si basa sulla nozione di fusione del corpo umano con lo spazio che occupa e definisce<sup>18</sup>, la piattaforma esprime l'unificazione dell'uomo con la costruzione, in termini di ingegneria. Si possono rintracciare qui i riferimenti alla totalità del Bauhaus, un movimento che promuoveva una estetica pulita, basata sulla funzione, la chiarezza, la precisione e l'obiettività, tutte caratteristiche integrate nell'approccio architettonico della Maison Lemoîne. In particolare, i costumi disegnati da Schlemmer (per il *Laboratorio Teatrale* del Bauhaus) hanno ampliato la nozione dell'essere umano, introducendo il corpo di nuovo come un'esistenza in grado di creare spazio (*space-making being*)<sup>19</sup>; allo stesso modo, l'handicap fisico di Monsieur Lemoîne determina lo spazio che lo circonda e la presenza di caratteristiche spaziali, come la piattaforma mobile, che ne è l'elemento principale.

Lo spazio architettonico per Schlemmer era piuttosto un aspetto del corpo trasformato e non un contenitore per il corpo, e infatti la sua opera si riferisce a uno spazio riempito attraverso caratteristiche corporee. Questo aspetto del lavoro di Schlemmer conferma il carattere estensivo corporeo della Maison Lemoîne, in quanto questa non consiste in uno spazio passivo che semplicemente riceve e ospita particolari esigenze umane. Al contrario, esprime uno spazio interattivo con la natura umana che viene equiparata a un "corpo trasformato" (in seguito alla sua estensione architettonica) piuttosto che a uno spazio trasformato.

Gli autori di questo processo, Koolhaas e Balmond, hanno mirato alla «creazione di una nuova unità, una unità che ha il suo fondamento nell'uomo stesso, significativa solo come organismo vivente», in base al principio di Martin Gropius<sup>20</sup>. Questa identificazione del corpo umano con lo spazio interno, come nel caso della piattaforma mobile, è descritto da Pallasmaa nel suo libro *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* come «imitazione e comprensione delle strutture di un edificio, attraverso la struttura scheletrica del corpo. L'architettura - sostiene Pallasmaa - rafforza l'esperienza della dimensione verticale del mondo e al tempo stesso ci rende consapevoli della profondità della terra, ci fa sognare la levitazione e il volo»<sup>21</sup>.

Le esigenze diverse della famiglia Lemoîne sono state trattate come uno schema programmatico intorno all'azione del movimento. Poiché il piano superiore è diviso in due sezioni di cui una ospita le camere dei figli e l'altra dei genitori, la piattaforma mobile permette ai genitori (e specialmente a Monsieur Lemoîne) di accedere alla loro stanza, mentre la parte dei figli è raggiungibile con la scala a chiocciola, contenuta nel suo involucro cilindrico in acciaio. Le due parti sono separate da una fessura e collegate con un ponte all'aperto: quando qualcuno sta sul ponte, è ne-

cessario aprire la porta della zona dei figli, per poter passare attraverso (il ponte) e chiudere la porta della zona dei genitori - e viceversa<sup>22</sup>. Questo sistema di apertura ricorda la porta nella casa di Marcel Duchamp a Parigi (rue Larrey, 1927) (e nella maggior parte degli appartamenti tradizionali a Parigi), ma a causa della loro differenza. Nel caso dell'appartamento di Duchamp, una porta è azionata tra due camere adiacenti, in modo che quando è aperta in una direzione è chiusa nell'altra: questo mira a creare una condizione per cui la camera non è completamente indipendente dagli spazi attigui.

Per ogni membro della famiglia Lemoîne, l'ambiente domestico si è integrato con la sua propria identità, è diventato parte del suo corpo e del suo essere proprio<sup>23</sup> attraverso l'occupazione e la partecipazione a una serie di esperienze spaziali pre-costituite. Questi gesti spaziali offrono all'utente la possibilità di strutturare la sua attività nel contesto quotidiano e, a volte, essi riflettono, si materializzano e rendono eterne idee e immagini di una "vita ideale"<sup>24</sup>. Alcune scelte architettoniche hanno consentito ai residenti di avvicinarsi ad un ambiente ideale spaziale (in termini di personalizzazione), ad esempio, le camere dei genitori hanno una veranda di fronte al sole del mattino, mentre l'area dei figli ha una finestra circolare di grandi dimensioni, da cui essi possono intravedere la città. Eppure, la "vita ideale" per il Jean-François Lemoîne è concentrata intorno al movimento e all'abitare (adeguatamente) lo spazio (e per di più, il tempo), quindi può essere trovata nel piano di libertà della sua attività corporea<sup>25</sup>. L'analisi del movimento di ciascuno deve permetterci di arrivare a una migliore comprensione dello spazio interno, in cui il corpo umano si trova, e soprattutto, alla comprensione della loro intrinseca interrelazione. Merleau-Ponty scrive:

*(...) Vi è il mio braccio visto come sostegno per le azioni familiari, il mio corpo come fonte di un'azione determinata, con un terreno o un campo di applicazione a me noto in anticipo, c'è il mio ambiente come un insieme di punti possibili su cui questa azione corporea può operare – e vi è, inoltre, il mio braccio come un meccanismo di muscoli e ossa, come un congegno per la piegatura e l'allungamento, come un oggetto articolato (...). Per quanto riguarda lo spazio corporeo, è chiaro che vi è una conoscenza del luogo che è ridicibile a una sorta di coesistenza con quel luogo, e che non è semplicemente nulla, anche se non può essere trasmessa attraverso una descrizione o anche col riferimento muto di un gesto<sup>26</sup>.*

Le esigenze specifiche della condizione fisica del proprietario sono trattate con una pianificazione che raggiunge il livello idraulico più che la sua controparte architettonica. Infrastrutture, distribuzione spaziale e altre infrastrutture tecniche si distinguono in termini di suddivisione in zone e d'itinerario; di azione e d'inattività. La piattaforma, che si trova nel nucleo organizzativo di un edificio che ha una macchina al suo cuore, attribuisce un carattere ingegneristico alla residenza. Un carat-

tere che si riferiva alla presenza di Jean-François Lemoîne , piuttosto che a agli altri membri della famiglia, in quanto quest'ultimo ha dovuto trovare la propria strada all'interno dell'edificio e dei suoi elementi entropici, per muoversi liberamente attraverso la casa. Pertanto, l'identificazione del residente con la sua residenza era unica (nello specifico, nel caso dell'elemento di navigazione, la piattaforma): un'equazione inequivocabile tra l'uomo e il suo ambiente vitale.

«Se la libertà è quella di avere una stanza in cui muoversi - afferma Merleau-Ponty - ci deve essere qualcosa che lo ha tenuto lontano dai suoi obiettivi, deve avere un intero terreno, il che significa che ci devono essere per lui possibilità speciali, o realtà che provvedono a tenerlo aggrappato all'esistenza»<sup>27</sup>. Uno spazio di possibilità e di realtà diverse e distinte, che trattengono saldamente l'essenza, si può trovare all'interno di Maison Lemoîne. La morfologia dello spazio interno non è solo sensibilmente adattata alle esigenze di una particolare condizione umana, ma anche identificata con quest'ultima, dato che lo spazio progettato si presenta come una fondamentale estensione inestricabile dell'esistenza umana.

### *Le Illusioni*

*La casa è nell'aria. Non esiste nessun davanti, non esiste nessun dietro, nessun lato di questa casa. La casa può essere in qualsiasi luogo. La casa è irrilevante. Cioè, la casa non è semplicemente costruita come un oggetto materiale da cui, poi, alcune vedute diventano possibili*<sup>28</sup>.

Da un punto di vista esterno, la morfologia della casa assomiglia a tre volumi ortogonali, uno sopra l'altro. Un lato del volume più basso è sepolto contro il pendio naturale del paesaggio, e si apre sul panorama, mentre il secondo piano è circondato da pareti in vetro scorrevoli, che creano un confine mobile tra interno ed esterno. A causa dell'esistenza di queste pareti, il secondo piano sembra sia sollevato. Aprendo tutti e tre i livelli sono due colonne, che avvolte appaiono come una, collocate esternamente e che partecipano a una serie di intelligenti illusioni ottiche. In Maison Lemoîne le disposizioni spaziali sequenziali, sia dello spazio interno che esterno, sono collocate all'interno di un continuo gioco di trasformazioni e trasposizioni di elementi.

*Rem Koolhaas mi telefona. Come al solito la voce è incalzante, piena di convinzioni e ambizioni, il linguaggio splendidamente in bilico su polarità estreme. Ha una richiesta insolita, fare una villa a Bordeaux che possa volare*<sup>29</sup>.

«Ciò che mi interessa della trasparenza è l'idea di evaporazione»<sup>30</sup>, confessa Jean Nouvel, e nel caso di Maison Lemoîne, l'elemento trasparente nel piano intermedio della struttura rafforza l'effetto di un materiale che si dissolve. Poiché si tratta di una scatola ortogonale, in un colore rosso sbiadito, l'elemento di spicco che si impone al visitatore di Maison Lemoîne è il suo grandioso volume di sospensione.

L'edificio può emergere e apparire discretamente davanti agli occhi del visitatore, alla fine di uno stretto sentiero in mezzo alla natura, ma la massa rossa che viene fuori, posta su un tipo misterioso di supporto, ha un effetto impressionante sull'uomo; sembra fluttuare sopra una trasparente base in vetro. Il supporto della scatola nera è situato nel cilindro della scala a chiocciola e nel pezzo della forma a L della struttura che è appoggiata su un montante in acciaio che passa dalla zona della cucina al piano di sotto. Il cilindro della scala supporta la grande L-beam attraverso il tetto, da cui la "scatola di calcestruzzo" pende, mentre i picchetti di ancoraggio fanno ben poco, forse stabilizzando la scatola contro le oscillazioni<sup>31</sup>.

Pallasmaa sostiene che l'effetto della trasparenza insieme con le sensazioni «di leggerezza e di galleggiamento sono i temi centrali dell'arte moderna e dell'architettura. (...) Questa nuova sensibilità promette un'architettura che può trasformare l'immaterialità relativa e l'assenza di gravità della recente costruzione tecnologica in una esperienza positiva dello spazio, del luogo e del significato»<sup>32</sup>. La mole flutuante può svolgere il ruolo di una metafora architettonica, che incarna la necessità corporea di libertà del residente portatore di handicap. Un imponente ossatura architettonica esprime la memoria di un corpo sano e porta la necessità duratura di flessibilità nei movimenti, per la levitazione (o anche l'evaporazione).

- *Io, vedete, io non riesco a spiegarlo. Nessuno mi ha spiegato.*
- *Che cosa non è stato spiegato?*
- *Beh, la casa! Non so, la casa, si vede, è appesa!*<sup>33</sup>

A parte dai volumi esterni - specialmente il piano più alto che sembra fluttuare senza essere sostenuto da nessuna parte - e il posizionamento asimmetrico delle colonne esterne, nello spazio interno la piattaforma che appare e scompare, le finestre circolari che vengono fissate a una molla e i pannelli di vetro, le facciate e le tende scorrevoli sono solo indicazioni della magia dell'illusione. Quando la piattaforma mobile raggiunge il piano medio, appare una veduta ininterrotta sul paesaggio circostante. La finitura lucidata del cilindro in acciaio inossidabile che riprende le scale, e le fa sparire nel paesaggio, intensifica l'effetto. Il piano medio viene descritto dall'architetto come il più importante, quasi invisibile, inserito in uno spazio di vetro; metà all'interno e metà fuori. È uno spazio in vetro che permette a chi occupa la piattaforma, e quindi la camera, di confondere la natura esterna con l'interno della casa.

*Nell'apertura di me stesso all'interazione dinamica della suddivisione in quattro il mio corpo e il mondo si fondono in ciò che Heidegger chiama, "la disposizione del cuore"; una disposizione incarnata che raccoglie insieme i miei ricordi personali e gli obiettivi per il futuro; raccoglie l'ethos dei miei ricordi personali e gli obiettivi per il futuro; raccoglie una crescita condivisa; raccoglie la firma genetica, scheletrica e ormonale che mi rende l'essere corporeo che sono;*

*raccoglie la geografia della mia specifica patria, la mia vicinanza al sole, alle montagne e all'oceano<sup>34</sup>.*

Il residente è invitato ad attivare, con la sua presenza, una serie di cambiamenti, sia nella forma che nell'aspetto, sia di natura interna che esterna. L'involucro esterno della struttura si allinea con il nucleo interno, in un processo di partecipazione e di adattamento. Come un alchimista, l'architetto di questo progetto è profondamente coinvolto nei processi di materializzazione, cristallizzazione e dissoluzione, nella sperimentazione con le materie e i flussi stabiliti in un processo continuo di trasformazione e di scambio dinamico. L'idea di un sostegno sotto forma di una sfera, che "nega la base terrestre", è collegata con la tradizione lanciata da Ledoux con la casa delle guardie agricole, "la sfera non poggia a terra: è sospesa". Si tratta di una sfera di vetro e ferro, apparentemente non sostenuta da alcunché, supportata solo nella sua parte inferiore da uno schermo metallico, sottile come una ragnatela, con la forma di una moneta rovesciata che tocca terra solo con la sua punta. Le strutture sono progettate per far sì che la scatola appaia come un blocco pesante solido che galleggia nell'aria, determinando la qualità dello spazio e solide soluzioni strutturali. Come Beatriz Colomina commenta, nel libro *Sexuality and Space*, su Villa Savoye, Maison Lemoine, rispettivamente, sembra immateriale, senza una facciata principale, una casa che il cui volume principale è nell'aria.

*L'architettura è una specie di macchina del tempo corporea in cui il passato, il presente e il futuro sono legati architettonicamente attraverso la memoria (...) Il potere della tecnologia di gioco è in un rapporto surreale, creato tra i materiali, che indicano e selezionano realtà possibili, scoprendo l'intangibile attraverso l'uso di oggetti tangibili. I dettagli sono realtà incontaminate e allotropiche, con i materiali che assumono significati attraverso giochi metaforici e metonimici<sup>35</sup>.*

Quando Balmond ha visitato il sito in collina, è giunto sul punto di immaginare la casa come "tappeto magico". Nella casa a Floirac, le risposte emotive non sono più causate da effetti di luce, aria, profumi, ma dalla struttura stessa che diventa surreale. È proprio la "scatola galleggiante" che diventa l'obiettivo dichiarato dello studio di Koolhaas e Balmond per la struttura della casa, nel tentativo di attuare il programma ideale del progetto di Leonidov - «levitazione dei corpi, cioè l'architettura fisica dinamica»<sup>36</sup>, come descrive El Lissitzky. Queste "illusioni" intendono ad influenzare psicologicamente gli occupanti umani della casa, e soprattutto il Jean-François Lemoine, servono per lui e per il resto della sua famiglia come l'incarnazione della "speranza".

Per Rem Koolhaas, «la parola "architettura" incarna la persistente speranza - o il vago ricordo di una speranza - che la forma, la coerenza si possono imporre sull'onda violenta dell'informazione che si infrange su di noi tutti i giorni; forse, l'ar-

chitettura non deve essere stupida, dopo tutto: liberata dall'obbligo di costruire, può diventare un modo di pensare a niente - una disciplina che rappresenta i rapporti, le proporzioni, le connessioni, gli effetti, il diagramma di tutto»<sup>37</sup>. Nel caso della famiglia Lemoîne, l'ambiente domestico esprime e rappresenta - in termini materiali e morfologici - un diagramma di complicate interrelazioni umane e modi di coesistenza.

Un altro aspetto evidente di questa struttura è la vicinanza della presenza fisica dell'architettura. Secondo Heidegger, è solo attraverso questa vicinanza, attraverso «l'odorare, ascoltare, vedere e toccare, che siamo in grado di sperimentare cose che divengono tali per come emergono e vengono avanti; (...) essere vicino alle cose è incarnare l'abitazione in modo tale che incontriamo le cose intimamente nel nostro intreccio crescente e contiguo»<sup>38</sup>.

### *Esterno/Interno*

Beatriz Colomina, nel saggio intitolato *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, descrive gli spazi interni delle residenze progettate da Adolf Loos e sottolinea che un divano è stato spesso posizionato ai piedi di una finestra in modo tale da mettere gli occupanti con la schiena rivolta ad essa, guardando la stanza<sup>39</sup>. Nel soggiorno della Maison Lemoîne, il divano principale della disposizione spaziale è posizionato secondo la dichiarazione di Colomina, con le spalle a una facciata in vetro alta, ma a causa dell'apertura della stanza questo fatto da solo non è sufficiente per bloccare le ampie vedute della natura circostante. Inoltre, dal piano superiore della residenza - dove si trovano gli spazi più privati - si acquisisce una percezione visiva limitata del paesaggio circostante, poiché le piccole finestre circolari offrono una vista limitata degli esterni. A causa della posizione dell'edificio, le vedute sulla città di Bordeaux sono ampie, ma a causa delle dimensioni e della disposizione delle finestre al piano superiore, i punti di vista forniti all'occupante dello spazio interno sono limitati.

Questa sensazione di limitazione si intensifica nella camera da letto dei bambini, poiché la grande finestra sulla facciata principale della casa si apre solo in parte (fino a un certo punto) per fornire al residente una piccola fessura visiva presso la città di Bordeaux (che si intravede in lontananza). Una caratteristica simile all'organizzazione spaziale interna del piano medio di Maison Lemoîne si trova nell'approccio architettonico di Le Corbusier, come ad esempio a Villa Savoye dove l'accesso alle finestre non è disturbato dalla presenza degli oggetti e dove tutto sembra di essere disposto in un modo da dirigere continuamente il soggetto verso la periferia della casa. Lo sguardo è diretto verso l'esterno in modo tanto intenzionale da interpretare queste case come cornice di un panorama<sup>40</sup>.

– Per le visuali verso Bordeaux, c'è solo questo enorme oblò?

– Sì. Potete vedere il fiume e tutta Bordeaux.



- Ma questo è abbastanza? È sufficiente?
- Non si vede niente qui, solo gli alberi. Gli alberi sono in mezzo<sup>41</sup>.

Sebbene Maison Lemoine sia situata sulla sommità di una collina, 100 m. sul libello del mare, guardando dall'alto la città di Bordeaux, veri panorami della città sono introvabili dall'interno, a parte la piccola apertura che si crea quando la grande finestra circolare nella zona dei bambini è aperta. Come nel caso di varie ville di Koolhaas, l'indirizzo della casa è un segreto ben custodito, e come uno dei regolamenti edilizi era che il colore della casa non doveva essere vivace, per non essere visto da lontano, Maison Lemoine resta "invisibile" nella campagna circostante, a 400 m. dalla strada urbana. «Anche la gente del posto potrebbe non riconoscere la forma di una struttura così poeticamente intrecciata con la loro terra». Quando uno si trova nello spazio esterno della casa, poi, incorniciato tra gli alberi, solo da un lato emerge la vista lontana della città di Bordeaux.

*Prendere poi il ponte sul fiume, seguirlo per un paio di chilometri, proseguire verso l'entroterra attraverso una distesa di identiche case di periferia ed edifici industriali, prendere una strada tortuosa sulla collina verde fino a raggiungere una strada privata sterrata che ti porta più in alto. A sinistra si trova un pascolo con un rudere di un tempio del XVIII secolo, dietro un elegante palazzo neoclassico, e di fronte a voi la cima della collina, con una scatola rossastra perforata in bilico proprio sopra di essa. Sulla parte superiore della scatola si trova un – trave a forma di L che sporge su un lato ed è collegata al colle da una strada in acciaio sottile. Che cosa può essere se non un accorgimento per evitare che la scatola vada alla deriva col vento? Come ti avvicini, la scatola appare librarsi sopra un muro di pietra perimetrale. La strada sterrata è scolpita nella collina e si scava un passaggio al di sotto del muro nel cortile<sup>42</sup>.*

Oltre al piano medio della costruzione, che sorge vuoto in termini di materialità, offrendo ampie viste panoramiche verso l'esterno, la disposizione del piano inferiore e superiore offre al residente un rapporto più limitato verso l'esterno dove lo stesso paesaggio riceve un altro tipo di trattamento. Dal piano superiore le viste appaiono limitate e predefinite, incorniciate da finestre circolari posizionate in base alla posizione di una persona (sdraiata, in piedi, seduta...), mentre dal piano terra, le viste sono concentrate su una facciata e danno principalmente sul cortile interno che ospita la rampa principale. Per quanto riguarda le aperture circolari dal secondo piano, l'obiettivo dell'architetto era quello di mantenere le cose semplici. È stata, dunque, pianificata una rete sul muro di elevazione per consentire una soluzione casuale e ha prodotto dei «piccoli cerchi fluttuanti, come sperimentazioni con le bolle di sapone».

Gli oblò sono sostanzialmente sparsi su due livelli di altezza (altezza degli occhi dalla sedia a rotelle, di una persona normodotata in piedi, ecc.), e grazie alle loro

diverse angolazioni, i panorami sono concentrati verso il basso o davanti. La sistemazione degli oblò su questi livelli viene determinata mediante l'analisi dei percorsi principali o delle postazioni fisse di tavoli, scrivanie e letti come degli angoli di mobili rivestiti (alcuni coperti con lamine d'argento o d'oro), che variano a seconda del punto di vista, in modo che il movimento di un mobile può causare la perdita del significato funzionale di uno o più oblò. In base all'utilizzo degli interni, si può tracciare qui un controllo differenziato dalla struttura esterna, portando a una variazione di densità di volume. Mentre il piano terra appare come l'incarnazione della natura circostante, coperta solo da facciate di vetro, il secondo piano è interamente protetto e la natura delle sue aperture fa luce sui privati, sacri rituali del quotidiano interno umano.

*Gli stessi muri poiché di vetro diventeranno finestre e le finestre come eravamo abituati a conoscerle come buchi nei muri non si vedranno più. Anche i soffitti spesso diventeranno anche pareti a finestra<sup>43</sup>.*

### **Arredamento**

*Così pure, con la forma che circonda perfettamente l'oggetto, viene inclusa una porzione di natura, proprio come nel caso del corpo umano: l'oggetto di questa vista è essenzialmente antropomorfo. L'uomo è così legato agli oggetti che lo circondano dalla stessa intimità viscerale, mutatis mutandis, che lo lega agli organi del proprio corpo, e la "proprietà" dell'oggetto tende praticamente sempre all'appropriazione della sua sostanza con l'annessione orale e "l'assimilazione"<sup>44</sup>.*

La classificazione degli spazi interni della Maison Lemoine esprime lo stesso tipo di intimità di quella descritta da Jean Baudrillard nel suo libro *The System of Objects* un'intimità molto rilevante con cui gli esseri umani condividono le membra del proprio corpo. Da elementi principali della struttura architettonica, come la piattaforma centrale che agevola la navigazione del residente nel resto dell'edificio, ad elementi secondari, come la sedia nel soggiorno che sembra tracciare il contorno di un corpo umano seduto in una posizione confortevole. Gli elementi interni della Maison Lemoine sono modi diversi di esprimere la propria corporeità.

*Essi (gli oggetti di arredo) sono la riflessione di una visione dell'intero mondo, secondo la quale ogni essere è un "contenitore di interiorità" e le relazioni tra gli esseri sono correlazioni trascendenti di sostanze; quindi la casa stessa è l'equivalente simbolico del corpo umano, il cui potente schema organico viene successivamente generalizzato in un disegno ideale per l'integrazione di strutture sociali<sup>45</sup>.*

La scelta degli elementi interni e la loro disposizione nello spazio segue ben precise decisioni e gesti, altamente guidati da esigenze personali o desideri. Le sedie *Louis*

XV poste intorno al tavolo della cucina - sul piano più basso dell'edificio - possono sembrare lasciate a caso, ma questa casualità è stata una scelta cosciente fatta da Hélène Lemoîne. Come la governante della casa descrive nel documentario intitolato *Houselife*, ogni volta che (lei) posizionava le sedie ordinate intorno al tavolo, Hélène Lemoîne le correggeva. Nel piano centrale che ospita la zona del soggiorno, l'impressione che i mobili siano stati arbitrariamente sparsi nella stanza diventa più evidente.

Sembra come se qualcuno si sia costantemente ricordato delle imperfezioni della condizione umana e dell'elemento imprevisto della vita. Contrariamente agli elementi perfettamente disposti negli spazi interni dei casi di studio residenziali (firmati da architetti di fama), qui gli interni sono caratterizzati da una naturalezza che è importante per ciascuno degli abitanti. Baudrillard riflette sulla lingua che gli oggetti parlano e se tale lingua non sostituisce il sistema linguistico, se cade a metà tra lingua e parola. Nel caso di Maison Lemoîne, questa lingua dovrebbe coinvolgere il corpo, le sue emozioni e le esperienze vissute attraverso il mezzo corporeo, nella sfera architettonica.

*E infine, qualè la posizione, non della consistenza astratta del sistema degli oggetti, ma, piuttosto, delle sue contraddizioni sperimentate direttamente?*<sup>46</sup>

Queste contraddizioni si trovano, nel caso di Maison Lemoîne, nell'entità della costruzione. Ad esempio, nel piano intermedio della casa si trova un rapporto dinamico tra l'esterno e gli spazi interni. Posizionato tra due lastre rettangolari e delimitato da pannelli di vetro, questo piano è trasparente nella sua periferia, un fatto che rende alta la visibilità tra le due entità (ambiente interno ed esterno). Gli oggetti, i mobili e gli arredi di questo piano sono esposti allo spettatore come elementi in uno spazio espositivo. Soprattutto quando i due pannelli - i più vicini al piano del prato - sono aperti, gli spazi interni ed esterni sono (ri)uniti in uno scambio dinamico di elementi. Una tenda blu - in un tessuto traforato - è in grado di coprire l'apertura e di essere condotta a volontà, nella periferia esterna dell'edificio, seguendo i percorsi dei binari metallici che sono incorporati nel soffitto.

*9. La nuova architettura è aperta. L'intera struttura è costituita da uno spazio che è suddiviso secondo le diverse esigenze funzionali. Questa divisione è effettuata per mezzo di superfici di divisione (negli interni) o superfici protettive (all'esterno). Le prime, che separano i vari spazi funzionali, possono essere mobili; vale a dire, le superfici di divisione (in passato le pareti interne) possono essere sostituite da superfici mobili o pannelli intermedi (...)*<sup>47</sup>.

I binari della tenda blu reintroducono la nozione di flessibilità che riguarda questo caso di studio. Un intero meccanismo di binari diversi, per il riposizionamento delle tende, dei pannelli di vetro, le lampade, le porte, gli arazzi e una gabbia per gli uc-

celli, attribuisce un carattere di flessibilità e adattabilità all'intera costruzione; in sintonia con le diverse esigenze dell'uomo e secondo l'andamento del tramonto o dell'alba, della stagione dell'anno o del suo stato d'animo in modo unico. Al contrario del piano intermedio, i livelli inferiore e superiore hanno ricevuto un trattamento diverso e consentono all'abitante di vivere diverse esperienze. Il piano terra è parzialmente nascosto nella collina, con una sola delle sue facciate ampiamente aperta verso l'esterno. Minimale nel suo contenuto interno, il piano terra ospita la cucina e lo spazio televisivo, una piccola area sul bordo della camera longitudinale.

Se nel soggiorno si potrebbero rintracciare alcune comodità, che si rivelerebbero del tutto assenti al piano inferiore. Il materiale dominante di questo spazio è calcestruzzo e il suo grigio sembra far perdere qualsiasi sensazione spaziale confortevole. Un rifugio? Una grotta? Un bunker? Uno spazio per la protezione e il ristoro. La pavimentazione della zona dello studio e del soggiorno è in fogli di alluminio, come quelli utilizzati in luoghi pubblici, ma si estende al di là del vetro al bordo del prato, conferendo alla superficie un carattere ideale astratto. Il trattamento dei pavimenti (piano inferiore: calcestruzzo, piano intermedio: alluminio) ricorda le caratteristiche del "cortile interno" nell'atrio di Casa Malaparte: come in tutti questi spazi interni, si ha la sensazione di essere fuori, slegati da ogni cosa che ci circonda.

*Non è una casa più di quanto sia un palco; c'è un palco all'interno della casa, che si affaccia sugli spazi sociali interni. Gli abitanti delle case di Loos sono entrambi attori e spettatori della famiglia coinvolti nella scena, eppure staccati dal loro proprio spazio. La distinzione classica tra interno ed esterno, privato e pubblico, oggetto e soggetto diventa complessa<sup>48</sup>.*

Nonostante questa serie di contraddizioni, per quanto riguarda i trattamenti e gli approcci diversi dello spazio interno e dei suoi elementi, Maison Lemoine nella sua entità esprime un certo livello di vita domestica. Secondo Frank Lloyd Wright, le residenze devono essere in grado di crescere insieme con i loro abitanti, di svilupparsi in termini umani; in poche parole «colui che vivrà in essa sarà colui che crescerà vivendo con essa». Wright confronta la sensazione di vivere in una casa con la buona sensazione che si ha quando si è ben vestiti, e con il termine "ben vestito" egli intende vestito in un modo che permetta di dimenticare i vostri stessi vestiti<sup>49</sup>. Se una casa influisce sul comportamento personale, poi anche questo comportamento influisce sulla casa.

*Una tale casa familiare è uno spazio specifico che tiene poco conto di requisiti decorativi obiettivi, poiché qui la funzione primaria di mobili e di oggetti è quella di personificare le relazioni umane, di riempire lo spazio che essi condividono, e di essere abitati da un'anima. La dimensione reale che essi occupano è asservita alla dimensione morale, per cui è il loro compito ad avere importanza. Hanno così poca autonomia in questo spazio che i vari membri della*

*famiglia si divertono nella società. Gli esseri umani e gli oggetti sono infatti legati insieme in una complicità per cui gli oggetti assumono una certa densità, un valore emotivo - quello che potrebbe essere definito una "presenza". Ciò che dà alla casa della nostra infanzia tale profondità e risonanza nella memoria è chiaramente questa struttura complessa di interiorità, e gli oggetti in essa contenuti servono per noi come marcatori di confine della configurazione simbolica conosciuta come "casa"<sup>50</sup>.*

Una casa dell'infanzia, e nello specifico una camera da letto, viene ricostruita dall'artista Anna-Nicole Ziesche, identica alla camera dei suoi primi anni. Questa opera di Ziesche fa notare come siamo fisicamente e psicologicamente conformati sulla nostra infanzia; si chiede se ogni decisione e azione è determinata da una catena ininterrotta di precedenti esperienze, e in che senso l'età adulta è la conseguenza dell'infanzia<sup>51</sup>. Nel caso di Maison Lemoïne, l'edificio e i suoi elementi mostrano chiaramente la disabilità fisica dell'essere umano, invece di nascerla la sottolineano, offrono assistenza e facilitano i suoi movimenti, creando una catena ininterrotta con lo spazio interno e gli altri membri della famiglia.

Il contenuto interno - elementi materiali e umani - sono ampiamente esposti nel piano intermedio. Come negli intenti di Frank Lloyd Wright per gli edifici residenziali, Maison Lemoïne è caratterizzata da integrità, tanto quanto è caratterizzata da intimità. Se l'integrità si trova nella trasparenza, nelle funzioni di assistenza della costruzione per particolari attività umane, allora l'intimità si trova nel rapporto fra il corpo e i mobili - la maggior parte di questi invitano l'utente a una disposizione tattile e confortevole - nel rapporto del signor Lemoïne con la sua piattaforma (rapporto di dipendenza). Inoltre, ulteriori intimità si possono trovare negli elementi interni, forse a causa del carattere trasparente degli interni del soggiorno, come viene descritto nella parte seguente della edizione *Interior Landscapes/ Paesaggi Interni* della rivista *Lotus*:

*All'interno della casa, al centro della stanza, quella sorta di scatola per contenere la vita privata, i mobili servono come un altro box per nascondere intimità ulteriori, racchiuse dentro di sé: il contenuto di un cassetto, i tesori di un collezionista, i fasci di vecchie lettere d'amore<sup>52</sup>.*

Alla fine della giornata, Hélène Lemoïne - come illustra il documentario *Houselife* - come in un rituale, chiude le tende del salotto, e le luci una a una, in tutti e tre i livelli della sua residenza. Beatriz Colomina ha sostenuto che gli oggetti personali nelle immagini di Le Corbusier sono sempre maschili e lo sguardo su di loro ha sempre un aspetto voyeuristico proibito. In Maison Lemoïne l'edificio è stato costruito esclusivamente per il suo occupante maschile; le attività degli altri membri della famiglia sono state combinate, ma le sue "dimensioni" erano quelle che l'architetto ha utilizzato al fine di creare il suo "capo" residenziale *sur-mesure*. E ora,

che non vive più lì, si sente come se la casa chiamasse il suo nome negli echi delle sue mura.

*E anche una volta che abbiamo raggiunto il punto più alto della casa, come nella terrazza di Villa Savoye sul davanzale della finestra che incornicia il paesaggio, il punto culminante della passeggiata, anche qui troviamo un cappello, un paio di occhiali da sole, un piccolo pacchetto (sigarette?) e un accendino, e ora dov'è andato il signore?<sup>53</sup>*

### ***Incidente con la Macchina***

Per lo spettatore, Maison Lemoine potrebbe sembrare scomoda a prima vista; potrebbe creare un certo disagio su come percepire questo aspetto dell'architettura, simile alla percezione di Casa Malaparte. Ma si dovrebbe ricordare che le strutture residenziali non possono essere distaccate dai loro residenti, e quindi dalla storia personale dietro le loro mura periferiche. Se per Malaparte, l'elemento di distinzione nella sua biografia, quello che ha determinato la costruzione della sua residenza privata, è stato il periodo del suo esilio, per Jean-François Lemoine è stato il suo grave incidente stradale. Il carattere monumentale di entrambe le residenze viene giustificato dalla loro finalità interna. Come aveva affermato la Truus Schröder-Schräder, «la luce non è qualcosa di statico, cambia con il tempo»<sup>54</sup>, allo stesso modo i bisogni umani sono variabili e l'architettura dovrebbe, in qualsiasi momento, rispondere a tale esigenza.

Nel caso di Maison Lemoine, gli architetti, insieme con le indicazioni della famiglia Lemoine, sono riusciti a creare numerosi spazi personalizzati di diverse qualità, sotto lo stesso tetto - tenendo in considerazione le esigenze particolari di ogni persona separatamente. Essi hanno interpretato l'intero arsenale di capriate, carrelli e supporti del corpo in termini architettonici, i piccoli, personali, dolorosi e tristi sentimenti li hanno trasformati in qualità architettoniche<sup>55</sup>. Le pareti che separano la zona per i bambini, le aperture sul solido volume di calcestruzzo, il controllo della luce naturale e la comunicazione degli spazi interni distinti, sono tutti organi della stessa entità che svolgono in un unico interattivo concetto partecipativo.

Gli elementi residenziali sono così divisi in due categorie: quelli che richiedono lo sforzo umano al fine di svolgere le loro architettoniche, ma nello stesso tempo funzionali attività, e quelli che si verificano a prescindere, indipendentemente (agevolando le attività umane) da una condizione di handicap o nonhandicap. Lo stile di vita di una famiglia è stato esaminato e poi impresso sulla condizione architettonica, creando gesti progettati su misura. L'architettura realizza, qui, un palcoscenico per la vita, un ambiente per l'espressione emotiva. Dettagli morfologici raggiungono, in certi punti, connotazioni simboliche, con una sensazione per cui l'architettura prova compassione e, condivide con la presenza umana lo stesso co-

stante rischio “esistenziale”, come nell’esempio della trave di acciaio sopra la casa. Quest’ultimo tira un cavo in tensione, che è fragile come la vita del suo proprietario - entrambi sono appesi a un filo<sup>56</sup>.

Per quanto riguarda Viollet-le-Duc, «gli edifici sono bellissimi nella misura in cui ogni problema speciale affrontato è stato risolto in modo ottimale»; la bellezza in questo caso di studio sta nel fatto che essa rappresenta la diretta risposta a una necessità umana. Durante le fasi di progettazione di questa abitazione, il corpo giocava un ruolo fondamentale nelle decisioni<sup>57</sup>. In seguito alla convinzione di Le-Duc, Maison Lemoîne è l’incarnazione di soluzioni razionali ai problemi di design e umani, piuttosto che una composizione richiesta principalmente in base a impulsi estetici. Lo stile, alla fine, è quello che corrisponde alle esigenze di un progetto spaziale, è mettere al primo posto le esigenze delle persone che abiteranno questo progetto.

*Quindi, per lui, non c’era bisogno di valutare la bellezza di un edificio come una qualità indipendente; la bellezza era semplicemente il risultato di un’analisi razionale. Lo stile di un disegno è stato quindi interpretato come sottoprodotto del rapporto del programma funzionale e della progettazione strutturale (...).*

*«Lo stile - egli riteneva - è qualcosa che uno schema completamente razionale realizza in virtù della sua corrispondenza alle esigenze del progetto»<sup>58</sup>.*

Jean-François Lemoîne è rimasto paralizzato dalla cintola in giù dopo il suo incidente in macchina e la casa ha seguito il suo handicap, in combinazione con le esigenze ordinarie della sua famiglia e dei loro ospiti. Prima che un *designer* possa creare capi che prevedono facilità di movimento, lui o lei deve sapere che tipo di movimenti del corpo avvengono in una particolare attività<sup>59</sup>. Di conseguenza, un architetto dovrebbe essere a conoscenza esattamente delle stesse caratteristiche al fine di fornire i residenti di una struttura che permetta loro di muoversi e vivere, liberamente, all’interno del loro ambiente. Simile a un capo di abbigliamento, gli spazi interni di Maison Lemoîne, insieme con i suoi elementi, seguono, sottolineano o sostengono i movimenti corporei e le attività umane dei loro occupanti. Come Heidegger descrive, «non sono mai qui solo come questo corpo incapsulato, anzi io sono qui, ed è così, ho già permeato il mondo e posso passare attraverso di esso»<sup>60</sup>.

*Ciò significa che io - come cosa ek-statica, corporea - non sono limitato e isolato dalla mia pelle. Nelle mie attività quotidiane, mi protendo nel mondo, mi specchio del mondo, e raccolgo gli elementi naturali e culturali del quadruplici insieme<sup>61</sup>.*

## *Une Maison Compliquée*

*Gli edifici danno senso alla macchina, teatro della memoria, che ospita le infinite rappresentazioni del dramma e della commedia della vita umana*<sup>62</sup>.

Truus Schröder-Schräder ha descritto la sua residenza in Utrecht come attraente in un "lusso di frugalità"<sup>63</sup>. La sua flessibilità spaziale aveva preso in prestito le tecniche dagli spazi interni giapponesi, come le pareti scorrevoli (*shojis*) e il magazzino degli elementi non utilizzati (*futon*), mentre la funzione e la razionalità si erano fuse nella lode di un'astrazione architettonica. Ma qual era la conseguenza di questo elemento fondamentale della costruzione? Ogni volta che la signora Schröder dimostrava come le partizioni funzionavano e Rietveld era presente, è rimasto fuori. La trasformazione della pianta, facendo scorrere i diversi elementi, richiedeva un impegno serio; un ostacolo che è stato superato dalla presenza quotidiana di una governante<sup>64</sup>.

Una ben-attrezzata governante, Guadalupe Acedo, è il secondo protagonista del film documentario su Maison Lemoine, intitolato *Houselife*, mentre il primo è la residenza stessa. Guadalupe afferma con forza che quando Maison Lemoine è stata fatta, «tutto era già stato pensato», e continua dicendo che «io non l'avrei fatta così», sostenendo discretamente l'unicità della costruzione. Condividendo caratteristiche con la casa di Truus Schröder-Schräder, Maison Lemoine racchiude nel suo involucro attività ben organizzate - dopo i gesti architettonici del suo architetto e la volontà del suo proprietario. Questa casa incarna una sorta di complessità attraverso il color mattone, uno dei suoi mezzi organici di espressione<sup>65</sup> che contribuiscono alla realizzazione della sua identità unica.

*Contrariamente a quanto ci si può aspettare, non voglio una casa semplice. Voglio una casa complicata perché (questa) determinerà il mio mondo*<sup>66</sup>.

Mentre Jean-François Lemoine mirava a "una casa complicata", il pittore Jean-Julien-Lemordant, una persona (ancora) con esigenze particolari, anche a causa della sua cecità, desiderava "una casa dall'aspetto semplice". Una delle sue principali richieste all'architetto Jean Launay - che lo ha assistito con la progettazione e la costruzione della residenza - era una struttura che potesse «trarre il suo carattere dalla logica del progetto e dall'attento bilanciamento delle parti». Lemordant ha lavorato in collaborazione con Launay sulla sua casa-progetto, e l'artista ha espresso le sue idee sulla forma della casa in base a modelli in argilla che lui stesso aveva scolpito, essendo già cieco poiché aveva perso la vista durante la prima guerra mondiale<sup>67</sup>. Dimostrando, in un certo senso, l'affermazione di Marco Frascari, per cui «il ruolo dell'architetto è quello di rendere visibile ciò che è invisibile»<sup>68</sup>.

L'edificio residenziale che è emerso dalla fantasia del pittore, Hôtel Lemordant,



comprendeva il suo atelier artistico, aperto, largo, lo spazio naturale illuminato, che gli ha fornito il massimo della libertà spaziale (di movimento, di vita, di lavoro), ma a causa della sua cecità, non l'ha mai usato<sup>69</sup>. Lo spazio risultante era prodotto di un tattile, tutto istintivo, processo creativo, in quanto rappresentava l'incarnazione spaziale della visione del suo proprietario. Come John Rajchman descrive nel suo libro *Costruzioni*, «lo spazio è reale poiché sembra incidere sui miei sensi molto prima della mia logica, la materialità del mio corpo è sincronizzata, allo stesso tempo, e reagisce con la materialità dello spazio»<sup>70</sup>. Corpo e spazio interno, in tal modo, si evolvono in una interrelazione reciproca delle dimensioni, denominazioni, restrizioni e influenze e il corpo «percepisce attraverso l'udito ciò che realizza esattamente attraverso la visione»<sup>71</sup>.

Ma l'architettura è correlata al corpo in modi infiniti. E sia per Lemoine che per Lemordant l'azione del movimento è stata preziosa, a giudicare dal fatto che ha richiesto una quantità infinita di sforzo (per essere raggiunto). Gli architetti delle loro residenze private hanno basato le loro proposte su come il corpo umano si sarebbe mosso, avrebbe operato e vissuto all'interno dello spazio architettonico. Oscar Schlemmer ha condiviso lo stesso interesse per i movimenti corporei all'interno dello spazio progettato. A parte i suoi costumi e le impostazioni per il *Laboratorio Teatrale* di Bauhaus, ha studiato il potenziale di una persona per il movimento, sostenendo che attraverso il movimento del corpo si proiettassero la sua energia e il dinamismo nello spazio. Allo stesso modo, Moholy-Nagy, un altro membro del movimento Bauhaus, ha sostenuto che «lo spazio è da sperimentare più direttamente attraverso il movimento e a un livello superiore con la danza; la danza è al tempo stesso un elemento significativo per la realizzazione dello spazio - impulsi creativi - può articolare lo spazio, ordinarlo»<sup>72</sup>.

L'interazione di caratteristiche corporee e spaziali attraverso i mezzi sensoriali umani è evidente in questo articolo di Irene Brin, dal titolo *Occhi Socchiusi*<sup>73</sup>. Brin descrive una ragazza miope di nome Giorgiana, che è coinvolta in «un mondo in cui l'occhio ascolta, l'orecchio vede, e tutti i sensi si prestano reciproca assistenza in un concerto, in una sinfonia a più strati di tutti i sensi»<sup>74</sup>. Simile alla condizione di Lemordant, che aveva sostituito la vista con una ricettività maggiore degli altri sensi, o con l'universo interiore di Lemoine, Giorgiana è stata focalizzata sulle esperienze tattili, spaziali tridimensionali. Se per Lemordant questa tattilità è stata espressa sotto la forma di modelli in argilla per la struttura della sua nuova casa, per Brin, è stata espressa attraverso i capi di abbigliamento.

Giorgiana ha percepito l'abbigliamento come un dispositivo protesico tra il suo corpo e ciò che la circondava, come un vero e proprio prolungamento della pelle - e questo concetto può essere considerato come una anticipazione del prossimo capitolo "Abito Meccanico" in cui le protesi progettate da Alexander McQueen per Aimee Mullins svolgono il ruolo di vere e proprie estensioni corporee e l'interrela-

zione del vestito col corpo umano è esaminata attraverso il caso estremo dell'handicap. Lo spazio intimo, come lo spazio interno, si rivela essere un importante ulteriore "arto". Come descrive Brin, «non puoi capire, per la gente-che-ci vedere-bene, quanto siano importanti le voci, i movimenti, le cravatte degli amici, e la gratitudine che prova per coloro che, indossando fedelmente un cappello rosso o una giacca color tabacco pallido giacca o essendo molto alti o avendo i capelli tinti biondo platino, le permettono di riconoscerli all'istante»<sup>75</sup>: lei assegna un'importanza relazionale, sociale e comunicativa all'elemento dell'abbigliamento per le persone disabili.

Nel caso di Maison Lemoîne, il dispositivo protesico tra il corpo di Jean-François Lemoîne e ciò che lo circonda sono le caratteristiche distintive della sua residenza privata e, soprattutto, la piattaforma mobile al suo interno: «una estensione vera e propria della sua pelle». Secondo Merleau-Ponty e la sua affermazione per cui «l'architettura è nel mondo del visibile», e il suo significato, cioè «che i corpi architettonici circondano il nostro corpo e l'architettura e il corpo umano sono uno di fronte all'altro e tra i due c'è non una frontiera, ma una superficie di contatto»<sup>76</sup>. Questa superficie di contatto si esprime in modi diversi in Maison Lemoîne, ma in particolar modo, si mostra caratteristicamente nella piattaforma in movimento. Si potrebbe descriverla come un «elemento sartoriale su misura realizzato in termini meccanici, architettonici».

L'analisi di cui sopra ha mostrato da un punto di vista meccanico, con la combinazione di attributi umani e tecnologici, come il corpo (all'interno dello spazio architettonico) equivalga a un corpo meccanico. Come Le Corbusier descrive in *Vers une Architecture*, la macchina è un fattore nuovo nelle cose umane e ha suscitato uno spirito nuovo; ogni epoca crea la sua propria architettura, e questa è una chiara immagine di un sistema di pensiero<sup>77</sup>. E' evidente che decenni dopo, l'architetto di Maison Lemoîne ha effettuato un simile sistema di pensiero, innovativo, verso lo sviluppo e l'integrazione di tecniche meccaniche, in merito al «diritto alla salute, la logica, l'audacia, l'armonia, la perfezione»<sup>78</sup>. Lo spazio interno di Maison Lemoîne, insieme con i suoi arredi, accessori e scomparti supplementari, si allinea con la nozione seguente, derivante dal noto *abstract* di Le Corbusier:

*Una casa è una macchina per vivere. Bagni, sole, acqua calda, acqua fredda, il calore a volontà, la conservazione degli alimenti, l'igiene, la bellezza nel senso di buona proporzione. Una poltrona è una macchina per abitare e così via. La nostra vita moderna, quando siamo in attività, (...) ha creato i propri oggetti: il suo costume, la sua penna stilografica, la sua matita sempre appuntita, la sua macchina da scrivere, il suo telefono, (...) la bombetta e la limousine, il piroscampo e l'aeroplano*<sup>79</sup>.

Gli spazi interni architettonici - nella forma di modelli di fantasia in argilla o realiz-

zati in gusci di cemento - e l'abbigliamento sono definiti, qui, come universi tattili tridimensionali, mezzi in grado di esprimere esperienze vissute. Entrambe le entità possono essere considerate come compartimenti estensionali del corpo umano, come gusci aggiuntivi al corpo che definiscono una spazialità espressa in diverse dimensioni e gradi, di prossimità variabile. Il corpo umano è contenuto in entrambi i gusci, dando senso e facendo riferimento ad essi rispettivamente, stabilizzando un'equazione di tre membri, tra gli attributi corporei, sartoriali e architettonici, indissolubilmente legati.

Secondo Beatriz Colomina e la sua descrizione degli spazi interni progettati da Adolf Loos, che «coprivano gli occupanti come i vestiti coprono il corpo, ogni occasione ha il suo appropriato *fit*». «Potrebbe essere accettata la stessa pressione sul corpo in un impermeabile come in un abito, in calzoncini da cavallerizza o in pantaloni del pigiama?». Colomina riflette e poi continua a descrivere che «tutta l'architettura di Loos può essere spiegata come l'involucro di un corpo». Dalla camera da letto di Lina Loos (questo "sacco di pelliccia e tessuto") alla piscina di Josephine Baker (questa "ciotola trasparente di acqua"), gli interni contengono sempre una «borsa calda in cui è possibile racchiudere se stessi». Si tratta di un'"architettura del piacere", un'"architettura del grembo materno"<sup>80</sup>.

La nozione di avvolgere il corpo introduce l'elemento dell'abbigliamento, come qualcuno che si avvolge in un pezzo di stoffa, che racchiude il suo corpo in uno spazio interno. Questo approccio intimo sul design è evidente nei lavori dell'artista Lucy Orta, in cui il corpo umano agisce come un catalizzatore della moda e dei prodotti architettonici. Fra le strutture di tessuto o i materiali adatti al tatto, lei propone una cooperazione di abbigliamento e di rifugio in riferimento diretto al corpo umano. Questa interrelazione contestuale, per proteggere il corpo, sia in termini architettonici che sartoriali, sarà analizzata a fondo nel terzo capitolo di questa tesi dal titolo "Habitus".

Inoltre, lei sta utilizzando principi architettonici al fine d'imporre il comportamento e le attività degli abitanti<sup>81</sup>, così come gli architetti della Maison Lemoine creano un ambiente spaziale con gesti preimpostati per i suoi occupanti. L'argomento su come l'abbigliamento è in grado di creare un ambiente, un tipo di rifugio o di spazialità per il corpo umano sarà studiato a fondo nella sezione seguente, intitolata "Abito Meccanico". A partire dalle conclusioni che sono emerse in questa parte, il campo dell'analisi sarà concentrato sulla relazione tra il corpo e il capo di abbigliamento circostante, dove quest'ultimo verrà affrontato come un compartimento estensionale.

Il giornalista Tom Dyckhoff, nella serie di documentari *The Secret Life of Buildings*, della BBC nel 2011, poneva le seguenti domande: «Spendiamo l'ottantacinque per cento della nostra vita al chiuso ma hai mai smesso di pensare come ti sta influenzando la progettazione di un edificio? (...) Siamo così ossessionati da icone brillanti

che abbiamo smettere di pensare alle persone che che vi sono dentro?»<sup>82</sup>. Mentre Le Corbusier, nel 1923, ci spingeva a «dimenticare per un momento che una nave a vapore è una macchina per il trasporto e guardare ad essa con uno sguardo fresco» tentando di riconciliarci con il termine “macchina”, come «vi è un sentimento morale nel sentimento per la meccanica, l’uomo che è intelligente, freddo e calmo ha messo le ali»<sup>83</sup>. Il caso di Maison Lemoîne riposiziona l’interesse sulle persone all’interno degli edifici, al fine d’influenzare, attraverso l’architettura, il modo in cui qualcuno si sente e si comporta. Con lo sviluppo della soluzione architettonica in base alle esigenze singole dei loro clienti, gli architetti della Maison Lemoîne sono riusciti a sviluppare l’ambiente residenziale, come un compartimento architettonico; una estensione corporea unica.

*L’ho vista un paio di volte con questo, potrebbe essere stato fatto per lei.  
Vedi, come la casa, è unico*<sup>84</sup>.

## Note

<sup>1</sup> «A causa della sua disabilità... Tutti sono tristi. Non sento la signora ridere come prima. Aveva l'abitudine di ridere la sera con i suoi amici. Ma adesso...». La governante di Maison Lemoîne, Guadalupe Acedo, racconta la vita all'interno della casa. I. Bêka, L. Lemoîne, *Rem Koolhaas: Houselife*, 2008.

<sup>2</sup> La casa è stata progettata tra il 1994 e il 1996 ed è stata realizzata tra il 1996 e il 1998.

<sup>3</sup> Monsieur Lemoîne era costretto su una sedia a rotelle dal 1991, dopo un grave incidente stradale.

<sup>4</sup> K. A. Aho, D. Schmidt, *Heidegger's Neglect of the Body*, State University of New York Press, New York 2009, p. 37.

<sup>5</sup> M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 1962, p. 82.

<sup>6</sup> N. Leach, *Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997, pp. 83, 84.

<sup>7</sup> G. Dodds, R. Tavnor, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002, p. 304.

<sup>8</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 2.

<sup>9</sup> «Piuttosto che attraverso testi scritti, vorrei ipotizzare che l'interpellanza del soggetto moderno si verifica a causa degli esperimenti, e attraverso materiali, ed è attraverso questa materialità che possiamo garantire il soggetto come incarnato, corporeo e non solo ed esclusivamente come intellettuale. Queste sono pratiche e tecniche del corpo, in fondo». A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 15.

<sup>10</sup> M. Heidegger, *Essere e tempo*, Guida Editori, Napoli 1998, p. 68.

<sup>11</sup> K. A. Aho, D. Schmidt, *Heidegger's Neglect of the Body*, State University of New York Press, New York 2009, p. 1

<sup>12</sup> «Piuttosto, si basa sulla comprensione delle relazioni tra entità metonimiche costruite e umane. L'immagine raffigura una nuova costruzione risultante da una proiezione di corporeità, di un nuovo *De Humani Corporis Fabrica* (Trattato Anatomico, 1543, Andrea Vesalio). (...) Attraverso la realizzazione, l'architettura diventa una rappresentazione perspicua». M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 4.

<sup>13</sup> W. J. R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London 1996, p. 56.

<sup>14</sup> «Cerchiamo di visualizzare, quindi, il Partenone e l'automobile in modo che possa essere chiaro che si tratta di una questione di due prodotti selezionati in diversi settori, uno che ha raggiunto il suo culmine, e l'altro che si sta evolvendo. E allora? Beh, rimane da utilizzare l'auto come una sfida per le nostre case e i nostri più grandi edifici. E qui ci fermiamo». *Ivi*, p. 109.

<sup>15</sup> Vitruvius (Libro III, Capitolo I, *De Archi*), cit. in G. Dodds, R. Tavnor, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002, p. 29.

<sup>16</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London

1996, p. 40.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>18</sup> G. Dodds, R. Tevornor, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002, p. 227.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 232-233.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>21</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996, p. 67.

<sup>22</sup> S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010, p. 113.

<sup>23</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996, p. 71.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> M. Merleau - Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 1962, p. 102.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 438.

<sup>28</sup> B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1996, p. 114.

<sup>29</sup> «Koolhaas vuole che la scatola sembra che stia per volare. Cecil Balmond dice: «Ma la gravità è un tiranno. La sua pressione non può essere evitata, e la reazione tipica per sostenere un peso nell'aria è impostare delle gambe per tenere il peso da sotto». C. Balmond, *Informal*, Prestel Verlag, Munich 2002, p. 23.

<sup>30</sup> J. Baudrillard, J. Nouvel, *The Singular Objects in Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2002, p. 63.

<sup>31</sup> S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010, p. 114.

<sup>32</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996, p. 32.

<sup>33</sup> Guadalupe Acedo: «É cavo all'interno. Tutti i tubi vanno lì. I tubi da ognidove . (...) Ah! No! Non ci sono muri. Non so come si regge, davvero, non lo so. Dovrei chiedere all'architetto». cit. in I. Bêka, L. Lemoîne, *Rem Koolhaas: Houselife*, 2008.

<sup>34</sup> *Was Heisst Denken?*, cit. in K. A. Aho, D. Schmidt, *Heidegger's Neglect of the Body*, State University of New York Press, New York 2009, pp. 148, 149.

<sup>35</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 61.

<sup>36</sup> R. Cargiani, *Rem Koolhaas/OMA: the Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne 2008.

<sup>37</sup> Rem Koolhaas, *Content*, Taschen America LLC, Los Angeles 2004.

<sup>38</sup> «L'abitazione, pertanto, richiede un lasciar andare il pensiero dualistico, di rappresentazione dove il soggetto incapsulato o l'"io" si trova sopra e sullo sfondo del mondo degli oggetti». K. A. Aho, D. Schmidt, *Heidegger's Neglect of the Body*, State University of New York Press, New York 2009, pp. 148, 149.

<sup>39</sup> B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1996, pp. 74, 75.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 98.

- <sup>41</sup> Guadalupe Acedo, cit. in I. Bêka, L. Lemoine, *Rem Koolhaas: Houselife*, 2008.
- <sup>42</sup> S. Rotterdam-Maaskant, *Too Blessed to Be De-Pressed: Crimson Architectural Historians: 1994 - 2001*, Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2002, p. 113.
- <sup>43</sup> F. L. Wright, *A New Reality: Glass, The Logic of the Plan* (1928), cit. in R. McCarter, *On and By Frank Lloyd Wright: A Primer of Architectural Principles*, Phaidon Press, London 2005, p. 348.
- <sup>44</sup> J. Baudrillard, *The System of Objects*, Verso, London 1996, p. 27.
- <sup>45</sup> «Secondo questa concezione, la forma è un'assoluta linea di demarcazione tra interno ed esterno. La forma è un contenitore rigido, e al suo interno vi è la sostanza. Al di là della loro funzione pratica, quindi, gli oggetti e, in particolare gli oggetti di arredo, hanno una funzione primordiale, come le navi, una funzione che appartiene al registro dell'immaginario. Questo spiega la loro ricettività psicologica». *Ibid.*
- <sup>46</sup> *Ivi*, p. 10.
- <sup>47</sup> *Ibid.*
- <sup>48</sup> B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1996, p. 80.
- <sup>49</sup> F. L. Wright, *In the Nature of Materials* (1954), cit. in R. McCarter, *On and By Frank Lloyd Wright: A Primer of Architectural Principles*, Phaidon Press, London 2005, p. 353.
- <sup>50</sup> J. Baudrillard, *The System of Objects*, Verso, London 1996, p. 16.
- <sup>51</sup> <<http://www.anna-nicoleziesche.com>> (21 settembre 2012).
- <sup>52</sup> L. Murard e P. Zylberman, cit. in G. Teysot, *Interior Landscapes: Paesaggio d'Interni*, Lotus Documents, Electa, Rizzoli, Milano, New York, 1987, p. 73.
- <sup>53</sup> B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1996, p. 100.
- <sup>54</sup> Truus Schröder-Schröder, cit. in P. Overy, *The Rietveld Schröder House*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1988.
- <sup>55</sup> S. Rotterdam-Maaskant, *Too Blessed to Be Depressed: Crimson Architectural Historians: 1994-2001*, Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2002, p. 114.
- <sup>56</sup> All'interno della casa, la famiglia sperimenta le interpretazioni di Koolhaas della dualità della vita e dell'instabilità. Per quanto riguarda il marito, che ha fatto esperienza di questa instabilità e ciò fa parte di se stesso. La piattaforma-ascensore collega il marito alla casa e gli offre emancipazione. Un architetto che lavorava a OMA e, per estensione, su questo specifico progetto, ha confessato che quando ha visto la casa per la prima volta, è stato «sinceramente spaventato perché alzava la posta ancora più in alto».
- <sup>57</sup> Paul Valéry, *Eupalinos*, 1956, cit. in M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 4.
- <sup>58</sup> F. Hearn, *Ideas That Shaped Buildings*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2003, p. 45.
- <sup>59</sup> Susan M. Watkins, *Clothing: The Portable Environment*, 1995, cit. in A. Bolton, *The Supermodern Wardrobe*, Victoria and Albert Publications, London 2004, p. 45.
- <sup>60</sup> K. A. Aho, D. Schmidt, *Heidegger's Neglect of the Body*, State University of New York Press, New York 2009, p. 145.
- <sup>61</sup> *Ibid.*
- <sup>62</sup> «Barbaro, nel suo commento al trattato di Vitruvio (Libro 10, 442), considera la forza che mette una macchina in movimento, analoga alla fantasia (fantasia), la forza che muove la mente umana. Se si considera l'architettura come una macchina analoga per la mente umana, allora gli edifici, come le costruzioni sinottiche incorporate nel mostro della ars

memorandi (memoria), esemplificano e suggeriscono più che determinare o imporre. Gli edifici diventano espressioni di piacere intellettuale e l'architettura manifesta una realtà che agisce tra le esperienze sensoriali e le espressioni fisiche». M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 24.

<sup>63</sup> P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008, pp. 173-177.

<sup>64</sup> «Situato alla fine di una terrazza di case tradizionali, la sua nuova casa è stata concepita come un ambiente per uno stile di vita moderno che ha unito una vita attiva e impegnata intellettualmente con un numero minimo di beni materiali. Negandosi i soliti fronzoli della comodità della classe media, la famiglia della signora Schröder viveva in un piccolo spazio perfettamente flessibile che era il più efficiente possibile». *Ibid.*

<sup>65</sup> 15. Il colore (e questo è qualcosa che il colore-pallido deve afferrare) non è una parte decorativa dell'architettura, ma il suo mezzo organico di espressione. Theo van Doesburg, *Towards a Plastic Architecture*, 1924, cit. in S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010, p. 36.

<sup>66</sup> Le indicazioni del proprietario all'architetto Rem Koolhaas per la progettazione concettuale della sua residenza. T. Riley, *The Un-Private House*, New York Museum of Modern Art, New York 1999, pp. 31, 32.

<sup>67</sup> Per la cronaca, Lemordant muore asfissiato dai gas lacrimogeni nel maggio del '68 al Quartiere Latino, e lui non dirà mai perché ha voluto questo laboratorio vasto reso inutilizzabile dalla sua cecità, che era probabilmente più un rifugio per lui. Questa casa ora ospita lo studio dell'architetto Christian de Portzamparc.

<sup>68</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 4.

<sup>69</sup> A. Ayers, *The Architecture of Paris*, Axel Menges, Stuttgart 2004, pp. 219, 220.

<sup>70</sup> «Ognuno di noi porta una geometria personalizzata - una serie di linee e forme, che definisce il rapporto con il nostro spazio; mentre organizziamo una pianta, nel frattempo, ci muoviamo e incontriamo gli altri. Ma come si fa a trattare geometrie personali all'interno di un edificio o di una residenza? Forme di vita e di abitazione; e la ridefinizione delle forme guidata da altre geometrie, e la derivante dalla loro interazione, l'architettura». J. Rajchman, *Constructions*, pp. 91-108.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Lazlo Moholy-Nagy, *The New Vision*, 1938, cit. in S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010, p. 48.

<sup>73</sup> Per il giornale *Il Lavoro*, 1933.

<sup>74</sup> M. McLuhan, *Fashion è Medium*, cit. in P. Colaiacomo, V.C. Caratozzolo, *Mercanti di Stile. Le Culture della Moda dagli Anni Venti a Oggi*, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 212.

<sup>75</sup> V. C. Caratozzola, *Irene Brin: Italian Style in Fashion*, Marsilio, Milan 2006, pp. 11, 12.

<sup>76</sup> Merleau-Ponty 1968, cit. in M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 33.

<sup>77</sup> Le Corbusier, *Towards A New Architecture*, The Architectural Press, London 1946, p. 84.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 89.



<sup>80</sup> B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1996, p. 92.

<sup>81</sup> *Lucy Orta: Body Architecture*, Verlag Silke Schreiber, Munich 2003, p. 63.

<sup>82</sup> «Gli architetti stanno colpendo la costruzione del mio cervello, ma non prendono in considerazione il come». T. Dyckhoff, *The Secret Life of Buildings: Houses*, 2011.

<sup>83</sup> Le Corbusier, *Towards A New Architecture*, The Architectural Press, London 1946, pp. 96-119.

<sup>84</sup> Guadalupe Acedo si riferisce al cerchietto trasparente di Hélène Lemoîne, cit. in I. Bêka, L. Lemoîne, *Rem Koolhaas: Houselife*, 2008.



## IB2. ABITO MECCANICO

Alexander McQueen | 1969/2010

*Io sono un occhio, io sono un occhio meccanico. Io, una macchina, ti sto mostrando un mondo, i simili che solo io posso vedere. Mi libero oggi e sempre dall'immobilità umana, sono in continuo movimento, mi avvicino e mi allontano dagli oggetti, io striscio sotto di loro (...). Questo sono io, apparecchio di manovra nel caos dei movimenti, la registrazione di un movimento dopo l'altro, nelle combinazioni più complesse (...). La mia strada è verso la creazione di una percezione a pelle del mondo. Così decifro in modo nuovo il mondo a voi sconosciuto<sup>1</sup>.*

Esaminando l'ipotesi che l'abito potrebbe essere percepito come una estensione corporea, l'attributo "supplementare" di capi di abbigliamento sarà analizzato in questa parte della ricerca. Se per la Maison Lemoine, lo spazio interno poteva supportare il duplice carattere di essere sia l'estensione che il sostegno del corpo umano, agendo come un supplemento della disabilità del residente, qui, verrà affrontato il ruolo di un abito sartoriale, o uno dei suoi componenti. A partire dai motivi architettonici della residenza progettata dall'architetto Rem Koolhaas, dove lo spazio interno risponde ai bisogni umani unici attraverso la realizzazione (*embodiment*) dell'assistenza mentale o fisica, l'interesse è spostato verso la relazione del capo sartoriale col corpo umano, in termini di sostegno corporeo. Mantenendo al centro dell'analisi il corpo umano (e la sua corporeità), saranno affrontate le seguenti domande: L'abito potrebbe sottolineare le caratteristiche umane e assistere le esigenze umane? Come potrebbe essere concepito l'abito in quanto estensione del corpo umano, come un "arto artificiale"? I suoi attributi sono connessi (e in quale modo) agli attributi dello spazio interno, per quanto riguarda (il supporto alla) la corporeità umana?

*Ogni esperienza di contatto in architettura è multi-sensoriale, la qualità dello spazio, la materia e la scala sono misurati in parti uguali dall'occhio, l'orecchio, il naso, la pelle, la lingua, lo scheletro e i muscoli. L'architettura rafforza l'esperienza esistenziale, il senso di essere nel mondo, e questo è essenzialmente una consolidata esperienza di sé<sup>2</sup>.*

In seguito, certi capi di abbigliamento dello stilista Alexander McQueen saranno utilizzati come casi di studio principali, al fine di esaminare e illustrare gli attributi

estensionali dell'abito, in relazione al corpo umano. L'analisi è divisa in tre parti: a) in casi sartoriali, che sottolineano la geometria intrinseca del corpo, b) in casi che assistono le esigenze fisiche del corpo, e c) infine, in casi che contemplan gli aspetti temporali della corporeità e della sua natura effimera. In tutti e tre i casi, il modo in cui le caratteristiche umane corporee vengono proiettate sull'oggetto sartoriale, sarà il punto focale della ricerca.

*Il corpo è lo strumento primo e più naturale dell'uomo. O, più precisamente, per non parlare di strumenti, il primo e più naturale oggetto tecnico dell'uomo, e allo stesso tempo strumenti tecnici, è il suo corpo (...). E' attraverso il corpo che, come individui, sperimentiamo e trasformiamo il mondo intorno a noi<sup>3</sup>.*

### **Sottolineando**

Nel corso dei secoli XVI e XVII, il corpo è stato elevato a una entità che doveva essere attentamente protetta. Dato che una serie di malattie, come la peste, erano aumentate, la pelle umana e le sue superfici circostanti e gli involucri sartoriali e architettonici che la coprivano dovevano essere costruiti in modo che il sistema (umano) al loro interno sarebbe stato protetto. Il concetto d'igiene del corpo ha portato all'introduzione dei muri interni bianchi, alla costituzione dello spazio privato e alla privatizzazione del corpo umano. A quel tempo, gli indumenti sartoriali venivano lavati al posto del corpo, e il colore bianco era elevato a simbolo di un alto status sociale, dal momento che la persona che indossava i vestiti bianchi poteva permettersi di lavarli regolarmente<sup>4</sup>.

Associati al comportamento morale, le pareti e gli abiti bianchi rappresentavano le nozioni della pulizia e la purezza poiché richiedevano un'elevata quantità di sforzo perché si conservassero il loro aspetto e le loro condizioni originali. Entrambi gli elementi bianchi (architettonici e sartoriali) hanno trasmesso l'immagine dell'assoluta pulizia e dell'igiene ritrovata: la loro finitura brillante bianca era l'incarnazione fisica della salute e della purezza<sup>5</sup>. In molti dipinti degli artisti preraffaelliti, come nel *Lady Lilith* (1868) di Dante Gabriel Rossetti, o nei dipinti di Caravaggio, come *La Maddalena in Estasi* (1606), i personaggi femminili erano vestiti in abiti drappeggiati eterei bianchi, esprimendo un potere divino.

Sia in ambito artistico o realistico, gli abiti bianchi - come le pareti bianche - di questo periodo svolgevano il ruolo dell'"armatura", di un ulteriore strato di pelle umana, con lo scopo di proteggere, conservare, e a volte sostituire, l'esterno involucro umano. A seguito di queste tendenze, Alberti ha incluso nelle sue teorie la tesi del "corpo come costruzione"; «il corpo è stato sempre sottoposto agli stessi regimi di igiene, ordine, disciplina e il divieto di edifici». Puntando alla collaborazione diretta tra involucri architettonici e umani, Alberti ha colmato la superficie della figura umana con qualsiasi superficie che direttamente o indirettamente la circonda. Come descrive Mark Wigley nel suo saggio *Untitled*:

### *Housing of Gender:*

*Come qualsiasi tipo di apertura costituiva la possibilità di un "disordine" medico, il controllo delle molteplici aperture del corpo richiede una maggiore vigilanza contro l'infiltrazione, questo richiede l'isolamento sociale raggiunto attraverso l'aggiunta di una superficie liscia, di un strato supplementare dell'abbigliamento. Il lino bianco ha assunto il ruolo della superficie porosa protetta. Esso letteralmente divenne il corpo. La sua pulizia rappresentava la purificazione del corpo<sup>6</sup>.*

Di conseguenza, con la diffusione delle malattie, ogni superficie che circondava il corpo umano era percepita come un elemento minaccioso nella vita quotidiana dei loro abitanti e, in quanto prima figura dominante della casa, esprimeva qualcosa che sarebbe dovuta rimanere protetta. A seguito di questo tentativo di privatizzare il corpo, il bustino rosso in plastica fusa di Issey Miyake (1994) sembra rappresentare una versione contemporanea di armatura. Analogamente alla suddetta citazione dell'armatura, l'abito bianco, inteso a mantenere la sua propria superficie, e così la pelle umana, pulita da ogni traccia di sporco, era facilmente percepito e chiedeva una risposta immediata, la sua pulizia e quindi, la protezione del corpo; i busti contemporanei possono portare connotazioni simili.

Mentre la superficie indurita del bustier rosso, disegnato da Issey Miyake, protegge la pelle, la sua plasticità privilegia la topografia corporea; simultaneamente, racchiude e rivela, protegge ed espone l'essenza umana al suo interno. «I dettagli delicati della sua anatomia sono provocatori, la superficie iridescente lucida dal colore innaturale è repellente, e furbescamente fa la parodia del dictum del suo progettista, secondo cui l'abbigliamento deve agire come una "seconda pelle"»<sup>7</sup>. Il concetto della seconda pelle può essere applicato ai castings del corpo dorato di Claude Lalanne per la collezione dello stilista Yves Saint Laurent (FW/1969/1970), in cui le forme sagomate dei corpetti «hanno sottolineato in dettaglio le parti del corpo femminile, mentre l'allusione all'elemento dell'"armatura" è stato esplicito, un senso di "rivelazione interiore" è stato espresso, simultaneamente»<sup>8</sup>. Questo tipo di indumenti racchiude ma nello stesso tempo rivela; comunica messaggi e significati al mondo esterno. Come afferma Umberto Eco nel suo saggio *Lumbar Thought*, «i vestiti sono dispositivi semiotici, lavorati per la comunicazione»<sup>9</sup>.

La nozione di una superficie che «letteralmente diventa corpo» è evidente in tutta l'opera dello stilista Alexander McQueen e nella sua sperimentazione con le strutture rigide sartoriali, che delineano il contorno del corpo: i corsetti. Per lui, questi elementi rigidi inorganici rappresentano armature moderne e la loro durezza mira a proteggere il corpo ed elevare la donna che li indossa a un simbolo di potenza. «In qualche modo difende la gente - aveva descritto McQueen -. E' quasi come met-

tere l'armatura su una donna: è un modo di vestire molto psicologico»<sup>10</sup>. Valerie Steele commenta le creazioni di McQueen, ponendo l'accento sul lavoro di "sartoria chirurgica", che assegna sia la sessualità che gli attributi di potere; i vestiti servono come rappresentazioni drammatiche di queste nozioni umane alterando la percezione sociale di chi li indossa<sup>11</sup>.

L'affermazione di Giuliana Bruno per cui il vestito come superficie socio-sessuale è un filtro e una membrana della nostra conoscenza carnale, in quanto vi è iscritta una narrazione esperienziale sulla sua superficie tangibile<sup>12</sup>, rafforza l'attributo comunicativo del vestito, insieme con la sua capacità di trasmettere messaggi relativi alla condizione umana. Il vestito serve come una piattaforma di narrazione dei simbolismi (più o meno) importanti. L'estensione del corpo alla sostanza di un capo sartoriale illustra qui la proiezione delle caratteristiche umane attraverso l'aspetto esterno corporeo. I fattori psichici e corporei sono quindi collegati e interconnessi attraverso l'abbigliamento. Come Bernard Rudofsky sostiene nel suo libro *Are Clothes Modern?*:

*Migliorare e sviluppare la personalità attraverso l'estensione del corpo con l'aiuto dell'abbigliamento è un rimedio vecchio come l'umanità. Questa intensificazione del sé è ottenuta in molti modi. Sebbene il prolungamento del corpo umano non necessariamente dipendente dall'uso di abiti, essi tuttavia si adattano nel miglior modo alla mentalità di qualcuno*<sup>13</sup>.

Nella collezione intitolata *In Memory of Elizabeth Howe, Salem 1692* (FW 2007/2008) McQueen aveva rinchiuso il corpo in un'armatura rigidamente modellata accompagnata da una maschera, mentre in *It's Only a Game* (SS/2005) ha presentato un corsetto rigidamente strutturato con un rinforzo sulla bocca, in modo da assomigliare allo stampo di un corpo. Questi indumenti presentano un carattere dualistico: mentre da un lato esprimono potenza e capacità, dall'altro riflettono la vulnerabilità, fornendo al corpo un supporto anatomico per mantenere la sua posizione diritta. Inoltre, essi implicano che la persona che li indossa sia l'oggetto che riceve attenzione, dato che non è possibile mettere questi vestiti senza l'aiuto di qualcuno. Se si dovesse dare una motivazione a questi capi di abbigliamento, sarebbe la protezione; il corpo risulta un sistema fragile, che esprime l'esigenza imperativa di essere assistito.

*Mentre i primi corsetti ortopedici di metallo erano più strettamente associati nella loro progettazione a un'armatura anziché a un vestito su misura, il metallo, con la sua forza e la flessibilità sorprendente quando è adeguatamente formato, ha fatto la sua comparsa nella progettazione della stecca dei corsetti successivi. Ma a differenza della prima sua applicazione come ferro perforato o lamiera d'acciaio o sottili bastoncini appiattiti inseriti in canali di tessuto trapuntato rigido, l'uso recente del metallo è dipeso dal filo metallico per riela-*

*borare la forma umana*<sup>14</sup>.

La collaborazione di Alexander McQueen con il designer di gioielli Shaun Leane ha comportato una serie di elementi ingegnerizzati, strutturati in metallo che possono essere definiti come una forma estrema di abbigliamento, che «rielabora - totalmente - la forma umana». Con riferimenti ai corsetti metallici del XVI secolo, il corsetto in filo metallico di McQueen e Leane (parte dell'ensemble *Cossack* per la collezione *The Overlook* (FW/1999/2000), che racchiude la parte superiore del corpo con il collo e la parte superiore del braccio nel suo involucro, sembra controllare e circoscrivere i movimenti del corpo, in modo totalmente limitante, rigido e quasi statico.

I corsetti sottolineano l'intima associazione dell'abbigliamento con il corpo, facendo riferimento all'idea di un corpo che è ferito e vulnerabile, di un corpo che ha bisogno di protezione e assistenza. Essi diminuiscono lo spazio intimo, e quindi la distanza tra il corpo umano e il vestito, alla sua espressione minima, enfatizzando la loro funzione ortopedica. Roland Barthes in *The Language of Fashion* cita Franz Kiener dal suo libro *Kleidung, Mode und Mensch: Versuch Einer Psychologischen Deutung*. E specificamente, i suoi tentativi di «collegare l'abbigliamento con una sorta di spirito del corpo umano, come se la forma anatomica fosse la base dell'abbigliamento attraverso una serie di collegamenti e di distanze»<sup>15</sup>. In questo caso, lo spirito del corpo cerca attenzione, gesti di protezione e conservazione. Come descrive Barthes:

*Come Fluegel, Kiener inizia con una descrizione delle motivazioni vecchie (protezione, modestia, ornamento) delle quali, piuttosto ecletticamente, mantiene alcuni elementi. Ma il suo punto principale è che l'abbigliamento viene considerato espressione del corpo, da cui egli raccoglie successive modalità d'essere del corpo, e questo lo porta ad organizzare le parti principali del suo libro seguendo uno schema puramente anatomico: testa, tronco, bacino, gambe, ecc., per poi considerare, per ognuna di queste parti, tutti i motivi diversi per i quali gli uomini si sono coperti*<sup>16</sup>.

Se retrospettivamente l'elemento del corsetto era diventato una delle più forti caratteristiche comunicative dello stilista, la sua posizione nella collezione VOSS (SS/2001) è riuscita a far emergere il concetto generale che ha assegnato all'intera collezione il suo carattere unico, e ha composto i diversi abiti in un insieme coerente. Svoltasi all'interno di un cubo chiuso con pareti a specchio, la collezione ha toccato questioni come il disordine mentale, il ricovero, l'esclusione e il corpetto rosso stampato con un motivo beige è stato unico, tra tutti i capi, nella sua relazione diretta con il corpo. Se questa collezione rappresenta uno studio sulla modifica della forma umana attraverso il mezzo sartoriale, dal voluminoso all'assente e dal massimo al nudo, il corsetto rosso - nel suo colore solido - ha rivelato la forma

femminile esprimendone il carattere onirico, metafisico. E anche se si possono trovare nel cuore delle collezioni sartoriali di McQueen vestiti «superbamente costruiti, tagliati con sicurezza e stile; abilità che si sperimentano giocando con la forma del corpo»<sup>17</sup>, attraverso l'uso dei corsetti rigidi, lo stilista mette da parte la sua esperienza sartoriale e si focalizza sulle virtù scultoree, come se creasse una tela neutra, ideale per evidenziare l'oggetto della sua pratica, il corpo umano.

Una tendenza a mettere i personaggi umani in uno stato di limitazione è evidente in diversi elementi delle collezioni di McQueen. Sia nel caso della surreale essenza delle impostazioni delle passerelle, sia negli abiti, come i corsetti fermamente modellati al corpo o nei piccoli dettagli come il colletto alto del busto *Dante* (AW 1996/1997) esteso in modo da nascondere completamente le parti del viso della persona. Sarah Burton afferma che il modo in cui McQueen progettava era fedele alla sua visione artistica, non aveva mai chiesto «Oh, è comodo?»<sup>18</sup>. Ricordando il concetto di disagio che accompagna i corsetti, vi è il paio di stivali di legno della collezione *No.13* (SS/1999).

Il paio era stato pensato per Aimee Mullins, una donna che aveva entrambe le gambe amputate dall'età di un anno; le scarpe di legno di ciliegio sono state progettate e scolpite a mano da McQueen stesso, sia per le esigenze concettuali della sua collezione che per esigenze fisiche particolari di Mullins. Gli stivali servivano un ruolo doppio: erano protesi alle gambe per il modello disabile e, apparentemente, un "normale" paio di stivali, tanto che Mullins «si confuse con il resto dei modelli». Mullins riflettendo sulle sue sensazioni durante lo spettacolo, descrive: «Erano in legno massello, frassino, quindi non c'era alcuno spazio libero attorno alla caviglia (...). E poi improvvisamente mi hanno legato in questo corpetto di cuoio, e c'erano alcuni dischi girevoli nel pavimento della pista, che, mentre mi esercitavo in queste gambe di legno, sai... ero molto consapevole su come evitarli. Ma da quando il mio collo è stato fissato in questa posizione quasi da "collare", non riuscivo a guardare giù. Non riuscivo nemmeno a vedere dov'erano i dischi»<sup>19</sup>.

Di conseguenza, la sensazione rigida e scomoda espressa attraverso i corsetti, i bustier e i corpetti modellati fermi è ancora una volta ripetuta nelle scarpe di legno di ciliegio. C'è una caratteristica paradossale da rilevare qui, in quanto questi elementi proteggono e sostengono, e mentre danno a chi li indossa una sensazione di scomodità, danno anche una sensazione stimolante di ornamento. In linea con lo spirito attorno al quale è stata concepita e poi arredata Maison Lemoine, questi elementi sartoriali a parte estendere caratteristiche antropomorfe sulla loro superficie, e proiettare i sentimenti e la mentalità umana, servono anche come protesi, come supporti anatomici/ ortopedici che integrano gli aspetti della corporeità umana; così il lettore viene introdotto al paragrafo seguente (quello che esamina il carattere di assistenza dell'abbigliamento verso chi lo indossa).



## *Assistendo*

Mark Wigley, nel suo libro *White Walls - Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, descrive come la riflessione di Le Corbusier sull'oggetto moderno era pensata in termini di abbigliamento. Dato che l'architetto francese comprendeva i vestiti come oggetti ausiliari, arti artificiali, come protesi aggiunte al fine d'integrare la struttura fissa del corpo, per lui, tutti gli oggetti utili erano vestiti<sup>20</sup>. Alla luce di questa nozione di "integrazione" ed esaminandola dal punto di vista sartoriale e corporea, torniamo al caso di Aimee Mullins e le sue protesi alle gambe attraverso un paio di stivali, funzionali, ma scomodi. Secondo Susannah Frankel, nel suo libro *Visionaries*, l'atto di McQueen d'introdurre Mullins alla passerella è stato «un gesto nobile, e lontano dal sensazionale»; il progettista ha trattato la donna portatrice dell'handicap come qualsiasi altra modella, «riconoscendo in lei una determinazione grande come la sua».

*Quando ho usato Aimee per questa collezione, ho considerato importante non metterla in... gambe sprint. Le avevamo provate, ma ho pensato che no, non è questo il punto di questo esercizio. Il punto è che lei deve fondersi con il resto delle ragazze<sup>21</sup>.*

Oltre ad un supporto fisico, il design e l'approccio di McQueen hanno offerto assistenza psicologica a Mullins; la donna disabile è stata trattata come qualsiasi altra modella, mettendo in discussione i confini tra il tangibile e l'immateriale, tra la bellezza e la stranezza, tra la normalità e l'anormalità, tra le diverse "regioni del silenzio". Merleau-Ponty, nella *Phenomenology of Perception*, si riferisce a queste regioni attraverso la situazione di qualcuno che ha perso un arto, descrivendo il rapporto di entrambe le situazioni, come il mondo abituale è in un rapporto conflittuale con la nuova realtà. In particolare, egli sostiene che:

*Sono cosciente del mio corpo attraverso il mondo, poiché esso è il termine non percepito nel centro del mondo verso il quale tutti gli oggetti voltano la loro faccia, è vero per la stessa ragione per cui il mio corpo è il perno del mondo. E proprio quando il mio mondo abituale risveglia in me intenzioni abituali che non posso più, se ho perso un arto, essere efficacemente immerso in esso, e gli oggetti utilizzabili, proprio nella misura in cui essi si presentano come utilizzabili, si rivolgono a un mano che non ho più. Così sono delimitate, nella totalità del mio corpo, regioni di silenzio<sup>22</sup>.*

Oltre alla collezione *No.13*, McQueen ha diretto una serie di fotografie per la rivista *Dazed and Confused*, in cui sono state illustrate persone con disabilità fisiche. Le persone sono state scelte secondo un normale casting, e successivamente sono messe in coppia con i progettisti partecipanti, che hanno progettato abiti esclusivamente per loro. Il fatto che le persone con le disabilità siano state fotografate in capi su misura, mette in luce l'assoluta necessità di un design unico, in base alle

proprie esigenze e caratteristiche corporee. A parte il fatto che le persone con disabilità hanno difficoltà di ordine pratico a trovare vestiti alla moda, la loro stessa esigenza umana verso la bellezza, dimostrata da questi scatti alla moda, è riuscita a combinare la loro unicità con tutti i tipi di necessità.

Secondo Merleau-Ponty e il suo aforisma per cui il corpo è il perno del proprio mondo, la progettazione di prodotti - sartoriali o architettonici - che circondano il corpo umano devono essere concepiti di conseguenza. Nel caso della collezione *Blindscape* di Hussein Chalayan, ad esempio, il progettista riflette su concetti simili a quelli dell'architetto dell'Hôtel Lemordant, come è stato analizzato nella parte precedente "Casa Meccanica". «Che cosa si prova ad essere cieco? Per una persona che non lo è, sembra impossibile immaginare il mondo dei ciechi solo sulla base di ciò che ci viene detto su di esso», dice Chalayan, che si è bendato e poi ha fatto lo schizzo di ben noti indumenti come giacche e pantaloni<sup>23</sup>, approcciando la tecnica di Lemordant che (pur essendo cieco) ha creato modelli in argilla, cercando di esprimere la forma desiderata della sua residenza privata. L'estensione corporea in questo caso segue con precisione le dimensioni e gli attributi del corpo, serve come una macchina sincronizzata e destinata a facilitare i movimenti e lo spirito del proprio corpo, e si meschia armoniosamente con il resto. Nella breve dichiarazione che accompagna la sua foto, Mullins confessa: «Non voglio che la gente pensi che sono bella nonostante la mia disabilità, ma a causa di essa, è la mia missione sfidare il concetto della gente su ciò che è e non è bello»<sup>24</sup>.

*Ferita senza rispetto, Aimee Mullins integra perfettamente quell'innesto bio-meccanico. E' diventata un amplificato, esteso essere umano, con protesi intelligenti e flessibili che le permettono di migliorare le sue capacità strutturali*<sup>25</sup>.

Caroline Evans nel suo libro *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness* descrive la collezione «passando dalle immagini dei mestieri pre-industriali all'alienazione urbana post-industriale, unendo corsetti stampati in pelle con un pizzo bianco vaporoso, gonne a ventaglio traforate in legno e abiti in stile impero in seta a righe». Prosegue affermando che «giustappoendo l'organico con l'inorganico, (McQueen) ha distorto la relazione tra oggetto e soggetto»<sup>26</sup>. Per quanto riguarda lo spettatore era difficile distinguere dove finiva il fisico e dove iniziava la materia, per dire anche che l'immateriale esisteva tra gli elementi della collezione.

*Con la tecnologia che diventa un componente dell'uomo, e la mutazione che tende a contaminare tutti i supporti e materiali, senza più alcuna distinzione fondamentale tra naturale e artificiale, natura e tecnologia, uomo e macchina, oggi è difficile imporre limiti al corpo e confini spaziali alle esperienze umane*<sup>27</sup>.

McQueen ha descritto la collezione come «il *hard edge* della tecnologia tessile», introducendo oltre alla sua abilità sartoriale l'aspetto tecnologico. Era consapevole

della presenza delle innovazioni tecnologiche nel mondo contemporaneo e a volte le impiegava anche e le combinava con i suoi prodotti sartoriali; ma era abbastanza consapevole anche dell'intrusione della tecnologia. «Non farmi dimenticare l'uso delle mie mani, quelle di un artigiano con gli occhi... che riflettono la tecnologia intorno a me», affermava lo stilista<sup>28</sup>.

*Progettando sotto la luce dell'arte o attraverso l'arte si mette in discussione la questione dell'etica come nella riflessione sull'uomo, sui criteri del suo comportamento e del suo abito (...). Ci sono discussioni in abbondanza sulla trasformazione del corpo, della persona umana, attraverso la bioingegneria: anche un certo tipo di arte, la cosiddetta post-umana, si è avventurata su questo aspetto, ma questa non è la concezione degli altri, piuttosto la sostituzione di organi umani, sottolineando gli impianti artificiali e mettendo in discussione alcuni capisaldi del termine "natura"<sup>29</sup>.*

Questo approccio meccanico sul corpo ricorda alcuni elementi nelle collezioni di Hussein Chalayan, riguardo il suo tentativo di porre il virtuale e il reale in giustapposizione. Il risultato di questa dialettica, tra materiale e immateriale, realistico e onirico, umano e meccanico, è evidente in capi di abbigliamento come il vestito della *Remote Control* (SS/2000) o gli abiti della collezione robotica *One Hundred and Eleven* (SS/2007). Come descrive Evans, «Chalayan ha preso le immagini del progresso modernistico (i viaggi, la tecnologia, l'aerodinamica) e li ha declinati con il trauma modernistico (l'alienazione, la reificazione e il perturbante)».

Se il modello nell'abito intitolato *Remote Control* è stato «generico, robotico e meccanico nei suoi gesti», l'estensione corporea assomigliava alle attrezzature di un'era futuristica del design d'abbigliamento, assomigliava a una post-moderna armatura corporea che corrispondeva agli stimoli di ulteriori generazioni. Qui, il virtuale e il reale, il tangibile e l'immateriale si trovano in dialogo costante, che potenzialmente mette in discussione l'origine del corpo umano stesso<sup>30</sup>. Possibilmente ci si avvicina alle idee del filosofo e medico francese, Julien Offray de la Mettrie, che ha concepito il corpo umano completamente come una macchina<sup>31</sup>.

*Mi ricordo di una collezione, che coinvolgeva un modello in un corpo robotico Perspex. Il ragazzo che ha fatto il robot ci ha detto dieci minuti prima che la modella uscisse, «Se suda nel vestito, si fulminerà. Quindi ditele di non sudare»<sup>32</sup>.*

L'influenza della tecnologia e dell'ingegneria sui materiali e sulle tecniche di moda è stata evidente in tutta l'opera dei progettisti Pierre Cardin, Paco Rabanne e André Courrèges. Courrèges studiava per diventare un ingegnere civile, mentre sia Rabanne che Cardin hanno studiato architettura prima di praticare la moda. Utilizzando materiali innovativi, come metallo, carta, plastica e PVC e forme innovative futuristiche, nel loro lavoro, tutti e tre i progettisti sono stati affascinati dalla nuova

estetica della tecnologia, dell'ingegneria e della macchina, e sperimentarono come cambiare aspetto e tipo di lavorazione degli abiti, a quel tempo. Come risultato, indumenti sorprendenti hanno fatto la loro comparsa sulle passerelle e sulle strade, la maggior parte dei quali miravano a liberare la silhouette umana dalle restrizioni (del modello e della forma) dell'abbigliamento. Come ha indicato Courrèges, i vestiti creavano uno spazio fluido tra il tessuto e la pelle umana, avvicinando il corpo nel suo insieme, e non frammentandolo in diverse parti.

*Gli abiti galleggiano. Tu non li senti. Non sottolineo il punto vita perché il corpo è un intero. (...) Ho voluto mettere le donne in una tuta per una totale libertà, un bodystocking a coste lavorato a maglia. Al fine di introdurre un elemento di fluidità e poiché poche donne hanno il fondoschiena perfetto, l'ho coperto con una mini-gonna a vita bassa di gabardine e una visiera d'astronauta<sup>33</sup>.*

Gli abiti possono, pertanto, fornire assistenza non solo sostenendo e "controllando" il corpo, ma anche, in senso opposto, liberando il corpo completamente dalle sue limitazioni; secondo le esigenze di ogni persona, ogni volta, l'abbigliamento ha un diverso modo di facilitare i movimenti del corpo, attraverso la sua forma. Mariano Fortuny e Gustav Klimt furono tra i primi che hanno liberato la silhouette femminile dall'uso dei corsetti; più tardi Madeleine Vionnet e Paul Poiret li hanno seguiti, con l'introduzione di capi ariosi e orientali, rispettivamente.

I vestiti di Vionnet, sulla base di modelli che hanno impiegato il *bias-cut*, hanno promosso la dinamica del movimento, e non si allontanavano da questa ideologia fondamentale<sup>34</sup>. La trama del tessuto stesso creava il campo di forza per Vionnet, la sua flessibilità al *bias-cut* (il diagonale futurista) utilizzava il dinamismo inerente al tessuto destinato a facilitare il suo movimento, i vestiti di Vionnet portavano la caratteristica di pendere sciolti sul corpo femminile, cadevano asimmetricamente ed erano letteralmente attivati dal corpo e dal tipo dei suoi movimenti<sup>35</sup>. Precedenti nel tempo, gli abiti disegnati da Mariano Fortuny hanno in comune gli stessi obiettivi dei vestiti di Vionnet, ma sono stati concepiti e strutturati in modo diverso. L'abito di seta *Delphos* (1907) impiega la tecnica della plissettatura, che Fortuny stesso aveva brevettato, ed è stato indossato dalla ballerina Isadora Duncan, dispiegando il suo potenziale dinamico, come se la sua forma fosse stata rilasciata, liberata seguendo i movimenti della danzatrice.

In contrapposizione all'abbigliamento limitante del XIX secolo, includendo capi come le crinoline e i corsetti, che fissavano il corpo in una postura rigida, il lungo abito *Delphos* ha trasmesso la suddetta flessibilità al suo proprietario, potrebbe anche essere arrotolato a palla per le esigenze di un viaggio, era l'incarnazione della liberazione<sup>36</sup>. Gli abiti di Fortuny possono essere messi in parallelo ai movimenti di riforma del periodo, come il Modernismo e il movimento Estetico, che miravano alla creazione di uno stile moderno, liberato dai vincoli delle convenzioni.

In modo simile alle loro credenze sullo spazio interno o sugli oggetti, (questi movimenti) hanno creduto che l'abito dovesse essere artistico, igienico e funzionale, e non subire i capricci della moda che aveva creato un tipo di abbigliamento che imprigionava il corpo come un involucro rigido<sup>37</sup>.

### *Contemplando*

*La superficie della moda, come les fêtes galantes di Watteau, nasconde un nucleo di malinconia<sup>38</sup>.*

Se uno osserva le diverse creazioni di McQueen, sarebbe probabilmente guidato verso la conclusione che c'era qualcosa di contraddittorio nelle sue collezioni, qualcosa di luminoso e qualcosa di oscuro in parti uguali. Lui aveva dichiarato numerose volte che le sue collezioni sono state autobiografiche, che recuperavano cose dal passato e le interpretavano attraverso la loro corrente psicologica, un punto di vista ogni volta. La sua espressione artistica è stata incanalata attraverso il suo personaggio, «la moda era solo il mezzo»<sup>39</sup>. È stato il mezzo stesso che avrebbe usato per esprimere la sua lotta per l'approvazione, per quanto riguarda il suo orientamento sessuale, in primo luogo nella sua cerchia diretta (famiglia) e poi in una più larga (la società). Inoltre, la moda era il mezzo che avrebbe usato «per trasformare la mentalità più che il corpo»<sup>40</sup>.

L'estensione corporea, in questo caso, proiettava le caratteristiche mentali e psicologiche dell'ideatore, oltre a quelle della persona che portava gli abiti. Dato che i capi disegnati da McQueen erano frammenti della sua stessa mentalità, della sua condizione emozionale, allora si potrebbe percepirli come rappresentazioni di pezzi della sua vita. Prendendo come esempio la sua ultima collezione (Tesi di Laurea MA, Central Saint Martins College), dove ha rivestito le vesti con i capelli umani o, più specificamente, li ha usati come firma: "ciocche di capelli in contenitori di Perspex"<sup>41</sup> e il fatto che nelle sue prime collezioni usava i suoi capelli, la nozione di una "proiezione autobiografica" diventa più evidente.

*Ti ricordi le nature morte di Sam Taylor-Wood? Le cose si decompongono... Ho usato i fiori perché muoiono. Il mio umore era oscuramente romantico in quel momento<sup>42</sup>.*

L'ossessione ricorrente della nozione di morte e decadenza è evidente nell'intero lavoro di McQueen, come se (le sue vesti) contemplino la natura effimera del corpo umano o rispondano alla sua stessa condizione mentale, a come si sentiva nella sua vita. Il suo fascino richiamava l'amore dei surrealisti per le rovine e il decadimento vegetativo, come nel caso della camera da letto nella celebrata *Exposition des Surréalistes* del 1938, dove il letto si trovava invischiato in una palude, steso in uno stato dimenticato<sup>43</sup>. Gli esempi dei due abiti di seta (viola e color carne) con l'aggiunta di fiori in seta e di fiori freschi per la collezione *Sarabande* (SS 2007) o il

vestito di piume d'anatra nero per la collezione *The Horn of Plenty* (AW 2009/2010) dimostrano che il designer non era riluttante nell'affrontare le questioni della temporalità umana, come il decadimento, la vulnerabilità o la morte. «E' importante guardare alla morte - sosteneva McQueen -, perché è una parte della vita, è una cosa triste, malinconica ma romantica allo stesso tempo». E continuava, «è la fine di un ciclo - tutto deve finire, il ciclo della vita è positivo perché dà spazio a cose nuove»<sup>44</sup>.

*Estendendo ulteriormente queste considerazioni, si può dire che un vestito è divorato dalla continua "usura" come l'architettura: le pareti architettoniche si sbriciolano, i vestiti si decompongono o si deteriorano. Questi segnali di usura, con il passare del tempo, le nostre marcature nello spazio. In casi estremi, la moda è un segno terminale, per quando cessiamo di vivere in un vestito diventa un indirizzo vuoto, una bara. (...) Al nostro passaggio, il nostro abbigliamento è ciò che resta del nostro corpo. (...) Nell'architettura della memoria e della perdita, i vestiti, come il nostro habitat, mantengono le tracce del nostro passaggio attraverso lo spazio della vita (...)»<sup>45</sup>.*

Per quanto afferma Roland Barthes nel suo libro *The Language of Fashion*, «l'abbigliamento riguarda tutta la persona umana, tutto il corpo, tutti i rapporti del corpo con la società» e come tutti i grandi scrittori, come Balzac e Baudelaire, avevano capito prima di lui, «l'abbigliamento è un elemento che coinvolge tutto l'essere»<sup>46</sup>; e quindi, le cicatrici, i difetti, l'invecchiamento, la malinconia, la morte. La moda, così, si traduce in una pratica incarnata, articolando gli elementi e le caratteristiche umane corporali; come i ricordi, le emozioni, le paure. E la persona che indossa gli indumenti con metafore nascoste o più ovvie è ricordato dalla vulnerabilità del suo corpo, della natura effimera in cui è coinvolta. Se la collezione *Primitive Streak*, nata dalla collaborazione di Helen Storey (stilista) con sua sorella Kate Storey (biologa), si concentra sulle prime mille ore di sviluppo embrionale umano cercando di tradurle in termini sartoriali, gli abiti disegnati dall'attenzione di McQueen sulla transizione dalla vita alla morte, dal materiale all'immateriale, dal meccanico all'essere umano mettono continuamente in discussione il termine "natura", il riconoscimento e la consapevolezza. Come nel caso dell'abbigliamento nell'ensemble di Mullins, dove il legno rigido co-esiste con l'ariosità della gonna di rafia; la tenerezza e la durezza vengono combinate.

*(...) questi stivali di legno che spuntano da sotto il vestito di rafia, ma in realtà, erano gambe fatte per me. I suoi (di McQueen) vestiti sono sempre stati molto sensuali, e intendo tutta la gamma. Così rigidi e severi e implacabili, come può essere a volte la vita»<sup>47</sup>.*

Tornando sull'argomento riportato da Mullins sulla necessità di mettere in discussione le caratteristiche della bellezza attraverso la sua partecipazione allo spetta-

colo, Caroline Evans osserva che «il fascino del lato oscuro della vita è l'altra faccia della medaglia della enfasi della moda sul corpo idealizzato»<sup>48</sup>. Secondo le immagini, le normalità e gli stereotipi della cultura contemporanea, come vengono presentati dalla stampa e dagli altri mezzi comunicativi, c'è uno spazio ristretto per la deviazione dalle restrizioni in merito a una bella immagine. In quest'ultimo caso, uno non dovrebbe mai rilevare i segni d'invecchiamento o di degrado, di abbandono o imperfezione, ma solo una statica espressione della bellezza. Secondo la descrizione di Evans, «nel presentare la cicatrice come parte della geografia individuale del corpo, una mappa della vita, piuttosto che una deformazione, la divulgazione ha sottolineato come sono ristrette le definizioni di bellezza sono nel settore della moda»<sup>49</sup>.

*Come il gotico vittoriano, che unisce gli elementi di orrore e romanticismo, le collezioni di McQueen riflettono spesso le relazioni paradossali come la vita e la morte, la leggerezza e le tenebre. Infatti, l'intensità emozionale delle sue presentazioni (sfilate) erano frequentemente la conseguenza della interazione tra tali opposizioni dialettiche*<sup>50</sup>.

Ma la visione di McQueen non si è concentrata soltanto sulla creazione delle immagini visive di alta qualità estetica, ma sulla creazione (soprattutto) degli stimoli, dei pensieri, di «una sorta di emozione». Come se contemplando l'effimero, l'aspetto vulnerabile della natura umana, egli avesse tradotto questo conforto in una estensione corporea di abbigliamento. Alcuni capi di abbigliamento da lui progettati sono l'incarnazione del dolore, di estremo dolore, del trauma<sup>51</sup>, poiché il suo obiettivo era «usare cose che la gente nasconde nella propria testa»<sup>52</sup>, provocare i loro sentimenti di «sicurezza». Come Michel Serres descrive nel suo libro *Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, «noi abitiamo gli spazi in dimensioni e vicinanze, lacrime e continuità»<sup>53</sup>, allo stesso modo McQueen ha espresso le sue tenebre interiori (al livello psicologico, sentimentale, spirituale), attraverso la creazione delle sue collezioni, ha integrato frammenti di se stesso nelle caratteristiche<sup>54</sup> dell'abbigliamento e la sua intrinseca qualità umana è stata tradotta in un elemento inestricabile sartoriale. «Tutti noi abbiamo il buio e la luce con noi, non vedo perché non dovrebbe riflettersi nel mio lavoro», ha confessato e ha dichiarato che, «alla fine della giornata, sono solo con il vero me, ciò che vedi è quello che hai»<sup>55</sup>.

Come nella collezione VOSS (SS/2001), in cui i modelli con le teste fasciate si aggiravano per un paesaggio desolato visto attraverso vetri a specchio, l'elemento drammatico è stato alla base in modo riservato, ma intenso, fino a quando la modella Erin O'Connor è apparsa e ha strappato dalla gonna gli involucri di cannolicchi, tagliandosi letteralmente le mani<sup>56</sup>. Alexander McQueen ha affrontato il corpo come una piattaforma che può esprimere narrazioni innumerevoli<sup>57</sup> e, infatti, la performance di O'Connor in VOSS simboleggiava la sua dichiarazione sulla ricerca faticosa di questa sopravvivenza. «Siamo tutti nati e tutti moriremo - ha affermato -. Queste persone erano tutte in lotta per una cosa: sopravvivere»<sup>58</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> Dziga Vertov, *Six*, n. 1, 1988, cit. in R. Kawakubo, *Refusing Fashion: Rei Kawakubo (February 10th - April 14th 2008)*, Museum of Contemporary Art Detroit (MOCAD), Detroit 2008, p. 99.
- <sup>2</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 1996, cit. in S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010, p. 210.
- <sup>3</sup> M. Mauss, et al., *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life*, Duke University Press, Durham 2007, p. 56.
- <sup>4</sup> J. Hill, *Immaterial Architecture*, Routledge, London 2006, p. 19.
- <sup>5</sup> Usando le parole di Kristin Ross sul primo lancio del frigorifero nella nuova casa moderna. K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996, p. 98.
- <sup>6</sup> B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1996, p. 358.
- <sup>7</sup> S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery MIT, Cambridge, Massachusetts 1982, n.p.
- <sup>8</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: The Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, p. 57.
- <sup>9</sup> M. Barnard, *Fashion Theory: A Reader*, Routledge, London 2007, pp. 316, 317.
- <sup>10</sup> A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011, p. 60.
- <sup>11</sup> C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, pp. 50, 51.
- <sup>12</sup> G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London 2002, p. 323.
- <sup>13</sup> B. Rudofsky, *Are Clothes Modern?: an Essay on Contemporary Apparel*, Paul Theobald, Chicago 1947, p. 150.
- <sup>14</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, p. 76.
- <sup>15</sup> (...) come se la forma anatomica fosse la base dell'abbigliamento, attraverso una serie di collegamenti e di distanze e il cui significato varia con la storia. R. Barthes, *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, p. 26.
- <sup>16</sup> Egli considera la sua ricerca di far parte della scienza di espressione (*ausdruckskunde*). F. Kiener, *Le Vêtement, la Mode et l'Homme*, Reinhardt, Munich 1956, cit. in R. Barthes, *R. Barthes, A. Stafford, The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, p. 34.
- <sup>17</sup> B. Polan, R. Tredre, *The Great Fashion Designers*, Berg, Oxford 2009, p. 243.
- <sup>18</sup> Sarah Burton il successore di McQueen e il suo collaboratore per anni. A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011.
- <sup>19</sup> <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/tag/no-13>> (23 settembre 2012).
- <sup>20</sup> «In realtà, l'abbigliamento è molto più di un precedente storico. Il pensiero complesso di Le Corbusier dell'oggetto moderno, è organizzato in termini di abbigliamento. Gli oggetti sono intesi come "arti ausiliari/protesi", aggiunte protesiche che integrano la struttura fissa del corpo». M. Wigley, *White Walls - Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1995, p. 18.



- <sup>21</sup> S. Frankel, *Visionaries: Interviews with Fashion Designers*, Victoria and Albert Publications, London 2001, p. 22.
- <sup>22</sup> *i-D*, 07/2000, cit. in A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011, p. 221.
- <sup>23</sup> M. Merleau - Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 1962, p. 82.
- <sup>24</sup> Collezione *Blindscape* dal museo Groninger (17.04/2005/04.09.2005). C. Evans, *Hussein Chalayan*, NAI Publishers, Groninger Museum, Groningen, Rotterdam 2005, p. 166.
- <sup>25</sup> Aimee ha portato una giacca *fan* by Givenchy Haute Couture e un T-shirt da Alexander McQueen. Concetto: A. McQueen, Immagine: Nick Knight, Styling: Katy England. N. Knight, A. McQueen, *Fashion-able?*, in «Dazed and Confused», n. 46, settembre 1998.
- <sup>26</sup> D. Baron, *The Mutant Flesh: Fabrication of a Post Human*, Dis Voir, Paris 2009, n.p.
- <sup>27</sup> C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, New Haven, London 2007, p. 177.
- <sup>28</sup> Un processo già iniziato con la standardizzazione della bruttezza richiesta al tempo (Dada), il principio della violenza come motore della rappresentazione (*Futuristi*), la rappresentazione dei corpi a pezzi, alcuni meccanizzati o de-umanizzato (*Cubo-futurismo, Costruttivismo*), alcuni dislocati (Duchamp): l'intero smantellamento del corpo simboleggia veramente il sintomo di ingresso in una nuova era (...) gli anni Novanta che hanno visto l'avvento del post-umano o post-organico, il corpo che ora controllando i mezzi per la sua propria riconfigurazione. D. Baron, *The Mutant Flesh: Fabrication of a Post Human*, Dis Voir, Paris 2009, p. 93.
- <sup>29</sup> *i-D*, 01/02/1999, cit. in A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011, p. 226.
- <sup>30</sup> B. Corà, M. Pistoletto, *Habitus, Abito, Abitare, Progetto Arte: Biennale di Firenze '96*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci - Prato, Skira, Milan 1996, p. 17.
- <sup>31</sup> C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, New Haven, London 2007, p. 275.
- <sup>32</sup> M. Mauss, et al., *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life*, Duke University Press, Durham 2007, Introduzione, n.p.
- <sup>33</sup> Kate England descrive un ensemble dalla collezione AW 1999/2000, Alexander McQueen per Givenchy. A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011, p. 226.
- <sup>34</sup> B. Polan, R. Tredre, *The Great Fashion Designers*, Berg, Oxford 2009, pp. 124, 125.
- <sup>35</sup> *Ivi*, pp. 47, 48.
- <sup>36</sup> C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, p. 17.
- <sup>37</sup> B. Polan, R. Tredre, *The Great Fashion Designers*, Berg, Oxford 2009, p. 25.
- <sup>38</sup> «La sciarpa Cnosso era, infatti, un tipo di abbigliamento: consiste di un pezzo rettangolare di stoffa che potrebbe essere utilizzato in molti modi diversi, consentendo grande libertà di espressione e di movimento al corpo umano. Da queste semplici sciarpe, che gli mostravano come fondere la forma e il tessuto, Fortuny ha sviluppato la sua intera produzione di vestiti. Trenta anni più tardi, Fortuny dipinse un ritratto di Henriette (Fortuny) che indossava la veste e la sciarpa, come un omaggio alla musa che aveva ispirato il suo primo ensemble». G. de Osma, *Fortuny: the Life and Work of Mariano Fortuny*, Aurum, London 1980,

pp. 85, 88.

<sup>39</sup> *Fashion Theory*, n. 1, marzo 1999, cit. in C. Evans, *Fashion at the Edge. Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, New Haven, London 2007, p. 4.

<sup>40</sup> *Numero*, dicembre 2007. *Ivi*, p. 44.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Alexander McQueen: «L'ispirazione per i capelli è venuta dall'epoca vittoriana quando le prostitute vendevano i kit di ciocche di capelli, che venivano acquistati da chi li regalava ai propri amanti. Ho usato per la mia firma ciocche di capelli in perspex. Nelle prime collezioni, si trattava dei miei capelli». *Time Out London*, 24-09-1997/01-10-1997. *Ivi*, p. 35.

<sup>43</sup> *Harper's Bazaar* (US), aprile 2007. *Ivi*, p. 183.

<sup>44</sup> T. Mical, *Surrealism and Architecture*, Routledge, London, New York 2006, p. 114.

<sup>45</sup> *Drapers*, 20-02-2010, cit. in A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011, p. 73.

<sup>46</sup> G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London 2002, p. 323.

<sup>47</sup> R. Barthes, *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, p. 96.

<sup>48</sup> <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/tag/no-13>> (23 settembre 2012).

<sup>49</sup> «Spesso permeato di morte, malattia e degrado, il suo immaginario ha articolato le ansie e le gioie d'identità, l'alienazione e la perdita sullo sfondo instabile del rapido cambiamento sociale, economico e tecnologico, alla fine del XX secolo». C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, New Haven, London 2007, p. 227.

<sup>50</sup> (...) dove è comune per il corpo del modello essere sottilmente alterato digitalmente nelle immagini. *Ivi*, pp. 267, 268.

<sup>51</sup> A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011, p. 13.

<sup>52</sup> «Quanto era un bambino di otto anni, ha visto una delle sue sorelle picchiata dal marito, un evento traumatico che dice abbia avuto un profondo impatto sul suo atteggiamento nei confronti delle donne e del suo progetto. «I miei incubi viventi», è come ha descritto la sua presentazione». B. Polan, R. Tredre, *The Great Fashion Designers*, Berg, Oxford 2009, p. 243.

<sup>53</sup> M. Serres, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, Continuum, London, New York 2009, p. 142.

<sup>54</sup> «Quello che si vede nel lavoro è la persona stessa. E il mio cuore è nel mio lavoro (Harper's Bazaar (US), aprile 2007). Fu questa esposizione del sé, questa vulnerabilità, che impregnava le sue mode con la loro dignità e umanità, e che instillò in loro la loro intensità. Per lui, la moda non era semplicemente un canale per le sue proprie emozioni». A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011, p. 12.

<sup>55</sup> B. Polan, R. Tredre, *The Great Fashion Designers*, Berg, Oxford 2009, p. 243.

<sup>56</sup> A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011, p. 231.

<sup>57</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, pp. 8-13.

<sup>58</sup> A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011, p. 231.

## IB. MECCANICO | PARALLELI

*– Quale pensi sia stato il tuo ruolo nel mondo della moda e quali sono le tue innovazioni?*

*– Ho cominciato a pensare che ci sono molti modi per confezionare, tagliare... come la gente taglia il pesce in Giappone in diversi modi... così ho pensato che avrei dovuto, per esempio, mettere dell'aria all'interno in modi diversi, intendo di modificare lo spazio, il rapporto tra lo spazio, il rapporto tra il corpo e gli abiti. (...) L'idea per i miei vestiti proviene sempre da un pezzo di stoffa che sto disegnando. C'è un rapporto speciale tra i miei vestiti in stoffa e il corpo, c'è una coesistenza di stoffa e corpo che diventano un'entità attraverso il movimento<sup>1</sup>.*

Nei casi di studio precedenti, gli spazi interni della Maison Lemoine a Floirac e l'abito di Aimee Mullins nella collezione No.13 di Alexander McQueen, si può tracciare una sincronizzazione assoluta del prodotto architettonico e sartoriale, rispettivamente con il corpo umano e le sue esigenze particolari, ogni volta. Verificando l'affermazione di Juhani Pallasmaa per cui «i nostri corpi e movimenti sono in costante interazione con l'ambiente, il mondo e il sé si informano e ridefiniscono costantemente l'un l'altro»<sup>2</sup>, l'analisi precedente ha definito i modi distinti che permettono questa "interazione costante" tra l'ambiente interno o intimo con la condizione umana.

Gli elementi dello spazio interno (piattaforma) e di quello intimo (stivali) non solo coesistono con il corpo umano, ma facilitano e assistono i suoi movimenti, interagendo con quest'ultimo in una esecuzione simultanea. Il movimento, in questo caso, è il generatore di un rapporto imperativo tra le nature del tangibile/materiale e dell'umano/immateriale, impostando uno stato di dipendenza vitale per la condizione umana. In questo stato, si potrebbe osservare una corretta identificazione delle parti corporee con gli elementi architettonici o sartoriali; si fondono nell'altro, in una condizione in cui i confini della sua entità (corporea - architettonico - sartoriale) sono sfocati.

Si potrebbe sviluppare un confronto, probabilmente, con il caso del filosofo greco Diogene, che dopo aver abbandonato tutti i suoi abiti e beni materiali (ad eccezione di un mantello, una borsa e una ciotola di legno), ha vissuto all'interno di un barile di argilla. Questo modello di vita ha espresso la necessità di auto-

purificazione, mentre il barile ha manifestato la dimora minima, così come la fusione degli involucri sartoriali e architettonici. Secondo Mark Wigley, «l'abbigliamento del corpo nudo con un barile viene citato come la cellula primordiale della casa»<sup>3</sup>. Negli esempi sopra analizzati, i personaggi umani di Jean-François Lemoine e Aimee Mullins sono assistiti da elementi di architettura o di moda, che raggiungono la loro forma archetipica, quella di proteggere l'essere umano all'interno.

Come nelle capanne primordiali, la cui forma aveva lo scopo d'incarnare un rapporto intimo e vitale con la natura umana, o gli abiti dell'antica Grecia, la cui forma serviva come un supporto corporeo - un "rifugio" per il corpo vulnerabile - i due casi di studio hanno caratteristiche simili. A prescindere dalla loro connotazione concettuale che ci permette di percepire i due esempi come "estensioni corporee", che sottolineano disabilità fisiche, questi elementi hanno un duplice ruolo: sottolineano imperativi bisogni umani, pur rispondendo a loro e assistendoli, agendo simultaneamente come catalizzatori che attivano l'atto del movimento. Ancora più importante, gli elementi studiati nell'analisi precedente - quelli spaziali e sartoriali - promuovono la "potenzialità di un certo mondo" che il corpo umano acquisisce, dando a ogni persona, a Lemoine e Mullins, la possibilità di raggiungere il loro "ideale" di performance<sup>4</sup>. Merleau-Ponty scrive:

*L'esperienza rivela lo spazio oggettivo, in cui il corpo alla fine trova il suo posto, una spazialità primitiva, la cui esperienza è semplicemente il rivestimento esterno e si fonde con l'essere del corpo stesso. Per essere un corpo, deve essere legato a un certo mondo, come abbiamo visto; il corpo non è essenzialmente nello spazio: è di esso<sup>5</sup>.*

Il corpo umano, unico come la persona stessa, porta una certa spazialità che interagisce, in armonia con l'ambiente circostante, in una osmosi di co-esistenza. Joanne Entwistle nel suo libro *The Fashioned Body* trae la conclusione che «la nozione di spazio è per Merleau-Ponty fondamentale per l'esperienza vissuta, in quanto il movimento dei corpi nello spazio è una caratteristica importante della percezione della gente di tutto il mondo e del loro rapporto tra gli altri e gli oggetti del mondo»<sup>6</sup>. Se capiamo il nostro ambiente spaziale e umano attraverso la nostra consapevolezza percettiva, che deriva dalla posizione del nostro corpo nel mondo, allora gli elementi protesici della piattaforma e della coppia di stivali detengono un ruolo decisivo nel determinare questa consapevolezza, rendono possibile il rapporto interattivo dell'utente col suo ambiente.

*Il corpo diventa la macchina lucidata a specchio, che il concetto ambiguo di comportamento quasi ci ha fatto dimenticare. Per esempio, se, nel caso di un uomo che ha perso una gamba, uno stimolo si applica, anziché alla gamba, per il percorso dal moncone al cervello, il soggetto sente una gamba fantasma,*

*poiché l'anima è immediatamente collegata al cervello e ad esso solo*<sup>7</sup>.

Secondo Merleau-Ponty, il nostro "stimolo percettivo" dell'ambiente circostante è il nostro "schema corporeo o posturale", dato che «noi percepiamo lo spazio esterno, le relazioni tra gli oggetti e il nostro rapporto con loro attraverso la nostra posizione nel, e il nostro movimento (corporeo) attraverso, il mondo». Attributi mentali e corporei sono quindi uniti, dal momento che i primi si trovano all'interno dei secondi, mentre il corpo è assimilato a un sensore spaziale, emozionale, esperienziale. Di conseguenza, nel campo architettonico, e nello specifico nel caso di Maison Lemoîne, elementi come la piattaforma mobile, le pareti scorrevoli e le illusioni visive create sulle superfici diventano esercizi corporei; appartengono a un certo tipo di spazialità e temporalità, mentre incarnano la necessità di un soccorso (navigazione spaziale) corporeo e anche mentale. I prodotti della moda, come i prodotti architettonici, dell'analisi di cui sopra, creano «un discorso in cui si articola ciò che siamo, potremmo essere o potremmo diventare, come una sorta di protocollo o un libro di stile per la cura di sé»<sup>8</sup>.

*L'architettura è lì, interessata alla nostra casa, al nostro conforto e al nostro cuore. Comodità e proporzione. Ragione ed estetica. Macchina e forma plastica. Calma e bellezza*<sup>9</sup>.

Qui, lo spazio interno architettonico crea un ambiente di guarigione, una piattaforma di recupero dal trauma fisico e psichico; un ambiente costruito che abbraccia queste nozioni di assistenza, nasce così. In contropartita, il campo sartoriale, con gli elementi disegnati da McQueen, come per esempio il corsetto con la colonna vertebrale<sup>10</sup>, gli stivali in legno di ciliegio e gli abiti floreali, che diventano l'incarnazione della vulnerabilità umana, della natura umana effimera mentale e fisica (temporalità), ma, soprattutto, del potenziale umano. Il corsetto "colonna vertebrale" può essere associato con il fascino di Dalì con il tema della corporeità, spesso realizzato attraverso l'uso di strutture morbide a forma di osso, come nel vestito *Skeleton*, la creazione di Elsa Schiaparelli che ha fornito l'allusione a una "seconda pelle"<sup>11</sup>, una estensione corporea come quelle menzionate sopra.

*Unificando il corpo e mettendo a fuoco le dimensioni esperienziali del trovarsi in un corpo, l'analisi di Merleau-Ponty dimostra come il corpo non è semplicemente un'entità testuale prodotta dalle pratiche discorsive, ma è lo strumento attivo e percettivo della condizione umana*<sup>12</sup>.

Secondo Entwistle, «ogni esperienza umana viene fuori dalla nostra posizione corporea e l'abito nella vita quotidiana è sempre situato spazialmente e temporalmente: quando vestirsi, uno si orienta alla situazione, agendo in modi particolari sul corpo»<sup>13</sup>. E come l'architettura degli interni per Maison Lemoîne diventa ortopedica, allo stesso modo l'abbigliamento per Aimee Mullins è basato su attributi

specifici della condizione umana unica. Il modo in particolare con cui l'architettura e la moda (con i loro progetti) agiscono sul corpo risponde agli stimoli e alle caratteristiche specifiche, col risultato di un tipo di architettura su misura. Gli esseri umani - i soggetti - sono, comunque, stati reintrodotti come esseri temporali e spaziali, in sintonia precisa con i loro involucri diretti e indiretti, con lo spazio intimo e lo spazio interno. Un certo meccanismo si è così prodotto, coinvolgendo il movimento umano e il rapporto interdisciplinare; il sé si trova nel corpo e il secondo all'interno di un involucro sartoriale e di un involucro architettonico. Ma affinché il soggetto (il sé) esista, si muova, gli ultimi due dovrebbero contribuire con la loro presenza indispensabile.

*L'architettura è l'abbigliamento e l'architetto è un tagliatore in una sartoria, con un uomo in piedi davanti a lui e lui, metro in mano, che prende le misure<sup>14</sup>.*

Come osserva Wigley, «l'architettura moderna, come tutte le molte scienze degli arti artificiali, è una forma sartoriale» e, nel caso di Maison Lemoine, questa affermazione è perfettamente verificata. Gli studi architettonici e sartoriali si trovano in uno stato di scambio dinamico e servono come estensioni e supporti corporei. Cingendo i corpi con le loro protezioni materiali, la moda e l'architettura evidenziano le caratteristiche e le esigenze umane, mentre creano piattaforme di comportamento. Come il suo proprietario, Jean-François Lemoine, aveva indicato, il risultato è stato "una casa complicata" sviluppata su tre livelli e non su uno come qualcuno avrebbe supposto. Allo stesso modo, gli stivali di Aimee Mullins nella collezione No.13 hanno rappresentato un sfida emozionale (e-mozionale). Assistendo, ma allo stesso tempo provocando, confortando ma sottolineando le contraddizioni della natura umana corporea, questi elementi sono incarnazioni vivide della presenza persistente della speranza. Come osserva Michel Serres:

*Qualunque sia il dolore o la stanchezza che potrebbe affliggere il nostro corpo, la sofferenza di mille mali, travolti da lavoro e infortuni, esso riesce sempre ad alzare un muro di protezione attorno a uno spazio senza macchia con cui l'istanza di sé, tremante di gioia e di attesa, può fuggire il pericolo sempre presente e la morte imminente, indipendentemente da quanto lontano o profondamente i loro colpi possono arrivare<sup>15</sup>.*

## Note

<sup>1</sup> Intervista da Barbara Radice in *Domus Moda*, (maggio 1981), pp. 20-22, cit. in S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery MIT, Cambridge, Massachusetts 1982, n.p.

<sup>2</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996, p. 40.

<sup>3</sup> Le Corbusier: «L'abbigliamento del corpo nudo con un barile è citato come "la cellula primordiale della casa», cit. in M. Wigley, *White Walls - Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1995.

<sup>4</sup> «Nel movimento concreto il paziente non ha una consapevolezza da assumere né dello stimolo, né della sua reazione: semplicemente è il suo corpo e il suo corpo è la potenzialità di un certo mondo». M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 1962, p. 106.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>6</sup> J. Entwistle, *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Polity Press, Cambridge 2000, pp. 28-30.

<sup>7</sup> M. Merleau - Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 2012, p. 87.

<sup>8</sup> C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, New Haven, London 2007, p. 5.

<sup>9</sup> M. Wigley, *White Walls - Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1995, p. 27.

<sup>10</sup> I due corsetti di alluminio (*Coiled Corset*, *The Overlook*, AW/1999/2000 e *Spine Corset*, *Untitled*, SS/1998) creati da Shaun Leane per Alexander McQueen o l'armatura costruita da Sarah Harmarnee (*Joan*, AW/1998/1999, in metallo argentato).

<sup>11</sup> «Le ossa sono state create con la tecnica del quilting trapunto, che ha prodotto un effetto sottile e sensuale. Quasi più alieno che umano, il vestito *Skeleton* è una delle opere più surreali del 1930. E' stato portato con un lungo velo nero e una lumaca d'oro in miniatura». G. Wood, *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, Victoria and Albert Publications, London 2007, p. 65.

<sup>12</sup> J. Entwistle, *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Polity Press, Cambridge 2000, pp. 28-30.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> «Il rifiuto della decorazione non è un rifiuto di abbigliamento. Al contrario, l'architettura è abbigliamento. L'architettura moderna, come tutte le varie scienze degli arti artificiali, è una forma di sartoria. Il ruolo dell'artista si trasforma (...). L'arte decorativa diventa ortopedica, un'attività che fa appello alla fantasia, all'invenzione, alla professionalità, ma un mestiere analogo alla sartoria: il cliente è un uomo, familiare di utilizzare e definito con precisione». M. Wigley, *White Walls - Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1995, p. 19.

<sup>15</sup> M. Serres, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, Continuum, London, New York 2009, p. 150.

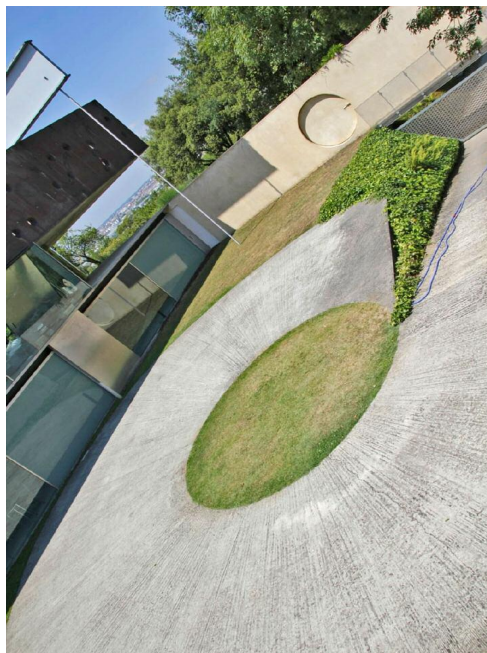
*I. Habitat | Abito | IBI. Casa Narrativa*



*Dettaglio Della Costruzione*



*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Movimento*



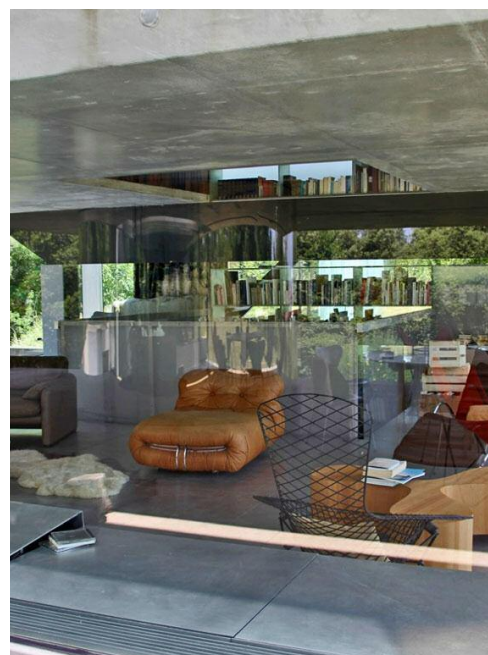
*Rampa, Ingresso Centrale*



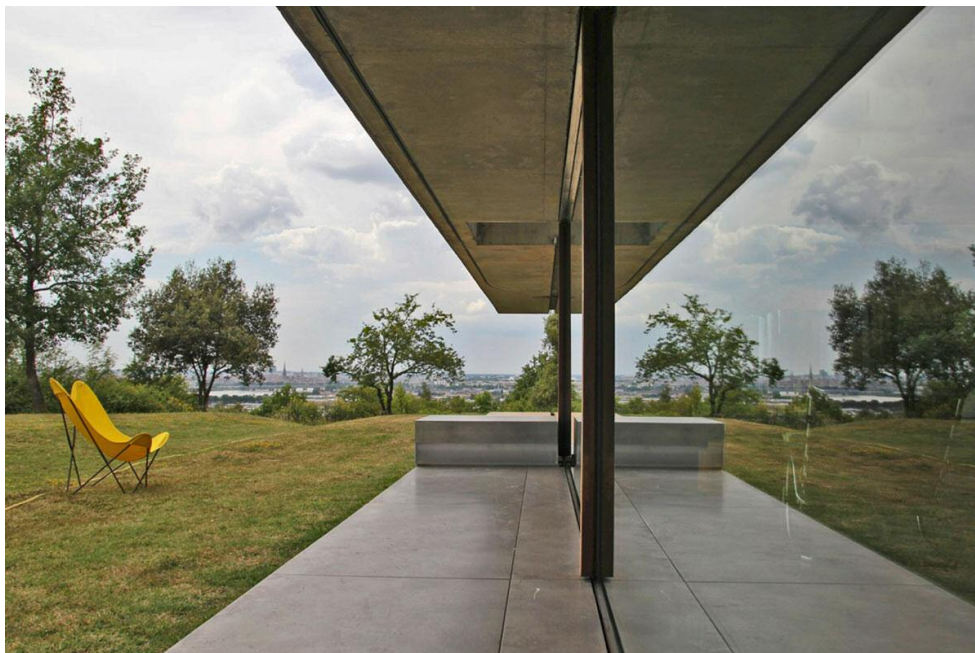
*Movimenti Arbitrari*



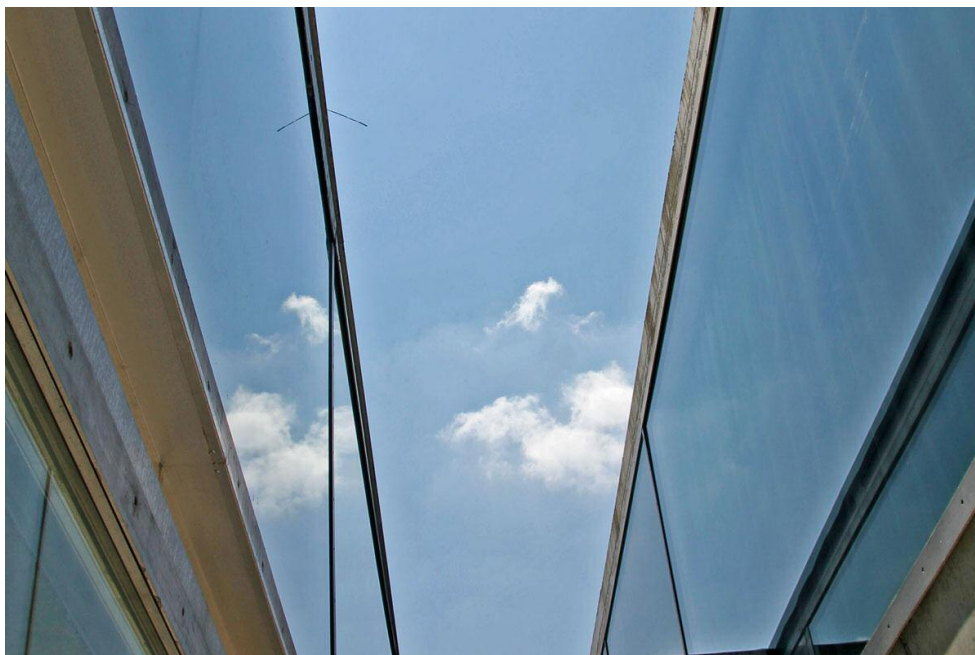
*Piattaforma Mobile/Ufficio di Jean-François Lemoine*



*I. Habitat | Abito | IBI. Casa Meccanica | Illusioni*



*Esterno/Interno*

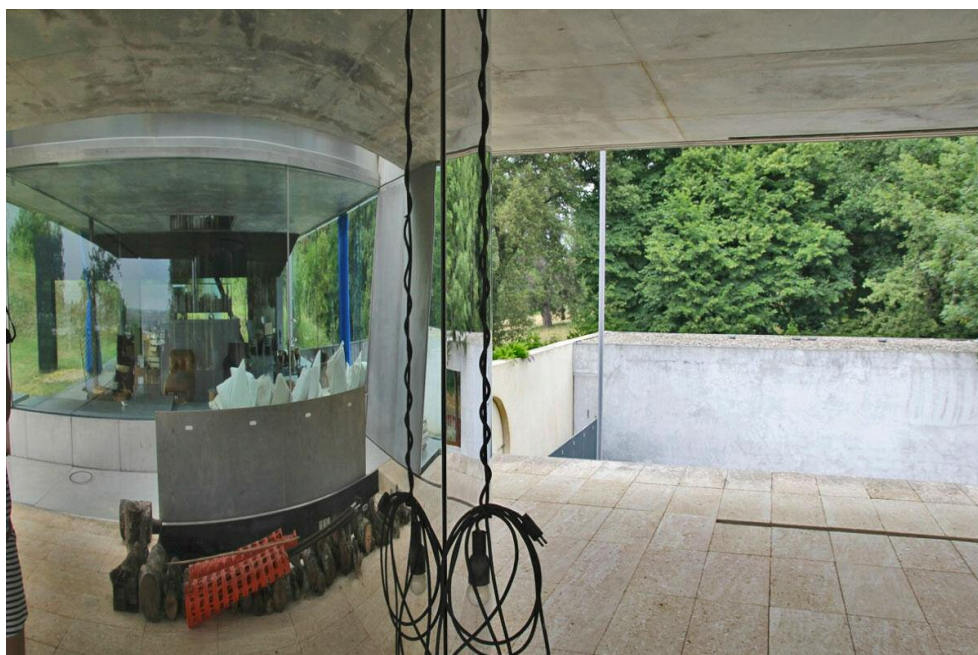


*Interno/Esterno*

*I. Habitat | Abito | IBI. Casa Meccanica | Illusioni*

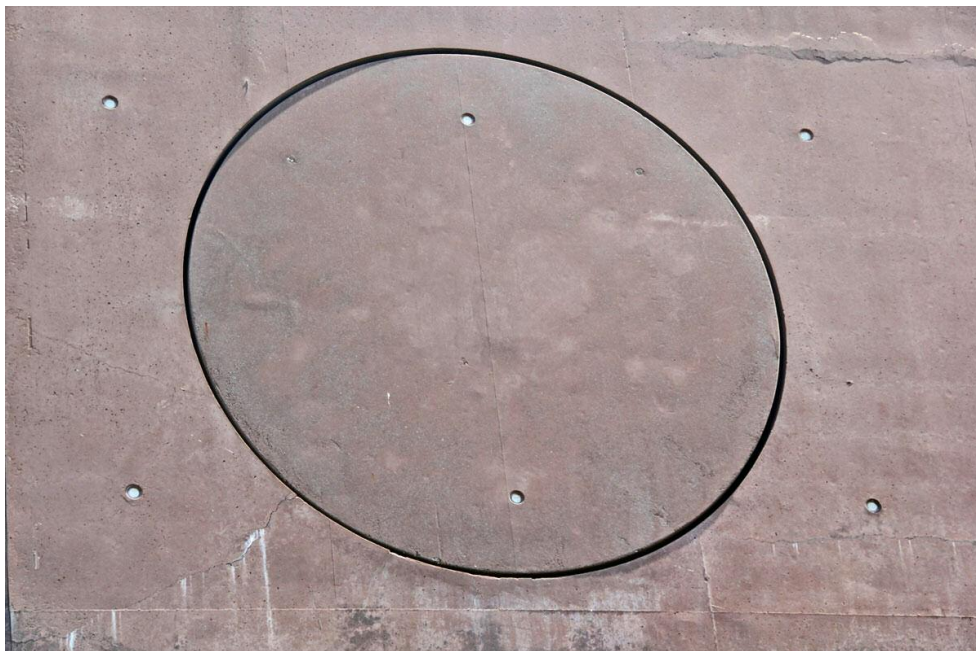


*Riflessioni, Ingresso della Sezione dei Figli*



*Riflessioni, Ingresso della Sezione dei Figli*

*I. Habitat | Abito | IBI. Casa Meccanica | Illusioni*



*Finestra Principale, Spazio dei Figli*



*Ingresso Secondario, Giardino*

*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Viste*



*Finestra, Primo Piano*

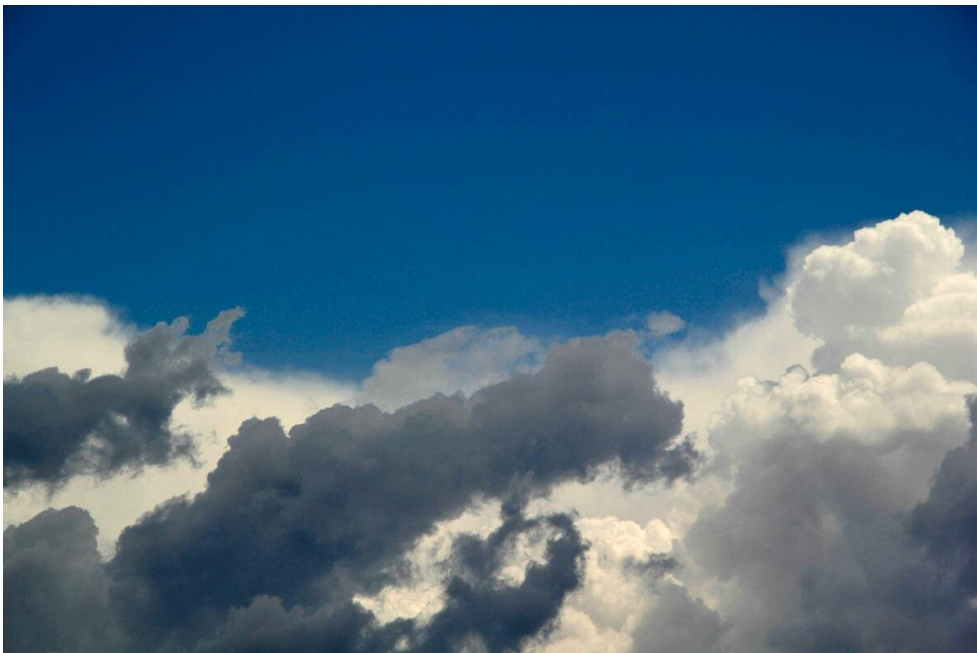


*Cielo e Paesaggio Circostante*

*I. Habitat | Abito | IBI. Casa Meccanica | Viste*



*Finestre, Primo Piano*

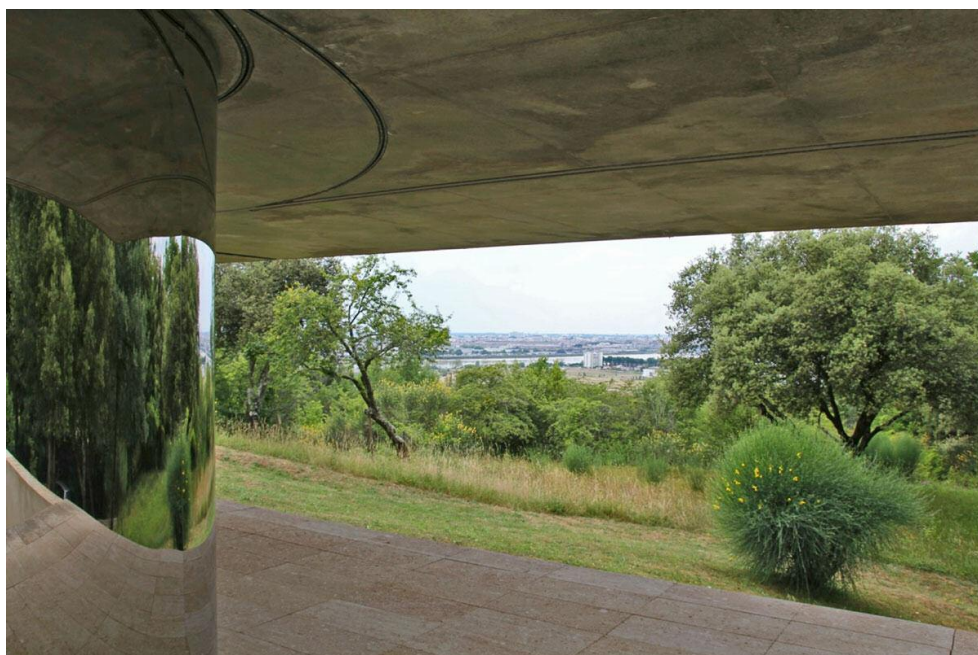


*Cielo*

*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Viste*



*Finestra, Primo Piano*



*Vista Lontana, Citta di Floirac*

*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Arredamento*



*Sedia, Spazio Esterno*



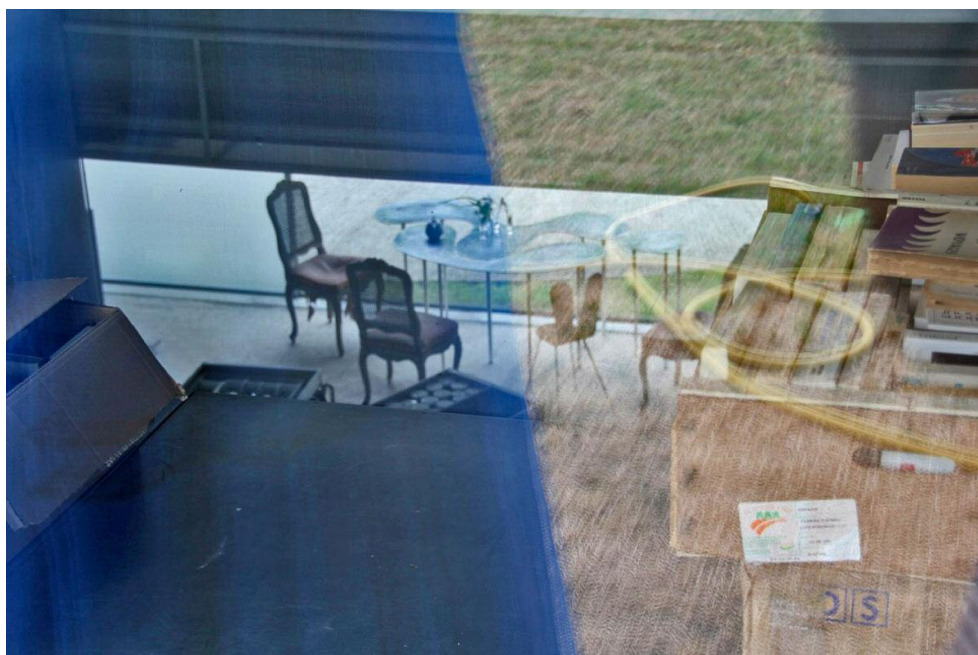
*Sedie, Spazio Esterno*



*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Arredamento*



*Sedia, Cucina*



*Sedie, Cucina*

*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Arredamento*



*Spazio Media*

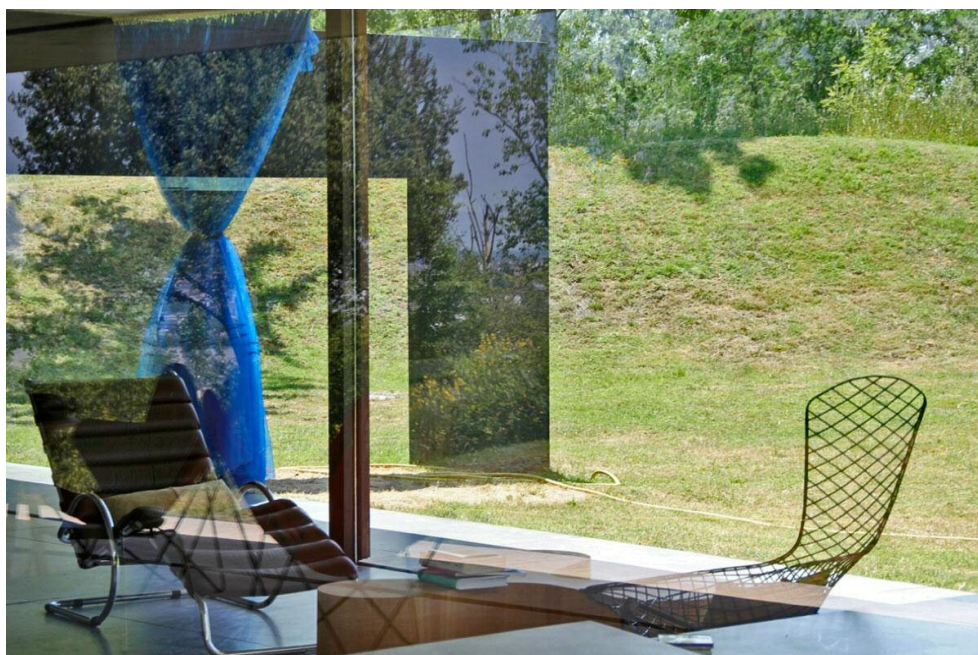


*Dettaglio, Oggetti*

*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Arredamento*



*Sedia, Soggiorno*

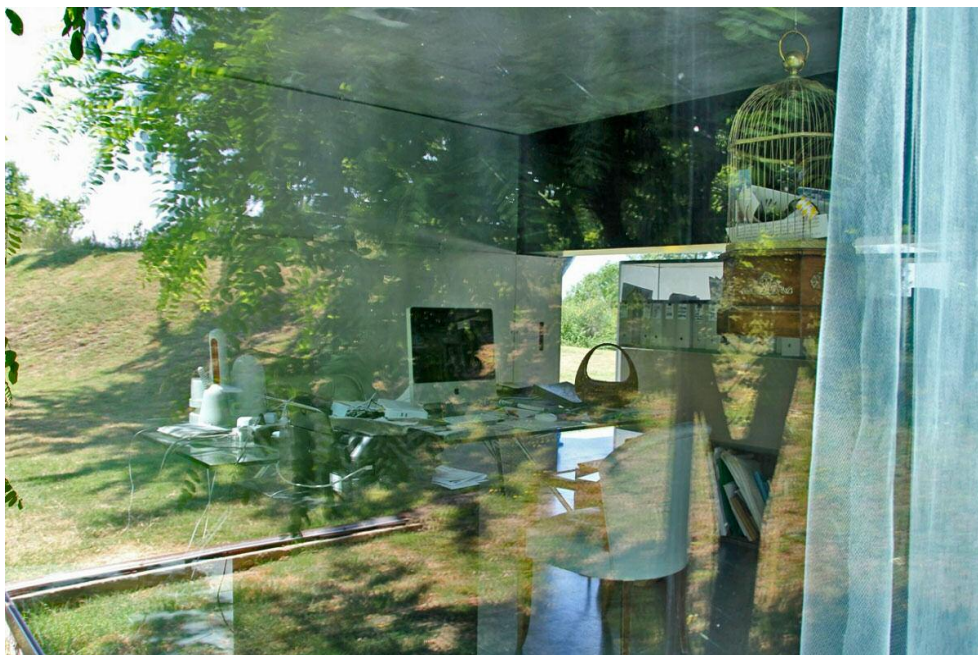


*Sedie In Dialogo*

*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Arredamento*

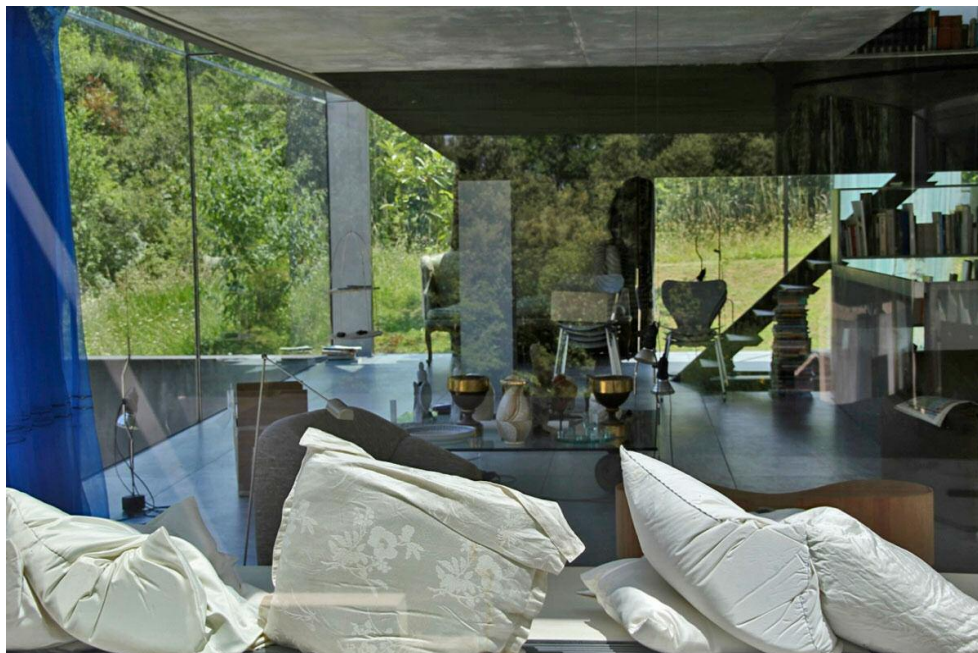


*Aspetto Del Soggiorno*

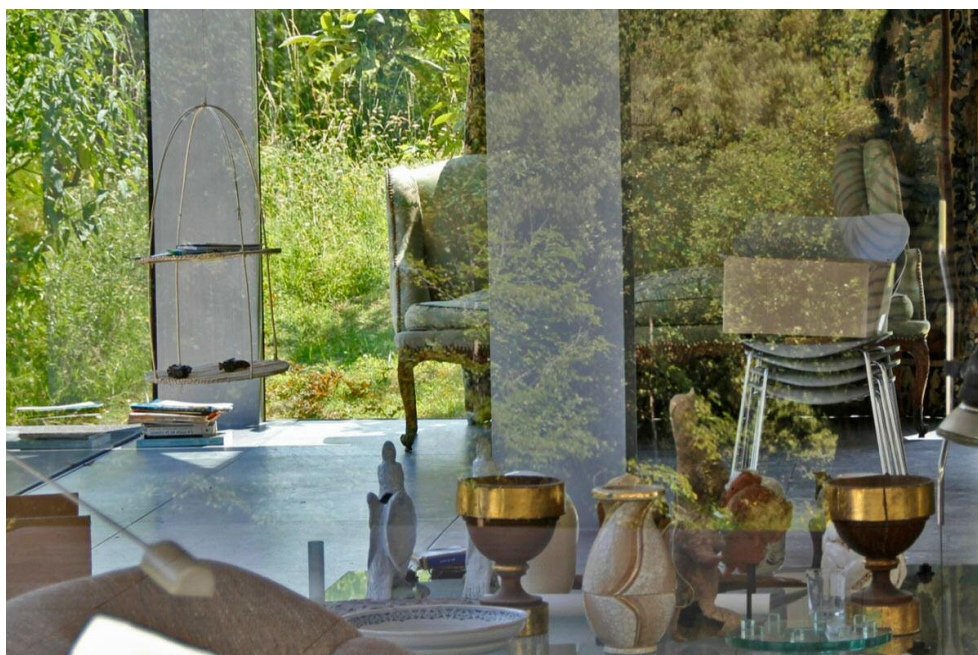


*Ufficio di Hélène Lemoîne*

*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Arredamento*



*Divano, Soggiorno*



*Aspetto del Soggiorno*

*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Arredamento*



*Sedia, Soggiorno*



*Cortina, Spazio Esterno*

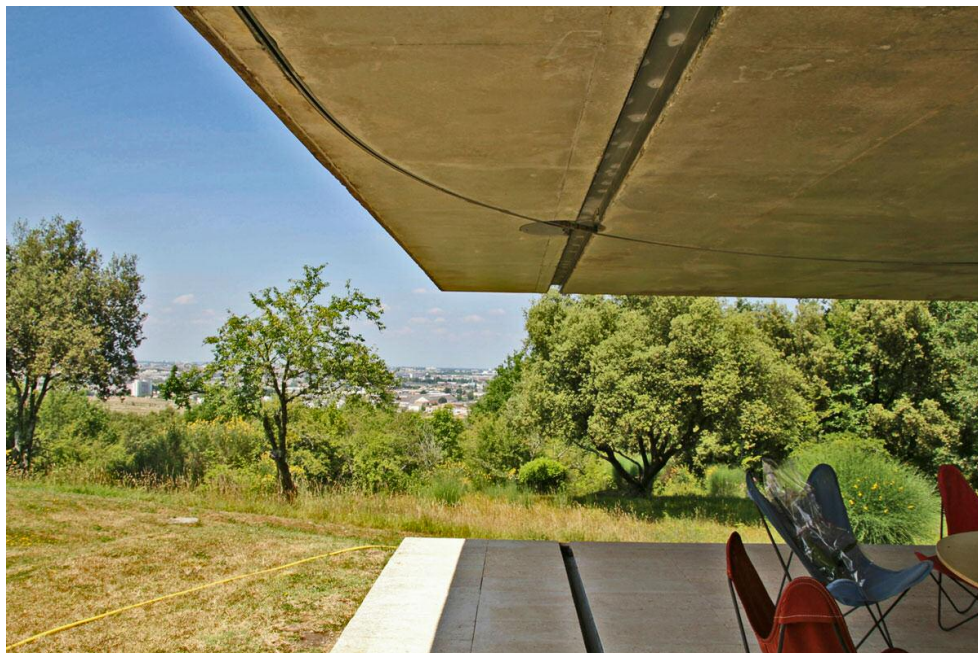


*Guide Sul Soffitto 1*



*Guide Sul Soffitto 2*

*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Arredamento*



*Guide Sul Soffitto, Dettaglio*



*Arredamento, Spazio Esterno, Dettaglio*

*I. Habitat | Abito | IB1. Casa Meccanica | Arredamento*



*Apparecchiatura, Spazio Esterno, Dettaglio*



*Cortina, Spazio Esterno, Dettaglio*



*I. Habitat | Abito | IB2. Abito Meccanico*

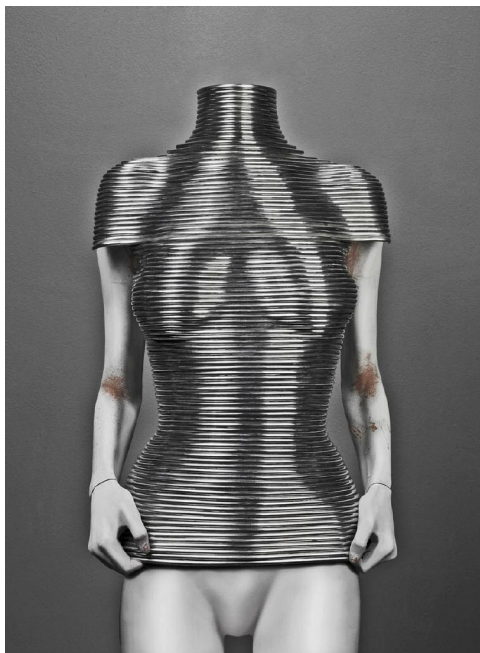


*Alexander McQueen, Abito, AW/2010/2011*

*I. Habitat | Abito | IB2. Abito Meccanico | Sottolineando*



*Shaun Leane per Alexander McQueen,  
Corsetto, "Untitled", SS/1998*



*Shaun Leane per Alexander McQueen,  
Corsetto, "The Overlook", AW/1999/2000*

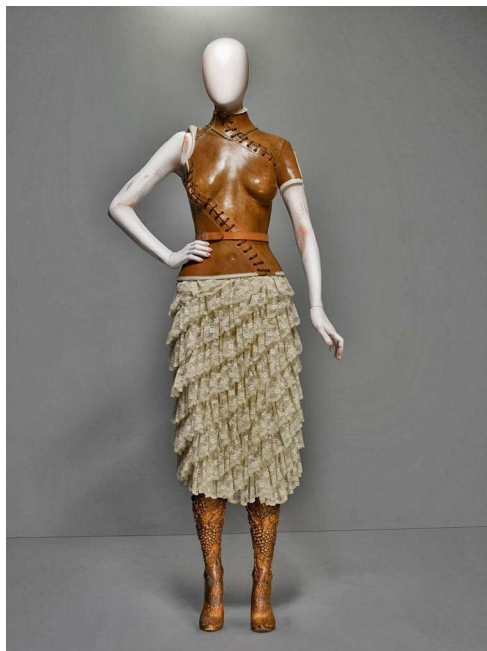


*Alexander McQueen*



*Alexander McQueen*

*I. Habitat | Abito | IB2. Abito Meccanico | Assistendo*



*Ensemble per Aimee Mullins*



*Aimee Mullins per Dazed and Confused, Collezione, "No.13", SS/1999*



*Stivalli per Aimee Mullins, Collezione, "No.13", SS/1999*



*Stivalli per Aimee Mullins, Collezione, "No.13", SS/1999*

*I. Habitat | Abito | IB2. Abito Meccanico | Contemplando*



*Abito, "Sarabande", SS/2007  
AW/2009/2010*



*Abito, "The Horn of Plenty",*



*Abito, "Widows of Culloden",  
AW/2006/2007*



*Abito, "VOSS", SS/2001*

*I. Habitat | Abito | IB2. Abito Meccanico | Contemplando*



*Abito, "Irene", SS/2003  
AW/2006/2007*



*Abito, "Widows of Culloden",*



*Abito, "VOSS", SS/2001*



*Abito, "Eshu", AW/2000/2001*

*I. Habitat | Abito | IB. Meccanico | Paralleli*



*Pierre Chareau e Bernard Bijvoet, Maison de Verre, 1928/1932*

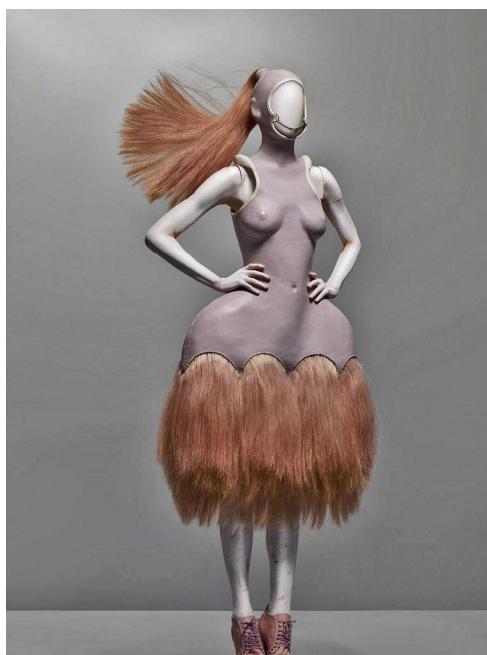
*I. Habitat | Abito | IB. Meccanico | Paralleli*



*Alexander McQueen, Abito Finale, Collezione, "No.13", SS/1999*



*Alexander McQueen, Abito, "VOSS", SS/2001*

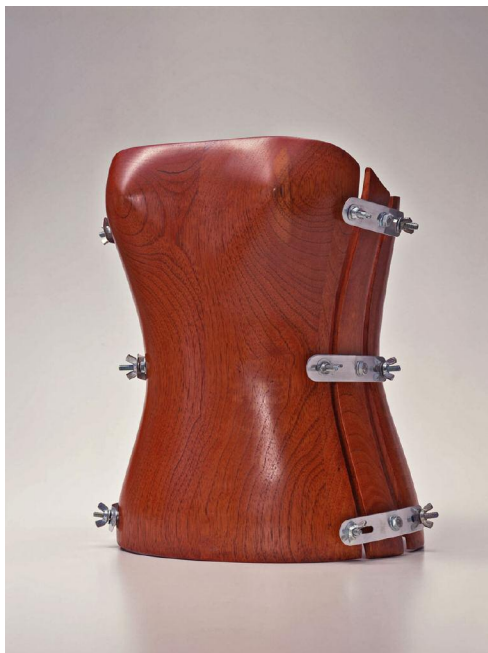


*Alexander McQueen, Abito, "It's Only a Game", SS/2005*



*Alexander McQueen, Abito, "The Girl Who Lived In the Tree", AW/2008/2009*

*I. Habitat | Abito | IB. Meccanico | Paralleli*



*Hussein Chalayan, Corsetto di Legno,  
AW/1995/1996*



*Givenchy, Corsetto, AW/1999/2000*



*Hussein Chalayan, Abito, "Airplane",  
SS/2000*



*Hussein Chalayan, Abito, "Airplane",  
SS/2000*



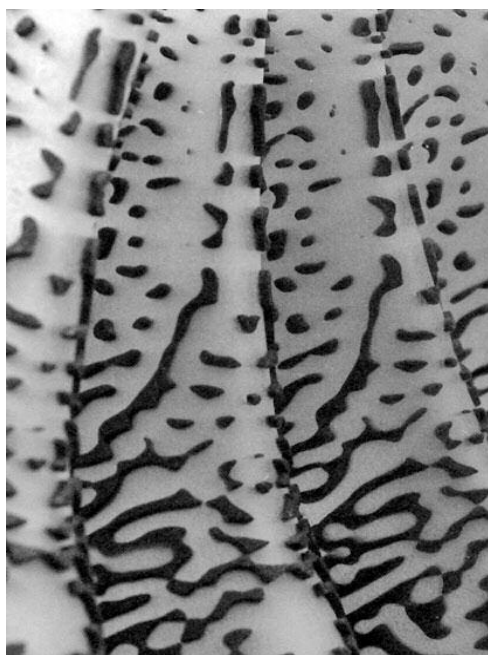
*I. Habitat | Abito | IB. Meccanico | Paralleli*



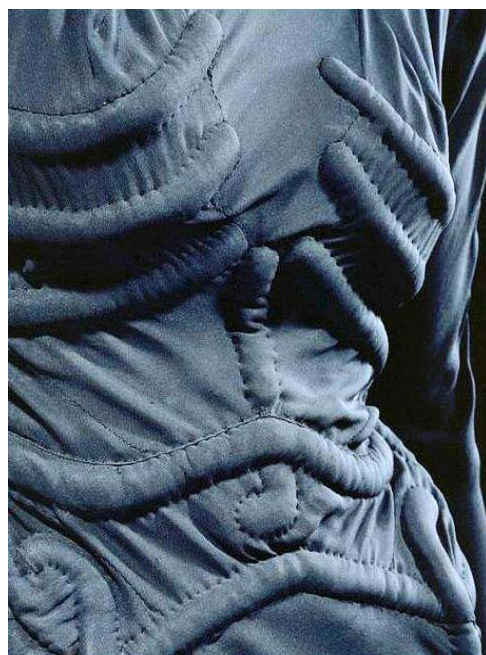
*Mariano Fortuny, Abito, "Delphos", 1907*



*Mariano Fortuny, Abito, "Delphos", 1907*

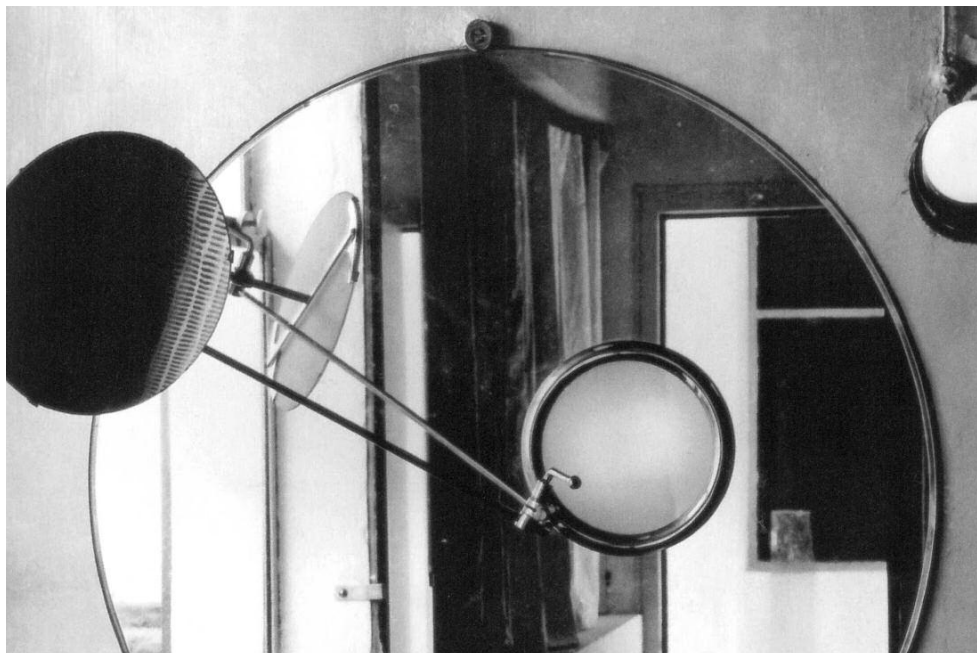


*Neri Oxman, Progetto, "Carpal Skin", 2011*



*Elsa Schiaparelli, Abito, "Skeleton", 1938*

*I. Habitat | Abito | IB. Meccanico | Paralleli*



*Eileen Gray, Specchio, Settore degli Ospiti, E.1027, 1926/1928*

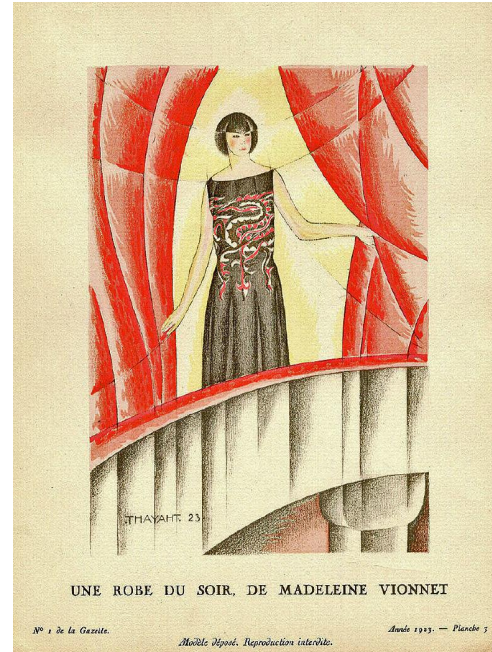


*Ernesto Michahelles (Thayaht) per Madeleine Vionnet, Schizzi per il Logo*

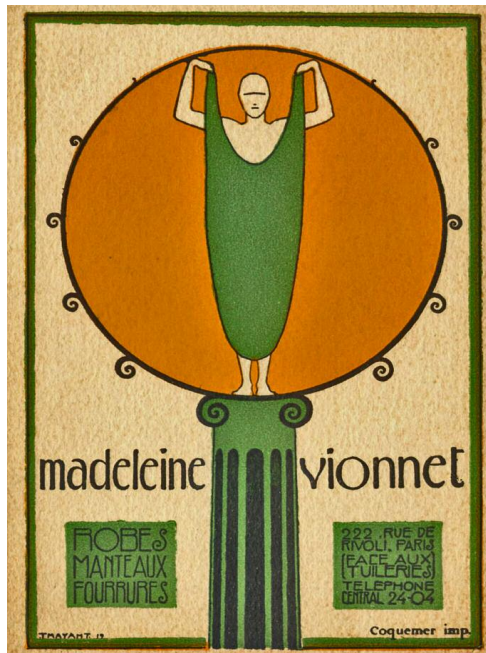
I. Habitat | Abito | IB. Meccanico | Paralleli



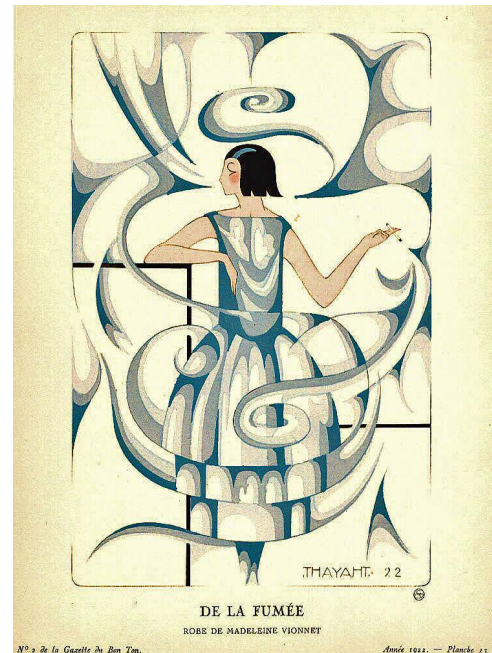
Thayaht per Madeleine Vionnet, "L'Essayage de Paris", 1922



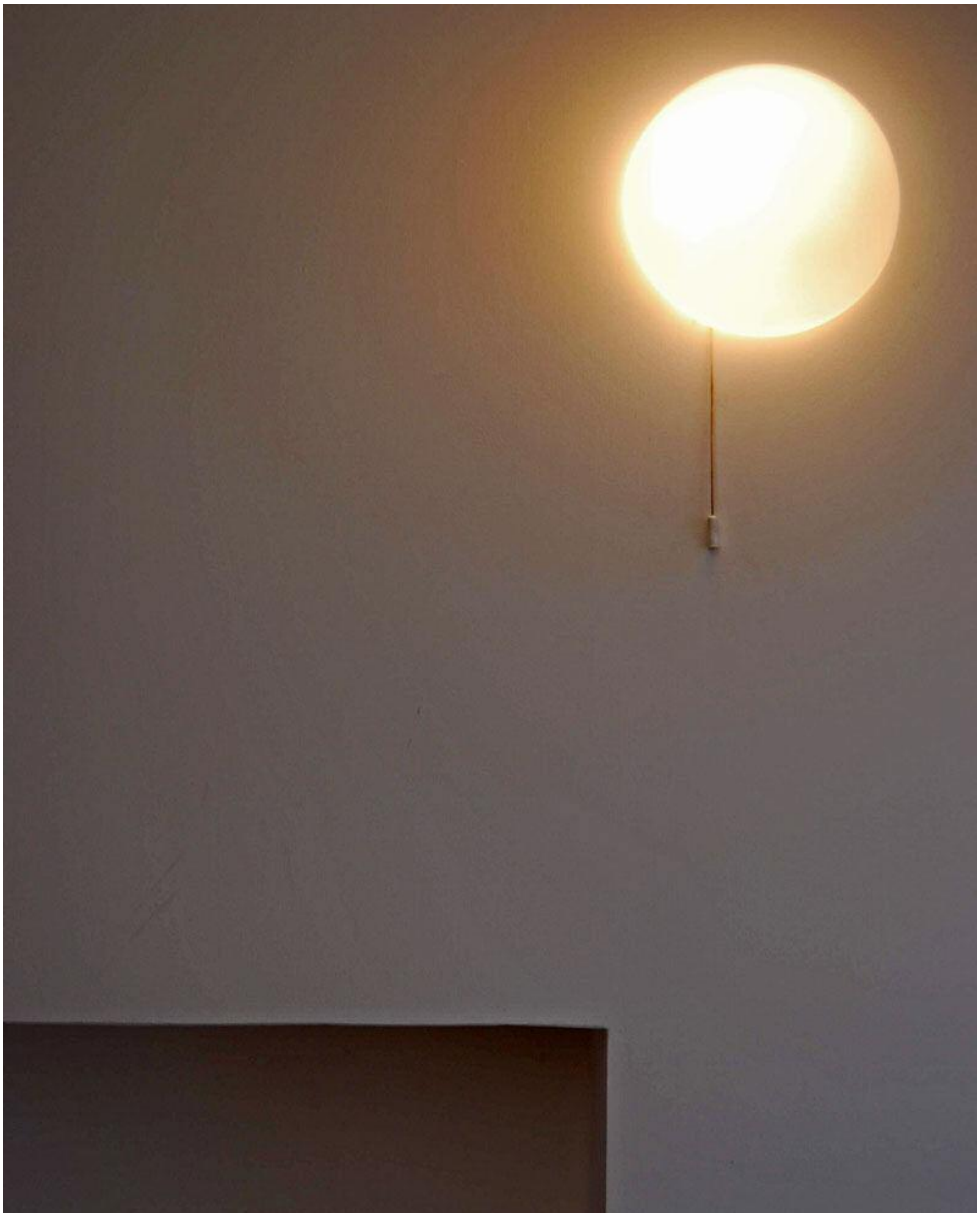
Thayaht per Madeleine Vionnet, "Une Robe du Soir", 1923



Thayaht per Madeleine Vionnet, Logo



Thayaht per Madeleine Vionnet, "De La Fumée", 1922



# IC1. CASA GROTTESCA

*Immeuble Molitor | Le Corbusier | Sedicesimo  
Arrondissement ~ Parigi | 1931/1934*

*Nella misura in cui la condizione umana è paradossale, il marginale è precisamente il tipico proprio perché è marginale<sup>1</sup>.*

Le Corbusier portava sempre con sé un piccolo taccuino. In uno di essi, si possono distinguere le parole "l'uomo" e "la squadra", in un rapporto tale da interrogarsi sull'analogia dell'equazione, che si conclude: "l'individuo/la persona= l'uomo - tutti nel proprio sacco di pelle!". La frase è stata seguita da uno schizzo di una figura umana, che si trova letteralmente in un sacco di pelle, con un'espressione molto scioccata sulla sua faccia. Amédée Ozenfant aveva espresso le sue obiezioni circa la suddetta teoria, criticandola come passiva<sup>2</sup>. Una teoria che, in realtà, definisce e illustra la preoccupazione di un architetto sia per il rapporto dell'individuo con la società intera (la comunità) che per il suo modo di essere all'interno di un involucro, in un primo momento (all'interno dell'involucro della pelle), e poi all'interno di uno più ampio (l'involucro sartoriale architettonico).

Per diciassette anni consecutivi, l'involucro residenziale di Le Corbusier si trovava al numero Venti di rue Jacob a Parigi, nel cuore della vita intellettuale e artistica dell'epoca. A volte, durante questo periodo, il fratello Alberto e il suo stretto collaboratore e cugino, Pierre hanno mantenuto appartamenti nello stesso edificio (che oggi si trova all'interno di un quartiere artistico della città, con la facciata coperta da impalcature per esigenze di restauro). Nel 1931, l'architetto si trasferì alla periferia, accompagnato da sua moglie, Yvonne Gallis, una modella e stilista di Monaco, e il loro cane, Pinceau. Yvonne non era particolarmente contenta di questo trasloco, poiché lei avrebbe dovuto lasciare le sue abitudini quotidiane, come, per esempio, il suo *pastis* pomeridiano guardando lo scorrere del tempo nel caffè *Deux Magots*<sup>3</sup>.

Per lui è stato un progresso logico: avrebbe avuto la possibilità di applicare i principi della Villa Radieuse, in una scala più piccola ma ancora più importante, nel progettare il suo "appartamento su misura", o *mon appartement*, come lo chiamò. Sfruttando i vantaggi della connessione di due piani verticali, ma anche della interessante coesistenza di molteplici usi, Le Corbusier introdusse il suo vocabolario personale in un "sacco di pelle" più ampio. Questo vocabolario architettonico, sul settimo e ottavo piano dell'Immeuble Molitor, caratterizza l'appartamento come *Maison sur la Maison*.

Come nell'estratto introduttivo di Harpham, dal suo libro *On the Grotesque*, si può supporre che lo stile di vita di Le Corbusier sia stato marginale, diviso in mondi distinti come l'architettonico, l'artistico, il sociale e quello privato. Queste distinzioni sono riflessi negli spazi interni del suo appartamento nell'Immeuble Molitor, assegnando a quest'ultimo un carattere grottesco. L'analisi che segue si concentrerà sulle abitudini umane - gli attributi relazionali e sociali della natura umana - e dei loro mezzi di espressione all'interno dell'involucro residenziale, così come i loro rapporti con gli spazi interni di questi ultimi. Se i capitoli precedenti, la "Casa Narrativa" e la "Casa Corporea", sono stati incentrati sulla psiche umana e il corpo umano, rispettivamente, allora la "Casa Grottesca" sarà interessata alle abitudini umane, al modo di vivere. Infine, in questo capitolo cercherò di descrivere come le due entità - abitudini umane ed elementi architettonici - coesistono e interagiscono.

In attinenza con la dichiarazione di Alison Smithson, l'architettura - e soprattutto lo spazio interno - sta per essere affrontato come «il risultato diretto di un modo di vivere»<sup>4</sup>, l'entità architettonica sta per essere divisa in diversi frammenti, nelle parti che indicano significati sull'entità umana e un certo modo di vivere. Questi segni possono appartenere a un campo che è parallelo al mondo delle cose, ma sono determinati da quest'ultimo, in uno scambio costante di significato, identità e origine<sup>5</sup>. Al fine di interpretare questi segni significanti delle abitudini umane, dello stile di vita e della natura inserita nella "superficie" dello spazio interno e delle sue attrezzature, l'analisi si baserà sulla teoria della fenomenologia, «al fine di raggiungere le virtù principali, quelle che rivelano un attaccamento che è nativo in qualche modo alla funzione primaria dell'abitare». Lo studio che segue tenterà di prendere le distanze dai problemi della descrizione, «se questa descrizione dà fatti o impressioni»<sup>6</sup>, e tenterà d'interpretare questi elementi che assegnano al binomio "residenza - residente" il suo bidimensionale, unico e auto-referenziale ruolo, dando a questo "angolo di mondo" residenziale il suo carattere esplicito.

*(...) Un geografo o un etnografo ci possono dare descrizioni dei tipi molto diversi di abitazioni. In ogni varietà, il fenomenologo fa lo sforzo necessario per cogliere il germe dell'essenziale, certo, immediato benessere che racchiude. In ogni abitazione, anche la più ricca, il primo compito del fenomenologo è quello di trovare l'involucro originale. Dobbiamo quindi dire come abitiamo il nostro spazio vitale, in accordo con tutte le dialettiche della vita, il modo in cui mettere radici, giorno dopo giorno, in un "angolo del mondo".*

L'identità esplicita dello spazio interno di questo caso di studio sta per essere affrontata attraverso la prospettiva di un personaggio grottesco. Come Johannes Wolfgang Kayser descrive nel suo libro *The Grotesque in Art and Literature*, l'arte grottesca è caratterizzata dal rifiuto della ragione, l'immersione nel subconscio e

la sua prole, l'ossessione delle qualità opposte e l'enfasi sul ridicolo, sorpresa e virulenza. Queste tendenze principali del grottesco, come sono state già menzionate in precedenza, saranno rintracciate negli spazi interni dell'ultimo appartamento di Le Corbusier a Parigi e nei suoi oggetti, mobili e arredi, nell'universo interno (architettonico e relazionale) dell'architetto francese. La bellezza rintracciata in ciò che sembra bizzarro<sup>8</sup>.

*Il grottesco è una forma d'arte, con alcune caratteristiche comuni. In primo luogo, il rifiuto della ragione, i suoi benefici, la protezione e le istituzioni. In secondo luogo, l'immersione nel subconscio e la sua prole, come la paura, la passione e la perversità (...). In terzo luogo, una classe di elementi, l'ossessione di opposti che costringono la coesistenza del bello con il ripugnante, il sublime con il lordo, l'umorismo con l'orrore, l'organico con il meccanico. In quarto luogo, accento sul ridicolo, sorpresa e virulenza, attraverso la caricatura, la deformazione e la distorsione delle caratteristiche salienti. Il grottesco minaccia le basi dell'esistenza attraverso il sovvertimento dell'ordine e l'inversione traditrice del familiare e dell'ostile<sup>9</sup>.*

### **La Vista**

*Io esisto solo in base a ciò che vedo... Questa è la chiave. Per vedere, guardare, osservare, immaginare, inventare, creare... Io sono e rimango un visualizzatore impenitente. Tutto è sotto gli occhi... Osservare! Dove sono gli osservatori?<sup>10</sup>*

Due schizzi di Le Corbusier - parte dello studio per il progetto *Ma Petite Maison* - rappresentano l'importanza visiva secondo lui. Uno dei disegni è costituito da una figura umana, un occhio, un lago e un edificio. La piccola figura umana è rappresentata in piedi accanto a un enorme occhio non uniforme, orientata verso il lago, mentre la casa si trova da qualche parte tra l'occhio e il lago. La casa è rappresentata come l'elemento intermedio, come un filtro a membrana tra l'occhio e il paesaggio, così come l'involucro trasparente dell'appartamento nell'*Immeuble Molitor*. Invece l'elemento dell'"occhio" ottiene una importanza prominente, con la sua presenza accentuata, come espressa indipendentemente dalla figura umana. Quest'ultima, è assimilata a uno "spettatore dell'occhio", lo strumento per la visualizzazione, e l'architettura in mezzo, che rende possibile il collegamento visivo delle parti urbane opposte.

*Palme, banani, oasi tropicali compongono il paesaggio visivo. Qualcuno si ferma. Qualcuno pone la sua poltrona<sup>11</sup>.*

La disposizione visiva nell'*Immeuble Molitor* corrisponde alla maggior parte delle residenze progettate da Le Corbusier, dove tutto è disposto in modo tale da mettere costantemente l'accento sulla periferia della casa. La vista è guidata verso l'esterno, verso il paesaggio urbano o naturale circostante, proponendo la perce-

zione della residenza come un insieme di fotogrammi di visualizzazione in sequenza. Nel caso di Molitor la vista non è periferica, a causa della struttura dell'involucro architettonico e del fatto che le facciate laterali sono attaccate agli edifici vicini. Pertanto, le viste sono ampie nelle facciate anteriore e posteriore dell'appartamento, l'*atelier* e l'ufficio privato di Le Corbusier e la sala da pranzo e la camera da letto, rispettivamente. Le vedute attraverso le singole facciate di vetro sono facilitate dal layout a pianta libera, dal momento che nessun elemento architettonico fisso ostacola l'occhio nel guardare il paesaggio circostante. Per questo nuovo modello di pianificazione urbana - in conformità con i principi della *Villa Radieuse* - gli alberi e il cielo erano di vitale importanza per la costruzione, uguale al cemento armato e al ferro da stiro<sup>12</sup>. Cose ornate e belle e camere riccamente decorate sono state sostituite da grandi distese di muro bianco; la grazia esaurita della decorazione sentimentale attraverso una casa che sembra un'automobile<sup>13</sup>.

L'esperienza della "visione" raggiunge il suo apice all'ottavo piano dell'edificio, il tetto della casa che ospita l'albergo e la sua terrazza; il secondo elemento potrebbe essere descritto come una "stanza all'aperto", uno spazio di transizione tra interno ed esterno. Questa specifica area con aiuole massime e una panca lineare minima di cemento armato è tanto imponente quanto le sue connotazioni monastiche. In riferimento al grottesco e le sue interpretazioni «come immagini in cui tutti i tipi di cose strane sono rappresentati senza alcun senso peculiare, o significato, ma solo per nutrire gli occhi»<sup>14</sup>, si possono tracciare analogie con l'ossessione di Le Corbusier per la "visione" come un mezzo di piacere e soddisfazione. Nella gerarchia degli spazi, il tetto appare come il terzo elemento più importante. Inteso come un luogo di riflessione, sulla lotta senza fine tra l'ambiente urbano e naturale, non cessa di funzionare come un prodotto equivalente, con il visitatore che partecipa silenziosamente al rituale prescritto. Dall'esempio estremo della terrazza presso l'appartamento di Charles de Beistegui all'ultimo piano dell'Immeuble Molitor, il *layout* architettonico rende la vista un trucco concettuale e lo spazio di sorveglianza un luogo della mente<sup>15</sup>.

*Vogliamo vedere noi stessi trasformati in pietra e piante, vogliamo fare passeggiate in noi stessi quando facciamo due passi in questi edifici e giardini*<sup>16</sup>.

### **La Misura**

*Ed è stato allora che ho inventato una parte del Modulor, ridefinendo le dimensioni umane, un sistema di misurazione basato interamente sugli esseri umani. E questo è il fatto più impressionante per quanto riguarda il Modulor, che ho scoperto una mattina, non so come... Non so come questa cosa si è verificata... Il più alto grado della matematica è contenuto in questo sistema... E vorrei aggiungere una cosa, che è un exploit tra l'altro... Io sono per natura matematico, anche se non vi è alcuna prova di questo nei miei libri*<sup>17</sup>.



Le Corbusier ha completato lo studio del *Modulor* - un sistema metrico in base all'adattamento della sezione aurea sulle proporzioni d'un uomo tipo alto 1,80 m. - nel 1948. Il suo desiderio era l'utilizzazione del sistema *Modulor* nel nuovo design della partizione in vetro del lato posteriore dell'appartamento Molitor, che aveva bisogno di sostituzione a causa di un problema tecnico. Ma poiché le dimensioni del *Modulor* non potevano essere identificate con le dimensioni attuali della facciata, Le Corbusier ha progettato un *Modulor* speciale sulla base di 2,04 m., prendendo come riferimento l'altezza totale di un uomo con il suo braccio in estensione<sup>18</sup>. Tra i quattro mila trentanove schizzi e disegni di Le Corbusier, che si trovavano in una valigia nel suo appartamento tra settantatre quaderni diversi, si scorge una ossessione particolare dell'architetto per l'applicazione delle dimensioni umane. In aggiunta agli attributi mentali o culturali della natura umana, le dimensioni del corpo umano sono quelle che "guidano" la soluzione architettonica, di conseguenza.

– Per chi si costruisce una casa?

– Per gli esseri umani, ovviamente!<sup>19</sup>

Al fine di interpretare le questioni fondamentali della progettazione architettonica, egli deve capire, prima, le "leggi" che caratterizzano il rapporto possibile tra la dimensione umana e quella spaziale. La misura nel processo residenziale è equivalente a elementi progettati secondo le dimensioni fisiche, ma anche secondo le attività di base, dell'utente. Questo consente all'utente di sviluppare e verificare costantemente una rete di rapporti di identificazione e di attuazione tra sé e il suo, immediato, spazio circostante.

*Noi vediamo, tocchiamo, ascoltiamo e misuriamo il mondo con tutta la nostra costituzione ed esistenza corporea, e il mondo esperienziale è organizzato e articolato intorno al centro del corpo. In realtà, il nostro mondo esistenziale ha due fuochi simultanei: il nostro corpo e la nostra casa. C'è un rapporto speciale e dinamico tra i due, ma possono fondersi e dare un senso assoluto di connessione, o possono distanziarsi tra loro, dando luogo a un senso di desiderio, nostalgia e alienazione (...). Il nostro domicilio è il rifugio e la proiezione del nostro corpo, la memoria e l'auto-identità. Sperimentando un luogo, spazio o casa, vi è un dialogo, uno scambio: mi metto nello spazio e lo spazio si stabilisce in me. Un edificio umano incorpora la proporzione, gli schemi del movimento e i domini dell'occupante e risuonano la sua presenza e i suoi atti<sup>20</sup>.*

In questo processo, il contributo dell'architetto è di fondamentale importanza al fine di ristabilire il binomio "residente - residenza". Affinché qualcuno decida ciò che è da includere nella costruzione, si deve capire che cosa compone l'abitazione. Ma non vi sono abitazioni originali, autentiche senza l'immediatezza e la distanza, simultaneamente. Dovremmo scoprire la necessità della vicinanza e dell'architettura.

tura, che articolerà la natura e permetterà di garantire la loro unità. Nel caso di Frank Lloyd Wright, si osserva una filosofia simile al ruolo delle dimensioni umane corporee e la loro integrazione nell'oggetto architettonico. In particolare, Wright ha utilizzato il sistema dell'unità della progettazione per mantenere 'tutti in proporzione, garantire la proporzione coerente in tutto l'edificio, grande o piccolo, che diventa così - come un arazzo, - un tessuto consistente dell'unità dei diversi correlati. La sua comprensione della proporzione ha comportato la dimensione specifica della figura umana, in modo che la sua statura abbastanza bassa ha avuto un effetto considerevole sulle dimensioni dei diversi soffitti e intradossi nei suoi edifici. L'ossessione di Wright per l'armonia architettonica della scala era tale che lo hanno sentito rivolgersi al suo apprendista William Wesley Peters (di 1,93 m.) chiedendogli di sedersi alle riunioni a Taliesin, perché in piedi, Peters «stava distruggendo la proporzione» della stanza<sup>21</sup>.

Wright, così come Le Corbusier, aveva compreso che le persone rispondevano a diverse proporzioni e sperimentavano lo spazio e la forma tramite una esperienza empatica: i camini al centro delle sue case, con la loro posizione accovacciata, la loro enorme massa e le mensole basse, in combinazione con i soffitti bassi, rendevano gli occupanti più alti, più al comando dello spazio e delle vedute che si potevano osservare al di là delle basse gronde sporgenti. I suoi mobili, sia non fissati che fissi, sono stati spesso sviluppati per interpretare l'edificio come un "insieme" - per esempio, la credenza in legno nella sala da pranzo della casa *Robie* è una versione in scala ridotta del prospetto della casa sulla strada principale. Aveva con successo inserito una forma e uno spazio all'interno di un altro, in modo che i suoi edifici fossero composti di elementi simili ripetuti in diverse scale<sup>22</sup>.

*Solo la misura offerta dal corpo umano ci permette di sentire noi stessi - solo quando cessiamo di considerare l'ambiente naturale come strumento di controllo e comando e ci abbandoniamo nell'ambiente naturale del luogo e del tempo. Nessuno è più attrezzato dell'architetto ad assistere a un restauro, anche se il contesto culturale lascia poco spazio per ottimismo<sup>23</sup>.*

In molte stanze dell'ultimo appartamento di Le Corbusier a Parigi, si trova un soffitto a volte e lo spazio è definito dall'uso di sculture drammatiche. Come ad esempio nella zona notte, dove la forma prismatica degli spogliatoi appare in contrasto con la forma antropomorfa della cabina doccia. Accanto a queste figure, si trova il letto, montato alto da terra, con testiera in legno, a forma di ala d'aereo, e il suo design si riferisce ai modelli greci, romani, ma soprattutto al pensiero meditativo. L'altezza del letto (85 cm, dalla sua struttura in metallo al piano) è tale perché Le Corbusier voleva guardare attraverso la parete di vetro, sdraiato sul suo materasso, e perdersi nel paesaggio circostante<sup>24</sup>. Sulla parete sopra il letto domina un dipinto di André Bauchant, mentre sul lato le foto dalla madre di cento anni di Le Corbusier

e la sua moglie Yvonne sottolineano il valore dei legami affettivi.

Marco Frascari nel suo libro *Monsters of Architecture* suggerisce che «come pensiamo all'architettura con i nostri corpi, pensiamo i nostri corpi attraverso l'architettura»<sup>25</sup>. Questa nozione è evidente nella globalità dell'opera architettonica di Le Corbusier, ma soprattutto nel caso del suo appartamento nell'Immeuble Molitor, dove si può tracciare «un antropomorfismo per quanto riguarda la rappresentazione architettonica, questo antropomorfismo può essere inteso come l'attribuzione delle caratteristiche e attributi umani alle strutture e agli edifici»<sup>26</sup> e la sua qualità può avvicinare i limiti di una essenza grottesca, come nella ricerca per "riscoprire l'uomo". Nelle parole di Le Corbusier: «Dobbiamo riscoprire l'uomo. Dobbiamo riscoprire la retta che unisce l'asse di leggi fondamentali: la biologia, la natura, il cosmo; una linea retta inflessibile come l'orizzonte del mare»<sup>27</sup>.

### **I Paradossi**

*Il grottesco è una delle forme più evidenti di arte che può richiedere di squarciare il velo di familiarità, per colpirci dalla sonnolenza dell'abituale, per renderci consapevoli della paradossalità pericolosa della vita»<sup>28</sup>.*

L'Immeuble Molitor, al numero 24 della via *Nungesser et Coli*, conferma l'attributo che Le Corbusier ha cercato attraverso le sue teorie architettoniche, quello del *ci-toyen radieuse*<sup>29</sup>, mentre rimane negli elenchi storici come l'ultimo appartamento dell'architetto francese a Parigi. Le Corbusier è stato occupato con lo studio di una residenza privata, dalle dimensioni minime, dal titolo *Ma Maison* dal 1929. Il progetto, concepito a bordo del *SS Massilia* durante il viaggio dell'architetto a Brasilia, non è mai stato eseguito, quindi è servito come piattaforma iniziale per lo studio della disposizione spaziale del settimo piano dell'Immeuble Molitor. Entrambi gli studi condividono la stessa disposizione bipolare, la loro struttura è divisa in un industriale posto di lavoro e una parte residenziale dedicata alla vita quotidiana. Per l'ultimo appartamento di Le Corbusier a Parigi, questo layout è stato replicato dalle sue attività quotidiane equamente divise nel suo studio nel centro della città, il suo atelier e il suo spazio della vita privata negli ultimi piani dell'Immeuble Molitor.

*L'appartamento misura 24 m lunghezza, compreso il balcone. E' pieno di sole in tutto il suo perimetro e raggi di sole entrano dalla sua area scoperta, anche durante la stagione invernale. E' comunque incredibilmente stretta in larghezza, circa 4 m; la mia sala da pranzo – quella vasta sala da pranzo che puoi vedere lì – misura 4 m in larghezza, e l'area che la collega ad essa, che tanto pomposamente chiami soggiorno, misura solo 2,20 m! (...). Quando apro la porta centrale posso avere una prospettiva globale dell'appartamento, da un lato all'altro, e non presumere che questo provoca una sensazione di vastità, io la definirei piuttosto, come una sensazione familiare*

*di comodità*<sup>30</sup>.

Questa dualità è stata realizzata assegnando alla parte est del settimo piano gli usi relativi alle attività di Le Corbusier, ospitati nel suo ufficio e atelier, che porta alla composizione del *domaine de monsieur*. E alla parte ovest, orientata verso il bosco di Boulogne, raggruppando gli usi relativi alle attività della moglie, ospitati nella cucina, nella sala da pranzo e nel soggiorno, realizzando il *domaine de madame*. Ciò che si trova tra i due settori, il maschile e il femminile (a parte l'ingresso dell'appartamento), è uno spazio comune, neutralizzato, un soggiorno dalle dimensioni minime. Come Le Corbusier descrive a sua madre, il "salotto" è un nome provocatorio per un piccolo spazio, uno spazio che potrebbe essere separato dall'atelier dell'architetto con l'uso di una porta a battente di grandi dimensioni e che conteneva il camino con un tetto lucernario. La spazialità del soggiorno lega due concezioni contraddittorie nella struttura residenziale. Si tratta di un oscuro centro protetto d'incontri e rituali collettivi - con il camino che assegna ad esso un carattere archetipico dell'omerico "focolare" - in contrapposizione con il luminoso aprirsi dell'ingresso e delle parti posteriori destinate all'indipendenza personale.

Le qualità dello spazio interno nelle diverse stanze dell'appartamento di Le Corbusier sono molto contraddittorie tra loro: dal vasto spazio aperto dell'atelier dell'architetto al carattere frammentato del *domaine de madame*, dove si può trovare la cucina, la sala da pranzo e la camera da letto principale e il soggiorno dalle dimensioni minime, le impostazioni degli spazi interni cambiano drasticamente. Ricordando la definizione di Kayser dall'arte grottesca, nell'introduzione di questo capitolo, e «la sua ossessione con gli opposti che costringono la coesistenza del bello con il ripugnante, il sublime con il lordo, l'umorismo con l'orrore, l'organico con il meccanico», nello spazio interno esaminato, l'oscurità è in contrapposizione con la luce, un'immensa quantità con la più piccola dello spazio possibile e il libero con il frammentato. Ma utilizzando il seguente estratto del saggio di Michel Foucault *Heterotopias*, lo spazio interno di Le Corbusier può portare, anche, un'essenza "fantasmatica":

*L'opera monumentale di Bachelard e le descrizioni dei fenomenologi ci hanno insegnato che non viviamo in uno spazio omogeneo e vuoto, ma al contrario in uno spazio completamente imbevuto di quantità e forse pure completamente fantasmatico. Lo spazio della nostra percezione primaria, lo spazio dei nostri sogni e delle nostre passioni possiedono essi stessi le qualità che sembrano intrinseche: c'è una luce, eterea, uno spazio trasparente, o ancora un oscuro, difficile, gravato spazio, uno spazio dall'alto della sommità, o al contrario uno spazio dal basso del fango, o anche uno spazio che può scorrere come acqua gassata, o uno spazio che è fisso, congelato, come pietra o cristallo. Tuttavia queste analisi, pur fondamentali per la riflessione in questo no-*

*stro tempo, in primo luogo riguardano lo spazio interno*<sup>31</sup>.

Questa netta distinzione tra maschile e femminile, come descritta in precedenza, ricorda la disposizione interna nella Maison de Verre di Chareau, in cui «i due sessi vivevano a fianco». Ad esempio, nel bagno principale della coppia che risiedeva nella casa, la vasca da bagno si trovava sul lato femminile - da dove la padrona della casa poteva guardare attraverso gli alberi - mentre la doccia si trovava sul lato maschile. Intanto, «la disposizione sottile delle porte a soffietto in duralluminio, che in nessuna parte raggiungono il soffitto, scherma il corpo ma permette (nello stesso tempo) a una conversazione di continuare»<sup>32</sup>. Seguendo la stessa nozione, il bagno che si trova nella camera da letto dell'appartamento di Le Corbusier è caratterizzato da una frammentazione, una spazialità fluida. Lo spazio chiuso ospita un lavandino e una vasca sotto la luce naturale fornita da una finestra sul tetto, mentre la cabina doccia è situata dietro uno spazio chiuso, vicino al letto; il tetto è a volta e tutta la sua forma è organica, seguendo le curve umane che in modo sottile, a volte, ospita al suo interno.

Ma l'elemento più bizzarro del bagno è la bassa vasca ovale - il bidet - che si trova all'interno dello spazio della camera da letto principale, accanto al tavolo per il *maquillage* e al doppio specchio di Mme. Yvonne Gallis, di fronte all'ingresso principale della camera da letto. Questo elemento nel bagno indipendente è normalmente destinato a essere nascosto alla vista "pubblica" e può essere descritto come un elemento paradossale, secondo la definizione di Harpham, «se il grottesco può essere paragonato a qualcosa, è al paradosso».

*Il paradosso è un modo di ripiegare la lingua contro se stessa, affermando entrambi i termini di contraddizione in una sola volta. (...) Dal momento che rompe le regole, il paradosso può penetrare regni nuovi e inaspettati di esperienza, alla scoperta di relazioni che la sintassi, in generale, oscura. Questo senso di rivelazione, che accompagna un arricchimento improvviso del nostro repertorio simbolico, rappresenta la nostra esperienza di profondità: è quasi sinonimo di profondo*<sup>33</sup>.

### **Arredamento**

*Le statue ti guardano come se chiedessero: che cosa ti preoccupa?*<sup>34</sup>

Il paziente che entra nell'ufficio di Sigmund Freud a Vienna, descrive che sono gli oggetti, e non il proprietario che attirano la sua attenzione, figure che hanno una diretta presenza antropomorfa, producendo la sensazione che Freud sostituisca la sua presenza attraverso gli oggetti. Gli oggetti distribuiti nell'appartamento di Le Corbusier portano una logica simile autobiografica. Un architetto che lavorava nell'atelier di Le Corbusier sulla via Sèvres gli scrisse nel 1954: «Questo significato poetico dell'oggetto collega al vostro lavoro una virtù estetica faraonica anche se

questi valori rivelano una sensibilità e un inconscio che si caratterizzano come completamente moderni»<sup>35</sup>.

*La nostra percezione finisce negli oggetti, e l'oggetto, una volta costituito, appare come la ragione di tutte le esperienze di esso che abbiamo avuto o potremmo avere (...) In altre parole: guardare un oggetto è abitarlo, e da questa abitazione cogliere tutte le cose in termini di aspetto che si presentano ad esso*<sup>36</sup>.

Quattro sedie disegnate da Thonet circondano il tavolo da pranzo in marmo mentre un grande vaso in ceramica disegnato di Alvar Aalto si trova nel centro del tavolo. Il tavolo centrale nel soggiorno è costituito da un pezzo grezzo di legno ed è scelto con cura dall'architetto, è un oggetto con una risposta poetica (*objet à réaction poétique*), come l'ha caratterizzato. Una scultura Lipschitz si trova liberamente nello spazio e un grande dipinto, ideato dall'architetto, sul muro della sala da pranzo completa l'ambientazione di questo paesaggio interiore.

*Allo stesso tempo, (Le Corbusier) ha dipinto una serie di mostri biomorfici, noti semplicemente come Ubus secondo il personaggio noto e assurdo di Alfred Jarry "Ubu Roi". Questi sembravano riassumere i sentimenti contrastanti dell'artista di futilità e d'ironia, e sembravano corrispondere a uno stato mentale di ritiro. In questi anni, il Surrealismo aveva anche tenuto stretto un appello per la ricerca del primordiale oggetto e dell'immaginario subconscio*<sup>37</sup>.

Un dipinto di Leger e il tappeto in rosso-mattone di Berber completano l'ambientazione con una precisione chirurgica. Mentre in mostra permanente stanno gli oggetti della *Collection Particulière*, ceramiche spagnole, sculture africane e una figura del dio Pan, dal viaggio dell'architetto in Oriente nel 1911. Le Corbusier descrive il suo rapporto con gli oggetti nel suo ultimo testo, con un carattere autobiografico, intitolato *Mise au Point* (1919): «Il mio desiderio di finire la mia missione è ormai evidente nella pittura, nel design. E lo spirito dell'architetto è stato aggiunto, si è fatto sentire. Nel 1928, non c'erano oggetti, né vetro, né bottiglie, solo il supporto per la geometria, il risveglio dell'analogia. Dopo il 1928, la figura umana e gli oggetti dominavano in una risposta poetica»<sup>38</sup>.

Ogni oggetto all'interno dell'appartamento è stato selezionato indicando l'estetica personale del suo proprietario e non è stato dettato dalla moda convenzionale. Ogni elemento dello spazio interno ricordava una memoria, un simbolismo personale, in generale una qualità autobiografica, attribuendo un carattere fortemente razionale agli interni. Un carattere che la sua moglie Yvonne preferirebbe più femminile. Ma lo spazio interno dell'ultimo appartamento di Le Corbusier a Parigi era in sintonia con la personalità del suo ideatore e proprietario, e come Pierre Bourdieu sostiene di seguito, prendendo a prestito la frase di Leibniz, «ogni dimen-

sione dello stile di vita, ogni oggetto e ogni pezzo dei mobili di questo universo quotidiano, "simboleggia con gli altri" e "simboleggia gli altri".

*Il gusto, la propensione e la capacità di appropriarsi (materialmente o simbolicamente) di una determinata classe di oggetti o pratiche classificati è la formula generativa dello stile di vita, un insieme unitario di preferenze distintive che esprimono la stessa intenzione espressiva nella logica specifica di ciascuno dei simbolici sotto-spazi, mobili, abbigliamento, linguaggio o "hexis" corporea. Ogni dimensione dello stile di vita "simboleggia con gli altri", secondo l'espressione di Leibniz, e "simboleggia gli altri". La visione del mondo di un vecchio ebanista, il modo in cui gestisce il suo bilancio, il suo tempo e il suo corpo, il suo uso del linguaggio e la scelta dei capi di abbigliamento sono completamente presenti nella sua etica della scrupolosa e impeccabile arte e nell'estetica del lavoro per l'amore del lavoro, che lo porta a misurare la bellezza dei suoi prodotti attraverso la cura e la pazienza che ha messo in loro<sup>39</sup>.*

In diretto contrasto con la precisione chirurgica nel posizionamento degli elementi del *domaine de madame* stava l'atelier di Le Corbusier - come una zona tabù. Il fotografo Jean Petit ha descritto l'atmosfera come una scena caotica<sup>40</sup>. Per l'architetto francese, il suo atelier è stato il luogo di una ricerca paziente, un luogo di espressione analogo al *Maison de Goncourt* - come descritto da Edmond Goncourt a *La Maison d'un Artiste*<sup>41</sup>. Conchiglie da Cap Martin, cataloghi di negozi da *La Samari-taine*, foto da vacanze in famiglia, i programmi teatrali finiti da tempo. Il paesaggio interno è stato riempito da numerose tele e tubetti di vernice, scatti di nudo del fotografo Rupert Carabin, una scatola di medicine vuota, tarocchi con figure di Napoleone, una pellicola Kodak e il biglietto d'ingresso per *L'Exposition Coloniale* del 1931<sup>42</sup>.

Piccoli corridoi permettevano di spostarsi tra gli oggetti per avvicinare, a un certo punto, Le Corbusier, che stava (nello spazio) come un altro oggetto. «La pietra ha una voce - scrive Le Corbusier. Ci può parlare attraverso il muro<sup>43</sup>. La sua superficie è ruvida, ma piacevole al tatto. Questo muro è diventato per me un compagno di vita», rivelando la sua sensibilità per la scelta e gli attributi dei materiali. Nell'estratto che segue, da una lettera di Le Corbusier a sua madre, si può tracciare una intimità simile ai mobili del suo appartamento. L'arrivo di un divano è equiparato a un "avvenimento straordinario", con la possibilità di trasformare l'interno, l'ambiente domestico, ma anche di "promuovere" i suoi residenti a membri della borghesia. Di conseguenza, i diversi oggetti, arredi e mobili degli ultimi due piani dell'Immeuble Molitor sono stati influenzati da, e influenzano, le attività abituali e relazionali della coppia.

*Un avvenimento straordinario è successo questa mattina, con qualche difficoltà, devo dire, e l'abbiamo messo vicino al camino. E improvvisamente, lo*

*spazio interno è stato trasformato in una casa vera. Yvonne è eccitata. Finalmente, siamo in grado di invitare i nostri amici e sederci comodamente a bere il caffè. Tutto questo significa che serve uno sforzo per diventare, ufficialmente, un membro della borghesia<sup>44</sup>.*

Le collezioni degli oggetti di Le Corbusier sono stati composti in sintonia con una dialettica indelebile tra l'artificiale e il naturale. I primi sono stati una fonte d'ammirazione e d'ispirazione, mentre gli ultimi erano composti da un campo di osservazione e segnalazione. La comparsa del movimento purista ha portato alla produzione degli oggetti, molto diversi dagli standard meccanici, artificiali<sup>45</sup>, non necessariamente per la loro morfologia, ma per tutto quello che avevano ottenuto di simboleggiare. Gli elementi di questo spazio interno potrebbero essere caratterizzati come parti di un'"architettura di spoglio", il tipo di architettura che Marco Frascari descrive come «parzialmente o totalmente composta da elementi e frammenti presi, realmente o concettualmente, da edifici preesistenti prodotti in altri tempi o in altre culture»<sup>46</sup>.

Le collezioni di Le Corbusier, in combinazione con gli *objets trouvés* utilizzati per l'arredamento del suo spazio interno e gli elementi casuali trovati durante i suoi viaggi e portati a casa, compongono strati interni distinti e diversi, simili a quelli di un sito archeologico. Frammenti di elementi naturali, parti di pietra, legno e fossili raccolti sulla riva, da un lago o dal mare, che portano il segno degli elementi naturali, esprimendo leggi fisiche e temporali, l'usura e la corrosione, non hanno solo una proprietà ottica, ma portano anche una grande forza poetica<sup>47</sup>.

*Allo stesso modo, nell'architettura, la fantasia e la memoria sono le facoltà di guida dell'immaginazione, dettagli espressivi sono così dotati dalla mente. Questo processo ermeneutico libera le immagini simboliche incorporati nei materiali dell'architettura<sup>48</sup>.*

Harpham nel suo libro *On the Grotesque* scrive che «il senso del grottesco nasce con la percezione che qualcosa è illegittimamente in qualcosa d'altro, (...) il senso che le cose che dovrebbero essere tenute separate sono fuse insieme, (...) le immagini d'istantanea del processo, il tempo reso in spazio, la narrazione compressa in immagine»<sup>49</sup>. Le nozioni di cui sopra possono anche derivare da diversi elementi dell'appartamento di Le Corbusier, una "metafora di co-presenza" che a volte può sorprendere o scioccare l'osservatore per la sua varietà contraddittoria o familiarità intensa per i propri ricordi, sentimenti o pensieri interiori.

Negli ultimi due piani dell'Immeuble Molitor, gli elementi che devono essere tenuti separati, ma sono fusi insieme, come per esempio il bidet in camera da letto, le sedie *Thonet* in contrapposizione con un pezzo di legno grezzo o le attrezzature sparse nell'atelier in contraddizione con la semplicità del salotto e della sala da pranzo, portano «il potere nascosto di un'immagine grottesca, che attraversa da



sempre i propri confini e si fonde con le proprie impostazioni»<sup>50</sup>. Gli oggetti impiegati da Le Corbusier per comporre il suo spazio privato comunicano simultaneamente tra loro e con l'ideatore dello spazio: gli oggetti agiscono come catalizzatori, facilitando l'espressione del discorso strutturale dell'architetto e della sua visione. Come descrive Baudrillard nel suo libro *The System of Objects*, questi elementi sono componenti di un codice, che in questa analisi viene interpretato attraverso le teorie sul grottesco<sup>51</sup>.

A giudicare dalle sue cornici artistiche e scene degli interni, si ha l'impressione che l'architetto sistemasse le cornici fotografiche dei suoi edifici con la precisione di un regista, in modo da raccontare una storia. Una di queste immagini mostra Charlotte Perriand sdraiata sulla chaise-longue *Siege Tournant*, in pelle di cavallino, con la testa rivolta verso il muro<sup>52</sup>. L'osservatore della foto non può discernere il volto di Perriand e l'oggetto viene lodato sostituendo la presenza umana. Analogamente, la composizione eterogenea degli oggetti nell'appartamento Molitor e la loro densità traboccante ha prevalso sulla presenza umana nello spazio.

Questa impressione di «ridurre l'importanza della natura umana» diventa ancora più intensa, nel *domaine de madame* con gli usi precostituiti e nel soggiorno, con la poltrona *Grand Comfort* (1928) e il divano in pelle progettato da Le Corbusier, in cui è riservato per l'utente il minimo dello spazio. Questo parallelismo tra il fisico/umano e il materiale/spaziale, tra il "reale" e il "costruito" richiama la nozione di "chiasmo", descritta da Maurice Merleau-Ponty come uno scambio tra il corpo fenomenale e il corpo "oggettivo", tra la percezione e il percepito, o come supporta Marco Frascari nel suo libro *Monsters of Architecture*:

*Factum | Verum (Viconian): questa tecnologia si basa sull'unione del reale con il fatto, un chiasmo come-Giano in cui la techne del logos e il logos della techne regolano la realizzazione dei manufatti. (...) L'interpretazione retrospettiva è una procedura mostruosa, che, attraverso la selezione e la manipolazione degli elementi del reale, produce nei futuri utenti/ lettori una ricostruzione di connessioni evidenti e non evidenti con il contesto fisico e culturale dell'ambiente quotidiano*<sup>53</sup>.

Le consuete caratteristiche relazionali (o anche intrinseche, psicologiche) di Le Corbusier potevano ritrovarsi nelle tracce lasciate dagli abitanti dell'architettura, come nelle cornici fotografiche ordinate dall'architetto francese. Le fotografie egli le prese dalle sue case, che aveva composto personalmente con grande pazienza nei dettagli, il che sottolinea l'intima e sensibile relazione tra lui e gli oggetti interni. Questa intimità crea l'impressione di una presenza umana nel vuoto attraverso le foto delle persone; così se qualcuno andava via, lasciava una traccia, un cappello, una giacca o un oggetto personale<sup>54</sup>. La stessa impressione si crea nell'appartamento conservato da Le Corbusier nell'Immeuble Molitor. Anche se lo spazio in-

terno è minimamente arredato e destinato all'uso culturale (e turistico), i mobili rimanenti e le immagini in bianco e nero dalla sua epoca vissuta rivelano un mondo tutto suo. Un mondo pieno delle caratteristiche contraddittorie, straordinarie, simili alla ricerca dei surrealisti nello «scuotere la percezione umana del mondo attraverso l'inversione deliberata del previsto, e la giustapposizione del banale con lo straordinario»<sup>55</sup>.

Ma, come è descritto nel libro *Surrealism and Architecture*, se per i surrealisti l'obiettivo era la trascendenza della realtà quotidiana, poi per Le Corbusier è stato verosimilmente la promulgazione del suo programma sociale, un'imposizione "straordinaria" e la trasformazione dell'ordine del giorno sociale e architettonico<sup>56</sup>. L'"ordine del giorno" per Le Corbusier si bilanciava tra la pittura, il disegno e l'adempimento dei compiti familiari come inscritto nell'ambiente rimanente del suo spazio personale. Questa intensità dello scorrere del tempo e la diversità delle tracce materiali colpiscono i sensi del visitatore, ben prima della sua logica. La materialità del corpo viene sincronizzata e risponde, simultaneamente, alla materialità dello spazio, come la natura umana originale - il corpo e lo spirito di Le Corbusier - aveva imposto sulle dimensioni spaziali e culturali, mentali e abituali di questi ultimi. Questo processo si riferisce a una scoperta simultanea e alla partecipazione ai vari rituali materiali, naturali, fisici e concettuali.

Se il pensiero sull'architettura moderna dovrebbe bilanciare la questione dello spazio e la questione della rappresentazione, allora si è in grado d'interpretare lo spazio interno come un sistema di rappresentazioni virtuali, o meglio, come una rete di rappresentazioni che si sovrappongono, organizzate attraverso gli oggetti. Contrariamente all'argomento che Jean Baudrillard sostiene nel capitolo *Towards a Sociology of Design?*, gli oggetti contenuti nello spazio interno della casa di Le Corbusier costruiscono un mondo di armonia "naturale" tra i movimenti delle emozioni e la presenza delle cose, un'atmosfera interiorizzata in contrasto con l'atmosfera esternalizzata degli interni moderni; un mondo di sequenze eterne di "stati d'animo"<sup>57</sup>.

### *Mise au Point*

*Niente è trasmissibile se non il pensiero. Nel corso degli anni un uomo acquista gradualmente, attraverso le sue lotte, il suo lavoro, il suo combattimento interiore, un certo capitale, la sua propria individuale conquista personale. Ma tutte le conquiste appassionate della persona, tutto questo capitale, che l'esperienza così caramente ha pagato, scomparirà. (...) Solo il pensiero, il frutto del lavoro, è trasmissibile. I giorni passano, nel flusso di giorni, nel corso di una vita*<sup>58</sup>.

«Io sono un eremita, un gran lavoratore, io cerco il silenzio. Non mi hanno visto da nessuna parte», scrive Le Corbusier nel suo ultimo testo<sup>59</sup>. Si tratta di un piccolo testo

di ricordi vari, dal titolo *Mise au Point*. Le correzioni più recenti sull'originale sono state completate nel 1965, sette settimane prima della morte di Le Corbusier nelle acque del Mediterraneo. Si tratta di una composizione autobiografica di un personaggio di rilievo. In analogia alla descrizione di *mon appartement* per il suo appartamento agli ultimi piani dell'Immeuble Molitor, il testo filosofico *Mise au Point* può essere definito rispettivamente come *mon texte*. *Mise au Point* è stato interpretato come il deposito spirituale dell'architetto, una sorta di meditazione spirituale. Si possono evidenziare le seguenti parti:

*Dalla mia prima giovinezza, ho avuto un contatto duro con il peso delle cose. La pesantezza dei materiali e la resistenza dei materiali. E gli uomini: le diverse qualità degli uomini e la resistenza degli uomini. La mia vita è stata quella di vivere in mezzo a loro e di offrire soluzioni audaci al peso dei materiali... ma essi si alzarono in piedi!*<sup>60</sup>

*Ho settantasette anni e la mia filosofia può essere riassunta in questo modo: nella vita si deve agire, e si deve agire con modestia, correttamente, con precisione. L'unica atmosfera possibile conduttrice alla creazione artistica è la stabilità, la modestia, la continuità*<sup>61</sup>.

*Vi è un solo giudice. La tua coscienza - in altre parole, te stesso. (...) Dipende da ogni individuo il vero inizio. A diciassette anni e mezzo ho costruito la mia prima casa. Mi stavo prendendo già un rischio contro il parere dei saggi. Un audace concetto: due finestre d'angolo. All'inizio, nel sito, ho preso un mattone e l'ho pesato in mano. Il suo peso mi spaventa. Sono pietrificato. Così, un mattone... poi milioni di mattoni sovrapposti uno sull'altro*<sup>62</sup>.

*Tutto nel rispetto delle regole! Nulla fuori delle regole! In caso contrario, non ho più una ragione per esistere. Questa è la chiave. Una ragione per esistere: giocare! Partecipare, ma come un essere umano, vale a dire, all'interno di un sistema chiaro e ordinato*<sup>63</sup>.

*1919. La volontà di realizzare il compito è diventata chiara, nella pittura, nel disegno. E lo spirito dell'architetto è entrato dentro, si è fatto sentire. Da allora, la coerenza nella ricerca: architettura, pittura (in realtà, scultura, perché è lo spazio e la luce sulla forma di una nuova etica). (...) Fino al 1928, non oggetti, bicchieri e bottiglie, ma supporti per la geometria, istigatori della proporzione. Dopo il 1928, la figura umana e gli oggetti con una risposta poetica...*<sup>64</sup>

*La mia risposta? Sono sempre stato attivo e così rimango. Ho sempre cercato la poesia che è nel cuore dell'uomo. Un uomo visivo, lavorando con i suoi occhi e le sue mani, sono commosso dalle rivelazioni soprattutto nelle arti plastiche. Tutto è in tutto: la coesione, la coerenza, l'unità, l'architettura e l'urbanistica*

*interagiscono; un unico problema che richiede una sola professione<sup>65</sup>.*

*Da parte mia, ho dedicato cinquant'anni della mia vita allo studio dell'abitare. Ho rintrodotto il tempio alla famiglia, alla casa. Ho ripristinato le condizioni della natura per la vita dell'uomo. Non avrei mai potuto effettuare questa impresa con successo senza l'aiuto meraviglioso dei giovani nel mio atelier al numero Trentacinque rue de Sèvres (...). Forse nel futuro penseranno di père Corbu che oggi dice loro: «Dobbiamo lavorare secondo i dettami della nostra coscienza... E 'in questa realtà che il dramma umano si svolge...<sup>66</sup>.*

*(...) Altri, gli architetti meritevoli della loro vocazione, sono identificati con il loro lavoro. La semplice, vera forza propulsiva del lavoro. Questa forza deve rialzarsi dalla fisica, dalla fantasia, dall'invenzione, dal coraggio e dal rischio. E 'intenso solo quando si corrono rischi. Lui rischia tutto: tutto il suo essere, tutto questo pensiero, i suoi soldi, la sua famiglia e il suo lavoro<sup>67</sup>.*

*Trovandomi di nuovo solo, ho pensato a quella frase meravigliosa dell'Apocalisse: «Ci fu silenzio nel cielo per circa mezz'ora». (...) Sì, nulla è trasmissibile se non il pensiero, il nobile frutto del nostro lavoro. Questo pensiero può o non può trionfare sul destino nell'aldilà, e forse assumerà una diversa, imprevedibile dimensione<sup>68</sup>.*

*Tutto questo avviene all'interno della testa, la formulazione stessa, passando attraverso uno stadio embrionale, a poco a poco nel corso di una vita che vola in una vertigine, la cui fine si raggiunge senza neanche rendersene conto<sup>69</sup>.*

*Ho acquisito una formazione con il pensiero e andando nei musei, e poi dopo sono andato a lavorare. Ho aperto uno studio, un ufficio, ho avuto le mie prime commissioni. Ed è così che sono diventato un architetto senza mai aver letto un solo libro sull'architettura, senza aver mai imparato i sette ordini dell'architettura<sup>70</sup>.*

### **Un Appartement sur Mesure**

*Sperimentiamo il grottesco come un potenza sui generis, una forma di realizzazione delle forze demoniache o sublimi (...), pur nella consapevolezza che le opere non sono altro che le creazioni della fantasia dell'artista<sup>71</sup>.*

Gli elementi residenziali dell'ultimo appartamento di Le Corbusier nell'Immeuble Molitor nascono come esperienze personali ripetibili e identificabili a seguito di certe abitudini o tipi di attività, relazionali o individuali, rivelando un certo stile di vita. Il carattere residenziale si esprime in una serie di storie frammentarie personali, che corrispondono alle esperienze passate e ai tempi precedenti, quando si usava strutturare e organizzare i propositi dell'azione quotidiana. I ricordi sono iscritti

sugli oggetti, l'estetica si rivela nelle collezioni personali, come *La Collection Particulière*, e le foto di famiglia sulle pareti della camera da letto sottolineano i legami affettivi. Tutte le caratteristiche di cui sopra emergono come componenti vitali nel rapporto della condizione umana con l'ambiente residenziale. Sono elementi fondamentali che determinano il manufatto architettonico definitivo, così come la sua percezione, l'interpretazione e la valutazione sono frammenti che assegnano alla spazialità interna una qualità umana unica.

Gli elementi che compongono l'ambiente interno della casa di Le Corbusier sono stati interpretati, nell'analisi di cui sopra, attraverso le teorie sul grottesco, tentando di utilizzarli come mezzo di "lettura" di questo caso di studio architettonico. Ma come sostiene Kayser nel suo libro *The Grottesque in Art and Literature*, «le cose grottesche richiedono e ostacolano la definizione» («non sono né così regolari e ritmiche che si sistemano facilmente nelle nostre categorie, né così straordinarie, che non le riconosciamo tutte»). Analogamente agli elementi dell'interno, l'universo privato di Le Corbusier, le grottescherie «stanno a un margine di coscienza tra il noto e l'ignoto, la percezione e l'inavvertito, mettendo in discussione l'adeguatezza dei nostri modi di organizzare il mondo, di dividere il continuum dell'esperienza in particelle conoscibili»<sup>72</sup>.

Quando si visita l'appartamento di Le Corbusier a Molitor Immeuble, si ha l'impressione che l'ideatore dell'architettura abbia installato una serie di esperimenti spaziali (ha creato una sperimentazione sequenziale di spazio) da far eseguire all'utente. L'ingresso dell'appartamento si nasconde al settimo piano, come se fosse stato destinato uno spazio di uso secondario, mentre al suo interno qualità contraddittorie dello spazio si susseguono, «in piedi con un margine di coscienza tra il noto e lo sconosciuto». Ciò che è "reale" è quello che corrisponde alle attività quotidiane e alle relazioni umane, a stili di vita personalizzati. Lo studio della natura intuitiva dei numeri costituisce probabilmente il nucleo di una pratica intuitiva architettonica, come nell'esempio dell'Immeuble Molitor. Michel Serres sceglie il termine "traduzione" per definire le interrelazioni tra le scienze e le arti, ma in questo caso si può usare lo stesso termine per descrivere l'interrelazione delle forme architettoniche e dei modelli esperienziali, della "traduzione" di stili di vita umani nelle forme architettoniche, materiali. Forme che non rispondono alle condizioni della geometria euclidea, ma istintivamente nascono come elementi liberi in un piano di funzioni emotivo e programmatico<sup>73</sup>.

Le forme, qui, sono definite attraverso ciò che esprimono, attraverso il sentimento che esse rappresentano e la capacità di influenzare l'autore e, in ultima analisi, il singolo destinatario di questo esempio architettonico. Quest'ultimo, impegnato in una rappresentazione empirica spaziale, sembra vagare tra le macerie di un personaggio vivente, esistenziale, all'interno di un ambiente vissuto (ma) tuttavia marginale. Così le due polarità (materiale/umana) coesistono e, a volte, si fondono e

interagiscono, definiscono un collage degli elementi diversi, anche contraddittori, che si avvicinano di nuovo alla definizione del "grottesco". Grazie alla loro visualizzazione spaziale (l'uso e/o la combinazione), alcune caratteristiche architettoniche insieme ai mobili, agli oggetti e agli arredi degli interni, «rientrano tra le categorie, in una condizione di essere solo fuori fuoco, appena oltre la portata del linguaggio»<sup>74</sup>.

Come Harpham suggerisce: «Ospita le cose lasciate, quando le categorie del linguaggio sono esaurite, è una difesa contro il silenzio quando altre parole hanno fallito». Mentre, a causa della relazione intima e unica degli elementi sopra menzionati con l'occupante umano dell'architettura, si ricorda la descrizione di Frascari che «il mostro, un caso particolare della rappresentazione umana, è il fenomeno speciale che incoraggia la metamorfosi e, attraverso di essa, la fusione del significato con il significante»<sup>75</sup>. Il soggetto (umano) e l'oggetto (materiale) sono co-formati in un rapporto organico di proiezioni comuni. Il soggetto proietta sulle realtà materiali gli elementi che lo definiscono e il mondo si pone tra la realtà e la personalità (tra la struttura e il comportamento)<sup>76</sup>. Questa nozione (di significazione) si riferisce alla interpunzione architettonica dello spazio attraverso l'edificio: alla delimitazione del (carattere) del residente attraverso la sua residenza, e alla delimitazione delle caratteristiche della residenza attraverso il suo residente.

Nell'appartamento di Le Corbusier, le forme geometriche rappresentano qualcosa di più che elementi di un disegno ortogonale, dal momento che influenzano l'esistenza umana in modo diverso, come in un campo emotivo. Lo spazio architettonico risulta da e si interseca con l'esistenza - mentre si interferisce con il corso della pratica umana. Invece l'assemblaggio dei materiali e delle caratteristiche umane, per quanto riguarda l'architettura, conduce alla definizione di una nuova ibrida, geometria viva. Il corpo umano e lo spirito (insieme ai suoi legami abituali e relazionali) sono l'oggetto centrale di una geometria emotiva, concentrandosi sulle qualità riflessive e interiori, piuttosto che sui dettagli tecnici, numerici. La geometria dello spazio emotivo (affettivi) condivide i parametri dinamici con il residente e lo rende un membro vitale della composizione architettonica<sup>77</sup>.

Con processi associativi e scelte discrete, l'abitante umano dell'architettura viene portato a produrre uno spazio personalizzato, un sistema comunicativo tra la pratica e l'esperienza che definisce un certo stile - una funzione unica dello simbolico, un fenomeno sociale che esprime l'individuo. Pertanto, si stabilisce una modalità fondamentale di esistere nel mondo, attraverso il marchio architettonico. L'esperienza individuale si traduce in elementi della costruzione, mentre le connotazioni concettuali fanno parte di organizzazioni spaziali. L'intimità residenziale emerge come un prigioniero spaziale, che iscrive il passaggio dalla legge dell'esistenza alla legge dello spazio. Il corpo, muovendosi in un campo di correlazioni associative, mostra il rapporto delle sensazioni deboli con ciò che lo circonda - più vicino

a concetti subconsci piuttosto che sostanziali. L'intimità dell'abitazione emerge come una cattura spaziale ed emotiva, che iscrive il passaggio dalla legge esistenziale a quella spaziale<sup>78</sup>.

*Scrivo per preservare. Ma la conservazione non è un archivio secco e morto. In sostanza, si compone di memorie infinite, ricordi senza limiti, che non compongono necessariamente un'opera filosofica o letteraria, ma solo una grande ripetizione<sup>79</sup>.*

La traccia autobiografica è guidata dalla pratica architettonica e le due entità si intersecano e si sovrappongono continuamente. Lo spazio architettonico appare come un archetipo personale, come una sostanza seguita dall'esistenza, come una "cosa mentale"<sup>80</sup>. Il vocabolario esistenziale è stato sviluppato intorno allo spazio e l'esperienza spaziale va a contribuire alla creazione di un servizio personalizzato, l'identità individuale spaziale. Gli assiomi di una geometria interattiva ridefiniscono il rapporto del residente con il suo spazio circostante. Il manufatto realizzato è solo il pretesto per raccontare un (tipo di) "grottesco" dell'architettura. Mentre lo spazio architettonico non è altro che un campo per risalire alla natura del suo creatore originale<sup>81</sup>. Gli elementi architettonici sono fortemente collegati con rapporti associativi in base alla densità di significati ontologici e l'appartamento ultimo di Le Corbusier a Parigi imposta la piattaforma esperienziale di come l'esistenza umana si sta formando, insieme con l'esperienza architettonica, in un equilibrio dinamico.

## Note

<sup>1</sup> «(...) Tale flessibilità nel senso della realtà può sembrare paradossale, ma nessuno che pensa alla "condizione umana" è guidato al paradosso. Thomas Browne descriveva l'uomo come un grande e vero *amphibium* la cui natura è disposta a vivere, non solo come le altre creature in diversi elementi, ma in separati e distinti mondi». G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 75.

<sup>2</sup> S. Richards, *Le Corbusier and the Project of Self*, Yale University Press, New Haven 2003, p. 157.

<sup>3</sup> J.L. Cohen, *Le Corbusier. La Planète Comme Chantier*, Editions Zoe, Paris 2005, p. 90.

<sup>4</sup> «Il primo riferimento al *Nuovo Brutalismo* è stato fatto da Alison Smithson nel 1953. (...) Questa riverenza aveva partecipato a una concezione generale della vita, che ha portato gli Smithson a dichiarare, come è noto, che "si vede l'architettura come il risultato diretto di un modo di vita"», in «Architectural Design», dicembre 1963, cit. in I. Scalbert, *Parallel of Life and Art*, in «Daidalos», n. 75, maggio 2000.

<sup>5</sup> «Non era più il significato dell'insieme che importava, ma questo delle parti. (...) L'immagine della macchina da scrivere è stata presentata per dimostrare che tutte le cose erano anche lingue, e che tutte le lingue, cioè l'insieme di modelli di base a cui si riferisce Hopkinson, erano paralleli e collegati. (...) In virtù di questa immanenza del linguaggio, un'intimità segreta, ma ancora più reale, potesse essere stabilita tra l'osservatore e la vita brulicante del mondo. Questa, piuttosto che la fattualità dei fatti, era il significato essenziale del *Nuovo Brutalismo*». *Ibid.*

<sup>6</sup> N. Leach, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997, pp. 86, 87.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> C. Baudelaire: «Il bello è ciò che è bizzarro» (*Esposizione Universale (1855)*, in *Curiosità Estetiche*), cit. in P. Waldberg, *Surrealism*, Thames and Hudson, London 1997, p. 25.

<sup>9</sup> Robert Doty, *Human Concern/Personal Torment: the Grotesque in American Art*, p. 6, cit. in W. Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, P. Smith, Massachusetts 1968, pp. xiv, xv.

<sup>10</sup> I. Zaknic, *The Final Testament of Père Corbu: A Translation and Interpretation of Mise Au Point*, Yale University Press, New Haven 1997, pp. 83-101.

<sup>11</sup> F. Pierrefeu, *Le Corbusier, The Home of Man*, Architectural Press, London 1942, p. 87.

<sup>12</sup> «*Villa Radieuse*: una vignetta raffigura la casa come una cella con vista. L'esterno è sempre un interno. L'esterno è sempre un quadro; così abitare vuol dire vedere». K. Frampton, *Modern Architecture: a Critical History*, Thames and Hudson, London 1992, pp. 178-185.

<sup>13</sup> G. Teyssot, *Interior Landscapes: Paesaggio d'Interni*, Lotus Documents, Electa, Rizzoli, Milano, New York 1987, p. 111.

<sup>14</sup> R. Cotgrave, *A Dictionnaire of the French and English Tongues (1611)*, cit. in G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. xxiii.

<sup>15</sup> «In questa casa, che non è stata destinata a essere abitata, ma per accogliere gli ospiti ed essere l'ambiente per le feste - come ha osservato Le Corbusier - non c'era illuminazione



elettrica. Beistegui ha scritto: La candela ha riacquisito tutti i suoi diritti, perché è l'unico elemento che offre una luce diretta. La vista dal tetto era parte integrante della composizione architettonica in esso, e interagisce con quest'ultimo, in un collage visivo». B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1994, pp. 25-30.

<sup>16</sup> F. Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, 1882, cit. in W. Welsch, *Undoing Aesthetics*, Sage, California 1998, p. 134.

<sup>17</sup> «Io sono un asino, ma con uno sguardo tagliente. Ci troviamo di fronte a uno sguardo di un asino che ha la capacità di sentire. Sono un asino con l'istinto della proporzione. Io sono - e rimango - una persona impenitente visiva. È bello quando è bello... ma secondo il *Modulor!*». I. Zaknic, *The Final Testament of Père Corbu: A Translation and Interpretation of Mise Au Point*, Yale University Press, New Haven 1997, pp. 83-101.

<sup>18</sup> P. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhäuser, Basel 1996, p. 64.

<sup>19</sup> F. Pierrefeu, *Le Corbusier: the Home of Man*, Architectural Press, London 1942, p. 124.

<sup>20</sup> J. Pallasmaa, *The Embodied image: Imagination and Imagery in Architecture*, John Wiley, Chichester 2011, p. 125.

<sup>21</sup> R. McCarter, *On and By Frank Lloyd Wright: A Primer of Architectural Principles*, Phaidon Press, London 2005, p. 303.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 303, 304.

<sup>23</sup> J. L. Cohen, *Le Corbusier. La Planète Comme Chantier*, Editions Zoe, Paris 2005, p. 90.

<sup>24</sup> P. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhäuser, Basel 1996, p. 44.

<sup>25</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 1.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Infatti ha scritto a André Wogenscky: «La mort est l'horizontale de la verticale, complémentaire et naturelle». I. Zaknic, *The Final Testament of Père Corbu: A Translation and Interpretation of Mise Au Point*, Yale University Press, New Haven 1997, pp. 83-101.

<sup>28</sup> J. L. Adams, W. Yates, R. P. Warren, *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, Wm. B. Eerdmans Publishing, Michigan 1997, p. xi.

<sup>29</sup> K. Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London 1992, pp. 178-185.

<sup>30</sup> Tratto da un'intervista rilasciata nel gennaio 1951. P. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhäuser, Basel 1996, p. 46.

<sup>31</sup> M. Foucault, et al., *The Rise of Heterotopia; Heterotopia and the City: Public Space in a Post-civil Society*, Routledge, London 2008.

<sup>32</sup> D. Vellay, *Maison De Verre: Pierre Chareau's Modernist Masterpiece*, Thames and Hudson, London 2007, p. 12.

<sup>33</sup> G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 19.

<sup>34</sup> «Secondo Freud, qualsiasi rappresentazione di sé rivela una maschera della morte, ogni immagine nello specchio una dualità spettrale. Nell'uncanny, Freud osserva che, come "la dualità" è stata ricevuta originariamente in una conservazione in vita contro l'estinzione naturale - questa 'dualità' spesso si inverte, la situazione era una garanzia dell'immortalità

- diventa uno strano presagio di morte. Acquisendo la nostra immagine, il rifiuto e il controllo, lo specchio rivela un quadro della nostra - inconcepibile - mortalità». C. Rice, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge, New York 2006, pp. 37-50.

<sup>35</sup> I. Zaknic, *The Final Testament of Père Corbu: A Translation and Interpretation of Mise au Point*, Yale University Press, New Haven 1997, pp. 83-101.

<sup>36</sup> M. Merleau - Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 1962, pp. 67, 68.

<sup>37</sup> W. J. R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London 1996, p. 271.

<sup>38</sup> «Mi ricordo di avergli detto che la linea del piccolo Jeanneret al momento del viaggio in Oriente è la stessa di quella di Père Corbu. Si tratta d'interventi di conservazione, del coraggio. Ci sono segnali luminosi nel paradiso». I. Zaknic, *The Final Testament of Père Corbu: A Translation and Interpretation of Mise Au Point*, Yale University Press, New Haven 1997, pp. 83-101.

<sup>39</sup> P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Routledge, London 1984, p. 173.

<sup>40</sup> R. Burri, *Le Corbusier: Magnum Photos*, New York 1960, p. 150.

<sup>41</sup> C. Hermansen, M. Hvattum, *Tracing Modernity – Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Routledge, New York 2004, p. 148.

<sup>42</sup> R. Burri, *Le Corbusier, Magnum Photos*, New York 1960, p. 150.

<sup>43</sup> P. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhäuser, Basel 1996, p. 46.

<sup>44</sup> Lettera di Le Corbusier a sua madre (26 novembre 1934). P. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhäuser, Basel 1996, p. 46.

<sup>45</sup> W. Jordy, *Symbolic Essence and Other Writings on Modern Architecture and American Culture*, The Yale University Press, New Haven 2005, p. 159.

<sup>46</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 23.

<sup>47</sup> B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1994, pp. 25-30.

<sup>48</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 12.

<sup>49</sup> G. G. Harpham, *On the Grotesque, Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 11.

<sup>50</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 9.

<sup>51</sup> J. Baudrillard, *The System of Objects*, Verso, London 1996, p. 25.

<sup>52</sup> La sedia *Siege Tournant* è stata progettata ed esibita da Perriand prima dal suo incontro con Le Corbusier, ma è stata introdotta, successivamente, al grande pubblico come un prodotto di quest'ultimo. B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1994, pp. 25-30.

<sup>53</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 12.

<sup>54</sup> B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1994, pp. 25-30.

- <sup>55</sup> T. Mical, *Surrealism and Architecture*, Routledge, London, New York 2006, p. 103.
- <sup>56</sup> *Ibid.*
- <sup>57</sup> J. Baudrillard, *The System of Objects*, Verso, London 1996, p. 24.
- <sup>58</sup> I. Zaknic, *The Final Testament of Père Corbu: A Translation and Interpretation of Mise Au Point*, Yale University Press, New Haven 1997, p. 83.
- <sup>59</sup> Il testo non è stato pubblicato durante la vita di Le Corbusier; le note correttive dell'originale sono state completate nel 1965, e sette settimane più tardi l'architetto morì mentre nuotava nelle acque del Mediterraneo. Si tratta di un crocevia degli eventi importanti dell'anno passato. *Ivi*, p. 83-101.
- <sup>60</sup> *Ivi*, p. 83.
- <sup>61</sup> *Ivi*, p. 85.
- <sup>62</sup> *Ivi*, p. 85.
- <sup>63</sup> *Ivi*, p. 88.
- <sup>64</sup> *Ibid.*
- <sup>65</sup> *Ivi*, p. 89.
- <sup>66</sup> *Ivi*, p. 96.
- <sup>67</sup> *Ivi*, p. 98.
- <sup>68</sup> *Ivi*, p. 100.
- <sup>69</sup> *Ivi*, p. 101.
- <sup>70</sup> *Ivi*, pp. 108, 109.
- <sup>71</sup> W. Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, P. Smith, Massachusetts 1968, p. 3.
- <sup>72</sup> G. G. Harpham, *On the Grottesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 3.
- <sup>73</sup> J. Rajchman, *Constructions*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1997, pp. 91-108.
- <sup>74</sup> G. G. Harpham, *On the Grottesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 3.
- <sup>75</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 15.
- <sup>76</sup> «Di solito valutiamo l'uomo dalla sua casa, ma ora proviamo a giudicare la casa filosofica di un uomo. La persona alla finestra parla. Lo stile della persona: come è simile e come si rivela nel lavoro. Il residente e la casa. Lo stile del residente e lo stile della casa. La casa è un cambio di residenza. Di genere. La struttura e lo stile. Come la lana filosofica assume la consistenza della scrittura. C'è anche lo stile dal punto di vista del progetto. L'opera è un ritratto». Z. Kotionis, *44 Stories of Architecture*, Ekkremes, Athens 2001, p. 64.
- <sup>77</sup> «La geometria dell'esistenza e del loro rapporto con una esplorazione spaziale pone alcune domande. E' come la teoria della coscienza di Husserl che è diventata il soggetto di una geometria incentrata su questioni fondamentali e non su assiomi, tematicamente orientata alle emozioni e ai corpi - una geometria dello spazio emotivo». J. Rajchman, *Constructions*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1997, pp. 91-108.
- <sup>78</sup> J. P. Sartre, *The Words: The Autobiography of Jean-Paul Sartre*, Vintage Books, New York 1981, p. 86.
- <sup>79</sup> «Il dolore per me è l'inizio della scrittura, è il dolore della perdita della memoria, non solo di dimenticanza o di amnesia, ma la rimozione delle tracce (...) Primario non è il mio desi-

derio di creare lavoro filosofico o un'opera d'arte, è preservare la memoria (...) Supponiamo che la macchina - per definizione impossibile - che somigliava a una telecamera che registra tutto ciò che accade sia così infinitesimale e che pensieri, piccoli movimenti del corpo, tracce minime del desiderio, il chiarore del sole registrato da qualche parte in modo che questi possano comporre uno psicogramma - allora il mio desiderio sarebbe stato ascoltato e contemporaneamente escluso». M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984, p. 97. (Cfr. «lo preferisco mantenere che la memoria - perché la memoria è una determinazione psicologica, soggettiva, questa dimensione di cura che è molto più della memoria». J. Derrida, *Points...: Interviews (1974-1994)*, Stanford University Press, Stanford 1995, pp. 23-31.)

<sup>80</sup> «(...) Ma lo spazio è stato generalmente accettato come una cosa mentale - un insieme più ampio che circondava sottoinsiemi come lo spazio letterario, lo spazio ideologico e lo spazio psicoanalitico. Architettonicamente, la definizione dello spazio comporta i confini dell'impostazione. Nel 1915, lo spazio significava Raum - con tutte le implicazioni dell'estetica tedesca - con la percezione di un volume emotivo o Raumempfindung - un volume sentito. Le azioni umane lasciano tracce e spesso precedono la lingua. Esiste un rapporto diretto tra lo spazio e il linguaggio? Si può leggere lo spazio? Esiste una dialettica tra le azioni sociali e le forme spaziali?». B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1990, pp. 30-34.

<sup>81</sup> Martin Heidegger: «Come se ci si arrampicasse all'origine di qualcuno», cit. in M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984, p. 97.

## IC2. ABITO GROTTESCO

Rei Kawakubo | 1942/~

*La poetica del Grottesco: verso il 1523 il giovane Cellini stava cercando di farsi un nome per se stesso a Roma. (...) Egli cita le volute lombarde di edera e i romani festoni di acanto «intrecciate con grazia tra gli uccelli e gli animali». Essi sono il segno distintivo di buon gusto, e i nostri migliori artisti impreziosiscono questi motivi floreali con begli ornamenti fantasiosi, noti per gli ignoranti come grotteschi<sup>1</sup>.*

Dopo la "Casa Grottesca", la parte presente intitolata "Abito Grottesco" si concentra sul lavoro dello stilista giapponese Rei Kawakubo, e insieme a riferimenti ulteriori del campo della moda o del campo artistico, tenterà di tracciare un dialogo dinamico tra i capi di abbigliamento e la sfera del grottesco. Questa parte è divisa in tre unità distinte: a) il metamorfico, variabile, mutevole, b) il frammentato, diviso, isolato, incompleto, e c) il paradossale, ironico, inquietante; ognuno approccia un diverso parametro del termine di grottesco e, rispettivamente, una caratteristica diversa del vestito. Più evidentemente che nelle parti precedenti, l'"Abito Narrativo" e l'"Abito Meccanico", il vestito grottesco si occuperà, in particolare, della morfologia del vestito, della manipolazione della sua superficie e la sua relazione con la pelle umana, e di conseguenza col corpo umano, secondariamente al suo spirito. Il termine "grottesco" è stato associato a nozioni di bruttezza, mostruosità. André Chastel scrive:

*Il nome deve la sua origine al fatto che i primi esemplari di questo tipo di decorazione sono stati trovati a Roma in grotte che un tempo erano appartamenti, bagni o librerie, ma che sono state sepolte da un aumento del livello del suolo nel corso dei secoli. Da "grotta" venne "grottesco", che Cellini ha pensato meno opportuno del termine "monstra" o "ornamento mostruoso"<sup>2</sup>.*

I casi di studio in questa parte di AsM servono per esaminare il modo in cui il corpo nudo riceve alterazioni fisiche attraverso l'applicazione del vestito sulla sua superficie. Secondo Harold Koda nel libro *Extreme Beauty*, questa manipolazione fisica del corpo attraverso la moda è motivata dal desiderio di rendere la silhouette umana più bella. Nella seguente analisi, la definizione del termine "bellezza" è ridefinita e ambigua. Il "grottesco" è stato equiparato a connotazioni mostruose, ma che cosa succede se si avvicina anche all'ambito della "bellezza"? Se nella controparte architettonica di questo capitolo, le teorie sul grottesco sono

state impiegate al fine di definire l'interrelazione tra gli aspetti relazionali della condizione umana con l'ambiente interno domestico, allora qui l'analisi evidenzia la potenziale interazione tra il corpo umano e l'abito in un modo piuttosto particolare.

### *Trasformando*

Una delle caratteristiche principali delle figure grottesche, secondo Rémi Astruc<sup>3</sup>, è la "metamorfosi", in quanto queste nella maggior parte dei casi dimostrano di poter cambiare la loro forma o natura in una sostanza completamente diversa. E poiché le leggi della statica, della simmetria e della proporzione non sono più valide nei campi del grottesco, le figure sono soggette a modifica in qualsiasi momento. I confini, tra uno stato e l'altro, sono, quindi, fragili e permeabili, mentre i diversi, quasi opposti, aspetti di uno stesso stato sono più vicini di quanto si possa pensare. L'abito grottesco, a sua volta, può seguire il corpo grottesco, che secondo Marco Frascari, «è un corpo in atto di divenire, ma non è mai finito, mai completato, è continuamente costruito, continuamente creato, ed è il principio di altri organi»<sup>4</sup>. Il vestito grottesco può seguire questi principi di creazione e trasformazione eterna, diventando parte di altre forme, pur essendo in costante sviluppo nelle nuove essenze della pratica sartoriale.

Il corpus di lavoro di Rei Kawakubo condivide caratteristiche con la descrizione delle figure grottesche di cui sopra, in modo che gli indumenti che progettiamo appaiono non finiti, in uno stato di continuo progresso. Una delle ragioni principali di questa sensazione trasmessa potrebbe essere evidente a causa delle caratteristiche imperfette che portano i suoi vestiti: caratteristiche che ricordano la definizione del termine "difetto". Il processo della creazione è fondamentale nel portare a termine con successo la caratteristiche di cui sopra e Kawakubo ammette che la tessitura a mano è il metodo migliore per ottenere risultati d'"imperfezione", ma dal momento che questo processo è molto esigente per la sua squadra, «allentano una vite della macchina qua e là in modo che non possa fare esattamente quello che si suppone faccia»<sup>5</sup>.

Gli indumenti di questo tipo, come il maglione *Lace* (1982) che raffigura un modello apparentemente casuale di fori, o gli abiti della più recente collezione *Comme Des Garçons* (SS/2013), servono come l'incarnazione materiale delle aspirazioni desiderate aspirazioni, come è stato sopra descritto. La tecnologia, insieme con il suo uso personalizzato e poca fede nelle sue impostazioni di default, serve, qui, come un catalizzatore per ottenere i desiderati, apparentemente "fatti a mano" e imperfetti risultati. I risultati che si avvicinano al concetto di grottesco, a causa delle emozioni mutevoli, strane e per alcuni spiacevoli e sconvolgenti che generano. Nel catalogo della mostra, si può evidenziare che:

*La provocazione del design risiede nel concetto che le è stato sfigurato, o deve essere la conseguenza indesiderata di una mancanza di controllo tecnico. (...)*

*In realtà, l'originalità del maglione non è la disabilità della macchina, ma il paradosso della ricercatezza attuale tecnologica necessaria per creare la sua imperfezione<sup>6</sup>.*

Una tendenza in termini di "imperfezione" e "trasformazione" è scaturita presto nel percorso creativo di Kawakubo. Nel suo debutto, con la collezione FW/1981/1982 (aprile 1981) aveva presentato «i pantaloni con polsini in maglione attorno alle caviglie, tuniche che erano trasformate in scialli, cappotti oversize e informi, delle lane bollite costruite con fori»<sup>7</sup>. Inoltre, «grandi, larghi indumenti come giacche o cappotti di proporzioni enormi sono stati costruiti in maniera atipica con un minimo di bottoni o dettagli»<sup>8</sup>, in modo da sostenere l'opposizione alla conformità per quanto riguarda la produzione sartoriale. Kawakubo non si auspica che le sue collezioni siano direttamente o facilmente comprese e che la forma dei suoi vestiti si bilanci tra diverse interpretazioni: forse un altro argomento per la loro essenza metamorfica.

Il tema della metamorfosi ha acquisito un ruolo centrale nella collezione di Elsa Schiaparelli (1937), che conteneva, tra gli altri ensemble, un «abito rosa pallido coperto di farfalle multicolori e un abito da sera lungo, analogamente decorato, che è stato indossato con una maglia cappotto che evoca l'idea di un retino da farfalle»<sup>9</sup>. La nozione di trasformare i contorni della carne umana in una diversa, quasi "mitica qualità" attraversa l'intero corpus delle creazioni di Rei Kawakubo. Se, nel corso degli anni, i meccanismi di costume hanno trasformato le zone del corpo dettando, formando o modificando artificialmente la sagoma del corpo e la proporzione, i capi disegnati da Kawakubo sono testimonianze vivide di questa trasformazione. Secondo Geoffrey Harpham, «la metamorfosi perpetua è la premessa centrale del pensiero mitico, che opera secondo il principio del continuum cosmico». Harpham descrive che nessun regno, visibile o invisibile, passato o presente, è irrilevante e distaccato dagli altri, come un'interdipendenza reciproca è tracciata tra i diversi elementi. Tutte le entità, le espressioni, le forme sono accessibili ed esse comunicano tra di loro; nello spettro di questa "trasformabilità" è inteso come qualcosa già nella natura esista in un modo o una combinazione "magica". Harpham aggiunge (riguardo a questo argomento):

*Lucien Lévy-Bruhl ha chiamato questo senso di unità "diritto di partecipazione" o identità tra gli oggetti né fisicamente contigui né causalmente collegati; il pensiero mitico, in generale, egli ha detto essere basato su una "partecipazione mistica"<sup>10</sup>.*

Nella collezione FW 2012/2013 di *Comme des Garçons*, per esempio, Kawakubo ha elogiato la bidimensionalità, modificando la geometria naturale del corpo ad una topografia piatta che ha eliminato le sue curve. Con l'ausilio di materiali come il feltro, il velluto e la lana, densi e potenzialmente autonomi, al fine di camuffare gli intrinseci limiti umani corporei; mentre i colori solidi e vivaci stavano lontani dal

tutto neutro e sottile, lei sosteneva la sua idea secondo cui “il futuro è in due dimensioni”, omonimo al concetto della collezione. La maggioranza degli abiti collezione, cioè cappotti-abiti *oversized*, assomigliavano a figure piane, con un fronte e un retro, pressate nei bordi, per tutto il loro profilo; la loro forma finale aveva mutato fisicamente l’assetto naturale del corpo e il loro modello originale sembrava a «disconoscere il design»<sup>11</sup>.

Gli abiti disegnati da Balenciaga erano emblematici nella sperimentazione dell’occultamento della figura umana in un involucro sartoriale. Nel frattempo, quest’occultamento era servito anche come recinzione del profilo umano e come sua trasformazione in un altro soggetto con caratteristiche costruite, innaturali: elevando la silhouette corporea a una figura grottesca - in una trasformazione perpetua. Nel caso estremo di *Chou Le Noir* (FW/1967/1968), l’indumento, costituito da un lungo pannello di gazar seta cucito in sbieco, ha occultato tutta la silhouette umana, a parte il viso. I contorni naturali del corpo sono stati trasformati in una sagoma in tessuto, che passa da una forma lineare attorno alle gambe in una massa di seta simile a un fiore intorno al torso del corpo della modella.

Harold Koda osserva che «quando il girovita è oscurato nella moda, il busto e i fianchi sono spesso camuffati» e che Balenciaga è riuscito a raggiungere questo effetto di “camuffamento” con la leggerezza dei volumi, impiegando la minima elaborazione tecnica o strutturale<sup>1</sup>. Ma la qualità “trasformativa” dei capi di abbigliamento progettati da Balenciaga sta nella sua dichiarazione e nel fatto che «la donna non ha bisogno di essere perfetta o anche bella per indossare i miei vestiti, il vestito farà tutto per lei»<sup>13</sup>. Mettendo da parte le connotazioni di bellezza, la dichiarazione di Balenciaga riassume il potenziale dei suoi vestiti, di modificare la silhouette di una donna, manipolando la sua forma naturale. Marco Frascari scrive circa questa corporea “penetrazione”:

*La logica dell’immagine grottesca ignora la superficie liscia e impenetrabile dei corpi neoclassici e ingrandisce solo escrescenze e orifici, che conducono nelle profondità degli organismi. I dettagli esteriori ed interiori vengono uniti. Inoltre, il corpo grottesco ingoia e viene inghiottito dal mondo. Questo avviene nelle aperture e nei confini, e l’inizio e la fine sono strettamente legati e intrecciati<sup>14</sup>.*

Balenciaga e, più tardi, Kawakubo non hanno “rispettato” i contorni naturali del corpo, come obbedendo alla sacra “discrezione” di un fondamentale classicismo; al contrario, hanno sperimentato le potenzialità del corpo e studiato attentamente il rapporto del corpo umano con l’abito. Un abito di Balenciaga si distingue in virtù della sua audacia e originalità, e la lucentezza del colore e dei materiali, rendendo la donna che lo indossa distante e inaccessibile come un’opera d’arte<sup>15</sup>. L’ossessione di Balenciaga per la superficie sartoriale ricorda quella evidente durante gli anni della Grecia antica. Mark Wigley si chiede se «i greci fossero stati superficiali al di



fuori di ogni/per profondità». Wigley impiega l'osservazione di Nietzsche, per quanto riguarda i greci e il loro atteggiamento verso gli abiti: «Sapevano come vivere... fermarsi... in superficie, la piega, la pelle, credere nelle forme, nei toni, nelle parole»<sup>16</sup>.

Ma mentre gli antichi greci avevano stabilito un intimo rapporto tra il corpo umano e il vestito, in quanto quest'ultimo è stato spesso avvolto intorno alla forma umana, lasciando una piccola distanza tra il tessuto e la pelle - come in una mutazione diretta della superficie umana -, Balenciaga (e successivamente Kawakubo) principalmente ha creato una distanza consapevole tra le due entità. Balenciaga ha approcciato i vestiti come sostanze autonome, che non si aggrappano saldamente al corpo, ma piuttosto lo avvolgono, lo inquadrano, galleggiano intorno ad esso<sup>17</sup>.

Le forme geometriche ricevono, qui, un trattamento diverso, come avviene una graduale trasformazione del corpo, come se la pelle acquisisca le caratteristiche di una scultura, con curve e sfere ben definite<sup>18</sup>. Il corpo umano, all'interno dei suoi nuovi contorni, non ha esemplificato la bellezza canonica, non più, in parte o in tutto, ma è stato trasformato o tramutato in un altro stato, sia nell'immagine che nella forma<sup>19</sup>. Rilevante per ciò che Harpham nota, per quanto riguarda queste immagini sartoriali grottesche, sembrava impossibile avere un riferimento unico, dal momento che «molteplici forme abitano una singola immagine»<sup>20</sup>.

Lo studio attento della superficie sartoriale è stata una parte importante dell'attività di lunga data di Issey Miyake nel settore del *fashion design*. Uno dei suoi principali progetti, *Pleats Please* (1993), derivava dalla sperimentazione di diverse forme di drappaggi, invece che di sartoria<sup>21</sup>, e ha esaminato la capacità di una superficie sfaccettata e di diversi piani estesi per rompere gli schemi corporei e creare forme espressive<sup>22</sup>. Come risultato, una superficie pieghettata di alta qualità in tessuto poliestere cento per cento, ha racchiuso al suo interno il corpo umano e ha creato un'essenza ariosa che si muove insieme ai movimenti del corpo. A seconda della tecnica, plissettando in schemi circolari o rettilinei, il pezzo di tessuto bidimensionale si trasforma in un volume variabile, in termini di qualità della superficie o della quantità di profondità<sup>23</sup> (incidendo sull'aspetto del corpo umano, di conseguenza). Susan Sidlauskas, nel catalogo della mostra *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, commenta il fenomeno dell'"alterazione del corpo", creato dai diversi capi della collezione *Pleats Please*, e scrive:

*Come nella maggior parte dei disegni di Miyake, il corpo umano è protagonista della composizione e il punto di riferimento per tutti gli elementi sartoriali. Se Pleats Please è una collezione che reagisce lo stesso al vento e ai movimenti del corpo, allora l'indossatore attiva i suoi sensi e sente i molteplici modi in cui il suo vestito si sta trasformando (...). Queste pieghe parallele per la pelle alterano la forma del corpo e assegnano a esso un nuovo - appassionante - con-*

torno<sup>24</sup>.

Nel caso delle collezioni *Pleats Please*, i capi avvolgono il corpo creando una nuova forma corporea, una nuova sintassi e performance corporea. Gli abiti a pieghe di Miyake ricordano l'effetto che i vestiti di Roberto Capucci hanno avuto sulla silhouette femminile. Capucci aveva utilizzato il concetto di aggiungere strati e forme geometriche intorno al corpo umano, perché questo potesse esprimersi come volume e colore all'interno dello spazio. Dai contorni di grandi dimensioni geometriche di *Linea a Scatola* (1958) al vestito *Arancia* (1982) con il suo profilo curvo, l'intenzione dello stilista è evidente: per lui un abito è «un habitat fatto di tessuti»<sup>25</sup>, e che è riuscito per la ripetizione e poi, esagerando sulle linee naturali corporee, avvicinandosi così al concetto grottesco della «metamorfosi».

### *Frammentando*

Durante la metamorfosi perpetua, espressa nell'arte del grottesco, le sue figure sembrano essere in continua evoluzione e durante questa evoluzione, da uno stadio all'altro, entità frammentate fanno la loro comparsa. Frances S. Connelly descrive il grottesco come una creatura «limite», accentuando il fatto che non esiste se non in relazione a un confine, una convenzione o un'aspettativa<sup>26</sup>, che implica la sua duplice natura. Questa «dualità» esistente nella stessa forma è chiaramente illustrata nella collezione di Rei Kawakubo *Body Meets Dress, Dress Meets Body*<sup>27</sup> (SS/1997) in cui i capi in chiffon traslucido e in percale quadrettato presentavano «protuberanze imbottite in piuma d'oca e spirali che esageravano o deviavano interamente dalla forma anatomica femminile»<sup>28</sup>. Le sagome distorte sembravano essere in un (frammentato) stato di trasformazione, simile a quello espresso attraverso il titolo della collezione. Dopo tutto, la natura liminale del grottesco non implica che essa rispetti i limiti che essa incarna - al contrario, li trasgredisce, li fonde, li trabocca e li destabilizza<sup>29</sup>.

Nel caso del vestito grottesco, l'elemento che riceve (sulla sua superficie) i diversi atti di trasformazione è il corpo umano e la sua forma, e lo spazio tra abito e corpo è (in molti casi) la piattaforma principale di sperimentazione. Sia per Issey Miyake che per Rei Kawakubo, lo spazio intimo - quello creato tra il tessuto e la pelle - è il più importante, le loro creazioni rappresentano forme voluminose che diventano autonome forme scultorie, modificando radicalmente i contorni umani. Precisamente, sia nella collezione *BMD* che nella collezione FW/2010/2011, «sezioni imbottite sono aggiunte ai vestiti al fine di falsare i contorni del corpo comprese le spalle, la schiena e i fianchi, ammettendo l'abbigliamento correte per criticare la nozione di una perfetta forma femminile»<sup>30</sup>. Di conseguenza, il corpo appare frammentato, suddiviso in zone distinte, dopo una manipolazione estrema delle proporzioni del corpo<sup>31</sup>. Questa nozione ricorda la descrizione di Harold Koda del «gioco» dei surrealisti con il *cadavre exquis*, quando egli scrive (che):

*Questa divisione del corpo in parti ha come conseguenza combinazioni par-*

*ticalari e spesso mostruose di cadavre exquis*<sup>32</sup>.

La nozione di “mostruosità”, come viene descritta da Koda nel passaggio sopra riportato del suo libro *Extreme Beauty*, è rafforzata, se si esplora il corpus design di Rei Kawakubo per *Comme des Garçons*. Per tutte le sue collezioni, le dimensioni e le proporzioni degli indumenti raramente corrispondono a quelli corporei, i capi di abbigliamento proposti appaiono indipendenti dal corpo, espressi in un sistema metrico loro proprio: i tessuti sono spesso drappeggiati o avvolti intorno al corpo con maniche, colli, tasche e chiusure in posizioni insolite<sup>33</sup>. Nella collezione *BMD*, simile alla collezione *Bump*, lei riflette sul rapporto tra la spalla e la vita e tra la vita e l’orlo del vestito senza badare al corpo sottostante<sup>34</sup>. E anche se gli stilisti avevano sperimentato in passato le asimmetrie, si erano ancora basati su un punto di riferimento principale, la spina dorsale. Presumibilmente, Kawakubo nega qualsiasi punto di riferimento per quanto riguarda il corpo umano e, sostenendo che «solo perché un tronco ha due braccia, non vedeva nessun motivo per cui una giacca non potesse averne nessuna o tre, di lunghezza irregolare - amputate e riattaccate altrove sul corpo<sup>35</sup>.

Contrariamente alla moda del XVIII e XIX secolo, quando le donne portavano sbuffi e imbottiture per manipolare i loro busti e fondoschiena e adattarsi all’ideale femminile del tempo, i cuscinetti di Kawakubo sono stati inseriti nella parte superiore della schiena, dei fianchi e delle spalle, creando sagome corporee estreme, quasi rivoluzionarie<sup>36</sup>. Analogamente, Hussein Chalayan, nella sua collezione FW/1999/2000, ha rafforzato i tubini semplici con poggiacollo imbottiti, introducendo una linea triangolare all’angolo della spalla che funzionava, in sostanza, come le collane di perle indossate dalle persone Sambruru in Kenya<sup>37</sup>. Maria Russo descrive la nozione del “corpo grottesco”:

*Il corpo classico è trascendente e monumentale, chiuso, statico, autonomo, simmetrico ed elegante, ma s’identifica con la cultura “alta” o ufficiale del Rinascimento (...). Il corpo grottesco è aperto, sporgente, irregolare, secernente, multiplo e cangiante; esso si identifica con la cultura non ufficiale “bassa” o carnevalesca e con la trasformazione sociale<sup>38</sup>.*

Kawakubo introduce un totale “ripensamento del corpo” attraverso la sua sperimentazione con i contorni del corpo femminile, prendendo in prestito gli elementi di epoche passate e adeguandole al presente. Proponendo cambiamenti alternativi ai normali standard di bellezza, Kawakubo ci introduce in un linguaggio visivo ampliato<sup>39</sup>, che può avvicinarsi al disegno spaziale, industriale o teatrale. Più precisamente, nel caso del progetto di danza, intitolato *Scenario*, diretto dal coreografo Merce Cunningham, i capi da collezione *BMD* servono come costumi principali dell’opera e si trasformano assieme al contesto. Se le proposte di Kawakubo sono state percepite come “abiti tumorali”<sup>40</sup>, quando sono apparsi sulla passerella, hanno poi ricevuto critiche completamente diverse sul palco.

I tubini in percalles stretch quadrettato color rosa gomma da masticare, giallo pallido e blu polvere illustravano una «sorprendente giustapposizione della superficie dolcemente innocente con l'anatomia dimorfica, un effetto del tutto sconosciuto e, infine, inquietante»<sup>41</sup>. A sua volta, per il regista, i disegni richiama-vano figure familiari, «un uomo in un impermeabile e uno zaino» e «una donna in pantaloncini con un bambino su un fianco... forme che si vedono tutti i giorni». Inoltre, i ballerini, nei loro costumi esagerati, hanno accentuato le loro mosse coreografiche e somigliavano a cerchi che si muovevano a spirale attraverso il palcoscenico. Se per Umberto Eco, il design e le teorie d'avanguardia sono equiparate a un trionfo di bruttezza, poi per Kawakubo la definizione della bruttezza<sup>42</sup> ha possibilità aggiuntive, pronte per essere esplorate e potenzialmente ri-portate nel campo delle pratiche di progettazione attuali.

*Kawakubo mette in discussione la simmetria come componente essenziale di un fisico sano e attraente. Per lei, la bellezza sembra risiedere anche in un'asimmetria che evoca la presenza di patologie mediche. Il suo design sottolinea il fatto che il disagio precipitato con la sua estetica non deriva semplicemente dalla sua distorsione della forma naturale, ma piuttosto dalla asimmetria che si presenta. Ma anche nella sua deformità, la sua ristrutturazione vagamente mostruosa del corpo naturale non si avvicina assolutamente alle proporzioni esagerate degli abiti "panier" che erano in voga nel XVIII secolo<sup>43</sup>.*

### **Disturbando**

*L'arte grottesca può essere definita come l'arte, la cui forma e la cui materia del soggetto sembrano esserne parte, al contrario dei mondi naturale, sociale o personale di cui noi siamo parte. Le sue immagini spesso incarnano distorsioni, esagerazioni, una fusione di parti incompatibili in modo tale che essa si confronta con noi come strana e disordinata, come un mondo capovolto<sup>44</sup>.*

Nel passaggio sopra riportato del libro *The Grotesque in Art and Literature*, Wolfgang Kayser esprime gli estremi, quasi paradossali, limiti che le figure del grottesco possono raggiungere. Il grottesco appare come un concetto contro la conformità, producendo sensazioni di confusione e lodando l'imprevisto. Qualsiasi forma di serenità che si possa allineare alle immagini di una simmetria assoluta, perfetta, e ogni tipo di armonizzazione vengono abbandonate nelle diverse sfaccettature del grottesco. Tuttavia, la definizione di bellezza non rientra in nessuna descrizione verbale, e dal momento che la bellezza sta negli occhi di chi guarda, le figure grottesche possono perfino apparire belle a una parte del pubblico. L'arte di vestire comporta la manipolazione fisica del corpo nudo nel desiderio di renderlo più bello<sup>45</sup>, ma una domanda sorge spontanea dopo gli esempi utilizzati per l'analisi del vestito grottesco: ci si riesce sempre?

Rei Kawakubo, attraverso le creazioni per *Comme des Garçons*, esprime le sue nozioni sulla definizione della bellezza, integrando negli abiti l'imperfezione, l'irre-

golarità, l'asimmetria e, soprattutto, gli elementi ambigui. Al fine di accentuare le pieghe e le piegature, le cuciture e l'uso contrastante di tessuti, lei utilizza toni monocromatici e sottolinea l'essenza "accidentale"<sup>46</sup> dei suoi capi. Se il grottesco, in particolare come categoria del corpo, è definito come una "deviazione dalla norma"<sup>47</sup>, allora i capi di *Comme des Garçons* possono essere percepiti come espressioni vivaci di questa deviazione. Kawakubo ammette che attraverso le sue creazioni «vuole suggerire alla gente diverse estetiche e valori, vuole mettere in discussione il loro essere»<sup>48</sup>, in modo tale che l'arte grottesca appaia come un mondo "capovolto" e facendo in modo che lo spettatore metta in dubbio i suoi limiti, come pure i limiti della "bellezza".

*La bellezza è in realtà un sentimento, e come ogni sentimento non si riferisce a nulla a parte te, ogni spirito percepisce una bellezza diversa*<sup>49</sup>.

Secondo Harold Koda, la maggior parte degli stilisti giapponesi ha definito una strategia attraverso cui il design della moda investe in «sobrietà, banalità, e talvolta nello sgradevole con il potere dell'estetica: essi sovvertono il rapporto del bello col brutto»<sup>50</sup>. Insieme con la giustapposizione di queste due nozioni di bellezza e bruttezza, altri opposti sono combinati insieme, come il femminile e il maschile, l'imperfetto e il perfetto, l'usurato e il nuovo. Così, il discorso sull'"estetica" si allarga; attraverso l'impiego di diversi mezzi, materiali atipici e concetti innovativi, lo spettatore è chiamato a riconsiderare i confini della sua percezione della bellezza. Di conseguenza, il pubblico era a volte soddisfatto dall'introduzione della nuova aura appena lanciata nella moda, e a volte sconvolto per l'originalità delle proposte<sup>51</sup>. L'anti-conformità è chiaramente illustrata nel seguente estratto del libro dedicato al designer di moda giapponese:

*(...) una nuova forma di anti-moda è emersa come estetica dominante nei primi anni del 1980: Nel marzo 1983, Kawakubo presenta una collezione che comprendeva abiti-cappotti, di taglio grande e quadrati con nessuna linea forma o silhouette riconoscibile. Molti avevano un risvolto fuori luogo, bottoni e maniche e tessuti non corrispondenti. Il disordine più calcolato è stato creato annodando, strappando e tagliando i tessuti, che sono stati increspatis, sgualciti e intrecciati in strutture inconsuete. Le calzature consistevano di pantofole di riso o di scarpe in gomma a punta quadra*<sup>52</sup>.

Denis Baron nel suo libro *The Mutant Flesh* sostiene che «lo spazio artistico, nel suo aspetto ludico e sperimentale, offre alla carne mutante la possibilità di sfruttare tutto il campo delle possibilità reali»<sup>53</sup>. Allo stesso modo i progettisti citati in "Abito Grottesco" hanno sperimentato i limiti che l'atto di "lavorare sul" corpo, la carne umana e la silhouette può raggiungere. Dai casi della "metamorfosi" a quelli della "frammentazione", diversi modi di alterare i contorni umani sono stati menzionati. Nella maggior parte dei casi, si avvicinano alla visione futuristica di "un nuovo corpo"<sup>54</sup>, come gli abiti rosa pallido scolpiti in tulle, disegnati da Hussein Chalayan

(SS/2000), o la giacca rossa e la gonna gialla di organza di Junya Watanabe (2000). I contorni corporei proposti da entrambi i vestiti ricordano una litografia di Honoré Daumier (1840) che raffigura un gentiluomo che esclama: «Questo è unico nel suo genere! Ho posseduto quattro modelli»; i corsetti alla finestra servono come souvenir dei corpi delle sue amanti<sup>55</sup>.

La deformazione fisica del corpo attraverso i vestiti, nei casi dei paradigmi utilizzati, si avvicina al campo del grottesco e al tempo stesso ricorda concetti del *Surrealismo*. Salvador Dalì, ad esempio, ha tracciato un certo grado di erotismo nell'abbigliamento e la motivazione della creazione di questi abiti è stata quella di nascondere, proteggere e, soprattutto, provocare<sup>56</sup>. Se uno dei lasciti principali del *Surrealismo* era "scioccare e disturbare"<sup>57</sup>, allora si può tracciare una linea guida comune con l'arte del grottesco, per quanto riguarda la manipolazione dei contorni naturali del corpo umano (e i loro "vestiti nuovi"). L'abbigliamento che è apparso nello spettro creativo del Surrealismo (su tela o in realtà) è il risultato di una sperimentazione innovativa e intensa nel rapporto tra corpo e tessuto, tra il corporeo e le connotazioni psicologiche della moda.

*– Se i vestiti sono emblemi di stati interiori, che cosa vedranno allora gli uomini?*

*– Da parte mia, le considerazioni dei nostri vestiti, e come, raggiungendo nell'intimo anche i nostri cuori, ci demoralizza, mi riempiono di un certo orrore per me stesso e l'umanità<sup>58</sup>.*

## Note

- <sup>1</sup> A. Chastel, *The Crisis of the Renaissance, 1520-1600*, Skira, Geneva 1968, pp. 81, 87.
- <sup>2</sup> *Ibid.*
- <sup>3</sup> Rémi Astruc ha recentemente sostenuto che, anche se vi è una grande varietà di motivi e figure, le tre principali tropi del grottesco sono la duplicità, l'ibridazione e la metamorfosi. R. Astruc, *Le Renouveau du Grottesque dans le Roman du XXe siècle*, Classiques Garnier, Paris 2010.
- <sup>4</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 32.
- <sup>5</sup> D. Sudjic, *Rei Kawakubo and Comme des Garçons*, Rizzoli, New York 1990, p. 80.
- <sup>6</sup> R. Kawakubo, *Refusing Fashion: Rei Kawakubo (February 10th - April 14th 2008)*, Museum of Contemporary Art Detroit (MOCAD), Detroit 2008, p. 30.
- <sup>7</sup> B. English, *Japanese Fashion Designers: the Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Berg, Oxford 2011, p. 71.
- <sup>8</sup> *Ibid.*
- <sup>9</sup> G. Wood, *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, Victoria and Albert Publications, London 2007, p. 68.
- <sup>10</sup> G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 51.
- <sup>11</sup> C. Horyn, *Like Mona Lisa Ever So Veiled*, in «The New York Times», 30 maggio 2012.
- <sup>12</sup> H. Koda, *Extreme beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London 2001, p. 89.
- <sup>13</sup> M. A. Jouve, *Balenciaga*, Assouline, New York 2008, p. 5.
- <sup>14</sup> M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 32.
- <sup>15</sup> M. A. Jouve, *Balenciaga*, Assouline, New York 2008, p. 7.
- <sup>16</sup> «Oh, quei Greci! Sapevano come vivere. Ciò che è necessario è quello di fermarsi per che coraggiosamente in superficie, la piega, la pelle, l'aspetto di adorare, di credere in forme, toni, parole (...). Quei Greci erano superficiali - al di fuori di ogni/per profondità». F. Nietzsche, nella prefazione alla seconda edizione del *Die Fröhliche Wissenschaft*. M. Wigley, *White Walls - Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1995, p. xxviii.
- <sup>17</sup> B. Polan, R. Tredre, *The Great Fashion Designers*, Berg, Oxford 2009, p. 79.
- <sup>18</sup> *Ibid.*
- <sup>19</sup> G. Wood, *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, Victoria and Albert Publications, London 2007, p. 45.
- <sup>20</sup> G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 13.
- <sup>21</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, Introduzione, pp. 8-13.
- <sup>22</sup> «Nel 1989, Miyake ha esplorato l'applicazione di tecniche tessili di pieghettatura sui vestiti in un certo numero di direzioni innovativi. In questo caso, ha sfruttato la capacità del ma-

teriale pieghettato di sostenersi in direzioni allineate alle pieghe». *Ivi*, p. 92.

<sup>23</sup> S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery (MIT), Cambridge, Massachusetts 1982, n.p.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> G. Bauzano, *Roberto Capucci: Timeless Creativity*, Skira, Milan 2001, p. 13.

<sup>26</sup> F. S. Connelly, *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 4.

<sup>27</sup> Da qui in poi indicato per brevità con l'acronimo: BMD.

<sup>28</sup> Amy de la Haye, cit. in C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, p. 32.

<sup>29</sup> F. S. Connelly, *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 4.

<sup>30</sup> S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery (MIT), Cambridge, Massachusetts 1982, n.p.

<sup>31</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, pp. 8-13.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> B. English, *Japanese Fashion Designers: the Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Berg, Oxford 2011, p. 76.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>36</sup> A. Fukai, *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*, Merrell, Barbican Art Gallery, London 2010, p. 165.

<sup>37</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, p. 5.

<sup>38</sup> M. Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, Routledge, New York, London 1995, p. 8.

<sup>39</sup> R. Kawakubo, *Refusing Fashion: Rei Kawakubo (February 10th - April 14th 2008)*, Museum of Contemporary Art Detroit (MOCAD), Detroit 2008, p. 34.

<sup>40</sup> K. Betts, Some Nerve, in «Vogue» (US), settembre 1998.

<sup>41</sup> R. Kawakubo, *Refusing Fashion: Rei Kawakubo, (February 10th - April 14th 2008)*, Museum of Contemporary Art Detroit (MOCAD), Detroit 2008, p. 34.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, p. 113.

<sup>44</sup> W. Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, P. Smith, Massachusetts 1968, pp. xiv, xv.

<sup>45</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, Prefazione.

<sup>46</sup> Rei Kawakubo: «Potrei dire che il mio lavoro è in cerca di incidenti. Gli incidenti sono molto importanti per me. Qualcosa è nuovo perché si tratta di un incidente». B. English, *Japanese Fashion Designers: the Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Berg, Oxford 2011, p. 74.



- <sup>47</sup> M. Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, Routledge, New York, London 1994, p. 8.
- <sup>48</sup> B. English, *Japanese Fashion Designers: the Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Berg, Oxford 2011, p. 79.
- <sup>49</sup> R. De Fusco, *Design 2029. Ipotesi per il Prossimo Futuro*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 108.
- <sup>50</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, pp. 8 - 13.
- <sup>51</sup> *Ibid.*
- <sup>52</sup> B. English, *Japanese Fashion Designers: the Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Berg, Oxford 2011, p. 71.
- <sup>53</sup> D. Baron, *The Mutant Flesh: Fabrication of a Post Human*, Dis Voir, Paris 2009, p. 11.
- <sup>54</sup> *Ibid.*
- <sup>55</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, p. 89.
- <sup>56</sup> G. Wood, *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, Victoria and Albert Publications, London 2007, p. 81.
- <sup>57</sup> *Ivi*, p. 90.
- <sup>58</sup> R. Sennett, *Fall of Public Man*, Penguin, London 2002, p. 170.



## IC. GROTTESCO | PARALLELI

Nell'analisi di cui sopra, architettonica e sartoriale, rispettivamente, il termine "grottesco" è stato affrontato da due diversi ma vicini tipi di prospettiva. Dai numerosi aspetti del termine, tre punti principali sono stati selezionati: a) il metamorfico, b) il frammentato, e c) gli aspetti paradossali della natura "grottesca". Nella prima parte, il caso di studio principale, Immeuble Molitor, ha offerto i suoi spazi interni, con i suoi arredi, in modo che si rintracciassero le tendenze relazionali umane nel prodotto architettonico. Nel frattempo, nella sua controparte sartoriale, gli abiti disegnati da Rei Kawakubo per la marca *Comme des Garçons* hanno fornito alla ricerca lo sfondo appropriato, per poter indagare la relazione tra il concetto del grottesco e l'atto di vestirsi, e col corpo umano di conseguenza. In entrambi i casi, vi è stato un tentativo di interpretare i prodotti architettonici e sartoriali attraverso la prospettiva e le teorie sul grottesco e di esplorare le loro possibilità interiori. Come scrive Geoffrey Harpham:

*Il grottesco occupa uno spazio o intervallo, è il centro di un racconto di comprensione emergente. (...) Ne "Il senso della bellezza" egli (G. Santayana) suggerisce che possiamo considerare un dato oggetto per la sua distorsione di un tipo ideale o per la sua "possibilità interiore".*

Questa "distorsione" potrebbe non essere visibile in primo luogo, a giudicare dalla facciata esterna dell'Immeuble Molitor, ma il suo interno riceve un altro trattamento, agli ultimi due piani di questo edificio multipiano, e precisamente nell'appartamento di Le Corbusier. Si potrebbe tracciare, qui, un carattere metamorfico per quanto riguarda la parte interna di questo edificio, poiché la *maisonnette* dell'architetto francese è stata rinominata come *La Maison sur la Maison*<sup>2</sup>. Nel frattempo, questo carattere "metamorfico" è evidente in una scala più ridotta: all'interno dell'appartamento stesso. Le Corbusier aveva scelto di seguire un piano aperto, coperto mattonelle quadrate bianche di 20 \* 20 cm., e anche se non ci sono partizioni, nel senso tradizionale del termine, per separare le camere l'una dall'altra, le diverse parti dello spazio interno ricevono un trattamento diverso (ogni volta).

Una volta che il visitatore è entrato all'interno (della casa), è invitato a scoprire, in sequenza, uno spazio aperto, con un alto soffitto a volta, che è stato utilizzato per ospitare l'atelier di Le Corbusier, poi un soggiorno dalle minime dimensioni e alla fine uno spazio frammentato in cucina, la sala da pranzo e la stanza da letto principale. André Chastel, nel seguente brano del libro *The Crisis of the Renaissance 1520-1600*, descrive i disegni di Cornelis Floris, e per estensione, l'arte grottesca, e si possono rintracciare somiglianze con gli interni del suddetto appartamento: la "negazione dello spazio" (soggiorno) e la "preponderanza dell'ibrido" (le contraddizioni vicine in termini di spazialità).

*Lo stile teso, piuttosto nevrotico, di Floris dà uno sguardo all'aspetto poetico delle grottescherie, che si possono riassumere in tre punti: in primo luogo, la negazione perpetua dello spazio (l'ornamento è un microcosmo, un mondo impossibile che si guarda allo specchio); in secondo luogo, la preponderanza dell'ibrido (l'ornamento è popolato di metamorfosi morbide, frutto di una vitalità folle che la mente non può capire); e in terzo luogo, l'accento sull'inorganico e sull'animazione della regolazione per mezzo di strapwork (rollwerk, in tedesco), pergamene, morbide bocche carnose, pronti ad aprirsi o chiudersi a scatto. Da "strollwork" bastava solo un altro passo per arrivare alle maschere; dai gruppi di lance alle statue e all'architettura<sup>3</sup>.*

Dal campo architettonico si passa al campo sartoriale, e i casi dei progettisti citati nell'analisi dell'"Abito Grottesco" pongono l'accento sull'esistenza di correlazioni tra le caratteristiche del grottesco e quei capi di abbigliamento. Precisamente, la mutazione della pelle umana con l'applicazione del vestito è intensa nel trattamento della "superficie", nel caso di Cristobal Balenciaga e Rei Kawakubo. Il primo è stato descritto come un "scultore dell'abito", dato che i suoi abiti da sera erano «monumenti delicati e galleggianti, caricati e imponenti come un pezzo di architettura barocca» o ancora «il suo abito da sposa è così solenne e maestoso come la Chiesa, che aveva senso santificarlo»<sup>4</sup>.

Con l'impiego di materiali audaci, abiti pesanti e tessuti nuovi, sia Kawakubo e Balenciaga trasformano la superficie esterna del corpo, la pelle umana, con l'aggiunta di una nuova estensione su di esso: una pelle costruita, l'abito. Ancora, un altro esempio eminente di "pelle mutante" è stato il caso delle creazioni di Charles James, le cui barocche composizioni sono state modellate dalla curvatura a freccette, torsione, irradiando cuciture e spirali satinata e il tessuto è stato cucito in un involucro stranamente umano<sup>5</sup>. Secondo Susan Sidlauskas, «le sue forme tubolari costruiscono un muscoloso ma sensuale esoscheletro che suggerisce come l'indumento sia in grado di mantenere la sua forma senza l'aiuto dell'abitazione umana»<sup>6</sup>. Simile alla "negazione del corpo" di Kawakubo, quando disegna i vestiti che non hanno nessuna corrispondenza con le parti della topografia corporea, le proposte sartoriali di James dimostrano un certo grado di autonomia, con una nozione di metamorfosi, per quanto riguarda il corpo umano che racchiudono. Potenzialmente, le caratteristiche di cui sopra, dell'abbigliamento e della modifica dei contorni corporei sono motivate dalla necessità di "ridefinizione" del sé. Come Denis Baron descrive:

*Evoluzione, modificazione, mutazione, questi sono i termini più diffusi per definire quel bisogno insopprimibile che sembra spingere l'uomo a trasformare il suo corpo, al fine di ridefinire se stesso (...) In modo che possa essere incarnato, il corpo deve essere il mezzo, la fine e gli strumenti della sua materia malleabile, la carne, allo stesso modo di un palinsesto costruttivo che metabolizza il corpo<sup>7</sup>.*

Dal momento che i contorni corporei sono modificati attraverso la trasformazione e la frammentazione del corpo, le dimensioni del corpo apparentemente cambiano. La manipolazione delle proporzioni è un altro elemento importante nel processo di avvicinamento al concetto di "grottesco", poiché la distorsione è seguita dall'esagerazione graduale e dalla minimizzazione di aree precise del corpo. Nel caso di Charles James, per esempio, il rimodellamento del corpo, attraverso l'uso di gesti creativi contraddittori, e perfino metamorfici, è al suo stato più evidente. Nel caso di un *Abito da Sera* (1936), la parte frontale può essere apparentemente convenzionale, ma la struttura laterale riceve un diverso trattamento: alette rigide si estendono dalla schiena e dalle braccia, creando una forma aggressiva, disumanizzata<sup>8</sup>. Il cappotto trasfigura chi lo indossa in una creatura meccanica, una parte macchina, una parte umana, una parte organica e una parte inorganica, ricordando il fascino surrealista degli automi, il vestito *Airplane* di Chalayan, così come i metamorfici aspetti del grottesco<sup>9</sup>. Nel frattempo, Rei Kawakubo, conduce una simile manipolazione metamorfica del corpo umano e giustappone capi di piccole e di grandi dimensioni, tagli asimmetrici, forme e densità del materiale opposte, sull'involucro umano aggiuntivo, il vestito. Secondo Denis Baron:

*Uno stato del corpo umano dopo aver reciso i suoi legami con il concetto di "natura": non c'è l'uomo naturale, c'è solo un'evoluzione dell'uomo, un'evoluzione che poggia sulle dinamiche della carne, il suo impulso e la sua permanente ricomposizione. La carne mutante, nel suo sviluppo, riinizia un corpo espressivo come materia per un'umanità che sembra finita nel suo cosiddetto stato "naturale"<sup>10</sup>.*

A sua volta, Le Corbusier, impiega una serie di manipolazioni che contribuiscono alla creazione di un'essenza grottesca per quanto riguarda l'appartamento personale, facendo uso di elementi opposti, negli spazi interni del suo appartamento e della combinazione degli spazi aperti, vasti e con illuminazione naturale, insieme con spazi dalle dimensioni minime e con accesso limitato ai raggi solari. Inoltre, tracce di queste giustapposizioni – parte, questa volta, di una distorsione spaziale - emergono negli elementi d'arredo. Il letto alto nella camera principale, che Yvonne Gallis voleva raggiungere con una scala piccola montata al suo fianco, è un esempio eccezionale che accentua l'impressione della distorsione spaziale. A differenza di tutti gli altri letti tradizionali, quello usato nell'appartamento di Le Corbusier è dotato di due sole gambe cilindriche, poiché il suo lato posteriore è ancorato direttamente alla parete, a un'altezza particolarmente alta.

Nel frattempo, elementi come la cabina doccia vicino al letto, con la sua forma organica, quasi antropomorfa, sembrano avere un'altezza sorprendentemente bassa. L'abbondanza degli impianti da bagno nella piccola area della camera principale, in combinazione con il suo carattere austero - in termini di accessori aggiuntivi e oggetti -, rende evidente l'essenza metamorfica, distorta e ironica nella camera

principale, e di conseguenza nella totalità del suo appartamento. Dopo aver seguito l'analisi di cui sopra, per quanto riguarda le caratteristiche parallele tra i prodotti architettonici e sartoriali, interpretati attraverso lo spettro del grottesco, vale la pena notare che le caratteristiche apparenti dismorfiche degli spazi interni e dell'abbigliamento potrebbero non essere così mostruose ed "extra-terrestri" come può sembrare. Se si guarda attentamente la forza trainante che ha motivato il design degli interni dell'appartamento di Le Corbusier, si può concludere che la disposizione apparentemente distorta, mutata, paradossale degli spazi ha seguito, fedelmente, le esigenze umane, secondo tendenze abituali, relazionali e sociali degli occupanti.

Inoltre, un abito di Kawakubo, James o Balenciaga potrebbe apparire staccato dal corpo umano che si trova al suo interno, ma questo strumento di distacco può facilitare i movimenti dell'utente e non negarli o limitarli. Se si esamina l'interno di un abito disegnato da Balenciaga, per esempio, si scoprirà un articolato sistema di costruzione che si muoveva intorno alla figura della donna, accarezzandola piuttosto che attaccandosi a essa con fermezza, seguendo le caratteristiche intrinseche corporee. Per Balenciaga, i suoi abiti, anche se sembrano rigidi e statici, «si muovevano come il vento»,<sup>11</sup> e per Le Corbusier, il suo appartamento ha espresso «un ambiente accogliente»<sup>12</sup> nonostante le sue molte contraddizioni. Di conseguenza, la definizione di bellezza sta nei confini e sulle soglie, e condivide una caratteristica comune con la natura del grottesco: sono entrambi di origine liminale. Si dovrebbe, pertanto, non dimenticare la seguente dichiarazione di Michail Bachtin, quando scrive che «Il corpo grottesco non è separato dal resto del mondo; è mescolato con il mondo, con gli animali, con gli oggetti»<sup>13</sup>.

## Note

<sup>1</sup> G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 15.

<sup>2</sup> Si traduce in: La casa sopra la casa.

<sup>3</sup> A. Chastel, *The Crisis of the Renaissance 1520-1600*, Skira, Geneva 1968, pp. 81-87.

<sup>4</sup> «Il suo lavoro è stato un dondolo tra una silhouette austera e le configurazioni complesse di una seta rigida che aveva il peso del cartoncino». S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery (MIT), Cambridge, Massachusetts 1982, n.p.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> D. Baron, *The Mutant Flesh: Fabrication of a Post Human*, Dis Voir, Paris 2009, pp. 8, 9.

<sup>8</sup> G. Wood, *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, Victoria and Albert Publications, London 2007, p. 73.

<sup>9</sup> *Ibid.*

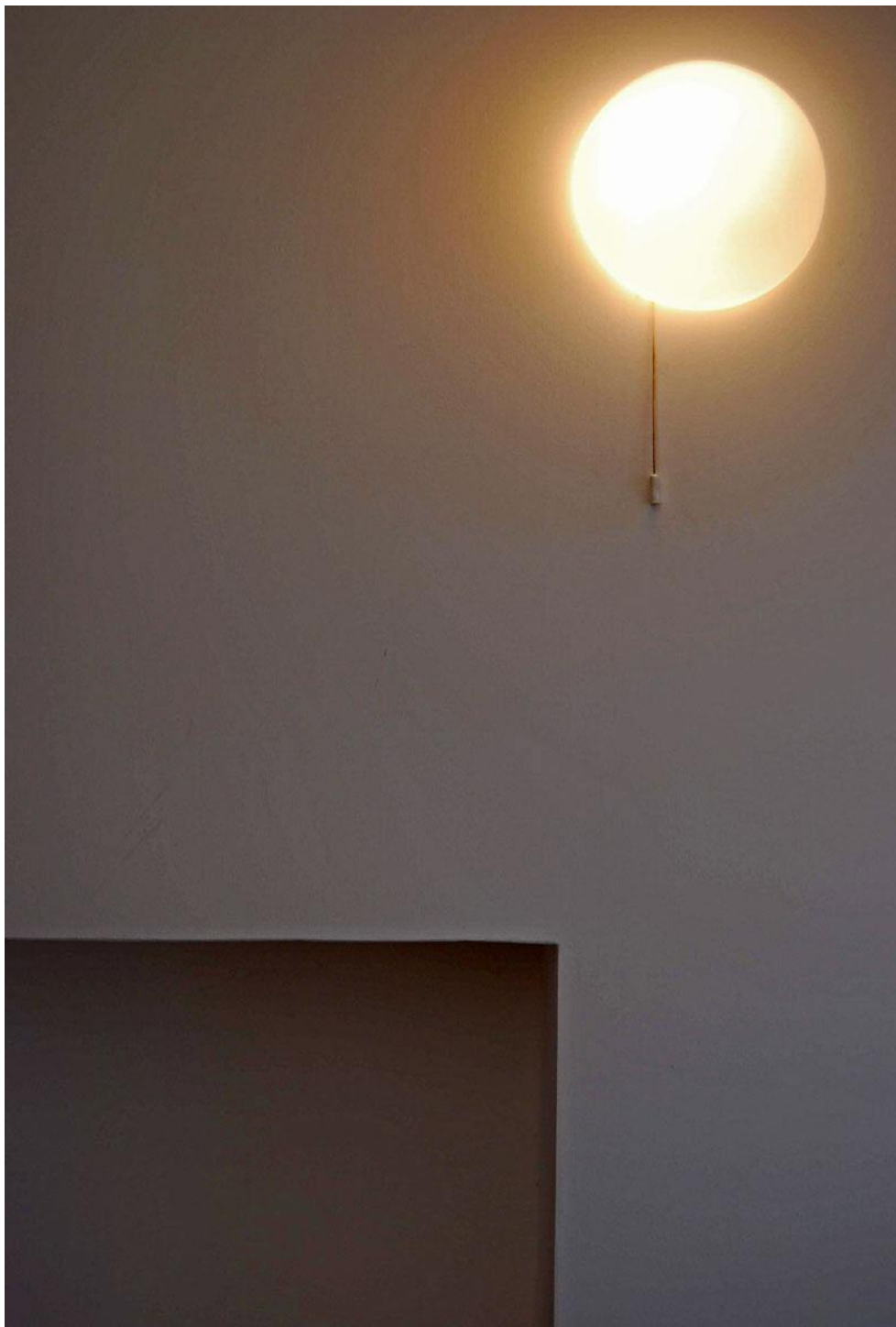
<sup>10</sup> D. Baron, *The Mutant Flesh: Fabrication of a Post Human*, Dis Voir, Paris 2009, pp. 8, 9.

<sup>11</sup> M. Walker, *Balenciaga and His Legacy: Haute Couture from the Texas Fashion Collection*, Yale University Press, New Haven, London, 2006, p. 4.

<sup>12</sup> P. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhäuser, Basel 1996, p. 46.

<sup>13</sup> M. Bakhtin, *Rabelais and his World: Carnival and Grotesque*, p. 27, cit. in M. Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, Routledge, New York, London 1994, p. 8.

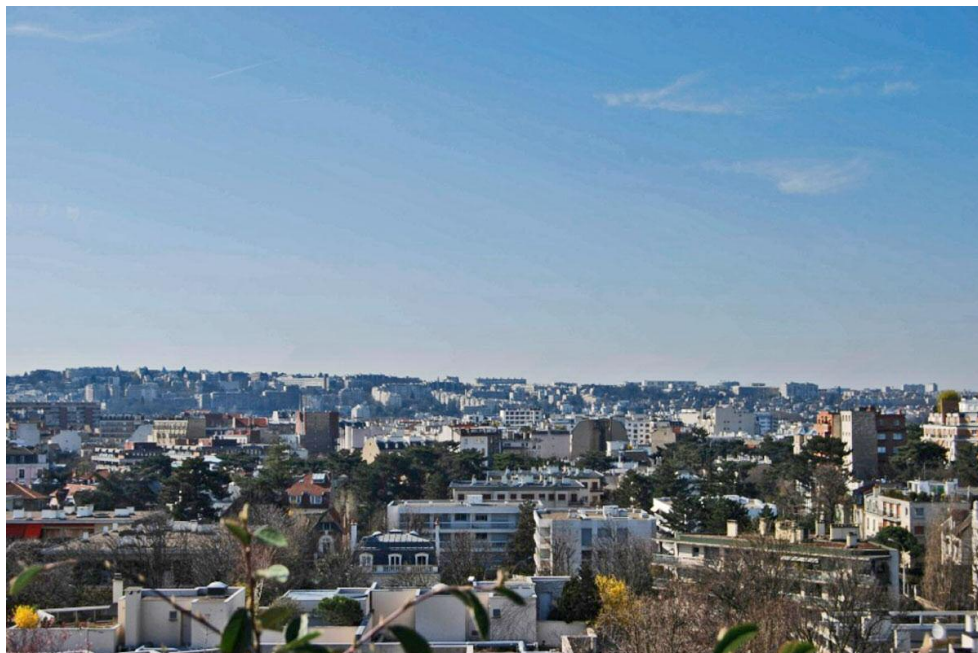
*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca*



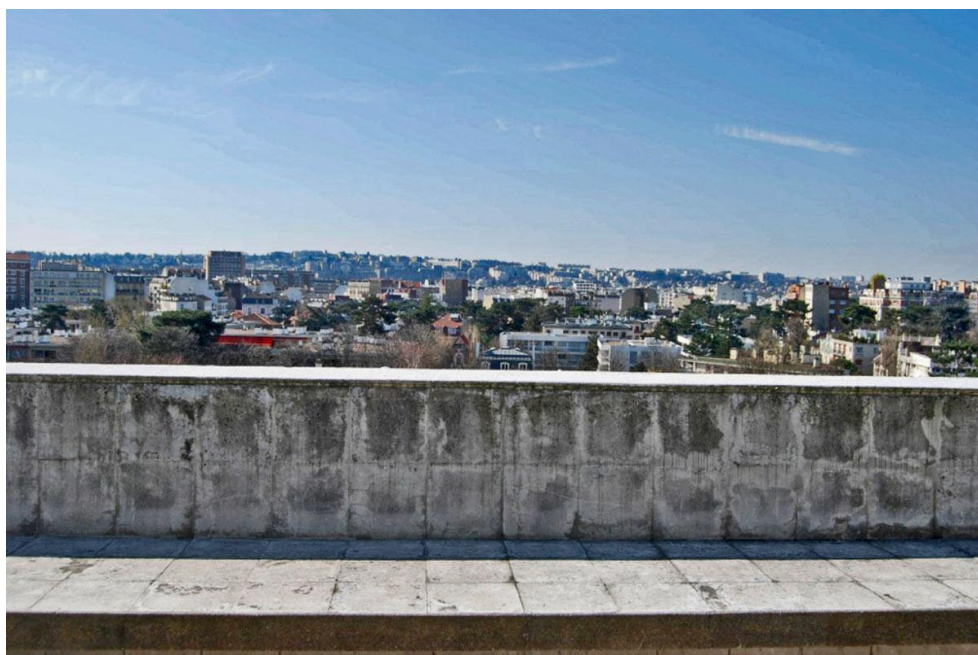
*Immeuble Molitor, Geometria Viva*



*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Vista*

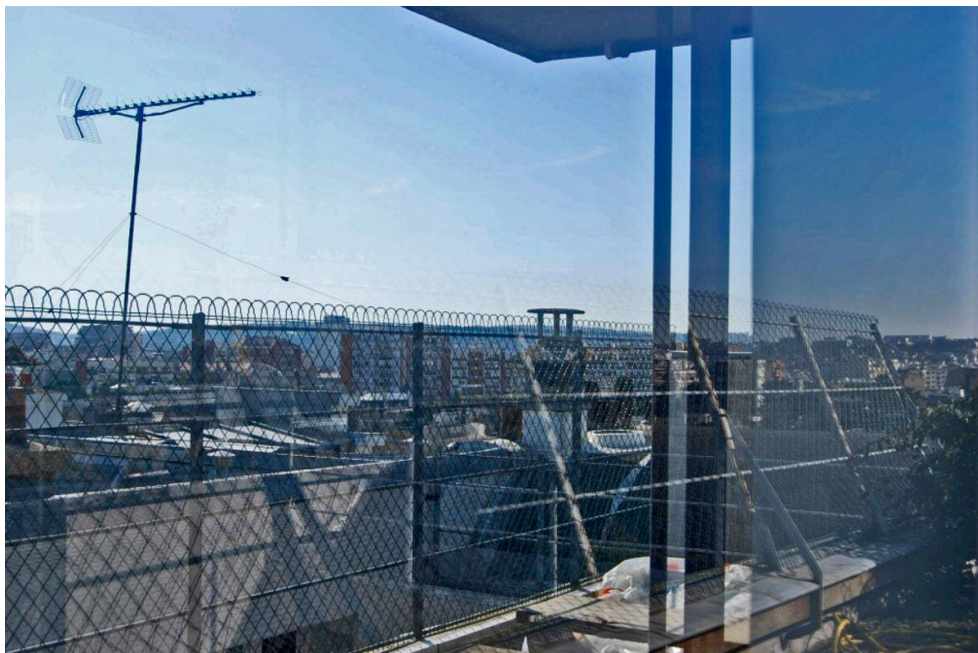


*Vista Lontana, Citta di Parigi (Dal Settore degli Ospiti)*

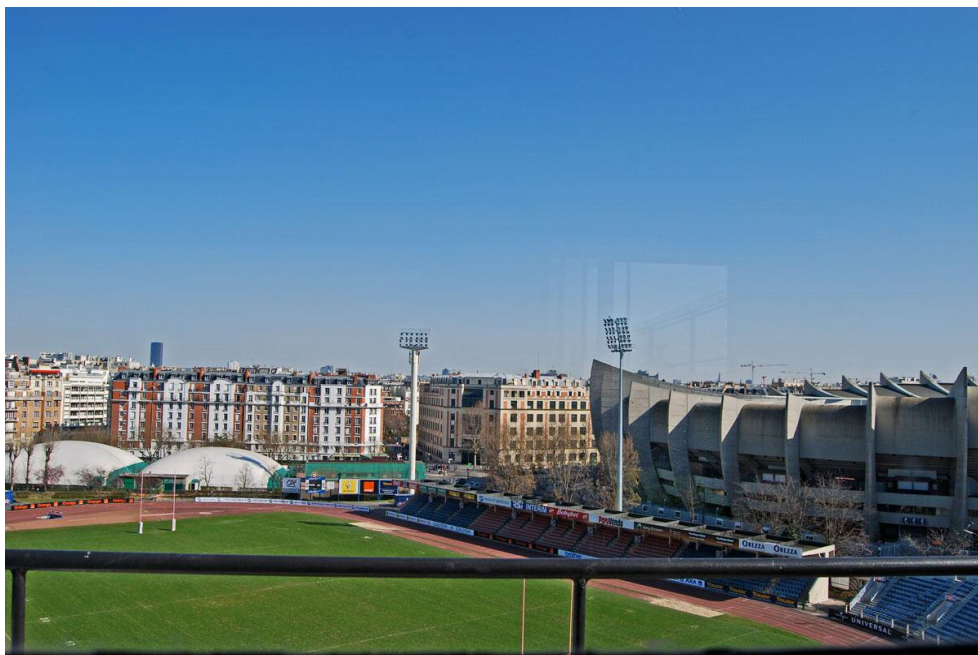


*Vista Lontana, Citta di Parigi (Dalla Sala da Pranzo)*

*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Vista*

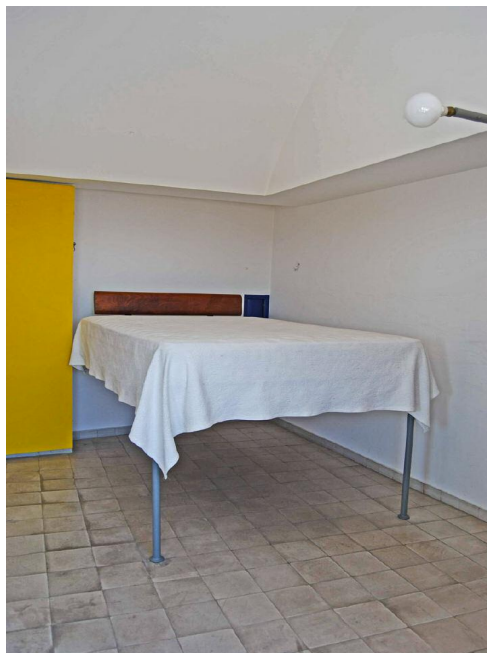


*Vista Lontana, Citta di Parigi (Dal Settore degli Ospiti)*



*Vista (Dall'Atelier)*

## I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Misura



Letto di Grande Altezza



Cabina della Doccia



Schizzi di Le Corbusier, Muro d'Ingresso



Vista Esterna, Settore degli Ospiti

*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Misura*



*Dettaglio, Cucina*



*Facciata sulla Base di Modulor*

*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Misura*



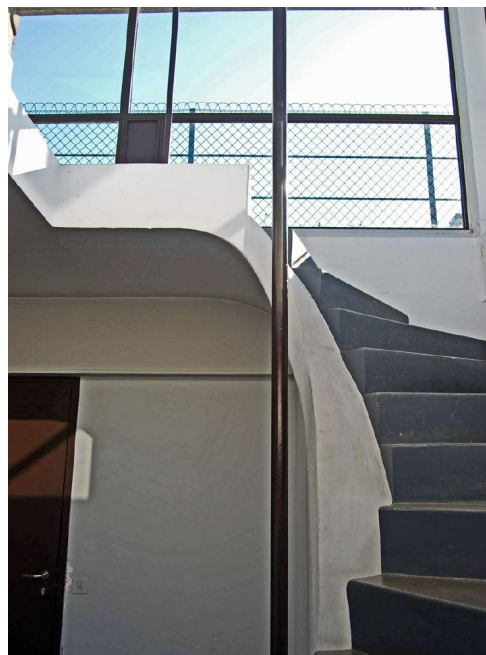
*Righello, Ufficio Privato*



*Segno del Tempo che Passa*

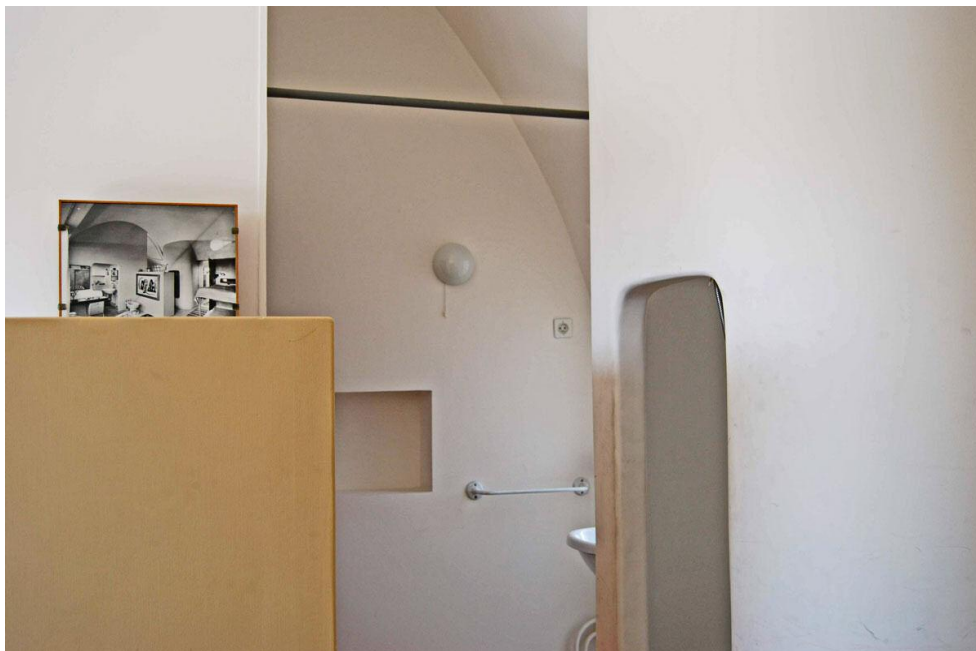


*Settore degli Ospiti, Interno/Esterno*

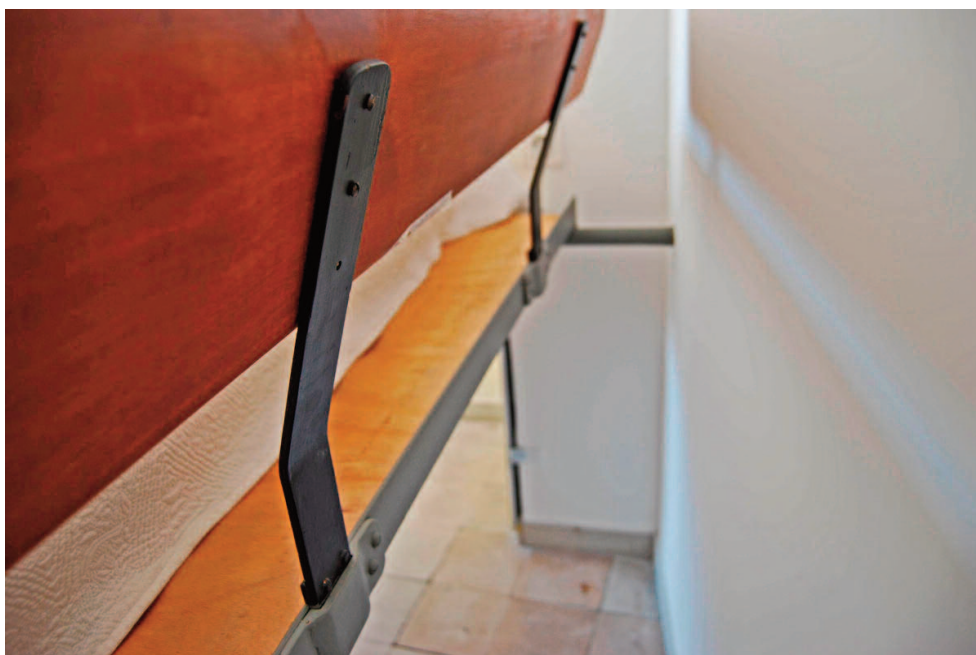


*Scala degli Interni, Principale*

*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Paradossi*



*Camera da Letto, Dettaglio*



*Letto, Dettaglio*

*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Paradossi*



*Camera da Letto e Sala da Bagno, Dettaglio*

*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Paradossi*



*Camera da Letto, Armadio Mobile*



*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Paradossi*



*Porta Principale, Sala da Pranzo/ Sala da Letto Specchio, Camera da Letto*



*Lampadina, Salotto, Dettaglio*



*Geometria Viva*

*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Arredamento*



*Salotto, Aspetto Generale*



*Scala Principale, Ingresso*

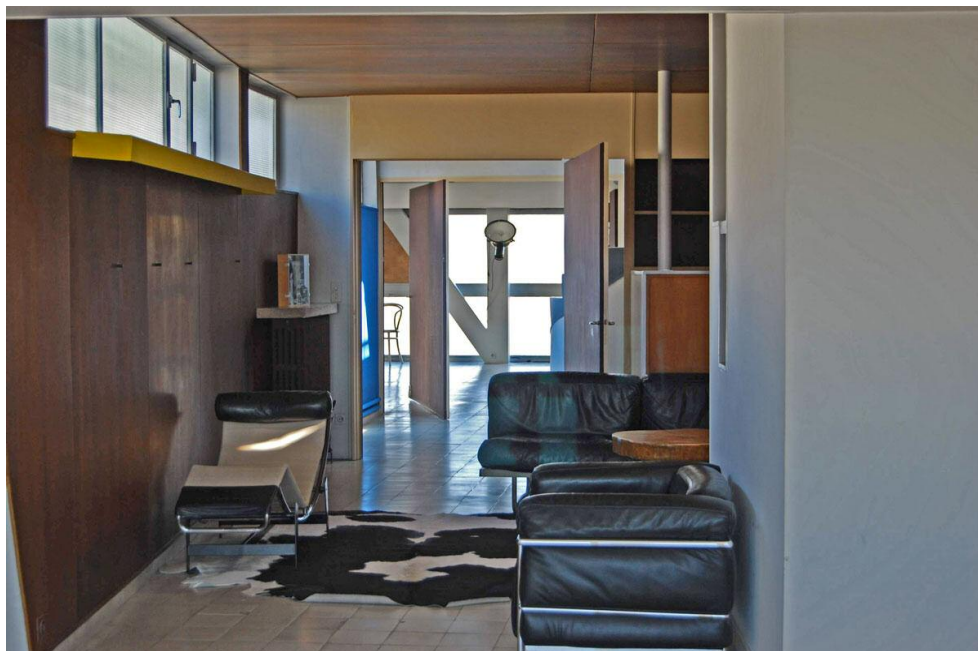


*Atelier, Dettaglio*



*Lucernario, Atelier*

*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Arredamento*

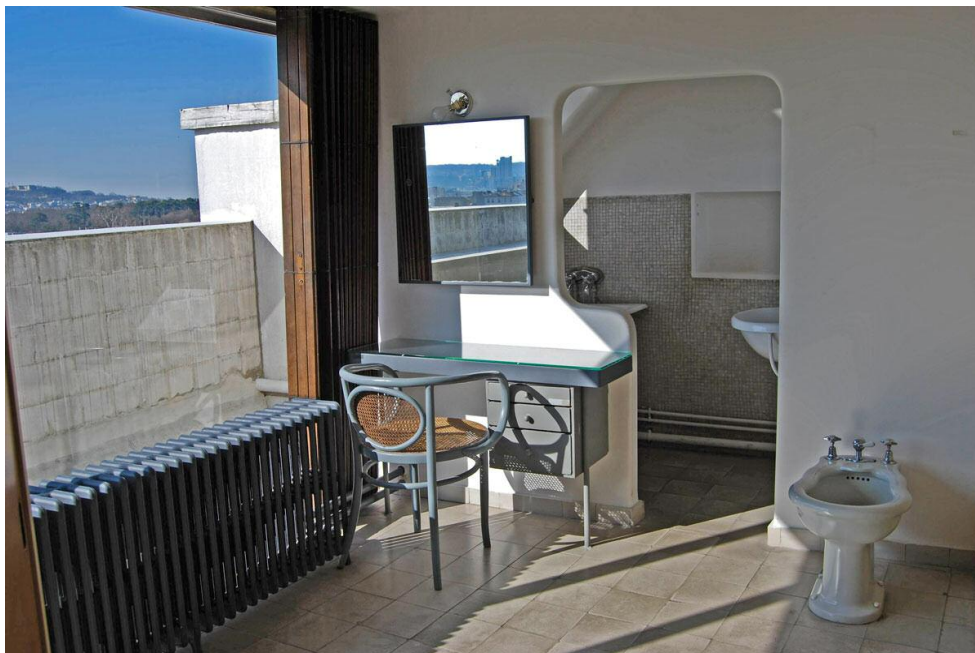


*Salotto, Prospettiva*



*Atelier, Prospettiva*

*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Arredamento*

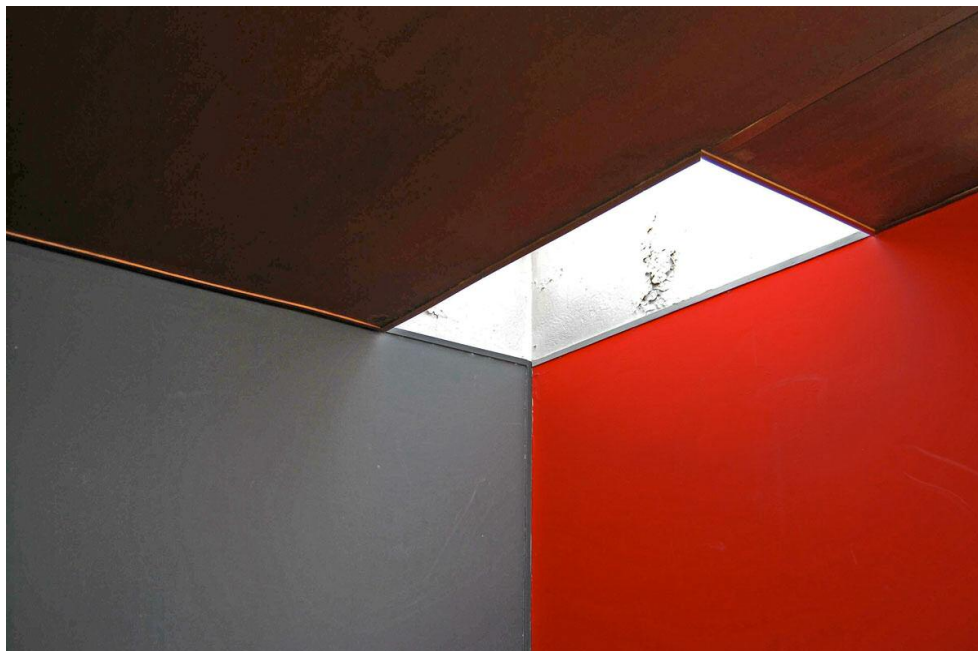


*Camera da Letto*

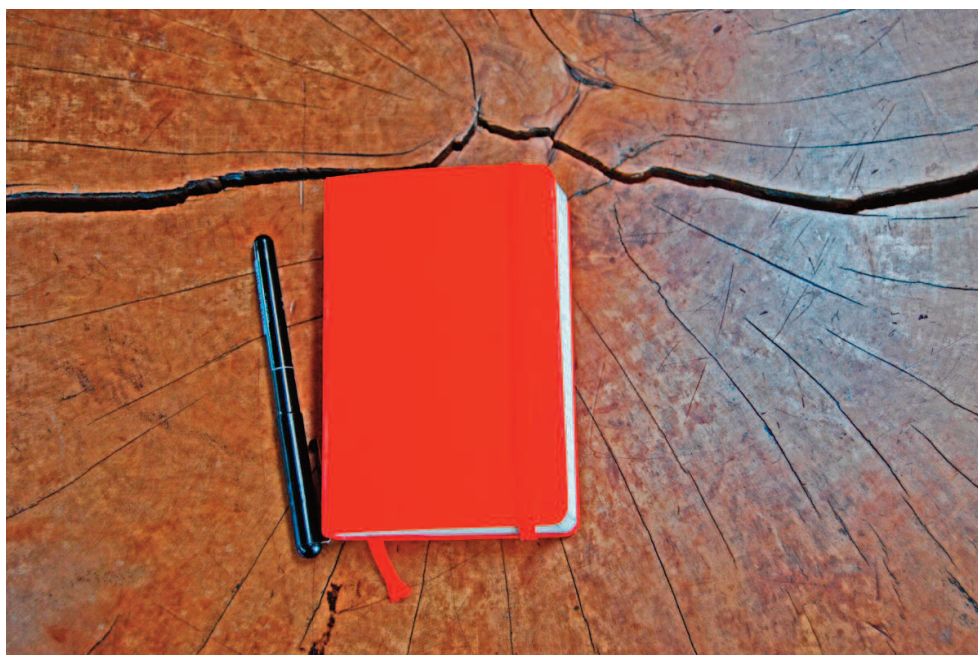


*Lampadina, Sala da Pranzo*

*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Arredamento*



*Lucernario, Salotto*



*Tavolo di Legno Greggio, Salotto*

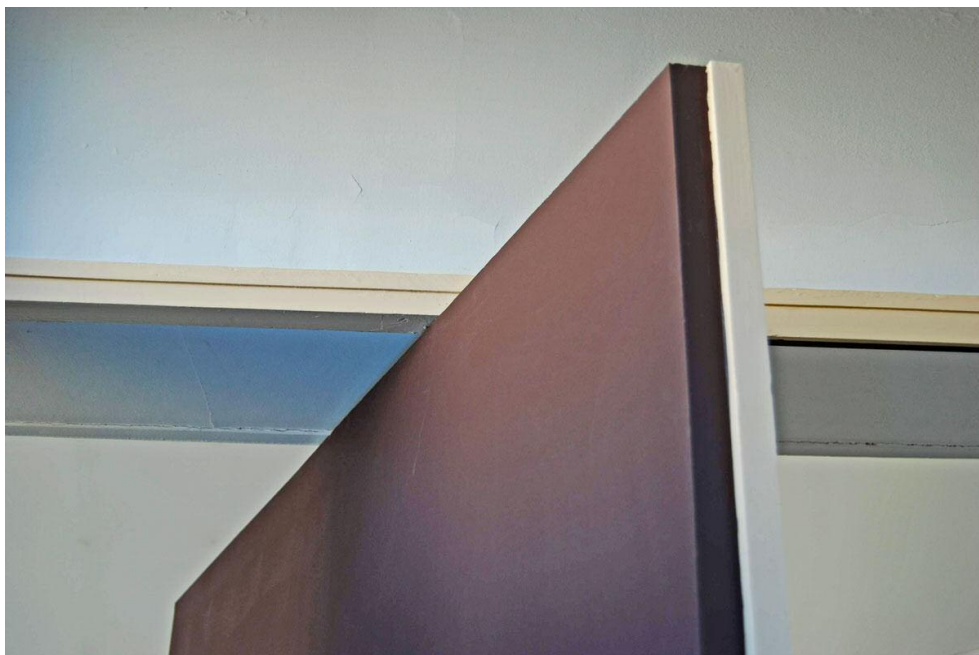
*I. Habitat | Abito | ICI. Casa Grottesca | Arredamento*



*Camera da Letto, Dettaglio*



*Geometria Viva*



*Porta Principale, Atelier/Ingresso*

*I. Habitat | Abito | IC2. Abito Grottesco*



*Rei Kawakubo, Abito, "Body Meets Dress Meets Body", Dettaglio*

*I. Habitat | Abito | IC2. Abito Grottesco | Trasformando*



*Cristobal Balenciaga, Cappotto, "Mantle"    Cristobal Balenciaga, Abito, "Cocoa"*



*Cristobal Balenciaga, Abito Di Sposa,  
1967*



*Cristobal Balenciaga, Abito "Chou",  
AW/1967/1968*



*I. Habitat | Abito | IC2. Abito Grottesco | Trasformando*



*Cristobal Balenciaga,  
Abito, "Deshabille", 1955*



*Cristobal Balenciaga,  
Abito Di Sera, "Noche", 1965*



*Cristobal Balenciaga, Berretto Di Giorno, "Complementos", 1963*

*I. Habitat | Abito | IC2. Abito Grottesco | Trasformando*



*Issey Miyake, Collezione, "Pleats Please"*



*Issey Miyake, Collezione, "Pleats Please"*

*I. Habitat | Abito | IC2. Abito Grottesco | Trasformando*



*Issey Miyake, Collezione, "Pleats Please"*



*Issey Miyake, Collezione, "Pleats Please"*



*Charles James, Giacca di Sera, 1937*



*Charles James, Giacca di Sera, 1937*

*I. Habitat | Abito | IC2. Abito Grottesco | Frammentando*



*Rei Kawakubo, Abito,  
"Dress Meets Body", SS/1997*



*Rei Kawakubo per Merce Cunningham,  
Danza, "Scenario", 1997*

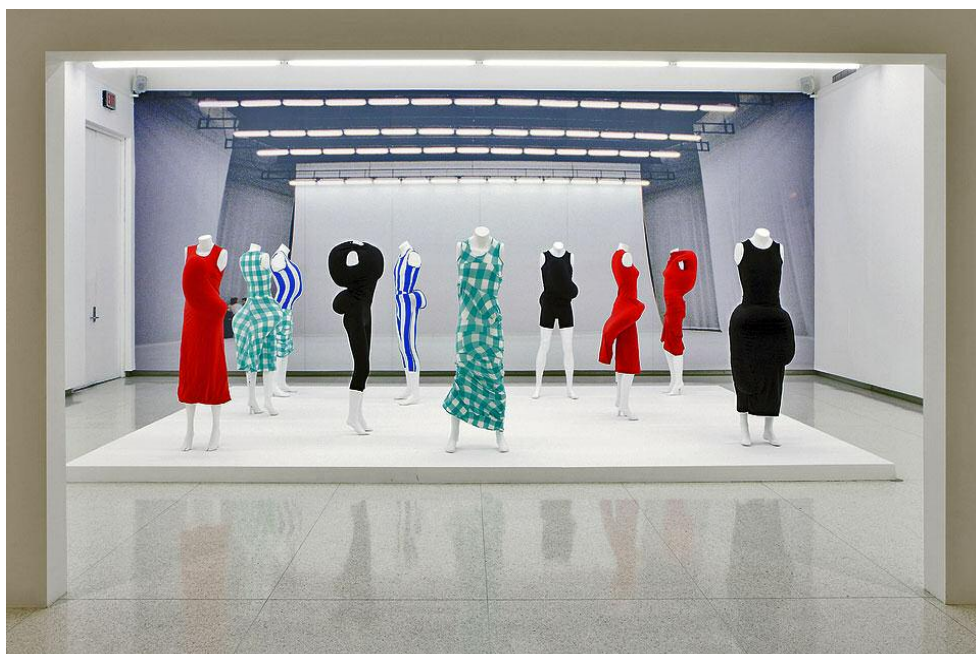


*Rei Kawakubo per Merce Cunningham,  
Danza, "Scenario", 1997*



*Rei Kawakubo per Merce Cunningham,  
Danza, "Scenario", 1997*

*I. Habitat | Abito | IC2. Abito Grottesco | Frammentando*

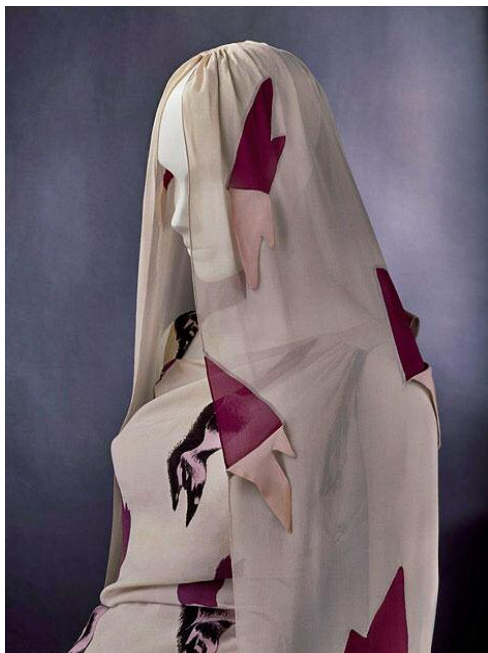


*Rei Kawakubo per Merce Cunningham, Mostra, "Dance Works III", 2012*



*Rei Kawakubo per Merce Cunningham, Danza, "Scenario", 1997*

*I. Habitat | Abito | IC2. Abito Grottesco | Disturbando*



*Elsa Schiaparelli, Abito, "Tear", 1938*



*Elsa Schiaparelli, Abito, "Tear", 1938*



*Elsa Schiaparelli e Salvador Dali,  
Abito, "Lobster", 1937*



*Elsa Schiaparelli e Salvador Dali,  
Cappello, "Shoe", 1937*

*I. Habitat | Abito | IC2. Abito Grottesco | Disturbando*



*Maison Martin Margiela, Collezione, "Artisanal", AW/2012/2013*



*Maison Martin Margiela, Collezione, "Artisanal", AW/2012/2013*



*Maison Martin Margiela, Collezione, "Artisanal", AW/2012/2013*



*Maison Martin Margiela, Collezione, "Artisanal", AW/2012/2013*

*I. Habitat | Abito | IC. Grottesco | Paralleli*



*Jannis Kounellis, Elemento per "Lelong Gallery", Parigi 2008/2009*



*I. Habitat | Abito | IC. Grottesco | Paralleli*



*Roberto Capucci, Abito, "Arancia", AW/1982/1983*

*I. Habitat | Abito | IC. Grottesco | Paralleli*



*Rei Kawakubo per Comme des Garçons,  
Collezione, FW/2009/2010*



*Rei Kawakubo per Comme des Garçons,  
Collezione, FW/2009/2010*



*Rei Kawakubo per Comme des Garçons,  
Collezione, FW/2009/2010*



*Rei Kawakubo per Comme des Garçons,  
Collezione, FW/2009/2010*

*I. Habitat | Abito | IC. Grottesco | Paralleli*



*Peter Eisenman, Casa IV, 1972/1975*



*Peter Eisenman, Casa IV, 1972/1975*

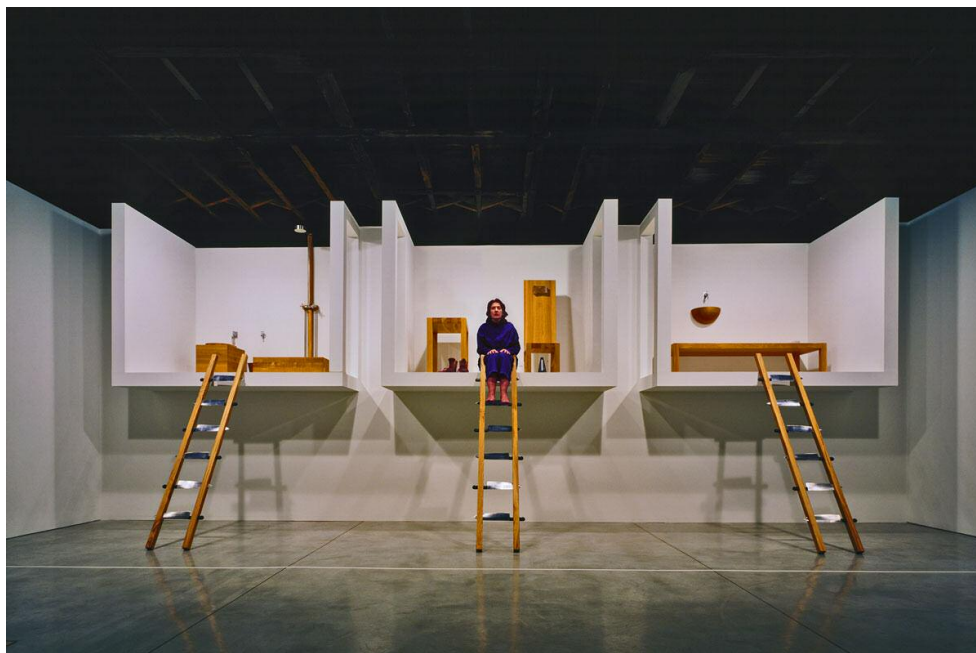


*Johji Yamamoto, Abito di Sposa, 1998*

*I. Habitat | Abito | IC. Grottesco | Paralleli*



*Marie Ange Guillemot, Performance, "L'Oursin", 2004*



*Marina Abramović, Performance, "The House With the Ocean View", 2002*

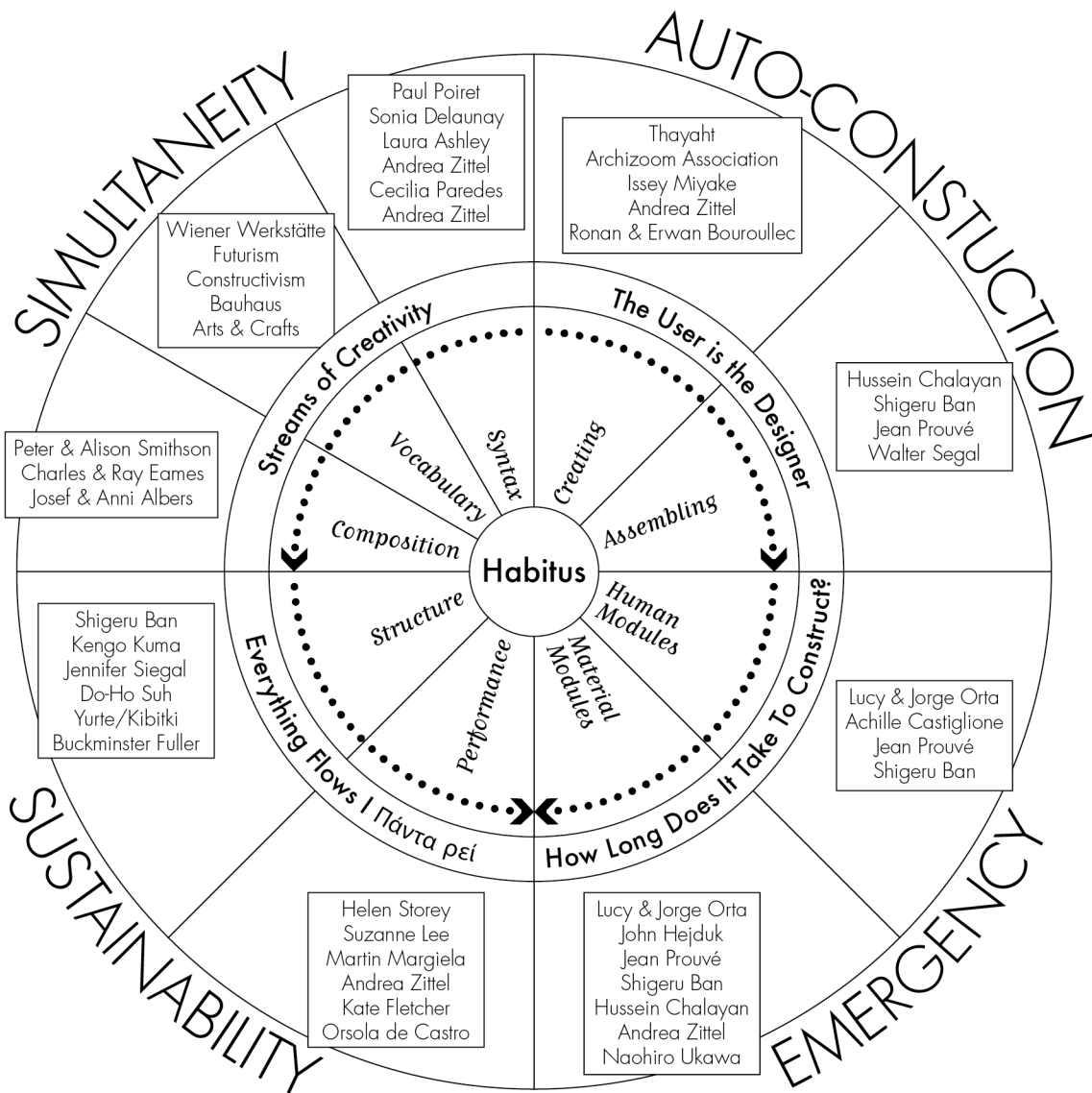
*I. Habitat | Abito | IC. Grottesco | Paralleli*



*Marie-Agnès Gillot, Balletto, "Sous Apparence," 2012*



*Marie-Agnès Gillot, Balletto, "Sous Apparence," 2012*



# PARTE SECONDA: HABITUS

## INTRODUZIONE

*B.C.: (...) Io penso che la nostra epoca richieda un'umanità in grado di affrontare una nuova complessità. Quindi devono essere riformulate molte modalità di vedere la vita, la realtà, i rapporti tra le persone e con le cose. Da questo punto di vista certo che il poeta deve ricreare una lingua idonea per comunicare. Di conseguenza, l'episodio che noi ci accingiamo ad affrontare con il lavoro creativo, artistico, lo considero molto importante e anche esaltante; soprattutto il concetto di habitus, che ognuno indossa interiormente, simultaneamente; tutto queste cose sono anche "abiti", ad esempio la nostra fisionomia esterna, le nostre azioni, il nostro comportamento e il mondo che noi abitiamo.*

*M.P.: Quindi l'habitus che sta dentro la testa si ricongiunge con l'habitat che è l'abitare.*

*B.C.: Sono convinto di questo! (...) Bisogna andare più avanti, trovare le strade per risolvere anche la contraddizione tra esoterico ed essoterico. Non è detto che l'arte debba lasciare il terreno dell'esoterismo, della speculazione profonda, dei segni, la via dei segni, della meditazione, della interiorità, ma non è neppure detto che non possa calarsi nel suo opposto, cioè nell'essoterico, trovare i modi per relazionarsi con la vita ordinaria!*

Il secondo capitolo di questa tesi avvicina la progettazione sia architettonica che sartoriale, percependole come un'unica entità, per concentrarsi poi sui loro percorsi intersecanti. Il suo ambiente è dato dalla costituzione di un campo ibrido e fertile, in cui diverse discipline del design s'incontrano e interagiscono. Se per il primo capitolo "Habitat | Abito" il punto focale d'interesse è stato trovato nell'analisi parallela degli spazi interni residenziali privati (architettura) e dei capi d'abbigliamento (moda), e la loro diretta identificazione con la condizione umana (il corpo e lo spirito umano), allora questo capitolo si concentrerà sul rapporto tra le entità di cui sopra. Scopo del capitolo "Habitus" è di avvicinare, analizzare e comprendere il termine "Architettura su Misura" attraverso l'esame dello scambio o della coesistenza di principi tra le due discipline, mentre si vanno individuando le direzioni

future del design.

La nozione dell'*habitus* sarà affrontata e analizzata, qui, attraverso una serie di casi di studio e di alcuni strumenti metodologici. La selezione dei casi di studio è stata guidata dal loro grado d'interesse, fornendo informazioni preziose per la comprensione dei parametri ibridi, interdisciplinari del concetto di "Architettura su Misura". L'organizzazione strutturale è riuscita in termini di analogia, corrispondenza o somiglianza parziale; e soprattutto coerenza ai principali sotto-capitoli di questa parte della ricerca. I riferimenti storici non sono utilizzati in un ordine cronologico preciso, ma a seguito della loro rilevanza rispetto ai fenomeni contemporanei, al fine di far luce sia sui progressi del progetto attraverso gli anni sia sugli approcci comuni delle pratiche di progettazione passate e presenti.

Le attività di progettazione passate e i loro risultati sono messi in contrapposizione con quelli attuali e futuri, guidati da una sensibilità sociale e ambientale, al fine di creare un discorso fruttuoso. "Habitus" è diviso in quattro categorie: a) "Simultaneità", b) "Auto-costruzione", c) "Emergenza", e d) "Sostenibilità", ed è strutturato intorno a tre criteri fondamentali: la combinazione della progettazione architettonica e sartoriale, con riferimenti al campus industriale o artistico; la mostra di caratteristiche innovative, con riferimento alle tendenze del design dell'epoca; il fuoco d'interesse attorno a un nucleo antropologico, prevalentemente collettivo piuttosto che individuale, più concettuale che commerciale. Questo capitolo si concentra sulle associazioni materiali e non materiali del fattore umano con le suddette pratiche di progettazione, al fine di illuminare la loro comprensione olistica. Le tendenze attuali della pratica progettuale saranno analizzate insieme con le tracce di una prossima identità sociale e la (crescente) necessità collettiva. Nella parte seguente introduttiva, il lettore potrà seguire l'analisi contestuale del termine *habitus*, attingendo a *La Distinzione*, il saggio di Pierre Bourdieu, e alla definizione dell'asse strutturale di questo terzo capitolo, intorno al quale si vuole organizzare questo studio.

### *Habitus | Una Nozione Collettiva*

Il termine *habitus* è impiegato, qui, considerando la sua definizione come l'insieme delle caratteristiche fisiche di una persona, il suo gusto fisico generale, e anche come una tendenza o inclinazione, come abitudine; una pratica abituale o un modello di comportamento. Questo capitolo è molto concentrato sui fenomeni sociali contemporanei, sull'approccio a un *habitus* collettivo, con tendenze, costumi e abitudini comuni. Il "gusto", describe Bourdieu ne *La Distinzione*, funziona come una sorta di orientamento sociale, un «senso del luogo di qualcuno», che guida gli occupanti di un determinato luogo dello spazio sociale verso le posizioni sociali adeguate alle loro proprietà, e verso le pratiche o i beni che si addicono gli occupanti di quella posizione<sup>2</sup>.



Questi polarizzati sotto-spazi all'interno dello spazio sociale si manifestano più evidentemente nelle opere dei progettisti o degli artisti citati nei seguenti paragrafi. La nozione del "gusto" sarà affrontata non come una proiezione dell'universo di una persona individuale, ma come una piattaforma unificante; quella che collega diverse sostanze di origine umana all'interno del loro ambiente. Oltre all'orientamento comune sociale, un altro aspetto dell'*habitus* è il parametro della necessità. Più che mai, oggi, sia la società che l'ambiente, come istituzioni, sono in una posizione che richiede un ragionevole confronto sui loro problemi emergenti.

Seguendo i casi di studio che compongono questo capitolo, vengono tracciati, soprattutto, gli aspetti progettuali che propongono soluzioni per i problemi sociali e ambientali e che sono, inoltre, caratterizzati da un punto di vista concettuale piuttosto che commerciale. Secondo la definizione di Bourdieu ne *La Distinzione*, il termine *habitus* esprime, soprattutto, una necessità, interiorizzata e trasformata in una disposizione che genera pratiche significative e percezioni che danno senso. Si tratta di una disposizione generale, invertibile, che esegue un'applicazione sistematica e universale - oltre ai limiti di ciò che è stato direttamente imparato - della necessità insita nelle condizioni di apprendimento. Questa idea di necessità trasformata in una tendenza prevalente per il grande pubblico è avvicinata dalla maggior parte dei progettisti citati nei seguenti paragrafi, mentre le parti "Auto-costruzione", "Emergenza" e "Sostenibilità" si concentrano su diverse soluzioni fornite a problemi contemporanei.

Il fatto che questo capitolo si avvicini sempre più alla dinamica sociale è evidente in questi risultati progettuali che evidenziano un carattere antropologico, interessato a individuare e indicare "una valutazione sistematica, un'applicazione universale", piuttosto che alla costituzione di prodotti destinati al consumo individuale. L'orientamento, la necessità e l'abitudine sono i parametri che guideranno la ricerca verso la definizione di un "gusto" collettivo, una nozione collettiva dell'*habitus*. Come potrebbe essere definito ed espresso in termini concettuali e materiali il risultato di uno studio di architettura che è stato costruito "su misura" per una serie di individui? E come potrebbe contribuire ai sempre più urgenti problemi di carattere sociale e ambientale? Come possono le pratiche intersecanti dell'architettura e della moda contribuire alla risoluzione di questi problemi antropocentrici?

### *Spazi Intimi — Spazi Interni | Punti di Intersezione*

L'inizio del collegamento dei due diversi settori analizzati, lo spazio intimo (l'abbigliamento, la moda) e gli spazi interni (l'architettura), viene segnalato dalla dichiarazione di Gottfried Semper, secondo cui in tutte le lingue germaniche la parola *wand* (muro) ha la stessa radice e significato di base della parola *gewand* (vestito), alludendo direttamente all'antica origine e al tipo di custodia visibile spaziale<sup>3</sup>. Se presumiamo che ci sono due livelli d'involucro spaziale - l'abbigliamento e gli spazi interni - allora elementi come tessuti e rivestimenti, l'involucro architettonico e l'in-

volucro sartoriale si sovrappongono nella loro origine etimologica, poiché la loro inclusione e gli attributi di protezione appartengono sia allo spazio e al corpo umano. Gli interni residenziali sono più facilmente analizzati rispetto allo spazio interno, poiché recano il marchio del loro occupante in maniera più evidente che in qualsiasi altro esempio di architettura degli interni. La moda intende incapsulare l'oggetto materiale, sia residenziale che sartoriale, così come la progettazione del sé<sup>4</sup>.

*Alas, you wear these apartments like a Pierrot-costume from a mask pawn shop!*<sup>5</sup>

Se supponiamo che l'abbigliamento è un'altra parte integrante degli spazi interni, considerata come un oggetto funzionale di uso quotidiano del nostro ambiente, allora, si verificano certe interrelazioni, dal momento che i due elementi coesistono all'interno dello stesso sistema operativo. Flügel suggerisce nel suo libro *Psicologia dell'Abbigliamento* che l'analogia tra i nostri vestiti e il nostro corpo esiste e deriva da noi stessi, in termini di suggerimenti funzionali o psicologici. Se la (nostra) psicologia determina la selezione dei nostri vestiti, poi influenza anche il carattere dei nostri spazi interni. La qualità della natura di questo parallelismo, tra gli elementi sartoriali e architettonici, sarà studiata nelle varie parti di questo capitolo.

*L'esistenza reale di una certa influenza dello zeitgeist sul costume è confermata se confrontiamo costume con l'architettura e la decorazione interna delle case. Siamo in grado a malapena di riuscire a vedere nelle lunghe linee del Gotico un parallelo con le forme allungate del vestito medievale. La pignoleria dello stile rococò nell'architettura è correlata con l'elaborazione dettagliata del vestito dello stesso periodo. La prima parte del XIX secolo, così intensamente classico nello spirito dei suoi costumi, ha lasciato in eredità anche molti edifici in stile classico. D'altra parte, possiamo forse essere giustificati nel vedere un parallelo tra lo stile aperto, sobrio, dell'ampio spettro, della fabbrica nel dopoguerra della costruzione di uffici, e lo stile relativamente semplice di abiti moderni, che non ha complicazioni ornamentali e cerca di non nascondere alcun segreto<sup>6</sup>.*

Come Roland Barthes descrive nel suo libro *Il Linguaggio della Moda*, e seguendo la riflessione stessa di Flügel (estratto precedente), «a partire dalla fine del XIX secolo, c'è stato un certo numero di opere illustrate, in forma di divulgazioni storiche, che hanno mostrato la tendenza a mettere gli indumenti nel relazione a una realtà esterna alla loro forma, in breve, a formulare una trascendenza dell'abbigliamento»<sup>7</sup>. Questo confronto è stato prevalentemente concentrato su due forme diverse di sistemi (del design), come per esempio la moda e l'architettura, e ha mirato a descrivere uno stile globale di una certa epoca. Barthes sostiene che «la più convincente di queste opere su questo argomento è di Hansen, tra una forma e lo spi-

rito di un tempo particolare, il carattere morale di un periodo o lo spirito, il *zeitgeist*, di una civiltà»<sup>8</sup>. L'obiettivo di questa tesi non si trova nel tracciare una tautologia morfologica, una stretta relazione delle forme tra le due discipline (la moda e l'architettura), ma nel delineare i loro elementi costituzionali, i loro aspetti concettuali e performativi, e il loro rapporto dinamico con l'essere umano.

Adolf Loos, d'altra parte, ha tentato di combinare le discipline architettoniche e sartoriali utilizzando il termine *bekleidung* - che Gottfried Semper aveva usato prima di lui -, che esprime due significati: vestiti e rivestimenti. Se ipotizziamo che l'abbigliamento è una sorta di rivestimento per il corpo e il rivestimento un tipo di abbigliamento per l'edificio (per i suoi interni e il suo arredamento), allora l'analogia tra le due discipline si dimostra evidente. Potrebbe essere utile di notare che Loos, prima del 1910, nel periodo in cui arredava, prevalentemente, appartamenti e pub, si vedeva come un *outfitter* (rivenditore) e non voleva considerare le sua attività come "architettonica". Aveva l'abitudine d'indossare solo abiti su misura con un taglio classico inglese ed è stato descritto dai migliori sarti, calzolai e modisti della sua epoca come un gentiluomo, con costumi e vestiti che potrebbero essere paragonati a quelli del principe di Galles.

*Quando mi è stato finalmente dato il compito di costruire una casa, mi sono detto: nel suo aspetto esteriore, una casa può essere cambiata così come uno smoking. Non molto quindi... Ho dovuto diventare significativamente più semplice. Ho dovuto sostituire i pulsanti d'oro con quelli neri. La casa non doveva dare nell'occhio (...)*<sup>9</sup>.

*La casa non deve dire nulla verso l'esterno, invece, tutta la sua ricchezza deve essere manifesta al suo interno*<sup>10</sup>.

Per Loos, l'uomo moderno ha usato il suo vestito come una maschera, dato che il senso d'individualità di quest'ultimo era così immensamente forte, che non poteva essere più espresso nei vestiti. Al contrario, "la donna moderna", con il suo nuovo ruolo all'interno della società, viene messa in risalto dai vestiti che indossa. «Le donne non dovranno più fare appello alla sensualità per raggiungere lo status di parità con gli uomini», descrive Loos, «ma lo faranno attraverso la loro indipendenza economica e intellettuale, maturata attraverso il lavoro; la seta e i satin, i nastri e i fiocchi, i carici e le falpalà perderanno la loro efficacia, spariranno». In realtà, il ruolo più attivo e partecipativo delle donne nella vita pubblica ha determinato un modo di vestire più espressivo, così estroverso e alla moda, una decorazione degli spazi interni domestici, poiché questi ultimi sono stati le espressioni visive, materiali e spaziali dell'impegno femminile con la modernità<sup>11</sup>.

Eppure, le osservazioni precedenti di Adolf Loos sull'abbigliamento moderno hanno sostenuto la presenza di una minima apparenza esteriore, implicando la

cura del solo aspetto interiore. E il parallelismo dell'abbigliamento con l'architettura è stato rintracciato nella sua seguente dichiarazione: «La casa dovrebbe essere discreta all'esterno e mostrare la sua grande ricchezza all'interno». Poiché aveva sostenuto con forza che una persona per essere vestita in modo moderno, deve essere situata in un centro culturale, in una specifica occasione dell'alta società, ma senza distinguersi; di conseguenza, gli interni residenziali non devono essere né alla moda, né temporanei. Entrambi i rivestimenti sartoriali e architettonici dovrebbero essere modesti, nascondendo la loro ricchezza e il carattere di differenziazione al loro interno e riferendosi a un'epoca indefinita.

*È sempre lo stesso. Il modo in cui un cappotto non può sembrare altrimenti. Il rivestimento sarà diverso, naturalmente, e le tasche varieranno secondo le esigenze, ma un cappotto è un cappotto. Questa è la mia mobile per ufficio, che è anche la mia scrivania. Eppure ogni stanza sembra completamente diversa. La varietà è infinita<sup>12</sup>.*

Quest'ultima affermazione può essere compresa a fondo se si guarda al processo di creazione nell'attività progettuale di Adolf Loos. Quando gli è stata commissionata la progettazione di uno spazio interno ed è arrivato il momento di arredare il suo appartamento, ha scelto prima una quantità limitata di mobili da diverse epoche culturali e poi è giunto a una selezione finale, secondo la sua visione personale, per procedere alla sistemazione definitiva dei pezzi all'interno, in base alle esigenze del cliente e alle sue preferenze. La varietà della scelta, stava in un infinito equilibrio temporale e culturale, ma i punti di cui sopra dimostrano il passaggio dall'estetica personale del progettista all'applicazione di quest'ultimo al contesto della commissione e alle esigenze e desideri ultimi dell'occupante principale dello spazio. I settori dell'abbigliamento (la moda) e degli interni (layout, mobili, arredi) derivano entrambi dal più ampio settore del design, dallo stesso linguaggio. Così come lo stesso sistema di linguaggio trasmettono frammenti d'identità e di significato attraverso cui la struttura individuale interagisce con quella pubblica, in una specifica cultura, periodo e funzione<sup>13</sup>.

*I.M.: La parola couture è obsoleta. Quello che vogliamo fare è strapparla dal passato e impostarla nel presente, nella vita contemporanea, nella modernità. Ecco perché è molto utile presentare il nostro lavoro, ogni sei mesi.  
– E' come costruire una casa.  
I.M.: Sì, esattamente<sup>14</sup>.*

La rivoluzione industriale, l'invenzione di nuovi mezzi di trasporto e di produzione e le innovazioni tecnologiche dell'epoca avevano portato alla nascita di una nuova classe media e avevano influenzato lo scorrere e il pubblico della moda. Se l'abbigliamento da quel momento è stato adeguato al *punctum* dell'epoca, nelle opere recenti come in quelle successive, il processo della creazione è ugualmente o anche

più importante del prodotto stesso. Il rapporto tra i vestiti e il corpo umano, ma anche tra l'abbigliamento e il design degli spazi interni è cambiato drasticamente nel corso degli anni, creando una piattaforma di scambio tra le diverse discipline. Nella pubblicazione dal titolo *The Art of Beauty*, l'autrice, la signora Haweis, dedica un capitolo a *The Beauty and the Interior Spaces*, mettendoli in relazione alla persona che occupa una stanza o indossa un vestito. Con le caratteristiche d'interrelazione che variano dalla scelta del tessuto per le pareti o i vestiti, in base alla carnagione delle donne, alla scelta di qualità specifiche di tessuto per gli abiti e i mobili, la signora Haweis, nella sua ricerca di «come ottenere la bellezza», attribuisce, direttamente, l'individualità umana all'unicità dello spazio interno o di un vestito.

«Non ci può essere alcun dubbio che le persone appaiono diverse in diverse stanze», sostiene, pur sottolineando che «non è un rimprovero per l'umanità seguire l'istinto universale per attirare». Una persona pallida in una stanza pallida è neutralizzata, mentre in una stanza profonda o riccamente colorata, il pallore potrebbe migliorare e abbellirsi. Ci sono persone che sembrano volgari in un posto e raffinate in un altro, così grande è l'effetto di un ambiente sull'aspetto. L'autrice continua sostenendo che «i colori che si adattano su un vestito sono idonei anche per i mobili, che sono un tipo di abito indipendente»<sup>15</sup>, collegando le due diverse entità - mobili e vestiti - attraverso la selezione dei tessuti, dal momento che alcune combinazioni che si verificano in natura sono «particolarmente adatte per i nostri muri e i nostri indumenti».

*Se per il vestito o i mobili si valuta il materiale - un giallo che appare splendido in satin è un abominio su stoffa; una tinta pallida che in flanella sarebbe simile a bianco sporco può in una ricca seta o in un buon cashmere avere l'effetto più elegante*<sup>16</sup>.

Lionel Brett usa il termine "abbigliamento" per descrivere i diversi tipi di rivestimento per gli edifici del *Movimento Moderno*. «Lo scheletro così posto sulla terra deve poi essere vestito, e lo scopo di quest'abbigliamento, come nessun altro, è in parte protettivo, in parte decorativo», egli scrive. Più precisamente, la funzione delle pareti e del tetto di un edificio è da una parte tenere fuori la pioggia, il freddo e il caldo, e, dall'altra, presentare una rispettabile e, se possibile, bella apparenza<sup>17</sup>. Questo parametro di "bellezza", insieme con l'associazione tra il vestire e lo spazio interno, era evidente fin dai tempi di Madame de Pompadour, quando i membri femminili della élite sociale che indossavano vestiti alla moda sono stati ritratti nei loro rispettivi eleganti interni privati<sup>18</sup>. Eppure, l'interconnessione di elementi sartoriali e interni è ampiamente evidente in ambito artistico, dove l'artista può riflettere e commentare il rapporto tra le due entità senza limiti spaziali o concettuali.

Nel caso delle opere d'arte di Christo e Jean-Claude, la moda e l'architettura sono

coinvolte in uno scambio di vocabolario del design - utensili, materiali, significati. Come un corpo umano può essere vestito, allo stesso modo un "corpo costruito" può anche venire racchiuso dalla lunghezza di tessuto, anche se questa lunghezza, negli esempi di Christo e Jean-Claude, è più lunga di alcuni metri. Così come Brett ha usato il termine "vestito" per descrivere il senso di rivestimento architettonico, allo stesso modo, gli artisti racchiudono gli edifici o siti urbani con pezzi di stoffa. Le superfici architettoniche rigorose ricevono un tocco delicato attraverso il drappeggio del tessuto intorno al corpo esterno architettonico. La forma finale comporta solo quella architettonica, in quanto l'essenza e la morbidezza del tessuto monopolizzano l'impressione<sup>19</sup>. Seguendo la stessa nozione di scambio in termini di lessico e sintassi tra le due pratiche, si possono ricordare i costumi di William Van Alen e Sonia Delaunay destinati a balli in maschera - per il *Beaux Arts Ball* (1931) e la *Fancy Dress Ball* (1923), rispettivamente. Nel primo caso, l'architetto era vestito come il suo edificio preferito, mentre nel secondo, l'artista aveva progettato e costruito costumi influenzati dalle forme e dai dettagli degli edifici esistenti<sup>20</sup>.

La pratica della creazione degli abiti (la moda) è effimera e transitoria per quanto riguarda il suo risultato, mentre la pratica di creare gli edifici (l'architettura) è permanente e statica, anche se, come abbiamo osservato in precedenza, e come osserveremo in seguito, i due settori comunicano e interagiscono in vari modi, anche temporalmente. Per quanto riguarda l'abbigliamento e gli spazi interni domestici, entrambi possono essere considerati come un "luogo" di rappresentazione e di realizzazione (*embodiment*), di distanza e vicinanza, d'intimità e pubblicità. Nella sezione seguente, si seguirà un'analisi breve dell'estremo opposto del design "su-misura". Sebbene gli esempi scelti non esprimano la collaborazione e la comunicazione tra le pratiche sartoriali e architettoniche, degli spazi interni residenziali, il fattore umano è ridotto a un catalizzatore per il raggiungimento di un'unificazione artistica.

Nella parte precedente, abbiamo seguito i suggerimenti della signora Haweis sulla scelta di tessuti per gli abiti femminili, così come per le pareti interne; tutto dovrebbe avere origine dalle indicazioni della presenza umana e dovrebbe adattarsi a quest'ultima di conseguenza. Nel caso della signora Haweis, il tessuto riveste il ruolo della membrana di collegamento tra gli elementi sartoriali e architettonici. Ci sono casi in cui l'immagine di cui sopra è intensificata ed entrambi gli elementi hanno caratteristiche corrispondenti, contemporaneamente. Quando gli esseri umani sono trattati come elementi della decorazione, la somiglianza tra loro è intenzionata così come le ripetizioni del motivo della carta da parati<sup>21</sup>. L'influenza degli artisti preraffaelliti sulla moda e sugli interni era evidente. Secondo la loro filosofia, lo scopo era quello di vestirsi con grazia ed essere in armonia con l'ambiente domestico, in modo che le mode artistiche fossero inevitabilmente governate dal gusto artistico corrente. L'arte ha interessato in molti modi sia il settore sartoriale che quello degli interni, per quanto riguarda l'intersezione delle due

pratiche; ma è stato soprattutto, durante movimenti artistici come i: *Liberty*, *Arts and Crafts*, *Art Nouveau* e *Wiener Werkstätte*, che la simultaneità dei mezzi di espressione ha rivelato sfaccettature più evidenti.

Il movimento *Art Nouveau* ha superato la somiglianza nei colori e ha fuso l'abbigliamento e gli spazi interni attraverso modelli complessi e dettagliati, come l'*Arts and Crafts* e il *Liberty* avevano tentato precedentemente. Nel dipinto di Édouard Vuillard *Interior, Mother, Sister of the Artist* (1893), il corpo di sua sorella si fonde con il motivo giallo-marrone; più precisamente, lei sembra di essere consumata dalla carta da parati. Anche negli ultimi scritti di Oscar Wilde, poco prima della sua morte, le sostanze degli interni (architettoniche, decorative) e umane sono direttamente legate: «La mia carta da parati e io stiamo combattendo un duello fino alla morte. L'uno o l'altro di noi deve andare!»<sup>22</sup>.

Dai progetti di William Morris agli esperimenti di Henry Van de Velde su sua moglie, vestita di abiti lunghi simili alle coperture delle pareti, viene sottolineata l'estremità dell'"opera d'arte totale". Queste iniziative hanno dato piena libertà di creazione al progettista e uno spazio limitato di improvvisazione all'utente. Gli ambienti totalitari sono stati progettati nei minimi dettagli e poi sono stati consegnati all'abitante nella versione definitiva *ready-made*. Adolf Loos ha scritto il racconto dal titolo *Il Povero Ricco* (1900) su qualcuno che «avendo tutto ma non l'arte nella sua vita, trasforma la sua casa in un'opera d'arte». Il suo architetto, che esalta le virtù del *gesamtkunstwerk*, progetta ogni dettaglio della casa del ricco, copre ogni superficie con ornamenti elaborati; egli prevede tutto, anche il modello delle pantofole. Il suo cliente ha avuto il coraggio di accettare regali per cui lui, l'architetto, non è stato consultato, per quando la casa fosse finita, ma poiché era suo cliente, era completo, nulla poteva essere aggiunto o tolto!<sup>23</sup>

*Portaceneri per i sigari, posate, interruttori della luce, tutto, tutto è stato fatto da lui. Doveva sorvegliare gli abitanti durante le prime settimane in casa per evitare lo smarrimento o la sostituzione di un oggetto per caso o per l'illusione della convenienza. «Come sei arrivato a lasciarti fare dei doni! Non ho progettato tutto per te? Non ho considerato tutto? Non hai bisogno di qualcosa di più. Sei completo». Il cliente era finito. Completo»<sup>24</sup>.*

Alcuni decenni più tardi, Lionel Brett ha scritto un manuale sulle case del movimento moderno, quando il colore bianco per le superfici era *de riguer* e le case sembravano più felici che perfette. «E questo è, del resto, il grande merito del nostro XX secolo, l'avversione per l'ornamento "applicato" - poiché siamo in grado di vedere le cose nel loro insieme», egli diceva<sup>25</sup>. Le donne, in queste case, erano vestite secondo il proprio gusto e senso estetico, liberate dalle mode stilistiche o formalistiche del passato. Sono state principalmente liberate dalla loro essere percepite come "oggetti d'arte", come componenti integrali e parte degli interni, e

del *bric-à-brac* decorativo; ma soprattutto liberate dal loro ruolo d'incarnare il patrimonio artistico, la visione totalitaria del progettista.

Al contrario della chiarezza dell'ambiente del *Movimento Moderno* e della distinzione chiara dei ruoli tra le entità umane e materiali, lo spirito *gesamtkunstwerk* ha chiuso le donne in un labirinto di modelli, partendo da tappeti, tende e carte da parati per rinchiudere anche il loro ruolo e carattere. Lo stile personale è stato ridotto allo stile del movimento di design o del singolo progettista, e l'occupante umano dell'architettura (soprattutto le donne) è stato integrato nell'ambiente circostante interno, perdendo ogni centimetro della sua individualità. Come nell'articolo di giornale di Irene Brin su una creatura, una donna di nome Morella, che non è altro che superficie, che limita se stessa al suo aspetto. Lei attira lo sguardo del lettore al suo corpo, lo tiene saldo sul suo abbigliamento, sui suoi gesti resi più o meno liberi e semplici dalla consistenza dei tessuti, dall'inevitabilità del taglio. Morella si sposta, confina lo sguardo alla sua corporeità, nella sua qualità di una «costruzione sempre aperta d'identità materiale, come la dimensione mondana della soggettività»<sup>26</sup>. In questo caso, l'individualità è sacrificata per le esigenze di standardizzazione, e l'essere umano sta osservando la sua trasformazione in una parte integrante della progettazione, sartoriale o architettonica.

*Oh, com'è Morella? Sanno tutto di lei, i suoi vestiti, la sua casa, i suoi pensieri, le sue ricette di cocktail: ma lei no. Con gli occhi socchiusi lei guarda ai fantasmi di tutte le Morella che sono lei, ma non completamente. Lei sospira: «Oh, mi piacerebbe trovare il mio cappello e me stessa»<sup>27</sup>.*

Il rapporto dinamico tra il corpo, lo spazio e il vestito si esprime nella sua versione estrema nella foto del fotografo slovacco Tono Stano, dal titolo *Senso*. Un tessuto nero che copre la maggior parte di una silhouette femminile, lasciando la gamba, la maggior parte del torso e il suo viso scoperti. Lo spazio circostante è sostituito dal tessuto e per lo spettatore è impossibile distinguere dove l'abito inizia e lo spazio termina, se la figura viene fuori da un pezzo di tessuto o da un frammento dello spazio. Nella pubblicazione *Fashioning the Frame*, il quadro è descritto come in grado di rappresentare la relazione tra il corpo e il vestito come un gioco di presenza e assenza; ci ricorda vividamente che davanti a un corpo vestito, rispondiamo a una presenza basata su un'assenza<sup>28</sup>.

A seguito di questa definizione del binomio di "assenza-presenza", e lo sviluppo di un ulteriore passo avanti, ricordiamo gli esperimenti di Henry van de Velde e dell'intero movimento *Arts and Crafts*, prendendo come oggetto di studio sua moglie e i loro spazi interni residenziali. Lei appare, negli archivi fotografici, coperta da un vestito che riporta lo stesso motivo dello sfondo della sala in cui si trova. Il vestito di velluto è decorato con un motivo dell'appliqué e con un ricamo, davanti a due modelli per lo stencil giapponesi dalla collezione dell'artista - *Una Carpa e la Cor-*



*rente e Due Falchi e il Vento* - con la carta da parati che porta lo stesso motivo<sup>29</sup>. In questo caso, è difficile «rispondere a una presenza basata sull'assenza, nel vedere un corpo rivestito», poiché i colori "negativi" e "positivi" di questo contrasto vengono omogeneizzati. L'oggetto si distingue con difficoltà dal suo contesto spaziale, in quanto le superfici degli abiti e delle pareti sono uguali. In questo caso, l'idea di una qualità su-misura è sparita; anche se ci potrebbe essere un collegamento diretto della moda con gli interni, il concetto di "sé" è perso nei motivi dell'armonizzazione.

*Ma c'era un pericolo inerente all'armonizzazione, le donne erano perse nei motivi, invischiata nei loro propri vestiti e come Lady of Shallot, la maledizione sarebbe dovuta venire su di loro per rompere questa interiorità mortificante<sup>30</sup>.*

Gli esempi scelti per questo capitolo e i concetti trasmessi attraverso di essi rappresentano una vasta gamma d'idee per quanto riguarda le intersezioni della moda e del design degli interni, incentrato sulle pratiche del design contemporaneo. Il loro scopo è quello di stimolare la creazione, così come la coscienza e la responsabilità, in ogni aspetto del design, lontano dal concetto di una nozione auto-referenziale. Dove tutto ha inizio è ai margini tra il vecchio e il nuovo, alle intersezioni tra le varie discipline del design e al contributo del singolo al collettivo; dal design alla società.

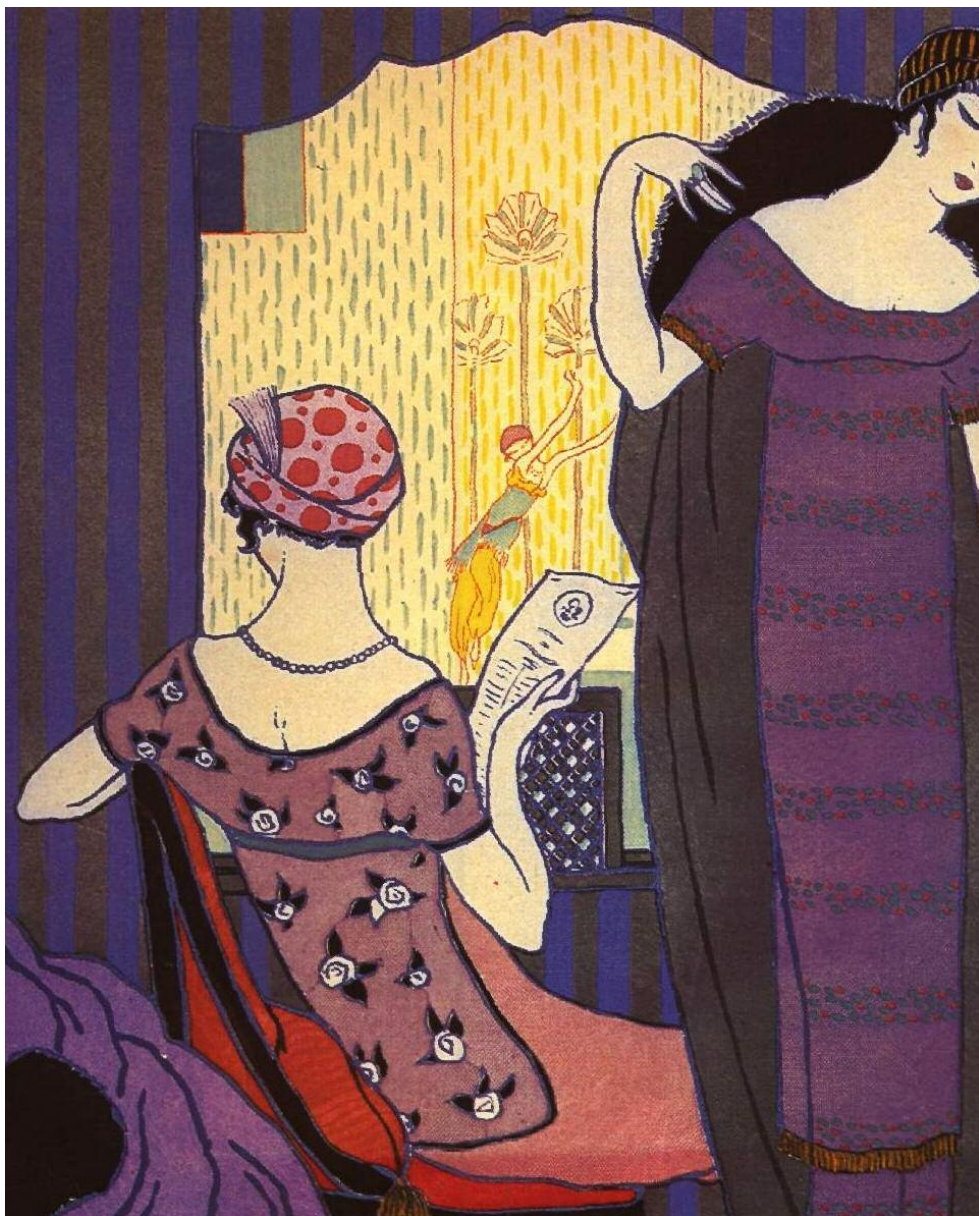
## Note

- <sup>1</sup> Dialogo fra Bruno Corà e Michelangelo Pistoletto. B. Corà, M. Pistoletto, *Habitus, Abito, Abitare, Progetto Arte: Biennale di Firenze '96*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci - Prato, Skira, Milan 1996, p. 9.
- <sup>2</sup> P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1984, p. 466.
- <sup>3</sup> G. Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, The Getty Research Institute, Los Angeles 2004, p. 248.
- <sup>4</sup> A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 13.
- <sup>5</sup> Adolf Loos.
- <sup>6</sup> J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, Institute of Psychoanalysis and Hogarth Press, London 1930, pp. 149, 150.
- <sup>7</sup> R. Barthes, A. Stafford, *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006, pp. 24, 25.
- <sup>8</sup> *Ibid.*
- <sup>9</sup> A. Loos, *Architecture*, p. 107, cit. in B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1996, p. 94.
- <sup>10</sup> A. Loos, *Heimat Kunst* (1914), *Ibid.*
- <sup>11</sup> «Con la nascita della moda a quel tempo (metà del XIX secolo) la relazione tra abiti alla moda e interiorità ha preso una nuova incarnazione, inestricabilmente connessa alla nozione di modernità». P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008, p. 75.
- <sup>12</sup> Adolf Loos.
- <sup>13</sup> A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 11.
- <sup>14</sup> I. Miyake, *Issey Miyake: Making Things*, Scalo, Zurich 1999, p. 112.
- <sup>15</sup> M. E. Haweis, *The Art of Beauty (and) The Art of Dress*, Garland Publishing, New York, London 1978, p. 363.
- <sup>16</sup> *Ivi*, p. 247.
- <sup>17</sup> L. Brett, *Houses*, Penguin Books, Middlesex 1947, p. 34.
- <sup>18</sup> P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008, p. 74.
- <sup>19</sup> Come nel progetto Wrapped Reichstag.
- <sup>20</sup> J. Griffin, P. Collins, *Wear your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild Books, New York 1999, p. 34.
- <sup>21</sup> A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 48.
- <sup>22</sup> *Ivi*, p. 51.
- <sup>23</sup> *Ivi*, p. 62.
- <sup>24</sup> G. Dodds, R. Tevornor, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002, p. 273.
- <sup>25</sup> L. Brett, *Houses*, Penguin Books, Middlesex 1947, p. 54.
- <sup>26</sup> V. C. Caratozzolo, *Irene Brin: Italian Style in Fashion*, Marsilio, Milan 2006, p. 14.
- <sup>27</sup> I. Brin, *Fedeltà di Morella*, in «Il Lavoro», 23 aprile 1933.

<sup>28</sup> D. Cavallaro, A. Warwick, *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and Body*, Berg, Oxford 1998, p. xvii.

<sup>29</sup> A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 43.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 45.



## IIA. SIMULTANEITÀ *Flussi della Progettazione*

Essendo incluso nelle discipline del design, il campo della moda è stato associato ad altre pratiche, quali la progettazione architettonica e industriale. Nel paradigma della scuola del *Bauhaus* e del *Costruttivismo Russo*, dettagli strutturali di abbigliamento, come tagli o cuciture, fungono da elementi decorativi. Materiali di discipline sia industriali che sartoriali convivono nei due settori contemporaneamente, mentre i mezzi di produzione, ad esempio grafici, schemi e griglie ortogonali, contribuiscono alla realizzazione delle forme finali<sup>1</sup>.

Nell'analisi che segue, paradigmi della sfera degli spazi interni, della sfera industriale, sartoriale e artistica saranno messi in confronto diretto in modo da esaminare le caratteristiche dominanti della loro vicinanza o convivenza. I prodotti della moda saranno considerati come componenti di un'architettura intima, come partecipanti al concetto dell'impostazione quotidiana, e il loro ruolo sarà esaminato in riferimento agli elementi degli spazi interni. La luce, il movimento, le dimensioni e le proporzioni interessano ugualmente i creatori dei vestiti o degli edifici e, dato che la superficie è tutt'altro che superficiale, i dettagli della materia e della trame rivelano elementi<sup>2</sup> e campi di progettazione sartoriale e architettonica che potrebbero essere più vicini e interconnessi di quanto si possa immaginare. Il caso (estremo) del *Palais Stoclet*, costruito da Josef Hoffmann, tra il 1905 e il 1911 a Bruxelles, in cui armadi, accessori, moquette e tappezzerie del camerino della signora sono stati «limitati al nero, bianco e grigio chiaro, al fine di fornire un foglio sottile per i vestiti indossati dalla padrona di casa»<sup>3</sup>, è testimonianza di questo rapporto prossimale e dinamico.

“Simultaneità” esplora il nucleo delle pratiche interdisciplinari che impiegano, come base del discorso, il lavoro di progettisti singoli o movimenti di progettazione secondo il loro grado di coinvolgimento con spazi interni architettonici e vestiti. Diviso in tre parti uguali di analisi: in termini di lessico, sintassi e composizione, l'interesse focale di ogni parte si trova in diversi parametri del processo di progettazione. La prima parte utilizza i progetti di singoli designer, la cui pratica è stata ampliata al fine di includere il *fashion design*, esaminando le caratteristiche comuni - il vocabolario comune - dei loro diversi prodotti. La seconda parte si basa sul lavoro di movimenti di progettazione, attivo in un ampio repertorio di scale micro e macro, concentrandosi sulla disposizione di diversi metodi, tecniche e strumenti - sulla sintassi - al fine di produrre elementi che, anche se provengono da campi diversi, hanno caratteristiche comuni.

Invece, la terza e ultima parte di analisi riguarda il modo in cui è costruita un'entità interdisciplinare, così come la natura dei suoi componenti, basandosi sulle coppie che condividono le loro idee insieme con i loro universi di vita. Attraverso queste

unità distinte, questa parte esamina, in particolare, le caratteristiche comuni e parallele delle pratiche interdisciplinari - coinvolte nella progettazione degli spazi interni ed intimi - e si interessa alle modalità che il corpo condivide con il vestito e lo spazio che lo circonda, lo ospita e lo racchiude.

### *Vocabolario | Individui*

Poiret aveva iniziato la sua carriera con un periodo di lavoro assegnato presso la *Casa di Worth* (1901) e avrebbe raggiunto le sue alte aspettative solo due anni dopo, con l'inaugurazione della *Maison Poiret* nel 1903. Muovendosi tra gli ambienti sociali artistici e ostentati della sua epoca, si abbandonava alle lusinghe della stampa di moda e all'apprezzamento della sua clientela. Come uno stilista, ha respinto formalità e ha rivoluzionato il settore dell'abbigliamento, prendendo distanza dalle abilità sartoriali e concentrandosi sulle virtù del drappeggio<sup>4</sup>. Proponendo abiti sciolti in stile Empire, tuniche egiziane e *jupe-culotte* persiane, ha cambiato il flusso della moda; anche se è stato acclamato nel respingere corsetti dal vestito femminile, Gustav Klimt e Mariano Fortuny avevano già proposto silhouette naturali femminili attraverso i loro disegni. Eppure, Poiret era propenso al taglio lungo di linee rette e ha costruito abiti a forma di rettangoli nella sua ricerca per liberare il corpo umano. Di conseguenza, ha introdotto abiti che pendevano dalle spalle e ha sottolineato l'uniformità e una varietà di possibilità, puntando sull'orientale piuttosto che sul look moderno<sup>5</sup>.

*Nel 1920, le curve del corpo erano rinnegate e un culto della magrezza era in ascesa drammatica tanto che allarmò anche Paul Poiret, che l'aveva evidentemente introdotto. Commentando il cambiamento del paradigma, il designer dichiarò: «Un tempo le donne erano architettoniche, come le prue delle navi, e molto belle. Ora assomigliano a piccoli sotto-nutriti impiegati del telegrafo»<sup>6</sup>.*

Essendo sempre affezionato alle Arti, Paul Poiret si vedeva come un modernista, si muoveva in ambienti artistici, patrocinava artisti e si andava sempre affermando che egli amasse i pittori; gli pareva che fossero dello stesso mestiere, suoi colleghi. «La nuova casa (di Poiret, a Champs-Elysees) era magnifica», descrive Elsa Schiaparelli; una delle sue caratteristiche era la stanza di vetro nel centro da cui Poiret poteva sorvegliare ogni zona. «Il suo genio non si è fermato davanti a nulla, era il Leonardo della moda», lei conclude<sup>7</sup>. Con l'intento di espandere il suo impero della moda e rivitalizzare l'ambiente interno domestico, ha creato l'*Atelier Martine* (1911) e la *Petite Usine* (1910), un laboratorio di decorazione e tessile, rispettivamente. In questo modo, ha espresso il suo interesse nel trasmettere le conoscenze e i principi delle sue creazioni sartoriali, della moda, nella disciplina dell'architettura e in particolare, degli spazi interni.

*A descrivere Paul Poiret come stilista di moda gli si potrebbe fare un torto. Prendere in considerazione i risultati del 1911, il suo annus mirabilis, quando ha creato la casa di profumi Rosine, la scuola di arti decorative Martine (con ne-*

gozio annesso), la carta Colin e il laboratorio di confezionamento, e una fabbrica per la stampa di tessuti in collaborazione con Raoul Dufy (...).

Tutto questo, combinato con i suoi successi come stilista, ha fatto di Paul Poiret una figura centrale nello sviluppo artistico e creativo di Parigi, agli inizi del Novecento. (...) Per coronare tutto questo, era anche un cuoco eccezionale<sup>8</sup>.

Poiret e sua moglie Denise, poco prima dell'inizio della Prima Guerra Mondiale, sono diventati famosi per le loro sontuose feste di Bacco. A queste feste si univano gli stilisti e gli interior designers, tutti alla ricerca di nuove direzioni<sup>9</sup>. Come Anna Massey sottolinea nel suo libro *Interior Design of the 20th Century*, Poiret non era interessato a colmare le due sfere della creazione - moda e architettura - ma a espandere la sua pratica dalla prima alla seconda<sup>10</sup>. Questo *crossover* tra i campi artistici era tipico del movimento Art Deco e per Poiret questo fatto ha facilitato l'atto di progettazione tessile per la moda e gli spazi interni<sup>11</sup>. Come nel caso della *Mostra di Berlino* (1913), in cui Poiret ha esposto una sala da pranzo con le pareti ricoperte da steli e foglie di piante dipinte in sintonia con i motivi floreali sulle tende e sulle piccole sedie dello spazio interno<sup>12</sup>.

L'Art Deco è stata rappresentata ovunque, nel cinema, nella moda, nel design di mobili e prodotti, sostenendo la svolta verso una nuova era e una serie di prodotti innovativi, interdisciplinari - quasi - ibridi. Utilizzando entrambe le produzioni, manualità e tecnologia, questi nuovi tipi di prodotto sono stati realizzati con materiali, rispettivamente, innovativi; alluminio, plastica e pelli di animali esotici sono stati alcuni dei nuovi materiali introdotti<sup>13</sup>. Interessandosi sia all'interior design che all'abbigliamento, Poiret sarebbe stato tra i primi professionisti interdisciplinari a sperimentare tecniche innovative e nuovi approcci all'abbigliamento. Si può osservare come il passaggio dalla moda allo spazio interno è stato eseguito attraverso la passione del progettista per le Arti. E il mezzo connettivo tra i due campi è stato il disegno dei tessuti e il suo elemento costitutivo: il motivo.

Il motivo era l'elemento da applicare su tendaggi, tappezzerie e rivestimenti, seguendo un percorso che andava dagli aspetti bidimensionali a quelli tridimensionali. In particolare, partendo dalle superfici (tessuti), passando per i mobili (volumi) e concludendo negli interni (spazio) attraverso le carte adesive che coprivano i confini di una stanza. Inoltre, un'azione nuova e radicale è stata quella di combinare tende, tessuti per arredamento e carta da parati, tutto nello stesso schema audace - intensificando l'impatto dei progetti già intensi. La carta da parati portava forme ripetitive del regno animale o vegetale, espresse con colori brillanti e vivaci su sfondi scuri. Forme audaci e stilizzate che hanno definito i primi passi verso l'evoluzione dei modelli di Art Deco in Francia, producendo un immediato effetto ottico per l'osservatore. Lo stile vivido, disinibito e tonificante dell'*Atelier Martine*, per quanto riguarda l'approccio ai tessuti, ha impresso una forte emozione al *Salon des Artistes Decorateurs* (1912) e sarebbe stato ampiamente influente nei due decenni a seguire. Questo approccio omogeneo, per quanto riguarda i motivi e i mo-

delli, dei diversi elementi dello spazio interno, in sincronia con gli elementi del design di abbigliamento, potrebbe essere definito come uno dei mezzi che promuovono la simultaneità tra i campi creativi.

Nel paradigma di Paul Poiret, i progetti immaginati da lui e dai suoi collaboratori sono stati caratterizzati da motivi oscuri e fogliami dinamici, che producevano diversi effetti visivi e sono stati divisi in diversi campi delle arti applicate. Poiret utilizzava tessuti esotici, motivi naturali e colori forti, tutti con influenze asiatiche. *L'Esposizione del 1925* ha introdotto nel design le forme più moderne: colori vivaci e modelli ricchi erano caratteristiche fondamentali nei suoi progetti, insieme con ricami decorati o lineari. Così, Poiret ha diretto le ragazze giovani e adolescenti, che hanno prodotto i disegni arabescati per *l'Atelier Martine*, verso i mercati di frutta o di ortaggi, i giardini botanici e l'acquario di Parigi, al fine di ricercare fonti di ispirazione. Aveva scelto queste giovani donne con attenzione, puntando sulle abilità amatoriali, istintive, piuttosto che su una professionalità addestrata.

Di conseguenza, forme di fiori e ortaggi coprivano la superficie di tessuti costosi, le ragazze sono state trovate a fare degli schizzi nella campagna e Poiret ha compiuto un passo avanti verso la sua visione di eseguire "arte popolare" (*folk art*). Questo stretto legame con la natura, come fonte di ispirazione, è stato importante anche per i pilastri principali delle officine del Bauhaus organizzati da Henry van de Velde. Quest'ultimo ha esortato i suoi studenti a trarre motivi dalla natura (da fiori, farfalle, ecc.) e a modificarli di conseguenza, al fine di raggiungere la produzione di modelli<sup>14</sup>. Questa tendenza verso le caratteristiche organiche è preminente nel lavoro di van de Velde; per la sua casa a Uccle (1894-95) ha progettato oltre all'involucro esterno, i mobili destinati agli spazi interni. William Curtis descrive a questo proposito che i disegni per le sedie di van de Velde «hanno manifestato un interesse nella struttura espressiva, organica: forze dinamiche avevano lo scopo di aumentare le funzioni dei vari membri, dando alle sedie un carattere consapevolmente realistico o antropomorfo»<sup>15</sup>.

Nella seconda metà del XIX secolo, i progettisti di tutta Europa si sono concentrati su modelli naturali espressi in particolari motivi regionali. Se si guarda ai vari movimenti (*Arts and Crafts* in Gran Bretagna, *Art Nouveau* in Francia, *Modernismo* in Spagna, *Jugendstil* in Germania, ecc.), si potrà osservare che la natura è stata fonte d'ispirazione per gli artisti e i progettisti dal 1850 fino alla fine del secolo. I progettisti hanno utilizzato i modelli stilizzati organici di piante, uccelli e insetti per creare tessuti e carte da parati per gli spazi interni. Queste immagini grafiche sono state riportate nell'architettura del periodo, come nelle opere di Hector Guimard e di Antoni Gaudí. Specificamente, William Morris aveva reintrodotta la xilografia e la tessitura a mano nei suoi progetti creativi ed si diresse verso un ritorno alle basi della progettazione. Modelli molto dettagliati sono stati stampati su tessuti e carte da parati raffiguranti tinte vegetali morbide e piante autoctone inglesi con le loro naturali forme fluide, organiche, che avevano una grande influenza in tutti i



settori delle arti decorative<sup>16</sup>.

Non solo le arti decorative sono state influenzate dal dominio dei modelli e sono state caratterizzate da aspetti simultanei attraverso i loro diversi mezzi di espressione: anche il campo delle belle arti ha partecipato a questa sincronicità di mezzi. Se Paul Poiret ha esteso la sua attività dalla sfera della moda a quella dell'interior design, allora Sonia Delaunay si è messa alla prova disegnando vestiti e spazi interni da un punto di vista chiaramente artistico. Una caratteristica comune di entrambi? La loro passione per le arti. Sonia Delaunay era famosa per i suoi dipinti, prima di collaborare con lo stilista Jacques Heim e produrre l'installazione intitolata *Boutique Simultanée* per la mostra *Paris Exposition des Arts Décoratifs et Industriels* (1925). Lì, il duo creativo ha esposto disegni di moda, tessuti e mobili che portavano i modelli caratteristici vividi di Delaunay, prove della sua intensa identità artistica. Delaunay aveva scritto che, in questa fase temporale, «un movimento sta influenzando la moda, così come influenza l'arredamento, il cinema e tutte le arti visive, ed esso supera tutto ciò che non è soggetto a questo nuovo principio, che i pittori andavano cercando da un secolo»<sup>17</sup>. Ella ha ammesso che allora si trovavano «solo all'inizio dello studio di queste nuove relazioni fra i colori, ancora pieni di mistero di svelare, che sono la base di una visione moderna» e sono arrivati ad affermare che «non vi è alcun ritorno al passato»<sup>18</sup>. In questa frase di Delaunay, una nuova epoca si va a illustrare, insieme con le sue caratteristiche preminenti: l'interconnessione delle discipline e la potenza di questa forza collaborativa.

I dipinti artistici di Delaunay portavano il carattere distintivo di un "ritmo di colore" ed esprimevano l'intenzione dell'artista di provocare una risposta simultanea a colore, forma e movimento, magari liberando il colore dagli ultimi due aspetti. Ella ha sperimentato a fondo colori brillanti e vivaci e ha acquisito una conoscenza attenta del loro comportamento, attraverso la giustapposizione di aree di colore. I limiti che la sua sperimentazione ha raggiunto probabilmente furono rafforzati dal suo stile intuitivo; «la mia vita era più fisica», aveva ammesso, «lui (il marito) avrebbe voluto pensare un sacco, mentre io avrei sempre dipinto»<sup>19</sup>. Delaunay era interessata allo sviluppo di una pura astrazione geometrica e all'applicazione della teoria della "simultaneità" per tessuti stampati; questi sono stati i due elementi che hanno influenzato la sua posizione molto apprezzata nella storia del design. Più tardi, è arrivato un invito a disegnare i costumi per i *Balletti Russi* e questo fatto ha svolto il ruolo di una forte motivazione che si sarebbe concretizzata in forme integrate e motivi geometrici, che riportavano alla sua affermazione, secondo la quale «la costruzione, il taglio di un abito, deve essere concepito allo stesso tempo con la sua decorazione». Se durante quest'analisi, il ruolo potente del motivo è stato illustrato attraverso la ricerca dei mezzi e degli aspetti di una espressione artistica simultanea, allora Delaunay nell'ultima dichiarazione presenta il ruolo della tecnica, in stretta connessione con l'ornamento (decorazione).

Il motivo serviva a Delaunay come il collegamento chiave di questa fusione fra arte

e moda, portando allo sviluppo dei suoi *Tissus Simultanés* che elettrificavano i capi in cui venivano incorporati, ponendo l'accento sull'importanza del motivo in attrezzature progettate per la sfera quotidiana. Anche se erano stati concepiti già nel 1911, i suoi disegni tessili risalgono al 1923, al tempo di uno dei suoi primi incarichi, la creazione di una serie di cinquanta modelli per un produttore di seta a Lione. Liberamente dipinti, questi disegni consistevano in piccole scale, modelli astratti, di solito quadrati, triangoli, righe, macchie o linee ondulate, stampati in una gamma dinamica di colori contrastanti, che è stata descritta come "scale di colore". A proposito di questi modelli Delaunay affermò: «Il ritmo si basa sui numeri, il colore può essere misurato dal numero di vibrazioni». Il "ritmo" che Delaunay cita sopra ricorda il seguente estratto del libro di Le Corbusier *Verso una Architettura*. Egli scrive a proposito:

*La geometria è la lingua dell'uomo... l'uomo ha scoperto ritmi, ritmi evidenti all'occhio e chiari nei rapporti tra loro. E questi ritmi sono alla radice delle attività umane. Esse risuonano nell'uomo da un'inevitabilità organica, l'inevitabilità stessa che causa il tratteggio della sezione aurea da parte dei bambini, vecchi, selvaggi e istruiti<sup>20</sup>.*

Caratteristiche tecniche evidenti di tessitura simultanea si possono trovare nelle sue seguenti creazioni: il cappotto, che avvolge il corpo, per l'attrice Gloria Swanson (1923), e l'arazzo *Étude de Vetements* (1922-23). Come nel caso di Paul Poiret, Sonia Delaunay scivola dalle sue creazioni originali sulla tela artistica e conquista gli spazi interni, in quanto vi è una somiglianza evidente nei rispettivi disegni arabescati, il che indica che un simile processo creativo è stato utilizzato anche nel vestire e negli elementi degli spazi interni<sup>21</sup>. In anni più recenti, una fluidità di estetica, materiali o tecniche è evidente nel lavoro di progettisti diversi che a partire da una pratica singolare, autonoma, sperimentano più di un campo, arrivando alla creazione di un "marchio".

Un esempio chiave di questa "espressione fluida" è lo stilista Giorgio Armani, che ha fondato la sua etichetta di moda (1975), e al tempo stesso ha iniziato a progettare mobili e accessori per i suoi spazi interni domestici e commerciali, al fine di corrispondere agli elementi di differenziazione delle sue collezioni di abbigliamento. L'inaugurazione della sua etichetta *Armani/Casa* (2000) era solo la testimonianza della sua tendenza a un "totale stile di vita": un unico, continuo ed esteticamente armonioso (visivamente e funzionalmente) universo che collega il design della moda, degli spazi interni e degli oggetti industriali. La gamma degli spazi interni Armani, simile alla sua gamma di abbigliamento, è caratterizzata da un carattere minimalista e di alta qualità in termini di finitura e tessuto, e colori tenui. Entrambe le gamme seguono la tendenza del progettista per elementi semplici, naturali e riposanti (colori, tessuti, forme, ecc.), per ciò che egli chiama una "geometria lirica"<sup>22</sup>. Armani afferma:

*Non ho idea se le mie case sono così perché io sono uno stilista, o se io sono uno stilista di moda perché ho il dono del gusto che si esprime nelle mie case*<sup>23</sup>.

Eppure, Rei Kawakubo, lo stilista principale dietro il marchio *Comme des Garçons*, condivide la stessa tendenza verso un processo di progettazione olistico. Durante il suo coinvolgimento in tutte le diverse fasi di una *corporate identity*, ha dimostrato un forte impegno nella creazione di una espressione estetica continua, con sfaccettature diverse che sono applicate sia negli spazi interni dei negozi che nelle pubblicità del suo marchio<sup>24</sup>. Kawakubo crea un modo di vivere totale, piuttosto che per il singolo cliente, e disegna anche le sedie destinate ai suoi spazi interni, collaborando a stretto contatto con gli architetti<sup>25</sup> che disegnano i suoi negozi. Allo stesso modo, Giorgio Armani porta lo stesso anelito creativo sulla simultaneità.

Nel passato (Collezione SS/2007) ha rafforzato l'interconnettività tra i prodotti della moda e dell'interior design ponendo i suoi modelli sulla passerella di fronte a grandi immagini che raffiguravano le sue abitazioni a Milano, New York e Pantelleria; i modelli apparivano come sagome scure contro una superficie più luminosa: colori e forme erano messe in parallelo con manichini tridimensionali, come se uscissero da superfici bidimensionali<sup>26</sup>. Per Armani, come per i progettisti della precedente analisi, la sua serie di capi di abbigliamento o gli elementi dello spazio interno sono le espressioni materiali della sua visione onnicomprensiva sui prodotti del design: devono incarnare sensazioni di comfort, funzionalità ed eleganza<sup>27</sup>, fornendo all'utente un ambiente sottile e neutrale, rivelando la sua unicità, personalità e stile di vita.

Dal caso di Pierre Cardin<sup>28</sup>, che aveva studiato architettura ma è diventato famoso per i suoi disegni di abbigliamento futuristici e ha collaborato con l'architetto Lovag Antti, al fine di progettare e costruire la sua casa futurista *Palais Bulles*, a quello di Laura Ashley, che ha applicato i suoi motivi floreali su tessuti destinati agli spazi interni residenziali o all'ambito sartoriale, e ha ispirato le imprese contemporanee come *Marimekko*, un'aura di "continuità" è evidente tra i due campi del design. Entrambi condividono modelli floreali, linee pulite o sensazioni di tranquillità, la loro collaborazione è il primo passo verso un "universo vivente totale". La simultaneità, come viene espressa nei paradigmi di cui sopra, si interseca con i diversi aspetti della progettazione e ospita tutti sotto lo stesso comune tetto estetico, di volta in volta.

A partire dall'epoca di Mariano Fortuny e seguendo le sue pratiche interdisciplinari, che hanno raggiunto un picco negli spazi interni della sua residenza privata dove si può immaginare che indossava un abito disegnato da lui, in un ambiente concepito pure dalla stessa persona, e arrivando agli esempi contemporanei, come quello di Andrea Zittel, che dispiega il suo universo privato, realizzato seguendo i suoi concetti, un artista in grado di rilevare diversi tipi di continuità per quanto riguarda il design, la moda e gli spazi interni, industriali o spaziali. Fortuny, analo-

gamente ai maestri del Rinascimento, non si è limitato a praticare solo una delle arti: le sue attività hanno ramificato nelle direzioni più diverse, che comprendevano la progettazione di lampade, di abiti e di macchine (spesso inventate da lui)<sup>29</sup>. Nel frattempo, Zittel ha incluso nel suo stile di vita *one-woman*, nella forma di un'impresa chiamata *A-Z Servizi di Amministrazione*, una grande varietà di prodotti diversi, tra cui si possono trovare: una serie di uniformi personali, moquette che possono essere utilizzate come arredamento, cibi disidratati da mangiare crudi o cotti, vasi eleganti, habitat (alloggi) di piccole dimensioni che possono essere costruiti senza permessi e facilmente trasportabili, e veicoli di fuga per l'interno della casa che aiutano l'utente a sintonizzarsi col mondo esterno<sup>30</sup>.

### *Sintassi | Movimenti*

Hermann Muthesius aveva descritto le ambizioni creative del movimento *Werkbund* applicate a una «chiesa o sala da ballo» o più rilevanti come si possono ritrovare «dal cuscino del divano alla pianificazione della città». Nel frattempo, nei trattati composti sotto l'influenza di John Ruskin, Hermann Muthesius (autore del libro *Das Englische Haus*<sup>31</sup>) ha giustificato l'espansione della competenza dell'architetto nelle questioni più piccole, rispetto alla progettazione di un singolo edificio, comprendendo le caratteristiche specifiche degli spazi interni come i mobili, i tappeti, la carta da parati, ma anche piatti e coltelleria, nell'interesse di promuovere il design dell'ambiente intero. Questo concetto è stato adottato da Gropius per il suo programma del *Bauhaus* ed è stato promulgato dalla sua propaganda teorica per conto della scuola<sup>32</sup>. Questa nozione era allineata con l'unico principio valido secondo Henry van de Velde, uno dei maestri del *Bauhaus* (fondato nel 1919 da Walter Gropius), il principio della "costruzione", che egli aveva tentato di estendere a molteplici campi del design, «all'architettura così come agli utensili domestici, all'abbigliamento e ai gioielli»<sup>33</sup>. Nel primo programma della scuola del Bauhaus si afferma che «lo studente avrebbe dovuto imparare la tessitura e altri mestieri che possono eventualmente essere utili nella decorazione o articolazione degli spazi abitativi e degli edifici»<sup>34</sup>. Più specificamente:

*(...) si sperava che ogni studente potesse toccare la sua espressione istintiva più profonda nella definizione delle forme che non sarebbero state "imposte" dalle convenzioni. L'ideologia qui era il primitivismo di un tipo puro: il mondo interiore della psiche è stato quello di rivelarsi in tutta la sua naturalezza, e la collaborazione con la natura dei materiali avrebbe dovuto generare forme autentiche rispecchiando le più profonde convinzioni collettive*<sup>35</sup>.

Questo approccio interdisciplinare, eppure omogeneo, è risultato evidente in molti degli aspetti del *Bauhaus*, come: a) il carattere diversificato e i comuni obiettivi dei suoi laboratori, b) la varietà di professori e studenti che collaborano per una coesistenza organica delle diverse parti di un edificio, e c) inizialmente, il suo nome, *Bau*, che sta per l'atto di costruire l'edificio stesso e il suo arredamento interno, quello che si dimostra parte inestricabile del suo involucro esterno. Nel caso della

scuola *Bauhaus*, la sperimentazione con diversi, talvolta innovativi, mezzi e materiali, è stata promossa, dando spesso come risultato una grande varietà di prodotti. Se nella parte precedente, un carattere di simultaneità tra i diversi prodotti è stato derivato attraverso modelli comuni e motivi che erano interconnessi, qui, la direzione della creatività da una visione comune, un design coerente, potrebbe essere considerata come il filo conduttore.

Ad esempio, nel *Laboratorio di Tessitura*, la sperimentazione, attraverso pratiche collaborative o individuali, è stata in cima alla lista della creazione di nuove applicazioni del design tessile. Queste due caratteristiche, l'intuitivo e il primitivo con l'innovativo e il nuovo, sono state applicate alla maggior parte delle varie discipline insegnate. Quest'ultime, oltre ad essere collegate, a causa della loro collocazione specifica - la loro coesistenza sotto lo stesso tetto - sono state allineate in termini di concezione, creazione e applicazione. Nel caso della scuola *Bauhaus*, l'elemento della simultaneità è stato rintracciato tra i diversi nuclei di ogni workshop, ciascuno dei quali eseguiva compiti diversi, ma corrispondeva all'asse principale del movimento, come un solido filo continuo che penetra entità diverse, ma al tempo stesso le unisce sotto una entità unica e comune. Nella prima proclamazione del *Bauhaus* (1919), viene promosso un carattere simultaneo del design simultaneo, che comprende il design degli oggetti, dei costumi e degli spazi (per citarne solo alcuni) all'interno del proprio ambiente creativo. Martin Gropius scrive a proposito:

*L'intero edificio è lo scopo ultimo delle arti visive. (...) Cerchiamo di concepire, considerare e creare insieme il nuovo edificio del futuro, che porterà tutto in una singola creazione integrata: architettura, pittura e scultura, che sale al cielo dalle mani di milioni di artigiani, il simbolo del cristallo della nuova fede del futuro (...)*<sup>36</sup>.

Il termine "Architettura su Misura" potrebbe essere rintracciato nella totalità del movimento *Bauhaus* e nella sua capacità di coniugare pratiche artistiche, architettoniche e sartoriali, ma è stato trovato soprattutto nella composizione e nella diversità dei laboratori di design, che comprendevano attività che andavano dalla tessitura al teatro e dalla tipografia alla pittura murale. Secondo una nozione simile alla dichiarazione di Henry van de Velde (un membro dal movimento *Arts and Crafts*), che aveva descritto i vestiti come "l'ultima conquista del movimento", seguendo l'architettura, l'arredamento, gli articoli per l'uso quotidiano e gli "elementi decorativi"<sup>37</sup>, *Bauhaus* ha incluso il campo dell'abbigliamento nella sua area di sperimentazione. Sia durante l'ultimo periodo del *Laboratorio di Tessitura*, diretto da Lily Reich, quando è stato aggiunto un nuovo corso nel programma degli studi della scuola e affrontato principalmente con la creazione di abiti sartoriali e la loro decorazione con disegni e ricami, o durante il *Laboratorio Teatrale* e dei costumi, progettati soprattutto da Oscar Schlemmer, la nozione di "abito" è riuscita a far parte della storia della scuola del *Bauhaus*. Gropius commenta l'integrazione del design dell'abbigliamento nelle attività creative, rintracciando le origini di questo

fatto nella pratica del movimento *Art Nouveau*. Egli scrive:

*L'Art Nouveau non è sempre rimasto la creazione riservata di un'avanguardia. In effetti, lo stile si era rapidamente diffuso nella progettazione grafica e industriale, in articoli in vetro, mobili, gioielli e anche capi di abbigliamento. La rapida diffusione delle idee è stata incoraggiata dalla comparsa di periodici come lo "Studio" che ha avuto un grande impatto sulla moda<sup>38</sup>.*

Lily Reich conosceva i tessuti poiché il suo lavoro originale era la stilista ed è stata lei che ha tentato di dare un ulteriore stimolo al *Laboratorio di Tessitura* del *Bauhaus* e includere lo studio sul corpo umano e su come avvolgere questo soggetto. In origine, il *Laboratorio di Tessitura* sotto la direzione di Gunta Stölzl era interessato alla nozione di semplici "tessuti funzionali" - uno dei prodotti più popolari e ampiamente acquistati e apprezzati della *Bauhaus* - in linea con la nuova epoca promossa: l'era dei "modelli industriali". Queste caratteristiche principali, la produzione di semplicità, funzionalità e industrialità, sono state profondamente integrate nella visione del *Bauhaus*, e preminenti nelle sue successive sfaccettature. Il *coup d'état* introdotto dalla scuola del *Bauhaus* può essere riassunto nella sua visione di cambiare radicalmente il modo di vivere. Come Gunta Stölzl descrive di seguito, vi era la tendenza dominante verso il "cambiamento" e tutti gli strumenti quotidiani dello stile di vita sono stati requisiti per questo. Lei scrive:

*Gradualmente un cambiamento ha avuto luogo. Abbiamo cominciato a percepire come fossero pretenziosi, indipendenti e unici questi pezzi - tovaglie, tende, rivestimenti delle pareti. La ricchezza di colori e forme è diventata troppo licenziosa per noi; non si adatta, non si subordina alla vita<sup>39</sup>.*

Analogamente alla dichiarazione di Sonia Delaunay, nella parte precedente, prevedendo che «non vi è ritorno al passato», Stölzl può ascoltare e sentire i bisogni e gli atteggiamenti della sua epoca, per dirigersi verso nuove proposte, partecipando ai ritmi veloci del cambiamento attraverso la sua attività. Secondo Semper, i tessuti non vengono semplicemente posti in uno spazio per definire una certa interiorità, ma sono, invece, la produzione dello spazio stesso<sup>40</sup>. Per lui la tessitura viene utilizzata «come un mezzo per costruire la "casa"», la vita interiore separata dalla vita esteriore, come la creazione formale del concetto dello spazio<sup>41</sup>.

Stölzl nel suo saggio *Lo Sviluppo del Laboratorio di Tessitura del Bauhaus* afferma che dopo il trasferimento a Dessau, «c'è stata una chiara distinzione tra lo sviluppo di tessuti funzionali per l'uso in locali interni (prototipi per l'industria) e la sperimentazione speculativa con materiali, forma e colore negli arazzi e nei tappeti»<sup>42</sup>. Ella promuove l'importanza del tessile nella costituzione dell'ambiente domestico, come Simmel ha fatto in precedenza, affermando che «i tessuti in una stanza sono importanti nell'ambito più grande dell'architettura tanto quanto il colore delle pareti, l'arredo e gli oggetti domestici; essi devono servire le loro "finalità", devono

essere integrati e devono soddisfare con la massima precisione i requisiti che abbiamo posto su colore, materiale e consistenza: comprendere e percepire i problemi artistici dell'architettura ci mostrerà la strada giusta»<sup>43</sup>.

*Le conclusioni sulla funzione dipendono sempre dalla concezione della vita e dello stile di vita. Nel 1922-1923 abbiamo avuto un'idea dello stile di vita fondamentalmente diversa da quella di oggi. I nostri materiali potrebbero quindi essere ancora poesie piene di idee, decorazioni floreali, esperienze personali!*

44

Dopo aver seguito la concezione di Stölzl per cui le «possibilità sono illimitate» e per cui si acquisiscono conoscenze sulle pratiche di architettura ed estetica prima della progettazione e realizzazione di prodotti destinati agli spazi interni, si può rintracciare un'osmosi tra i diversi campi creativi (del *Bauhaus*). Un'osmosi che derivò da una particolare cura e studio dei materiali, nonché dall'applicazione di elementi innovativi nel processo di tessitura. Materiali come il cellophane (per riflettere la luce), il filo di acciaio (con riferimento al tubolare di acciaio, accuratamente utilizzato nel *Laboratorio per l'Arredamento e le Rifiniture d'Interni*) o beni distribuiti (comprati e venduti) dal deposito (che ha direttamente servito la camera) sono stati alcuni dei principali "ingredienti" del processo di tessitura. Uno degli obiettivi principali del laboratorio è stato quello di «fare giustizia alle esigenze del nostro tempo»<sup>45</sup>, una visione ricorrente, comune a tutte le attività della scuola *Bauhaus*.

La sperimentazione con le forme, le tecniche e i materiali, ha raggiunto il suo picco nel *Laboratorio Teatrale* con i contributi creativi nel campo del design del costume e della scena di Oscar Schlemmer. L'involucro del corpo, l'involucro sartoriale, riceve, qui, un trattamento diverso dai capi prodotti dal *Laboratorio di Tessitura*. I costumi disegnati da Schlemmer erano in armonia assoluta con lo spazio circostante e con il corpo umano che ha generato il loro moto. Egli credeva che il corpo umano e il suo movimento attraverso lo spazio possedesse una geometria intrinseca e il ricorso a questa geometria "organica" è stato un modo di mettere in relazione l'essere umano col mondo<sup>46</sup>.

Questa geometria organica, nel *Balletto Triadico*<sup>47</sup>, è stata espressa attraverso tre personaggi principali che portavano voluminosi costumi geometrici, nei toni dei colori rossi, gialli e blu, che hanno alterato i contorni originali corporei. Le figure partecipavano a un insieme di movimenti che attivava una griglia tridimensionale, geometrica, in cui i loro corpi, rimanendo nascosti, ottenevano una simultaneità tra gli involucri sartoriali e spaziali. Guidata da movimenti futuristici, vivaci e simili in alcuni momenti ai movimenti robotici, la forma dei costumi - e dei corpi teatrali costruiti - era modificata in base alla posizione della figura e al suo orientamento rispetto alle assi della griglia.

*L'idea del balletto si basava sul principio della trinità. Aveva tre atti, tre partecipanti*

(due maschi, una femmina), dodici danze e diciotto costumi. Ogni atto aveva un colore e un'atmosfera diversa. Le prime tre scene, su uno sfondo giallo limone per dare l'effetto di un'atmosfera allegra, burlesque; le due scene centrali, su un palco rosa, festose e solenni, e le ultime tre scene, su fondo nero, intendevano essere mistiche e fantastiche<sup>48</sup>.

Schlemmer ha avvicinato il corpo da una prospettiva diversa da quella del *Laboratorio di Tessitura*: nei suoi disegni teorici - per il suo corso del *Bauhaus* - ha creato una figura disegnata dal titolo *Uomo*, in cui ha tracciato il corpo umano come un sistema di blocchi che ha soprannominato "architettura ambulante"<sup>49</sup>, esprimendo di conseguenza la sua tendenza verso disegni e modelli antropocentrici che reinterpretavano il rapporto del corpo umano coi movimenti dei suoi abiti. I costumi del *Balletto Triadico* e le loro forme archetipiche insieme con i movimenti meccanici, quasi robotici e futuristici, esprimevano potenzialmente la dualità del mondo moderno: i suoi impulsi meccanizzati (l'uomo come macchina e il corpo come un meccanismo) e primordiali (le profondità di stimoli creativi). Il ruolo dell'abito in questo caso era sia sottolineare e rinforzare visivamente i movimenti del corpo, sia determinare il carattere visivo dello spettacolo teatrale. Colori solidi e forme archetipiche hanno racchiuso il corpo come un uniforme surreale e hanno monopolizzato la forza espressiva sul palco, dal momento che i visi dei personaggi sono stati completamente coperti da maschere.

Eppure, per Schlemmer, il costume, l'architettura e il corpo umano sono stati collegati in un legame dinamico e inestricabile, e questa connettività è stata espressa attraverso la sua teoria teatrale incentrata sul rapporto dell'essere umano con lo spazio. La sua insistenza sulla nozione di uomo era preminente anche in tutto il suo corso *Der Mensch* (L'Essere Umano), in cui lo studio sulla forma umana era costantemente presente e in sintonia con l'obiettivo generale dei temi della scuola sul tipo e la standardizzazione<sup>50</sup>. Egli ha sostenuto la produzione del costume come espressione filosofica e compositiva dei "tipi-chiave" del corpo: questi tipi sono stati correlati ad azioni specifiche e spazi deformati da, e in conflitto con, una pura, chiara e pulita (standardizzata) immagine di un umano corpo<sup>51</sup>. Come Walter Gropius ha tracciato alcune somiglianze strutturali tra edificio e palcoscenico, i disegni prodotti dal *Laboratorio Teatrale* potrebbero essere considerati come esperimenti estremi, come studi sull'applicazione dei principi del *Bauhaus* su una piattaforma quasi teorica.

Nel *Balletto Triadico*, l'abbigliamento era parte integrante e inseparabile dell'impostazione spaziale e, di conseguenza, entrambe le entità erano parti integrali, inseparabili della scuola del *Bauhaus*: la tessitura, la scena - e il resto dei suoi laboratori - erano tutte membra ugualmente importanti dello stesso corpo. In conformità con le performance interdisciplinari, eppure omogenee, della scuola del *Bauhaus*, il suo precedente, il movimento di *Wiener Werkstätte*, aveva riflettuto su nozioni simili alla "continuità" tra i suoi diversi rami del design creativo. Mentre miravano a unificare gli arredi degli interni residenziali e quelli della vita quotidiana,



allineandosi con il concetto di *gesamtkunstwerk* (oggetto d'arte totale), i membri del movimento *Wiener Werkstätte*<sup>52</sup> si sono concentrati sull'idea di comprendere l'attività di design sartoriale con quello spaziale e industriale, nell'unica totalità sopra menzionata.

Il programma di lavoro del movimento, firmato da Joseph Hoffmann (1905), ha evidenziato la motivazione nell'inseguire le loro visioni attraverso un aspetto totalitario del design, che dovrebbe includere prodotti diversi ma pensati e costruiti in conformità a orientamenti comuni. Come il suo successore tedesco, il *Bauhaus*, il movimento artistico viennese è stato diviso in vari laboratori (ceramiche, smalti, ricami, ecc.) enfatizzando sui tessuti e carte da parati, influenzati dal "principio del laboratorio" di Charles Robert Ashbee, che aveva favorito il legame creativo tra l'artista e l'artigiano nei laboratori del *Guild of Handicraft* (1888), dove si producevano mobili, metallo, gioielli, argenteria e smaltatura, e aveva promosso la rinascita di metodi tradizionali della lavorazione artigianale<sup>53</sup>.

A sua volta, *Wiener Werkstätte* divenne una forza dominante nel design tessile e dei modelli, così come aveva attirato numerosi progettisti di modelli che hanno esplorato molte nuove direzioni nel design tessile e hanno prodotto migliaia di modelli importanti che sono stati utilizzati per tappezzerie, carte da parati e capi di abbigliamento. Anche se i suoi membri continuavano a utilizzare la serigrafia come metodo di produzione, molti dei modelli proposti dal movimento avevano motivi organici che erano stati ridotti ai loro più semplici elementi, ma i loro tessuti cominciavano ad assumere nuove dimensioni<sup>54</sup>. Simile alla dichiarazione di Gunta Stölzl per cui «a poco a poco stava avvenendo un cambiamento» o a quella di Sonia Delaunay per cui «non vi è ritorno al passato», il movimento di *Wiener Werkstätte* non poteva «nuotare controcorrente».

*Il danno illimitato fatto nel campo delle arti e dei mestieri dalla produzione di massa di bassa qualità, da un lato, e dalla sconosciuta imitazione di stili antichi, dall'altro, sta interessando il mondo intero come una gigantesca inondazione... Sarebbe una follia nuotare controcorrente. Tuttavia, abbiamo fondato il nostro laboratorio<sup>55</sup>.*

La visione rivoluzionaria del *Wiener Werkstätte* è un elemento caratteristico che spicca in larga misura nel loro programma di lavoro, come nell'estratto di cui sopra, riportato dal testo di Josef Hoffmann. L'obiettivo principale del movimento viennese è stato la produzione di un «oggetto domestico, buono e semplice». Il termine "oggetto" comprendeva un vasto campo dagli utensili agli abiti, frutto di una collaborazione costruttiva tra il pubblico, il designer e l'artigiano. I primi spazi interni progettati secondo le nuove tendenze viennesi sono stati esposti nella mostra dell'*Ottava Secessione* (4 novembre 1900), mostrando un'indipendenza dello stile eccezionale e allo stesso tempo una coerenza stilistica elevata tra le sue diverse parti. Opponendosi alla bassa qualità, alle imitazioni di ogni tipo e alle decorazioni

floreali attuali, gli artisti visivi di *Wiener Werkstätte* sono riusciti a creare una propria riconoscibile identità visiva caratterizzata da forme semplici e funzionali, strumenti di decorazione geometrici e astratti e una tavolozza di colore che variava dal bianco e nero ai toni scuri del blu, rosso o giallo.

*Finché le nostre città, le nostre case, le nostre stanze, i nostri mobili, il nostro arredo, i nostri vestiti e i nostri gioielli, finché il nostro linguaggio e i nostri sentimenti non riescono a rispecchiare lo spirito del nostro tempo in modo chiaro, semplice e bello, dobbiamo rimanere dietro i nostri antenati sempre più da lontano; nessuna bugia può nascondere queste debolezze*<sup>56</sup>.

Anche se è stato fondato allo scopo di produrre mobili di alta qualità, in un secondo momento ha avuto una grande influenza sulle arti decorative: con la creazione dei suoi settori tessili e di moda (1913) e il passaggio a tessuti stampati, è sorto un coinvolgimento del movimento nella progettazione di modelli<sup>57</sup>. Ampliando la propria gamma di prodotti, la *Wiener Werkstätte* aveva diffuso le sue idee estetiche. Eppure, i suoi diversi servizi erano guidati dagli stessi principi: i tessuti di abbigliamento e dell'arredamento venivano trattati spesso come intercambiabili e strettamente collegati, ricreativamente e commercialmente<sup>58</sup>. Nel testo del programma di lavoro del *Wiener Werkstätte*, si può leggere la loro ambiziosa affermazione: «(Il *Wiener Werkstätte*) produce tutti i tipi di oggetti d'artigianato e si assume l'arredamento e la costruzione di case complete», e in effetti i suoi modelli si possono trovare su paralumi e abiti, (e ugualmente) su ombrelli e sedie.

Anche se lontano dal seguire - o creare - qualsiasi tipo di moda, come avevano efficacemente prevalso la tendenza in stile *Art Nouveau*, gli artisti della *Wiener Werkstätte* aveva inserito nella loro sintassi creativa un approccio omogeneo alle varie linee di produzione. Ad esempio, riguardo alla riforma del movimento del vestito, Josef Hoffmann aveva concentrato il suo interesse teorico sull'"abito individuale", mentre tra i suoi progetti c'era non solo la progettazione di una splendida casa per uno dei suoi clienti - un ricco industriale -, ma anche gli abiti che avrebbe dovuto indossare all'interno dei suoi spazi<sup>59</sup>. Se si fosse guardato all'abito del residente, si sarebbe potuto descrivere l'aspetto della sua casa o, secondo Ernesto Rogers, «da un esame abbastanza ravvicinato di un cucchiaino, è possibile prevedere il tipo di città che la cultura che l'ha progettato e creato avrebbe costruito»<sup>60</sup>.

L'abito ha mantenuto un ruolo speciale nel processo di progettazione di questa epoca e si mescolava con l'attività degli artisti, interior design o architetti: Koloman Moser si era già occupato (1905 - 1907) del progetto di riforma degli abiti - principalmente destinati alla moglie Ditha - nelle tonalità di colore bianco e nero, che riportavano motivi geometrici trovati anche nelle decorazioni interne che aveva creato. E' stato dopo una conferenza sul *Reformkleider* (Vestito Artistico) di Henry van de Velde (1901) che la progettazione di capi di abbigliamento è diventata più popolare negli ambienti artistici di Vienna.

Gustav Klimt, insieme alla sua amica, stilista, Emilie Flöge, aveva creato una serie di larghi abiti<sup>61</sup>, come il vestito estivo del 1907 che portava un carattere arioso e che venne considerato radicalmente nuovo ed elegantemente poco ortodosso. I loro abiti sciolti e fluenti erano conosciuti come *Reformkleider*, termine tedesco usato per esprimere il vestito artistico, adattato dal movimento *Arts and Crafts*, e spesso presentato in tessuti colorati con stampe grafiche disegnate da progettisti del movimento *Wiener Werkstätte*. La silhouette esagerata di fianchi piccoli e *bustle* è durata fino all'inizio del XX secolo, soprattutto per gli abiti da sera, ma le proposte di abiti accoglienti di Henry van de Velde e le sperimentazioni sartoriali del *Wiener Werkstätte* hanno indirizzato diversamente il modo di vestire delle donne.

Nello stesso spirito di liberare il corpo dalle ristrettezze del passato, e di incarnare il cambiamento con le sue attività artistiche, Varvara Stepanova, membro del *Costruttivismo Russo*, ha disegnato capi di abbigliamento che creavano una immagine visiva dinamica, come se esprimessero disegni grafici tridimensionali indossabili. I suoi costumi volevano assomigliare a uniformi (*Prodezhdá*) e al loro interno il corpo poteva muoversi liberamente, arbitrariamente e senza nessuno sforzo aggiuntivo. I minimali, quasi archetipici, modelli per i costumi rendevano la forma del corpo visibile e sono stati differenziati l'uno dall'altro con forti motivi lineari ed emblemi colorati. Chiarezza, semplicità, funzionalità e frugalità nella linea sono alcune delle loro caratteristiche principali che hanno creato il loro vivace carattere comunicativo<sup>62</sup> e hanno espresso l'amore per la macchina. Stepanova scrive a proposito:

*Il vestito di oggi deve essere visto in azione - oltre a questo non c'è abito, così come la macchina non può essere concepita fuori del lavoro che si suppone dovrebbe fare. Le cuciture stesse sono essenziali per il taglio; danno la forma al vestito. (...) Esporre i modi in cui il vestito è stato cucito, i suoi dispositivi di fissaggio, ecc., proprio come queste cose sono chiaramente visibili in una macchina<sup>63</sup>.*

Inoltre, i cartellini colorati sui vestiti, usati da Stepanova per distinguere i personaggi di uno spettacolo teatrale, sono stati proposti anche da Giacomo Balla, membro anziano della prima ondata dei *Futuristi*, e servivano come segni visivi di sentimenti ed emozioni. Se nei paradigmi precedenti la continuità tra i diversi aspetti della progettazione è stata espressa attraverso i motivi e i modelli, materiali o estetici, forme e figure, qui si può notare un intenso rapporto tra l'abito e la progettazione grafica. Non c'è da meravigliarsi che Stepanova sia stata addestrata come progettista e i costumi che ella realizzava erano giochi grafici di forme geometriche e di colori vivaci.

I modelli di vestiti proposti da Stepanova portavano un'identità visiva intensa, forte e ardita, la stessa che si poteva riscontrare nei poster e nelle immagini grafiche che ella aveva pure progettato. Questo potere visivo, quando veniva applicato a un

abito, sfociava in un'intensità tridimensionale e i messaggi venivano veicolati con successo, come in una tela tridimensionale. Se Stepanova può essere caratterizzata come "produttivista", allora Lyubov Popova è stata la più intransigente: i suoi dipinti del primo periodo del vestito proletario sono intitolati *Painterly Architectonics* ed esprimevano la sua passione nel concretizzare la superficie senza negare lo spazio<sup>64</sup>. Però la sperimentazione dei costruttivisti russi, con una identità e una qualità visiva ed estetica non era limitata all'ambito artistico o sartoriale. Susan Sidlauskas scrive a proposito:

*Per gli artisti dell'avanguardia russa del 1920 indagini di costume erano il prolungamento naturale del desiderio di una vita esteticamente e politicamente ordinata. Il loro obiettivo (dei russi) era quello di applicare i principi razionali dello stile e i loro ideali di arte astratta alla costruzione di case, mobili, abbigliamento e prodotti tessili<sup>65</sup>.*

Gli artisti e progettisti russi degli anni venti hanno cercato di rendere omaggio alla classe operaia incorporando la grafica nei cartelloni, nelle pubblicazioni e sui tessuti: immagini che trasmettevano una forte identità visiva a causa dei loro modelli in colore vivido e lettere stilizzate<sup>66</sup>. Ma i costruttivisti russi non erano soli nell'esprimere la loro passione per i concetti di "macchina" e di "movimento" attraverso mezzi artistici. Il movimento futurista italiano del primo XX secolo promuoveva abiti che fuggivano i fronzoli della moda, proponendo una serie di capi di abbigliamento dinamici e funzionali che hanno liberato chi li indossava dalle restrizioni sartoriali del passato<sup>67</sup>. Sia per Balla che per Stepanova (che rappresentano i *Futuristi* e i *Costruttivisti Russi*), le caratteristiche appena lanciate della loro epoca, le "macchine" erano uno dei suoi aspetti di espressione, i mezzi di trasporto (auto, treni, aerei, ecc.), esprimevano il raggiungimento di una libertà personale e della mobilità e sono servite come fonte d'ispirazione per le loro creazioni innovative<sup>68</sup>. Per gli artisti di questi movimenti, l'abbigliamento era solo un altro mezzo per illustrare i loro argomenti concettuali, la loro insistenza sulla rottura e sul cambiamento.

Indubbiamente, i futuristi erano interessati a una concezione totalitaria, nell'applicare una certa espressione di estetica su una serie di entità che variavano da «un edificio alla forchetta della tavola». Se questa nozione è nata da Nicola Galante, artista e artigiano di Torino, e dalle pagine del *Noi* (1917), dove sosteneva «l'indissolubilità tra forma e funzione» e come l'aspetto decorativo fosse da attribuire a caratteri specifici dei materiali utilizzati, usando "sfacciatamente" il colore, e "non la rappresentazione di forma o stampo, nessuno dei due riguarda l'arte, questa arte che si trova e vive in voi"<sup>69</sup>, poi esso esprime chiaramente la tendenza dei futuristi verso un universo unificato. Eppure, la *Ricostruzione Futurista dell'Universo* (1915) era avanzata, esprimendo l'obiettivo dei futuristi per un intervento globale nei componenti dell'universo quotidiano. E' dall'inizio del movimento che i suoi membri hanno tentato di creare soluzioni estetiche che interagiscono con i diversi aspetti della quotidianità, contemporaneamente. Tuttavia solo Giacomo Balla è

riuscito, completamente, nel creare questa saldatura e nell'influenzare l'universo vivente, espandendo la sua identità visiva dalla sua tela ai settori del vestire, degli spazi interni e dei suoi arredi, del design, del cinema, del teatro e dell'architettura, applicando il suo concetto di "arte totale"<sup>70</sup>.

L'aspirazione all'"arte totale" dei *Futuristi* illustrava la loro visione per la creazione di un nuovo rapporto tra arte e vita, che avrebbe espresso chiaramente lo spirito innovativo e in continua evoluzione del loro tempo e avrebbe permesso all'uomo di vivere in un ambiente domestico interno in sintonia con i suoi tempi. Al fine di raggiungere tali obiettivi, il loro stile artistico doveva essere applicato a una grande varietà di oggetti quotidiani: dalle tende e i vasi a capi di abbigliamento e parasole. La residenza privata di Giacomo Balla (in via Oslavia 39b) a Roma è testimonianza di quest'ambizione, in quanto ha unito con successo i dipinti e i tessuti, i mobili e gli oggetti, tutti realizzati dall'artista.

Secondo Balla, gli abiti si sarebbero dovuti anche adeguare all'ambiente e allo stato d'animo del portatore, possibilmente modificando la sua forma dal giorno alla notte. Nel suo manifesto *Vestito Antineutrale* (settembre 1914), ha proposto i termini: arrogante, festivo, amoroso, audace, in grado di accompagnare i capi di abbigliamento e il modo in cui essi erano indossati<sup>71</sup>. Ha sostenuto che i vestiti che aveva progettato avrebbero potuto indurre l'utente non solo a modificare il suo stato d'animo, ma ad inventare un vestito nuovo per un nuovo stato d'animo in ogni istante, sostenendo che «i futuristi vogliono liberare la nostra razza da ogni neutralità... dall'inerzia nostalgica, romantica e smidollata»<sup>72</sup>.

Analogamente alle nozioni espresse da Balla, Filippo Tommaso Marinetti nel suo *Manifesto sui Nuovi Piaceri Latini* (1935) ha promosso la creazione di un «vestito tattile risonante e metaforico, sintonizzato all'ora, il giorno, la stagione e lo stato d'animo», per essere in perfetta sintonia con l'ambiente circostante e la condizione emotiva dell'utente<sup>73</sup>. Secondo Vincenzo Fani (Volt) e il suo *Manifesto della Moda Femminile* (1920), «l'età della seta deve finire in abito come quella del marmo è nelle costruzioni architettoniche, spalancheremo le porte dell'atelier a cartone, alluminio, gas, piante fresche, animali vivi; ogni donna sarà una sintesi dell'universo che cammina»<sup>74</sup>, esprimendo in questo modo la rottura voluta dai futuristi con le restrizioni del passato.

Nelle varie sperimentazioni dei singoli artisti, appartenenti al movimento *Futurista*, si potrebbero tracciare le caratteristiche comuni, testamenti alla loro volontà, per un contemporaneo modo di esprimersi. Ad esempio, Anita Pittoni è stata una delle artiste futuriste che ha sperimentato a fondo la progettazione di abiti; il suo *Album di Disegni di Moda e per Tessuti* (1929) rappresenta uno studio approfondito in forme diverse, pensate per vestiti o tessuti, portando in larga maggioranza somiglianze evidenti con la gamma delle forme e dei colori dei disegni dei futuristi. Nel caso del *Progetto per una Toilette Futurista* di Thayaht non si può distinguere altro

che un forte carattere artistico, che rende il disegno interpretabile sia come una tela artistica che come un elemento proveniente da principi futuristi - il largo uso di colori vivaci, le astratte, però minimali, forme geometriche, assegnavano a questo mobile il suo carattere distintivo, simile a quello derivato dal suo progetto per un negozio, dal titolo *Sistemazione di Negozio* (1928). Gli abiti disegnati da Thayaht, Pittoni, Tullio Crali e Fortunato Depero sono tutti elementi inseparabili dal movimento artistico che essi rappresentavano e sono gli esperimenti di materiali con diversi tipi di tessuto, che incarnano il principio del *Futurismo* per cui ogni elemento dell'universo dell'"arte totale" dovrebbe interagire con gli altri e, soprattutto, con lo spirito dei tempi dei primi decenni del XX secolo.

### *Composizione | Coppie*

La simultaneità ha caratterizzato la vita privata di molti maestri del *Bauhaus*, colmando la sfera privata con quella pubblica e unificando i loro diversi approcci all'estetica. Se nella parte precedente si aveva la possibilità di seguire i diversi aspetti di una performance simultanea per quanto riguarda i mezzi di espressione, forme, tecniche e colori, in questa parte, la simultaneità è rintracciata nella sfera privata di specifiche coppie di designer e nel modo in cui la loro vita e il loro percorso creativo sono stati interconnessi. La coppia di Josef e Anni Albers ha creato mobili e dipinti, tessuti e stoffe - rispettivamente - a partire dalla stessa prospettiva con cui si avvicinavano alle attività della vita quotidiana, come alle ricette di cucina o alla scelta dei loro abiti. Se Josef si preoccupava di essere sempre ben rasato, Annie aveva l'ossessione dei suoi capelli, pettinandoli sempre perché avessero una forma perfetta. Anni Albers, nei suoi studi sulla tessitura, prendeva spunto dalla disposizione grafica di righe di lettere digitate ripetutamente su carta, dai chicchi di mais o dalla carta lavorata.

Ella ha interpretato questi elementi con filati e intrecci vari, ma la qualità grafica del suo lavoro rimane. Albers fa parte del *Bauhaus* in Germania durante gli anni venti, facendosi apprezzare per la progettazione degli oggetti d'uso, lavorando in tutte le discipline del design. Per il suo lavoro ha trovato ispirazione nei minimi dettagli e ha legato il processo di progettazione all'uso perspicace dei sensi. Albers parlava di «un atteggiamento di passività attenta» e diceva, nel considerare la necessità per i progettisti di guardare avanti: «Dobbiamo imparare a rilevare, in occasioni particolari, le manifestazioni di una evoluzione generale, cioè, dobbiamo imparare a prevedere. E per prevedere abbiamo bisogno di uno stato contemplativo della mente»<sup>75</sup>. Questa "previsione" dei prossimi elementi dominanti espressivi è simile ai concetti dell'innovazione e di "non ritorno al passato", come è stato descritto da artisti nella parte precedente: da Delaunay, dai membri della scuola del *Bauhaus* e dai *Futuristi*, per citarne alcuni.

Entrambi (gli Albers) condividevano lo stesso attaccamento ad un modo discreto di vestire: evitando capi che si distinguono da sé o per qualsiasi elemento riconoscibile. Allo stesso tempo sostenevano una preferenza per i colori neutri, per i tagli

e i tessuti ben studiati, non necessariamente naturali, ma con la proprietà di rimanere eleganti e senza pieghe dopo averli lavati o dopo averli indossati per un volo oltreoceano. Nelle cose che hanno detto, negli abiti che indossavano, nelle macchine che guidavano, nello spazio che vivevano e soprattutto nelle loro priorità personali, nell'arte che ognuno produceva, per quanto varia fosse, si può osservare una coerenza completa.

*Tutto è stato fatto con un occhio per l'equilibrio e la grazia ritmica. Il giudizio è stato vitale. Le scelte dovevano essere fatte e si doveva scegliere ciò che fosse efficace e, nel vero senso della parola piuttosto che nel frivolo, elegante<sup>76</sup>.*

Josef e Anni Albers tendevano a condividere una notevole somiglianza, per quanto riguardava il loro aspetto sartoriale, una tendenza tipica di Charles e Ray Eames - un'altra coppia emblematica di artisti venuta dopo gli Albers. Indossando abiti coordinati - in quasi tutte le loro prime fotografie - gli Eames esprimevano il loro desiderio di porre l'accento sull'esibizione del loro lavoro.

*L'ubicazione del "capannone" degli Eames era ingegnosa, accanto a una fila di alberi di eucalipto che filtravano la luce in un interno in cui gli oggetti sapientemente selezionati facevano il più possibile parte dell'architettura come l'edificio stesso<sup>77</sup>.*

Condividevano con i Futuristi la stessa attrazione per l'abbigliamento, poiché avevano capito e apprezzato prima l'impatto visivo del vestire, la sua capacità di stabilire nuovi codici di abbigliamento e di associare l'elemento personale con il sé sociale<sup>78</sup>. Per gli Eames, i loro abiti sartoriali, insieme con i loro mobili, gli oggetti e i soprammobili, erano elementi compositivi tanto del loro ambiente interno quanto del loro aspetto esteriore. I loro abiti commissionati da Dorothy Jenkins condividevano la stessa precisione ossessionata con Adolf Loos e con gli Albers per quanto riguarda il loro rivestimento esterno, la cui caratteristica accurata riduceva le due personalità a un altro elemento dello spazio interno - accuratamente posizionato come qualsiasi altro oggetto nella disposizione spaziale. Gli Eames hanno funzionato - simultaneamente - come un insieme in sintonia, unendo il rivestimento architettonico e corporeo in una performance comune.

*Che sia il vestito e l'interno potesse svolgere un ruolo chiave nella formazione dell'identità e nella trasmissione dell'esperienza della modernità dipendeva, in misura indicativa, dal loro potenziale comune per l'espressione personale e collettiva. Tale livello di espressione è stato facilitato dall'impegno, sia di stilisti che di decoratori, per la funzione espressiva dei loro prodotti, che è stata resa possibile dalla loro comprensione del ruolo della decorazione sia del corpo che degli spazi di cui facevano parte<sup>79</sup>.*

Se per Josef Albers i mobili sono stati il ponte tra il design e l'arte, tra un oggetto

d'uso domestico e un dipinto di Klee o di Kandinsky<sup>80</sup>, poi per gli Eames l'elemento connettivo tra loro stessi e gli interni, tra il loro lavoro e il pubblico, erano i vestiti. Come Beatriz Colomina ha notato, ciò che era in mostra nello showroom era la pari dignità di tutti i tipi di oggetti. Ella si riferisce alla notizia delle *Case Studies Eight and Nine*, in un volume della rivista *Arts and Architecture*, in cui le sagome sia degli Eames che degli Estenza vengono circondati da una galassia di oggetti che definiscono i loro rispettivi stili di vita; la forma e il carattere dei loro abiti era parte integrante di questa galassia.

Più recentemente, nel caso di Alison e Peter Smithson, la coppia (architettonica) ha sviluppato, sin dall'inizio della loro partnership, il concetto di abbigliamento e ha sperimentato la sua applicazione su diversi elementi, come le macchine o le case. Per loro, una macchina *Volkswagen* era come un indumento indossabile, un coperchio del corpo. E in un contesto più generalizzato, hanno pensato l'abbigliamento in termini di architettura. Come descrive Peter Cook, hanno sempre indossato gli abiti più straordinari: «Certo, nel momento in cui sono venuto a Londra, fine degli anni cinquanta, essi spiccavano in mezzo alla folla per un efficace guardaroba fosforescente (...), sgargianti tessuti a scacchi, bandiere di gomma o di plastica»<sup>81</sup>. Questo tono futuristico dei loro costumi sembra sia stato - architettonicamente - interpretato nel loro progetto intitolato *Casa del Futuro*. La costruzione assomigliava a un *bunker* ed era definita solo dallo spazio interno, in quanto non c'era alcun equivalente esterno<sup>82</sup>.

Gli Smithson avevano progettato gli interni nei minimi dettagli, prescrivendo insieme a un nuovo tipo di disposizione interna, un nuovo modo di vivere. In questo contesto, l'abbigliamento giocava un ruolo fondamentale. Gli abiti indossati dai residenti della *Casa del Futuro* erano eleganti uniformi che evidenziavano le modalità di vita, prevedendo il futuro dell'abito in termini di un programma spaziale. Oppure, secondo la descrizione degli Smithson: «Gli abiti indossati dall'uomo sono semplici e disadorni. Ciò è in linea con i tempi, una sorta di tendenza di Superman ad adattarsi con la *Space Age*»<sup>83</sup>. Seguendo il concetto architettonico, la casa è stata concepita come una forma di abbigliamento, una forma che poneva l'accento sulla curvatura del corpo. Come se rispettando la forma umana, lo spazio interno fosse caratterizzato da forme curve, bordi lisci e un parametro organico. Gli incastri degli elementi interni o degli spazi adiacenti erano delicati, come se cedessero il passo ad un unico gesto architettonico. La *Casa del Futuro* era destinata ad essere un prodotto di massa, un prodotto generico, assemblato da un unico comune e utilitaristico materiale, "cucito" insieme con un modello di cuciture a vista; funzionale, confortevole ed elegante: "questa casa era indossabile".

La presenza di un importante meccanismo di osservazione, nella casa, rimanda al progetto irrealizzato di Adolf Loos, *Una Casa per Josephine Baker*, dove le pareti che circondano la piscina all'interno della struttura domestica portavano aperture in modo che si potesse osservare il corpo nudo di Josephine Baker mentre nuotava.



Nell'esempio disegnato dagli Smithson, la casa era al tempo stesso "in mostra" e "la mostra stessa", unendo il campo artistico con il settore architettonico. La nozione della "vista" è stata uno degli elementi connettivi tra i campi. Per esempio, la struttura viva fondamentale era circondata da muri che avevano aperture sulla loro superficie e questi muri erano circondati da un corridoio destinato all'esplorazione visiva della casa per l'osservatore che non è riuscito a entrare nella struttura e, in qualche modo, era costretto a navigarla con la vista. Un'esperienza simultanea di "vedere" e di "essere visto", riducendo l'abitazione a un locus di osservazione; una sala espositiva o un'installazione artistica. L'architettura acquisisce, qui, attraverso una serie di tecniche di progettazione e di elementi costruttivi, un rapporto diretto col corpo umano che essa occupa: una filosofia che si riferisce ai principi archetipici dell'abbigliamento.

Un altro tipo di "meccanismo di visualizzazione" all'interno di una casa era riuscito attraverso le pagine delle riviste americane che usavano, ripetutamente, gli interni della casa degli Eames come sfondo per le fotografie (*fashion shoots*). I modelli erano vestiti con le creazioni *prêt-à-porter* dell'epoca, fondendosi con gli elementi dello spazio interno, a volte riducendosi ad uno di loro, realizzando un altro aspetto della collaborazione tra moda e design, creando un tessuto spaziale ibrido. Gli architetti del *Rinascimento* avevano stabilito "modi di andare su", nozioni che forse stiamo seguendo inconsciamente: per esempio, tra l'idea in uno schizzo e la commissione per l'edificio permanente è entrata l'architettura scenica del costume di corte, le impostazioni temporanee architettoniche e le decorazioni per il compleanno di un principe, per il matrimonio di un duca, per l'ingresso di un Papa in una città-stato.

Questi eventi sono stati usati come opportunità per la realizzazione di un nuovo stile, un nuovo tipo di spazio, dando un valore diverso all'elemento decorativo, reso reale solo per un solo giorno, il transitorio piacevolmente consumato, che però creava il gusto dell'elemento permanente. La sfera domestica è servita, quindi, come lo sfondo di un ambiente espositivo con un carattere effimero, così come i servizi di moda per Vogue negli spazi interni di casa Eames o come lo stile degli architetti, la coppia che era vestita di abiti coordinati, che rappresentavano in modo sartoriale, ed effimero, le loro diverse occupazioni. Negli esempi precedenti, si può tracciare un legame forte tra l'abbigliamento e gli elementi architettonici, tra la vita quotidiana e la vita creativa. Se per Adolf Loos il rivestimento potrebbe essere interpretato in termini di pratica di moda e di arredamento, per le coppie analizzate come casi di studio, i vestiti sono ben integrati nella composizione complessiva degli interni in una connessione inestricabile e i rivestimenti degli arredi o degli elementi interni, insieme a quelli sartoriali, sono parti di una relazione dinamica, con i loro contorni concettuali che si intersecano all'infinito.

Se la *Casa del Futuro* ricorda l'approccio di Le Corbusier per quanto riguarda la materializzazione della vita quotidiana moderna, allora nel contesto della sua defini-

zione oggetti e uniformi giocano un ruolo non-divisibile e inseparabile. L'ambiente interno, poiché si esprime attraverso i suoi rivestimenti, arredi e accessori, si riferisce a una totalità specifica del sito, interconnessa con l'entità umana che occupa questo spazio. Se gli Eames erano più concentrati sulla *performance* della realtà, gli Smithson erano preoccupati delle versioni future di questa realtà; tuttavia per entrambi, la realizzazione di scenari domestici era principalmente legata al contesto sociale in cui si trovavano e alla qualità antropologica che li ha caratterizzati, rispondendo, di volta in volta, a uno stile specifico.

Per Eugène Viollet-le-Duc, lo "stile", era qualcosa che un sistema del tutto razionalizzato realizza in virtù della sua corrispondenza alle esigenze del progetto - quelle funzionali e quelli strutturali. Queste "necessità di un progetto", nei paradigmi di cui sopra, si riflettevano nelle sue forme più minuzie o negli dettagli significativi in modo simultaneo o con mezzi di espressione che stabilivano una continuità - e l'interdipendenza - tra le loro diverse parti e, come George Simmel descrive in *Philosophy of Money*, «ogni stile è come una lingua a sé stante, quindi finché conosciamo solo un singolo stile che forma il nostro ambiente, «non siamo consapevoli dello stile come un fattore autonomo con una vita indipendente»<sup>84</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery MIT, Cambridge, Massachusetts 1982, n.p.
- <sup>2</sup> M. Wigley, *White Walls - Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1995, p. 15.
- <sup>3</sup> C. Witt-Doerring, *Josef Hoffmann Interiors 1902-1913*, Munich 2006, cit. in P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008, p. 96.
- <sup>4</sup> H. Koda, et al., *Poiret*, Metropolitan Museum of Art, New York 2007, pp. 13, 14.
- <sup>5</sup> «É curioso che Poiret abbia respinto il *Modernismo*, dato che le sue innovazioni tecniche e commerciali sono state fondamentali per la sua nascita e lo sviluppo. Ma, mentre l'orientalismo di Poiret era in contrasto con il modernismo, sia ideologicamente che esteticamente, esso è servito come l'espressione principale della sua modernità, che gli ha permesso di trasformare radicalmente le tradizioni della moda della *Belle Époque*». H. Koda, et al., *Poiret*, Metropolitan Museum of Art, New York 2007, p. 14.
- <sup>6</sup> H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001, pp. 8-13.
- <sup>7</sup> E. Schiaparelli, *Shocking Life 1890-1973*, Aldine Press, Dent, London 1954, p. 43.
- <sup>8</sup> B. Polan, R. Tredre, *The Great Fashion Designers*, Berg, Oxford 2009, p. 21.
- <sup>9</sup> Interdisciplinarietà nella composizione di un incontro sociale, pure. J. Griffin, P. Collins, *Wear your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild Books, New York 1999, p. 186.
- <sup>10</sup> P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008, p. 78.
- <sup>11</sup> A. Massey, *Interior Design of the 20th Century*, Thames and Hudson, London 1990, p. 96.
- <sup>12</sup> «Invece l'interno della camera da letto di una casa francese in campagna - anche questo esposto lì - venne caratterizzato dalla giustapposizione del modello scuro della carta da parati e del pavimento con il bianco del merletto del copriletto e del tappeto di pelliccia posto ai piedi del letto». *Ibid.*
- <sup>13</sup> J. Griffin, P. Collins, *Wear your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild Books, New York 1999, p. 105.
- <sup>14</sup> H. Dearstyne, D. A. Spaeth, *Inside the Bauhaus*, Architectural Press, London 1986, p. 34.
- <sup>15</sup> W. J. R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London 1996, p. 25.
- <sup>16</sup> J. Griffin, P. Collins, *Wear your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild Books, New York 1999, p. 90.
- <sup>17</sup> L. Jackson, *20th Century Pattern Design: Textile and Wallpaper Pioneers*, M. Beazley, London 2002, p. 54.
- <sup>18</sup> *Ibid.*
- <sup>19</sup> J. Cage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, University of California Press, Berkeley 1999, p. 263.
- <sup>20</sup> Le Corbusier, *Towards a New Architecture* (1931), cit. in K. Elam, *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition*, Princeton Architectural Press, Princeton 2011, Introduzione.
- <sup>21</sup> J. Griffin, P. Collins, *Wear your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild Books, New York 1999, p. 28.
- <sup>22</sup> F. Fisher, *Performance, Fashion and the Modern Interior: from the Victorians to Today*, Berg, Oxford 2011, p. 234.

<sup>23</sup> L. Loratt-Smith, *The Fashion House: Inside the Homes of Leading Designers*, Conran Octopus, London 1997, p. 26.

<sup>24</sup> Tutto ciò che faccio o che è visto come il risultato del lavoro di Comme des Garçons è la stessa cosa. Sono tutti modi diversi di esprimere gli stessi valori condivisi, da una collezione a un museo, un negozio o anche un profumo. Il suo abbigliamento è spesso nel concetto architettonico, letteralmente una costruzione nello spazio, e notevolmente astratto in termini di creazione di modelli. Nella tradizione del kimono, esso diventa una struttura in cui vivere. «Lei ha infranto più regole, rotto più convenzioni e ha evidenziato questioni più di qualsiasi altro progettista contemporaneo nel settore della moda internazionale, aprendo la strada nel XXI secolo. E non si è mai guardata indietro». B. English, *Japanese Fashion Designers: the Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Berg, Oxford 2011, pp. 83, 85, 90.

<sup>25</sup> C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, p. 37.

<sup>26</sup> F. Fisher, *Performance, Fashion and the Modern Interior: from the Victorians to Today*, Berg, Oxford 2011, p. 235.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>28</sup> Oltre a Pierre Cardin, stilisti con precedenti studi d'ingegneria o architettura sono: Paco Rabanne, Gianfranco Ferré, André Courrèges (ingegnere civile), Pierre Balmain, Tom Ford.

<sup>29</sup> «Al tempo stesso affaccendandosi nel portare nuova vita alla fase di illuminazione, per mezzo dei suoi esperimenti con la luce, egli ha fatto rivivere i processi ornamentali, che stavano scomparendo, dei vecchi tessitori e decoratori. Nella tradizione di questi uomini egli ha creato alcuni materiali molto belli, sia per arazzi che per abbigliamento, che competono con quelli prodotti dagli artigiani del passato». G. de Osma, *Mariano Fortuny: His Life and Work*, Aurum Press Limited, London 1980, p. 83.

<sup>30</sup> Un uniforme, lei immaginava, sarebbe potuta servire (per alleviare l'angoscia quotidiana di "Cosa mi metto?"). E così ha disegnato una serie di capi di stagione, che vanno da modesti maglioni ad abiti in tulle ornati di seta, che potrebbero essere indossati per mesi alla volta. G. Glueck, *Rethinking the World by Cutting it Down to Size*, in «The New York Times: Art Review», 3 febbraio 2006.

<sup>31</sup> Berlino, 1904/1905.

<sup>32</sup> F. Hearn, *Ideas That Shaped Buildings*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2003, p. 36.

<sup>33</sup> H. Dearstyne, D. A. Spaeth, *Inside the Bauhaus*, Architectural Press, London 1986, p. 36.

<sup>34</sup> W. J. R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London 1996, p. 120.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>37</sup> P. Wollen, *Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion*, University of California Press, The Hayward Gallery, Berkeley 1998, p. 10.

<sup>38</sup> W. J. R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London 1996, p. 119.

<sup>39</sup> H. Dearstyne, D. A. Spaeth, *Inside the Bauhaus*, Architectural Press, London 1986, p. 130.

<sup>40</sup> G. Semper, *Style: The Textile Art*, in G. Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 254.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> <<http://www.guntastolzl.org>> (12 ottobre 2012).

- <sup>43</sup> *Ibid.*
- <sup>44</sup> H. Dearstyne, D. A. Spaeth, *Inside the Bauhaus*, Architectural Press, London 1986, p. 130.
- <sup>45</sup> <<http://www.guntastolzl.org>> (12 ottobre 2012).
- <sup>46</sup> S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery (MIT), Cambridge, Massachusetts 1982, n.p.
- <sup>47</sup> Il Triadisches Ballett, ha debuttato il 30 settembre 1922.
- <sup>48</sup> <[http://en.wikipedia.org/wiki/Triadisches\\_Ballett](http://en.wikipedia.org/wiki/Triadisches_Ballett)> (12 ottobre 2012).
- <sup>49</sup> S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery (MIT), Cambridge, Massachusetts 1982, n.p.
- <sup>50</sup> G. Dodds, R. Tavrnor, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002, p. 229.
- <sup>51</sup> *Ibid.*
- <sup>52</sup> Fondato nel 1903 da Joseph Hoffmann e Koloman Moser.
- <sup>53</sup> G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte: 1903-1932*, Taschen, Köln, London, 2008, p. 8.
- <sup>54</sup> J. Griffin, P. Collins, *Wear your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild Books, New York 1999, p. 91.
- <sup>55</sup> C. Brandstätter, *Wiener Werkstätte: Design in Vienna 1903-1932*, Harry N. Abrams, New York 2003, p. 9.
- <sup>56</sup> G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte: 1903-1932*, Taschen, Köln, London 2008, p. 392.7
- <sup>57</sup> L. Jackson, *20th Century Pattern Design: Textile and Wallpaper Pioneers*, M. Beazley, London 2002, pp. 36, 37.
- <sup>58</sup> *Ibid.*
- <sup>59</sup> P. Wollen, *Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion*, University of California Press, The Hayward Gallery, Berkeley 1998, p. 10.
- <sup>60</sup> John Pawson cita Ernesto Rogers in riferimento ai progetti di Sigurd Lewerentz, cit. in J. Pawson, A. Morris, John Pawson, *A Visual Inventory*, Phaidon, London 2012, p. 282.
- <sup>61</sup> G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte: 1903-1932*, Taschen, Köln, London 2008, p. 11.
- <sup>62</sup> C. Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven 1983, p. 149.
- <sup>63</sup> *Ivi*, p. 85.
- <sup>64</sup> S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery (MIT), Cambridge, Massachusetts 1982, n.p.
- <sup>65</sup> *Ibid.*
- <sup>66</sup> J. Griffin, P. Collins, *Wear your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild Books, New York 1999, p. 61.
- <sup>67</sup> S. Lee, *Fashioning the Future: Tomorrow's Wardrobe*, Thames and Hudson, London 2005, p. 115.
- <sup>68</sup> I futuristi e il loro amore per la rottura, la macchina e la velocità hanno influenzato gli stilisti contemporanei. Hussein Chalayan commenta la collezione *Echo Form* (1999/2000), che includeva un abito di plastica, ispirato alla fusoliera di un aereo, che rigidamente, racchiudeva il corpo, si apriva in pannelli tipo puzzle o si sollevava in sezioni tramite telecomando: «Abbiamo esaminato il concetto di esternalizzare la velocità e volevamo fare qualcosa che fosse aerodinamico, ma che avesse una vita, che in realtà contenesse qualcosa, contenesse una vita: abbiamo usato la velocità naturale del corpo e attraverso la tecnologia l'abbiamo

migliorata». A. Bolton, *The Supermodern Wardrobe*, Victoria and Albert Publications, London 2004, p. 120.

<sup>69</sup> C. Cerutti, R. Sgubina, *Futurismo, Moda, Design: la Ricostruzione Futurista dell'Universo Quotidiano*, Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia 2009, p. 39

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>7</sup> P. Wollen, *Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion*, University of California Press, The Hayward Gallery, Berkeley 1998, p. 82.

<sup>72</sup> E. Paulicelli, *Fashion Under Fascism: Beyond the Black Shirt*, Berg, Oxford 2004.

<sup>73</sup> S. Lee, *Fashioning the Future: Tomorrow's Wardrobe*, Thames and Hudson, London 2005, p. 115.

<sup>74</sup> «Per i *Futuristi* sia l'abito che la persona che lo indossava erano attivi. (...) Per i *Futuristi* l'abbigliamento doveva essere aggressivo e dinamico, agile, semplice ed igienico (...). Doveva essere vitalmente reattivo, raggiungibile con i modificanti (toppe in tessuto), applicati a un abito, sia per riflettere l'umore di chi lo indossava sia per rafforzarne l'impatto, utilizzando "war-hungry, decisivi" aggettivi mai applicati prima a un vestito». C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, pp. 10, 13.

<sup>75</sup> J. Griffin, P. Collins, *Wear your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild Books, New York 1999, p. 61.

<sup>76</sup> «Gli Alberses erano hedgedogs, più notevole, erano lo stesso hedgedog. In quello che hanno detto, ciò che indossavano, quello che hanno guidato, dove hanno vissuto - e soprattutto nelle loro gerarchie personali, l'arte che entrambi producevano, varia com'è stata - c'era piena coerenza». N.F. Weber, Cooper-Hewitt Museum, *Josef and Anni Albers: Designs for Living*, Merrell, London 2004, p. 24.

<sup>77</sup> W. J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Phaidon, London 1996, p. 263.

<sup>78</sup> E. Paulicelli, p. 188 (Cfr. E. Paulicelli, *Fashion under Fascism. Beyond the Black Shirt*, Berg, Oxford 2004).

<sup>79</sup> P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008, p. 91.

<sup>80</sup> N.F. Weber, Cooper-Hewitt Museum, *Josef and Anni Albers: Designs for Living*, Merrell, London 2004, p. 25.

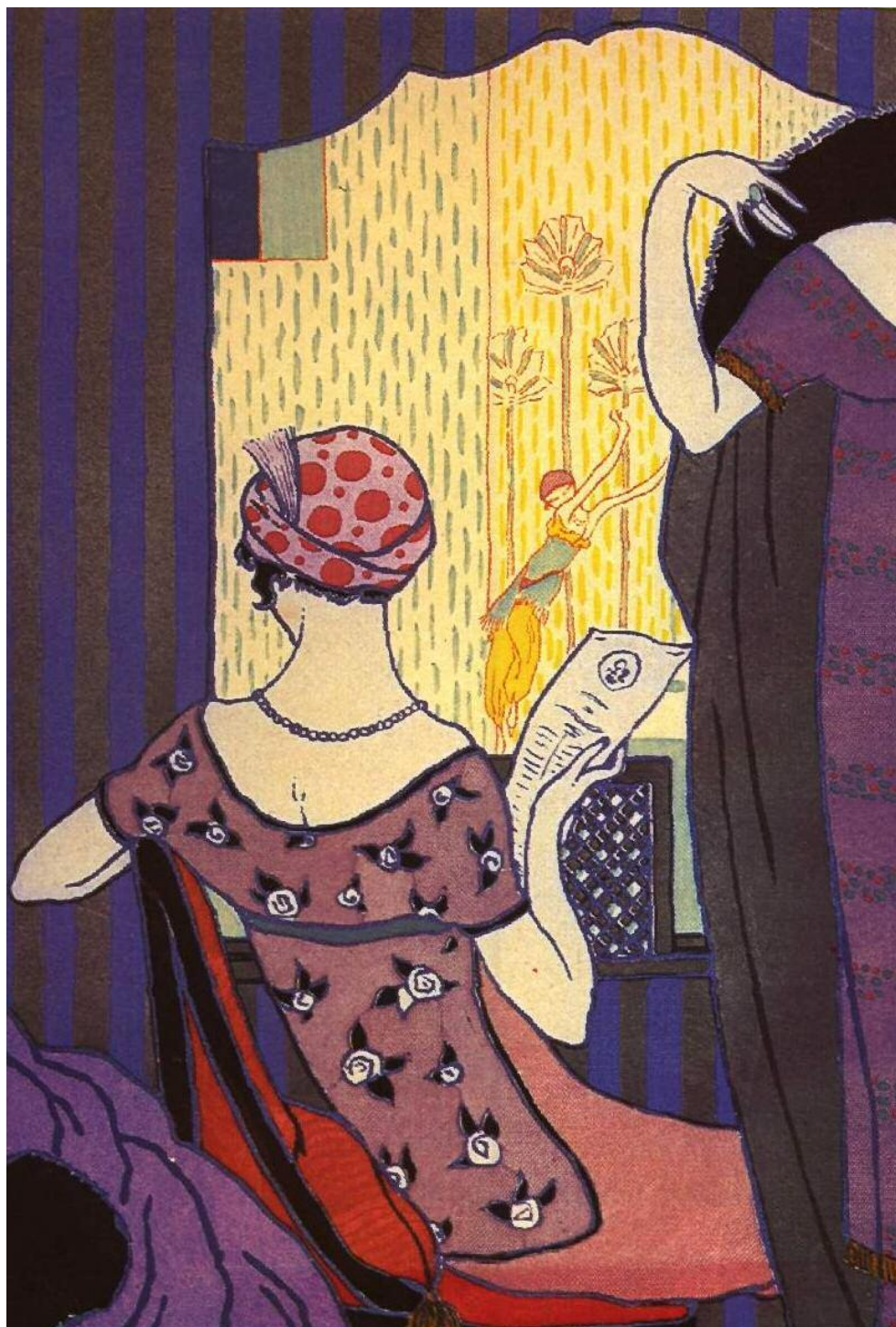
<sup>81</sup> Beatriz Colomina: «L'abbigliamento era (uguale all') architettura per gli Smithsons: uno dei loro molteplici mezzi di operazione. Come Peter Cook ha fatto notare, (loro) portavano sempre i vestiti più belli. (...) Alison era una stilista e creatore di talento, e forse questo spiega la macchina da cucire built-in nella HOF: un pezzo piuttosto incongruo di attrezzatura per un futuro che prevede la scomparsa del lavoro domestico; un futuro che prevedeva ogni dispositivo di risparmio del lavoro». P. Cook, *Regarding the Smithsons*, Architectural Review, July 1982, p. 40, cit. in B. Colomina, *Domesticity at War*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2007, p. 209.

<sup>82</sup> «Il H.O.F. è una sorta di rifugio antiaereo. Non c'è esterno. La casa è solo un interno. L'interno di un interno di un interno. Una finestra (la HOF) in una seconda scatola (l'involucro esterno) all'interno di una sala espositiva (Olympia)». *Ivi*, p. 227.

<sup>83</sup> D. van den Heuvel, M. Risselada, *Alison and Peter Smithson: from a House of the Future to a House of Today*, 010, Rotterdam 2006, p. 39.

<sup>84</sup> G. Simmel, *Philosophy of Money*, Routledge, London 2004, p. 487.

II. Habitus | IIA. Simultaneità | Immagini



Paul Iribe, "Les Robes de Paul Poiret", 1908

*II. Habitus | IIA. Simultaneità | Vocabolario | Individui*



*Paul Poiret, Atelier Martine,  
Motivo per Tessuti "Eucalyptus", 1912*



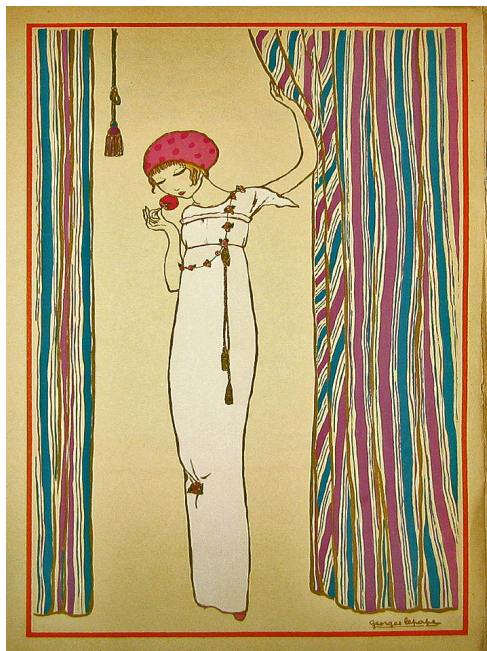
*Paul Poiret, Atelier Martine,  
Motivo per Tessuti, 1923*



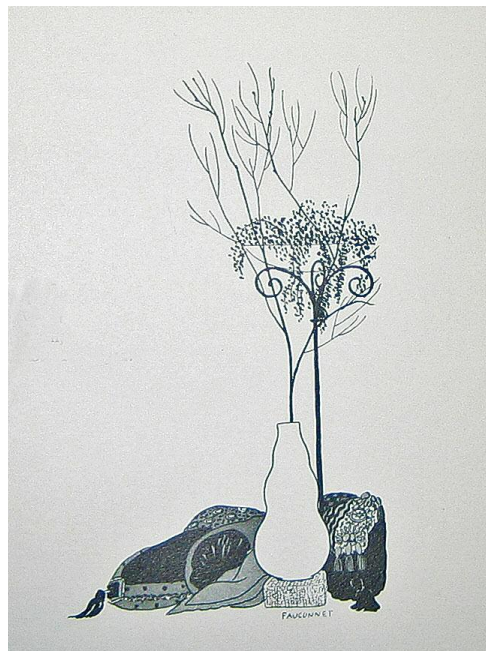
*Paul Poiret, Atelier Martine, Motivo per Tessuti "Iris", 1912*



II. Habitus | IIA. Simultaneità | Vocabolario | Individui



Georges Lepape, "Les Choses de Paul Poiret", 1911



1911



Paul Iribe, "Les Robes de Paul Poiret", 1908



Paul Iribe, "Les Robes de Paul Poiret", 1908

II. Habitus | IIA. Simultaneità | Vocabolario | Individui



Sonia Delaunay, *Abbigliamento*, 1903/1904



Sonia Delaunay, *Costumi da Bagno*, 1928

II. Habitus | IIA. Simultaneità | Vocabolario | Individui



Sonia Delaunay, Dipinto,  
"Rythme", 1938



Sonia Delaunay, Costume per i Balletti  
Russi, 1917/1918



Sonia Delaunay, Abiti Simultanei,  
"The Three Women", 1925



Sonia Delaunay, "Scène d'intérieur",  
1922

*II. Habitus | IIA. Simultaneità | Vocabolario | Individui*



*Issey Miyake, Cai Guo Qiang,  
Abito "Dragon", 1998*



*Issey Miyake, Cai Guo Qiang,  
Abito "Dragon", 1998*



*Cai Guo Qiang, Dipinto, "Marx's Moustache", 2009*

*II. Habitus | IIA. Simultaneità | Vocabolario | Individui*



*Laura Ashley (1953), Abbigliamento*



*Laura Ashley (1953), Motivo per Tessuti*



*Marimekko (1951), Abbigliamento*



*Marimekko (1951), Motivo per Tessuti*

*II. Habitus | IIA. Simultaneità | Vocabolario | Individui*



*Andrea Zittel, Progetto "A-Z Living Units" per Eileen and Peter Norton, 1994*



*Andrea Zittel, Disegno per Vestiti, "Smock", 2009*

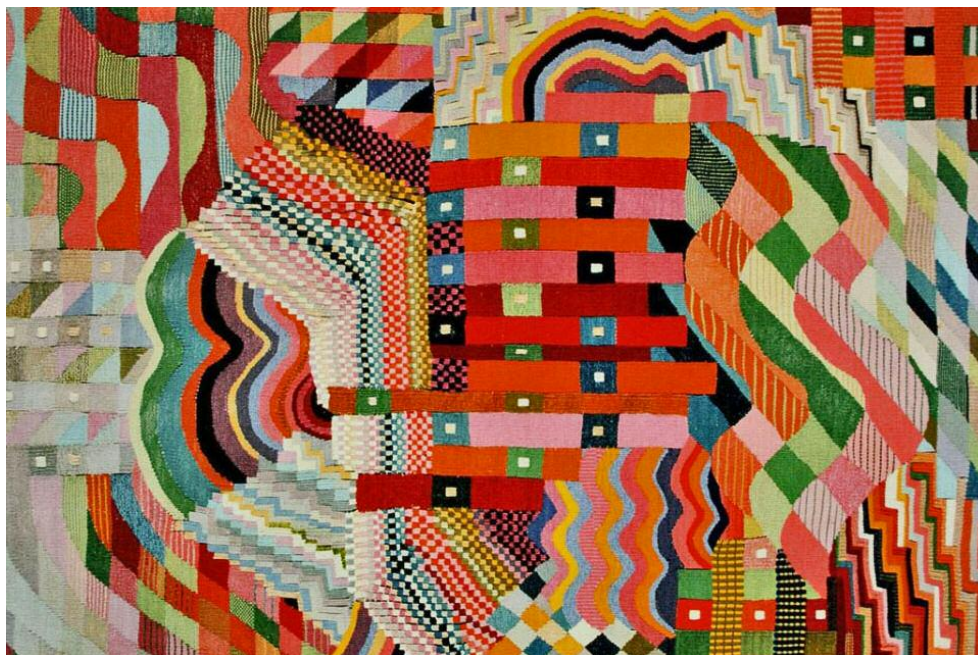


*Andrea Zittel, Disegno per Vestiti, "Smock", 2009*

*II. Habitus | IIA. Simultaneità | Sintassi | Movimenti*



*Bauhaus, Laboratorio di Tessitura (1920/1933), Annie Albers, Tessuto*



*Bauhaus, Laboratorio di Tessitura (1920/1933), Gunta Stolz, Tessuto, 1926*

II. *Habitus* | IIA. *Simultaneità* | *Sintassi* | *Movimenti*



*Bauhaus, Laboratorio Teatrale, Oskar Schlemmer, "Balletto Triadico", 1926*



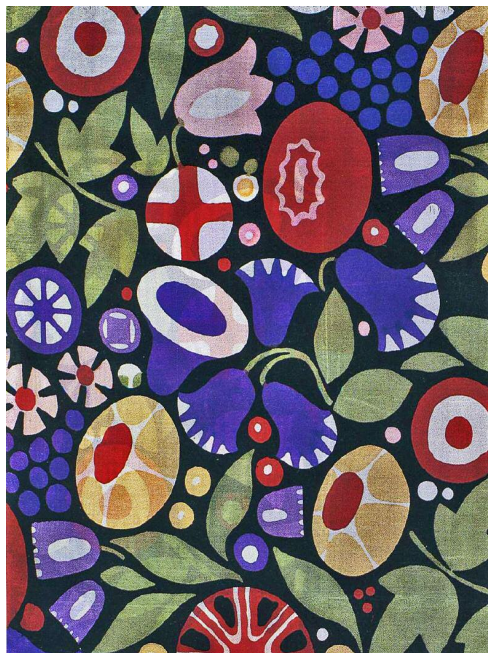
*Bauhaus, Laboratorio Teatrale, Oskar Schlemmer, "Balletto Triadico", 1922*



*Bauhaus, Laboratorio Teatrale, Oskar Schlemmer, "Balletto Triadico", 1922*



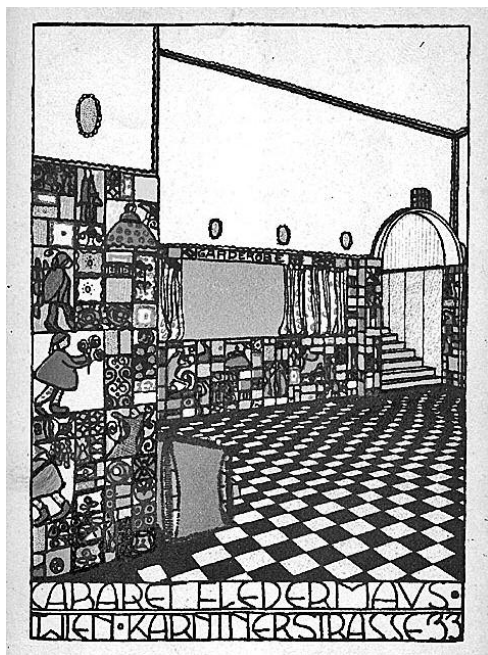
II. Habitus | IIA. Simultaneità | Sintassi | Movimenti



Wiener Werkstaette, Wilhelm Jonasch,  
Motivo per Tessuti, "Krieau", 1910



Wiener Werkstaette, Motivo per Tessuti, 1910

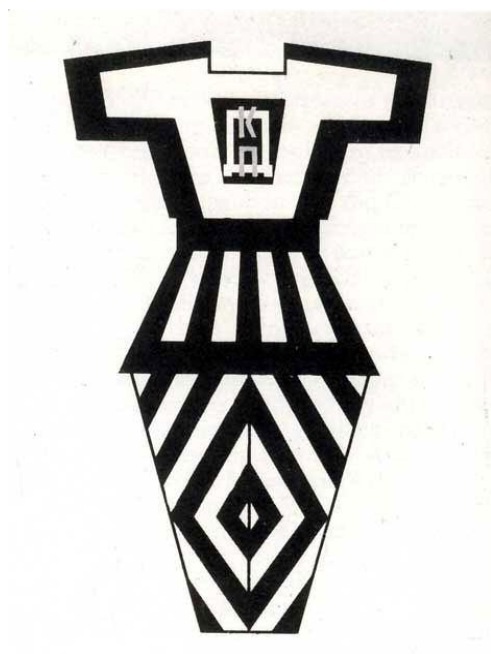


Wiener Werkstaette, "Cabaret Fledermaus",  
Wien, 1907



Wiener Werkstaette, Abito da Casa, 1920

II. Habitus | IIA. Simultaneità | Sintassi | Movimenti



Costruttivisti Russi, Varvara Stepanova, Schizzo per Abito

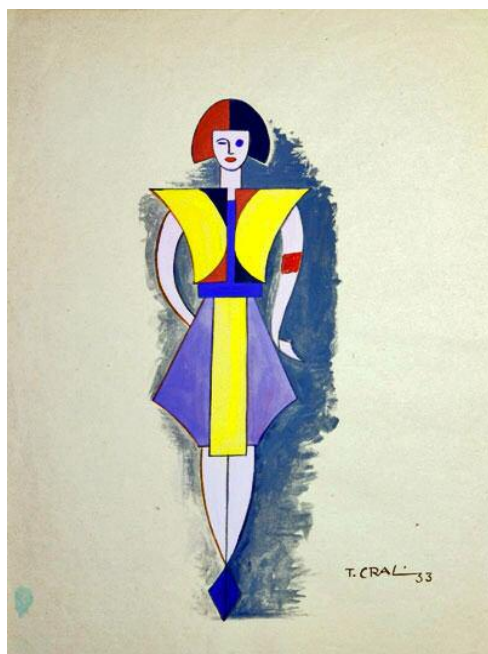


Costruttivisti Russi, Lyubov Popova, Schizzo per Abito



Costruttivisti Russi, Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova, Manifesto, "Knigi", 1924

*II. Habitus | IIA. Simultaneità | Sintassi | Movimenti*



*Futuristi, Tullio Crai, Bozzetto per Costume di Scena, 1933*



*Futuristi, Giacomo Balla, Ombrellino Parasole, 1926*

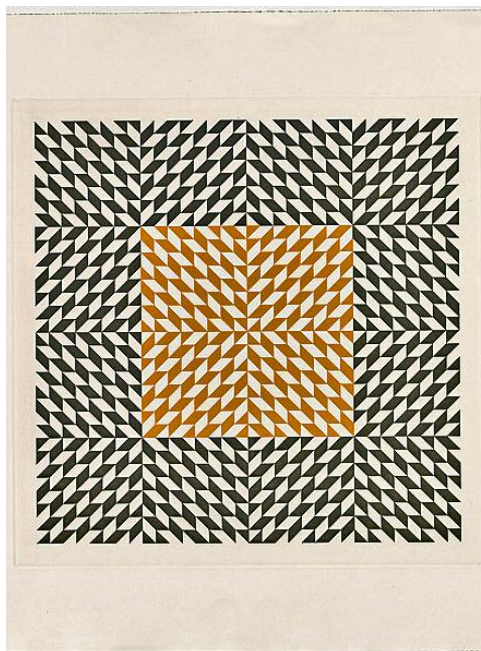


*Giacomo Balla, Dipinto, "Pessimismo e Optimismo", 1923*

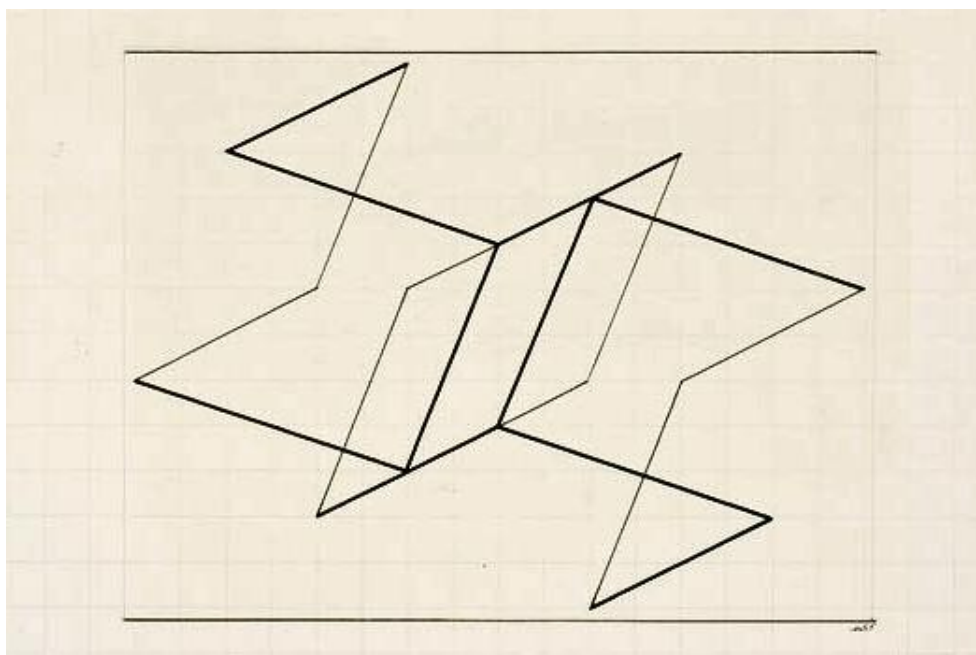
II. *Habitus* | IIA. *Simultaneità* | *Composizione* | *Coppie*



*Josef e Anni Albers*



*Anni Albers, Dipinto, "Second Movement II", 1978*



*Josef Albers, Dipinto, "Structural Constellation", 1955*

*II. Habitus | IIA. Simultaneità | Composizione | Coppie*



*Josef Albers, Quattro Tavoli Impilabili, 1927*



*Josef Albers, Sedia dalla "Casa di Oeser", 1928*

*II. Habitus | IIA. Simultaneità | Composizione | Coppie*



*Charles e Ray Eames*



*Charles e Ray Eames, Sedia "LCW: Lounge Chair Wood", 1945*



*Charles e Eames, "Casa Eames", Soggiorno, 1949*

*II. Habitus | IIA. Simultaneità | Composizione | Coppie*



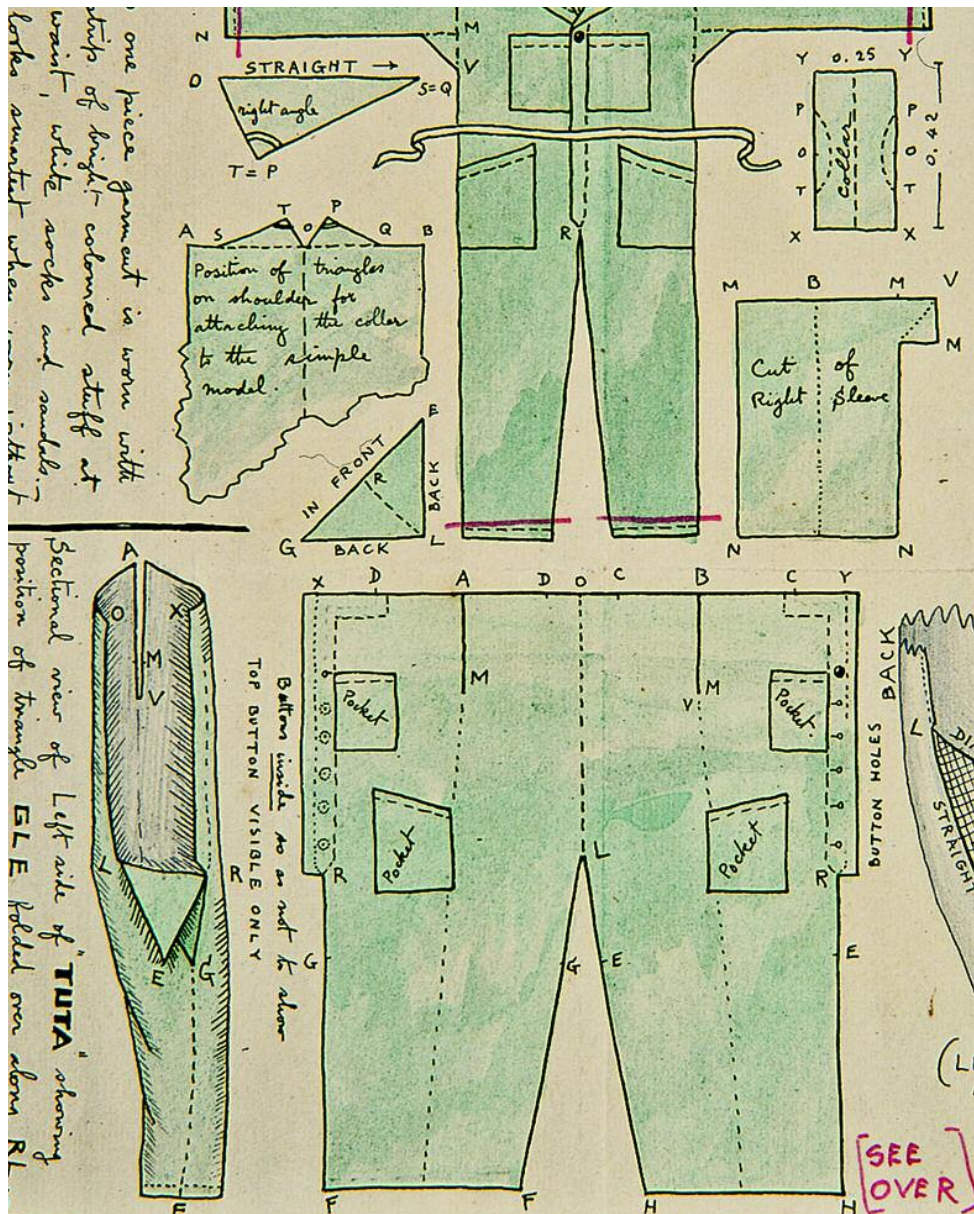
*Alison e Peter Smithson*



*Alison e Peter Smithson, "Casa del Futuro", 1956*



*Alison e Peter Smithson, "Casa Smithson. Upper Lawn Pavillion", Stanza, 1959/1962*





## IIB. AUTO-COSTRUZIONE

### *L'Utente è il Progettista*

*Resta il fatto che la moda di oggi, per un motivo o un altro, è "nata per la strada", intendendo con questo che essa è stata creata spontaneamente come creatività libera, incontrollata, come la comunicazione urbana, come una mascherata liberatoria, come un paradosso ironico, come una dichiarazione ideologica<sup>1</sup>.*

"Auto-Costruzione" si concentra sulle tecniche utilizzate in questo campo del design e il modo in cui l'utente è coinvolto nell'evoluzione del prodotto. Le tendenze della "auto-costruzione" potrebbero variare in forma, espressione, obiettivo o motivazione, ma riescono a comprendere il pubblico nel processo di produzione. La soggettività umana è una parte inestricabile della forma finale del prodotto del design, poiché qualcuno riceve indicazioni e istruzioni delle diverse fasi e alla fine crea il prodotto da solo. La nozione della "auto-costruzione" è molto pertinente alla filosofia dell'"Architettura su Misura", a causa del fatto che l'utente di solito è identificato con il ruolo del progettista e può così regolare la forma finale dei prodotti sulla sua propria volontà e visione, sulle sue dimensioni corporee o esigenze inerenti. I parametri principali del processo di auto-costruzione sono: a) temporali (il tempo di cui l'utente ha bisogno per completare il prodotto), b) economici (materiali, temporali, personale, trasporto, ecc.), e c) funzionali (flessibilità, adattabilità, ecc.). Una delle caratteristiche principali delle tecniche di auto-costruzione è il tempo necessario per raggiungere il risultato finale. Dato che il processo è frammentato in fasi distinte, già predefinite, il tempo della costruzione può essere controllato e, quindi, ridotto al minimo. Seguendo il concetto di economia ed estendendolo ad altri elementi del processo creativo, i metodi dell'auto-costruzione prendono in considerazione parametri come il modo in cui sono utilizzati i materiali e il numero delle persone necessarie per l'esecuzione del processo.

I fattori di cui sopra, insieme al fatto che i prodotti *Do it Yourself (DIY)* sono costruiti in situ -riducendo al minimo l'impiego del personale, i costi di trasporto - si allineano con la promozione del concetto di economia. Caratteristico della tecnica *DIY* è il principio della flessibilità nella formazione del prodotto finale, perché ogni utente lo può adattare alle sue esigenze, modificandolo di conseguenza. L'utente dalla posizione di progettista è chiamato a esprimere l'unicità del suo carattere, anche quando la formula di creazione è destinata alle masse. Tutti i suddetti parametri delle tecniche di auto-costruzione comporranno l'analisi che segue, preser-

vando allo stesso tempo il suo nucleo: il fattore umano, il grado di partecipazione umana nel processo creativo, il grado di una potenziale personalizzazione, ma anche il rapporto del prodotto (finale) col corpo umano (nel caso dei capi) o con le condizioni di vita (nel caso delle abitazioni). Una caratteristica inclusiva è dominante nel processo di *DIY*, così come l'atto del "fare" è inerente alla specie umana, perché definisce ampiamente gli esseri umani come gruppo e come individui, e non può essere caratterizzata dagli atti del disegnare o dipingere, cucire o costruire, poiché «tutti lo fanno in qualche modo»<sup>2</sup>.

*Stiamo celebrando una generazione di produttori. Stiamo rimodellando il modo in cui la gente consuma e interpreta l'oggetto fatto a mano. Voglio ricordare alla gente che il mestiere è quello che fa. (...) Io sto creando il mio destino con quello che creo, se è con i materiali che scelgo, i colori*<sup>3</sup>.

Per Mallarmé, l'"auto-costruzione" è composta attorno al termine di "travestimento": l'alterazione di oggetti domestici (trasformazione di una lampada a olio in una lampada gas) e di elementi (aggiunta di travi o coperture false) o della percezione complessiva di una stanza (rivestimento di pelle)<sup>4</sup>. Mentre nel caso dei primi lavori di Holley Berthe, una collezione per le donne era composta di abiti *DIY*, che risultavano dalle differenti possibilità di diversi capi coordinati<sup>5</sup>. Se per Mallarmé, l'interno domestico è stato trattato come un palcoscenico, multi-transitorio, giocoso e spesso mascherato in qualcosa d'altro rispetto al suo ambiente originale, secondo lo spirito del suo occupante, successivamente gli abiti lanciati da Holley sono stati combinati e modificati secondo l'umore e il desiderio del proprietario. Il coinvolgimento degli utenti nei processi di creazione e di costruzione ha le sue radici nel mondo del movimento *Arts and Crafts* e risale ai tempi di William Morris, quando i termini "fai da te" e "artigianato" erano intercambiabili<sup>6</sup>, ed erano seguiti da una certa ideologia e una serie di rituali. Questo tipo d'ideologia e questa serie di rituali saranno analizzati e tracciati nei paradigmi seguenti: iniziando dalle teorie di Mallarmé e dalle potenzialità degli spazi interni per la diversità, secondo la volontà e la partecipazione degli utenti, l'analisi comprenderà esempi sartoriali, nella ricerca dello spirito "su misura" dentro la sfera *DIY*.

### *Creare gli Elementi*

Un numero del giornale *La Nazione*<sup>7</sup> è stato il mezzo che Thayaht (in origine Ernesto Michaelles) ha scelto per lanciare la sua prima creazione sartoriale intitolata *Tuta*<sup>8</sup>. Un pezzo unico, destinato agli uomini, fatto nel più semplice dei tessuti, che esprimeva un'opposizione al nuovo lusso fiorito negli anni dopo la Prima Guerra Mondiale. Caratterizzato da una forte relazione col corpo umano, la *Tuta* segue i movimenti del suo occupante discretamente, fornendogli un grande spazio di libertà, ma creando una rottura con i rigorosi codici di abbigliamento del XIX secolo. Portando avanti un collegamento diretto con gli abiti ariosi utilizzati per spettacoli di danza o per le creazioni di Madeleine Vionnet, la tuta ha introdotto insieme con le nuove relazioni tra il corpo, il suo occupante e l'etichetta sociale, un elemento

originale: l'utente avrebbe potuto creare il suo vestito da se stesso.

*La tuta segue le linee naturali del corpo e fornisce assoluta libertà di movimento (risparmio dell'energia), la sua fabbricazione richiede un minimo di tessuto, bottoni e cuciture (economia di materiale e di lavoro), (...) può essere messa e tolta in pochi secondi (economia di tempo) e, infine, chiunque abbia un minimo di manualità può realizzarlo in casa<sup>9</sup>.*

Con l'importo supplementare di cinquanta centesimi, si sarebbe potuto acquistare, insieme con il suddetto numero del giornale, un modello di carta, la base per la *Tuta "fatta da te"*. La visione di Thayaht è stata quella di fornire all'utente una certa flessibilità, che permettesse di modificare la forma del capo unendo pezzi aggiuntivi, come una cintura o un collare, quindi personalizzare una minimalista e archetipica uniforme secondo il suo gusto, la sua necessità o il suo istinto. Il modello di carta serviva come una *tabula rasa* come un modulo per qualcuno che fosse in grado di modellare la sua forma, di modificarlo o di combinarlo con altri pezzi. La creazione di Thayaht è riuscita a proporre un fluido delicato spazio interno, tra il tessuto e il corpo, in piena conformità alla volontà mozionale ed emozionale dell'utente, grazie alla sua capacità di essere facile da indossare e personalizzare. Allo stesso tempo, l'economia di tempo, materiale e manodopera per la sua costruzione, insieme all'agilità e alla flessibilità fornite all'utente (secondo la sua forma e funzione come un abito quotidiano) corrispondevano alle esigenze e alle tendenze della nuova, prossima modernità, valida ancora oggi. Il tessuto selezionato per la costruzione della tuta variava secondo le esigenze della stagione, mentre la sua semplicità essenziale collegava l'indumento allo spirito dei movimenti Art Nouveau e Secessione. Se l'obiettivo di progettisti come Henry van de Velde, Koloman Moser e Gustav Klimt è stato quello di liberare il vestito dalle restrizioni del passato, come per rispondere alle esigenze della vita moderna, il concetto di Thayaht potrebbe essere riassunto sotto le stesse qualità, nozioni e aspirazioni<sup>10</sup>.

Condividendo la stessa ricerca per l'economia nell'uso dei materiali, gli Archizoom Associati hanno presentato al pubblico il progetto *Vestirsi è Facile*, il titolo di un processo sartoriale, piuttosto che una serie di capi sartoriali. Un sistema composto di «elementi e strutture ottenibili con pezzi quadrati di stoffa, tagli, pieghe e punti»<sup>11</sup> che ha permesso all'utente di operare su una predefinita griglia geometrica per produrre una varietà di indumenti sartoriali. Mentre la loro forma era, in origine, distante da tutte le forme antropomorfe e voluminose, hanno ottenuto una forma tridimensionale dopo la sua applicazione sul corpo umano. Da un pezzo quadrato di stoffa e seguendo le indicazioni per il cucito o la piegatura (per esempio), qualcuno è stato in grado di creare i propri capi di abbigliamento. L'uso del tessuto, qui, non porta a sprechi o elementi usa e getta, poiché l'indumento sembra un "nastro continuo" di larghezza invariabile, sul quale nessun elemento è eccessivo o superfluo, ma invece tutti gli elementi sono già decisi e opportunamente segnalati.

*Infatti, è solo abbandonando i tradizionali metodi sartoriali ancora così onnipresenti nella produzione industriale che saremo in grado di affrontare e utilizzare correttamente le tecnologie e i metodi produttivi, disegnando i criteri di pianificazione direttamente dalla natura dei processi produttivi<sup>12</sup>.*

Gli Archizoom Associati hanno tentato una rottura dai metodi sempre più attuali, dalle cuciture curve e dalle operazioni d'importanza antropometrica. Concentrandosi su una superficie pulita, l'approccio sartoriale ortogonale della procedura, hanno proposto una formula di auto-costruzione interna, spingendo gli utenti a creare i propri capi usando fili colorati, un paio di forbici, un ago e i loro pezzi di stoffa geometrici pre-progettati. Ogni forma risulta da una modificazione di un modello archetipico quadrato, e l'utente avrebbe potuto raggiungere il risultato finale, dopo aver seguito le linee mediane o diagonali e l'esecuzione di tagli e di pieghe elementari.

*Non abbiamo cercato una nuova linea, o gli abiti del futuro, ma piuttosto un modo diverso di utilizzare i vestiti<sup>13</sup>.*

La motivazione principale di Archizoom non si trova solo nel modo con cui gli indumenti sono stati progettati e realizzati - nell'uso di linee pulite, del minimo dei materiali e della potenziale meccanica e industriale - ma anche nel modo con cui gli indumenti sono stati indossati e utilizzati. Nella mostra *Dressing Design*, i capi in esposizione sono stati caratterizzati da una struttura aperta, dato che il modo in cui sarebbero potuti essere utilizzati era altamente personalizzabile. Le mostre comprendevano principalmente due capi principali che erano destinati a essere modificati in modo casuale, combinati con semplici accessori o con altri capi di abbigliamento. Questi due indumenti fondamentali che differivano nella dimensione, erano indipendenti l'uno dall'altro, ma potenzialmente interconnessi secondo la volontà dell'utente: il primo era una salopette colorata, elastica, mentre il secondo, un abito più ampio<sup>14</sup>, largo, entrambi colorati o decorati, che si sarebbero potuti aggiungere sopra la prima parte. Il concetto dell'auto-costruzione, in questo caso, si trova nel modo con cui i capi di abbigliamento sono stati usati, abbinati e combinati e non nel loro modo di produzione; la partecipazione dell'utente determina il loro carattere finale e assegna loro un'unica essenza *DIY*.

*(...) hanno parlato con entusiasmo del loro nuovo concetto e hanno srotolato una serie di tessuti diversi dalla loro collezione A-POC in cui i modelli e gli intagli, a prima vista, ci hanno ricordato i kilim. Attraverso un esame più attento abbiamo riconosciuto che in questi rotoli di tessuto sono stati nascosti capi di abbigliamento completi, tra cui una borsa, un portafoglio e un vestito, in attesa di essere ritagliati. La bellezza evidente di questa creazione ci ha affascinato tanto quanto la forza dello stesso progetto A-POC<sup>15</sup>.*

Seguendo le caratteristiche principali di *Vestirsi è Facile*, il sistema A-POC<sup>16</sup>, proget-

tato da Issey Miyake, fornisce all'utente una base di partenza, un tubo longitudinale di tessuto a maglia<sup>17</sup> con cuciture preforate, che invitano i clienti a tagliare i capi e gli accessori e combinarli insieme, secondo la loro volontà. Articoli da indossare come abiti, cappelli e guanti, che provengono da un pezzo di tessuto tubolare bidimensionale, con aperture adeguate per avvolgere il corpo umano. Entrambi i sistemi mostrano una certa inclinazione a una geometrica piattaforma longitudinale, dando indicazioni sulle forme di taglio o di piegatura intorno al corpo. Poiché la distanza tra gli indumenti elastici e il corpo umano è ridotta al minimo, dato che il tessuto è completamente steso sul corpo, le forme finali variano di volta in volta secondo le caratteristiche corporee della persona che lo indossa. Forme tridimensionali vengono fuori dall'applicazione di un pezzo di tessuto bidimensionale sulla voluminosa silhouette umana, assegnando a questo sistema sartoriale il suo carattere unico.

*Ho sempre iniziato dal guardare il corpo, dato che è la cosa essenziale. Il corpo è entusiasmante. Il mio più grande desiderio è quello di fare vestiti che siano entusiasmanti tanto quanto il corpo. (...) Niente è così piacevole per me che essere in grado di fare un lavoro che riguarda allo stesso tempo il corpo e i vestiti<sup>18</sup>.*

Oltre al suo notevole rapporto con il corpo, il prodotto finale è caratterizzato da una interazione mentale cosciente con l'utente. Attraverso il coinvolgimento di quest'ultimo nella determinazione del capo finale, il vestito è molto legato alle diverse esigenze personali, alle idee o stati d'animo. L'attenzione, in questo caso, è orientata sulla persona che utilizza i vestiti e non su quella che li ha progettati, in quanto l'utente e il progettista coincidono. Si può scegliere quanti elementi si vogliono derivare dal materiale originale e come indossarli, poiché lo stato mozionale (movimenti del corpo) e quello emozionale (umore) sono profondamente integrati in questa azione.

*Si compra un lungo tubo di jersey, si seguono attentamente le istruzioni, e poi tutto quello che si deve fare è tagliare i vestiti secondo il vostro sfizio<sup>19</sup>.*

In questo processo, appare un continuo senza cuciture, che si avvicina alla forma umana come mai in passato e si potrebbero definire, secondo l'analisi di cui sopra, due diversi livelli d'interazione e, quindi, di personalizzazione. Uno si riferisce al corpo umano (la forma, le proporzioni, le misure) e l'altro si riferisce allo spirito umano (l'estetica, i bisogni, l'umore). «L'abbigliamento diventa scienza - describe Miyake -, sezionato e ridefinito fin dall'inizio; e gli articoli A-POC si vanno definendo come se fossero esemplari anatomici, in una immagine olistica dell'essere umano e del suo abbigliamento». Questa interazione duale è evidente nell'atto di racchiudere il corpo all'interno degli indumenti A-POC; il corpo assegna ai capi di abbigliamento il loro volume e la loro forma tridimensionale, mentre i vestiti unificano le diverse parti corporee, con le diverse caratteristiche, le geometrie e i lineamenti,

in un'entità comune<sup>20</sup>.

*Tutto ciò che si trova tra l'utilizzatore e i suoi vestiti è un paio di forbici con cui liberarli<sup>21</sup>.*

In un'epoca che si caratterizza per sistemi di produzione tecnologica molto avanzati, Miyake impiega macchine programmate dal computer al fine di rintracciare le informazioni da condividere con l'utente sul vero pezzo di stoffa A-POC. Un metodo che ricorda l'ammirazione che anche gli Archizoom Associati hanno espresso per la macchina. Entrambi i progettisti mirano a liberare se stessi, e soprattutto le loro pratiche, dal processo di sartoria convenzionale, dettata dalle proprietà del tessuto, dal modello e dalla tecnica di cucito. La macchina diventa, quindi, un sistema flessibile che crea l'interfaccia tra il progettista e l'utente e reagisce direttamente alle indicazioni del progettista e trasmette messaggi significativi per l'utente.

*Simile al processo di stampa "computer-to-plate" o alle macchine che tessono un modello tridimensionale basato solo su disegni al computer, un processo complicato diventa un piccolo passo. Ho cercato di sperimentare le modifiche fondamentali al sistema su come fare gli abiti: un filo entra in una macchina che, a sua volta, genera l'abbigliamento completo utilizzando la tecnologia più recente ed eliminando le esigenze consuete per il taglio e la cucitura del tessuto<sup>22</sup>.*

Issey Miyake e gli Archizoom Associati condividono la stessa passione nel reinterpretare i modi di creare i vestiti, mirando a che le loro tecniche prendano le distanze dai metodi tradizionali di taglio e cucito della tessitura e di riunire le parti. Infatti hanno previsto dei "sistemi di abbigliamento" piuttosto che dei capi di abbigliamento, ciascuno adattato al quadro temporale e sociale. Entrambe i casi, pur appartenendo a luoghi ed epoche diverse, illustrano un modo di vestire liberato dai vincoli delle tendenze della moda effimera, e che vuole essere manipolato e adattato alle esigenze e ai desideri attuali e personali di volta in volta. Miyake stesso ammette un cambiamento consapevole nella sua tecnica e nel modo di pensare e di avvicinare l'abbigliamento; mentre durante il periodo della collezione *Pleats Please* era guidato nella procedura di taglio e cucito, si distaccava da questi concetti e iniziava a pensare al modo in cui i vestiti erano indossati, a come questi prodotti di moda venivano utilizzati<sup>23</sup>.

*Preferisco sorprendere le persone, provocare emozioni. Vorrei, anche, che chi indossa i miei vestiti si senta libero di adattarli e ricrearli a modo proprio. (...) Il risultato non è mai prevedibile. Il mio ruolo è quello di far sì che le cose cambino, provare idee nuove. Questo è l'unico modo per andare avanti. Mostrare solo il risultato del mio lavoro non mi interessa; voglio mostrare il processo<sup>24</sup>.*

L'estetica di A-POC potrebbe essere paragonata all'estetica del design dei mobili nel 1920, quando il tubolare di acciaio ha rivoluzionato la produzione e i processi della progettazione. Tuttavia, un cambiamento concettuale dall'industrializzazione può essere rintracciato nell'atto di coinvolgere l'azione umana nel processo della costruzione; l'integrazione dei mestieri in una logica meccanica. Questa vicinanza con la macchina e le tecnologie high-tech è importante anche per gli studi di architettura contemporanea, come nel caso delle forme tridimensionali degli edifici che provengono direttamente da applicazioni software. L'integrazione della tecnologia nel processo di progettazione può avere un'influenza chiarificativa, nel senso che essa consente a un oggetto di essere ridotto alla sua essenza e la partecipazione umana facilita un approccio più ragionevole e personale alla produzione dell'abbigliamento.

*Issey Miyake ci ha insegnato questa verità fondamentale: che l'abbigliamento è costituito da un unico pezzo di stoffa che avvolge un corpo in movimento<sup>25</sup>.*

Nella pratica progettuale di Andrea Zittel, il concetto della "auto-costruzione" ha origine con la comparsa dei primi *A-Z Six-Month Personal Uniforms* (1991), che mostravano il suo interesse nel preservare una forma con una superficie piana, autonoma e indipendente dal corpo e nel creare una selezione predeterminata del vestito quotidiano. In linea con i principi di abbigliamento nella Cina moderna o nella Parigi di Roberspierre, Zittel ha promosso l'argomento della parità in un atto tanto diverso e liberale, come quello del vestirsi. Sia per sostenere la condizione di parità che per risparmiare prezioso tempo quotidiano, le uniformi A-Z, insieme con la camicia sblusata, l'assenza di gioielli, decorazioni o altri ornamenti<sup>26</sup>, come nella sopra menzionata epoca di Parigi, erano composte dalle stesse regole generalizzate ed essenziali. Zittel, seguendo il suo interesse per le forme rettangolari, ha iniziato a creare indumenti all'uncinetto, da un unico pezzo di filo che aveva imparato a lavorare senza strumenti aggiuntivi, a parte le sue dita nude. Sostenendo che «le regole ci rendono più creativi», Zittel forniva a chiunque fosse interessato alla creazione di capi di abbigliamento, una tela bianca, simile alla tabula rasa nel caso della tuta di Thayaht.

*(...) Quello che trovo di buon gusto è qualcosa che si può indossare più e più volte, così spesso che diventa tuo e quando diventa tuo, il tuo senso di stile viene espresso. Ecco perché sono sempre stato interessato al concetto dell'uniforme: perché è indossata più e più volte. Poi il modo in cui si indossa diventa la tua propria dichiarazione<sup>27</sup>.*

Col titolo *Smock*, il modello proposto da Zittel fornisce all'utente la possibilità di creare un vestito *double-wrap* e di modificarlo in base alla propria volontà, di decorarlo a seconda dell'utilizzo del tessuto o dell'aggiunta di ornamenti. Le istruzioni per il completamento del capo si rivolgono a un pubblico generale, ma il suo aspetto finale è determinato in modo indipendente, e unicamente da ciascun pro-

prietario. La logica dietro lo *Smock* si allinea con quella della tuta; si riferisce a una piattaforma comune che ospiterà una creatività non comune. L'auto-costruzione, di conseguenza, corrisponde qui sia alla fase della costruzione (applicazione del *know-how*) che della modificazione, della personalizzazione, della tela predefinita.

*Una nuova area razionale del design per la produzione di sistemi di abbigliamento, industriali o altro, guidata non tanto dalla convinzione che il design sia una disposizione razionale dell'umanità nel razionalizzare tutto il mondo, ma piuttosto una sorta di curiosità creativa e professionale proprio nostra*<sup>28</sup>.

Una curiosità interna ha probabilmente guidato il lavoro dell'artista Andrea Zittel che esprime le sue ricerche artistiche in varie forme e scale, dagli abiti da indossare alle unità abitabili. Il concetto della auto-costruzione è alla base del suo lavoro, che riguarda oggetti con diverse funzioni e interazioni con l'utente. Zittel sostiene che era in grado di progettare solo i prodotti che servivano i suoi propri bisogni, in quanto una volta che un prodotto si allontanava dal suo possesso, avrebbe avuto bisogno di essere rivendicato dal suo nuovo proprietario. Da una serie di laboratori creativi, nel contesto di una delle sue mostre, al modello *Smock*, Zittel mira a rendere l'opinione pubblica consapevole delle opportunità del *DIY* nel sistema di progettazione.

*Ci sono almeno due autori di ogni oggetto, uno è il progettista, l'altro è il proprietario*<sup>29</sup>.

Rilevando l'importanza di creare un mondo proprio, Zittel si integra in un ambiente totalitario di elementi e meccanismi *DIY*, come, per esempio, costruzioni di mobili, abiti fatti a mano e prodotti alimentari disidratati. Il suo modo di vivere, nella sua residenza A-Z, mostra un universo di diverse espressioni personali, una coesistenza armonica di routine alimentari, indumenti di abbigliamento, mobili e costruzioni architettoniche. La residenza di Zittel è al picco della formula di auto-costruzione, rappresentando «un istituto di vita investigativa che cerca di comprendere meglio la natura umana e la costruzione sociale delle necessità»<sup>30</sup>. Ricordando la dichiarazione di Charles Eames per cui «non vi è alcuna differenza tra la costruzione di un mobile e quella di una casa», poiché «lo stesso processo si applica ai mobili come a qualsiasi altra costruzione»<sup>31</sup>, o l'opinione di Ernesto Rogers, per cui «da un esame abbastanza ravvicinato di un cucchiaino, è possibile prevedere il tipo di città che la cultura che l'ha progettato e creato avrebbe costruito», i principi di Zittel - o dei suddetti progettisti - penetrano il suo lavoro come un omogeneo filo rosso.

### *Assemblare gli Elementi*

*Lei ha rimosso il pezzo di legno del suo nucleo, si è infilata nel foro e ha dispiegato una telescopica, circolare, gonna in mogano, che ella poteva attentamente attaccare alla sua cintura, composta da una ventina di anelli di legno*



*concentrici fatti a mano*<sup>32</sup>.

Parte della collezione *After Words* di Hussein Chalayan rappresenta il dispiegarsi visivo di una procedura nel vestirsi. L'autore, ampiamente descritto come un "designer di sostanza" per il modo con cui sottolinea il processo piuttosto che il prodotto stesso, riveste il ruolo del direttore di scena. I modelli che eseguono in modo sacro il rituale sartoriale rappresentano il potenziale utente che per vestirsi deve mettere a nudo l'arredo del suo spazio interno. Oltre a un chiaro offuscamento dei confini tra i rivestimenti corporei e interni, questa procedura mostra le caratteristiche dell'"auto-costruzione". Il corpo umano, lo spazio interno e il rivestimento sartoriale sono uguali membri di un equilibrio espressivo che prende la forma di un tavolo circolare trasformato in una gonna e delle coperture di quattro sedie modificate in coperture del corpo. L'abbigliamento e l'arredamento vengono decontestualizzati contemporaneamente, dopo l'intervento del fattore umano e l'inizio della performance. Quattro donne entrano nella stanza e ognuna si ferma di fronte a una poltrona.

La struttura in legno di questa poltrona è coperta da un rivestimento in tessuto grigio che le donne tolgono dalle poltrone e indossano con movimenti meccanici, come in un rituale quotidiano nell'indossare un'uniforme. Più tardi, un uomo appare sulla scena, avvolge le sedie rimanenti, trasformandole in valigie e mettendole a fianco delle protagoniste vestite del tessuto grigio che originariamente copriva le sedie. Infine, una quinta donna si presenta sulla scena con passi lenti e armonici e si ferma al lato del tavolino tondo di legno. Entra nel suo foro circolare centrale e dispiega verso l'alto gli strati circolari concentrici di cui è composto, fino all'ultimo, che può fissare sulla sua cintura, trasformando il tavolo in una gonna allegorica.

*La sfocatura dei confini tra le funzioni tradizionali dei vestiti e dell'abbigliamento è venuta in mente a designer di mobili che hanno considerato i mobili come una membrana flessibile, possibilmente intelligente, che potesse mediare tra il corpo e l'ambiente costruito*<sup>33</sup>.

Secondo le modifiche di cui sopra, dello spazio interno, le caratteristiche del suo arredo e quelle degli abiti degli occupanti variano, in un contesto che viene costantemente invertito. Uno spazio simbolico d'intervento, in cui il problema di coprire il corpo umano è completamente indagato, esaminato e, di conseguenza, elogiato. Nell'esempio precedente, lo stilista Hussein Chalayan ha integrato i mobili - l'arredo dello spazio interno - nel campo della moda, dando all'utente generico la responsabilità di trasformare gli elementi ibridi da interni a sartoriali e, quindi, a corporei.

Nel caso seguente, l'architetto Shigeru Ban sperimenta l'integrazione di elementi dal vocabolario sartoriale a quello architettonico e come pezzi di stoffa sono in

grado di sostituire anche gli elementi costruttivi, quelli indispensabili per gli edifici tradizionali. Questa sperimentazione era iniziata agli albori della carriera di Ban, ad esempio nel suo primo progetto, la mostra Emilio Ambasz a Tokyo, per cui aveva progettato schermi divisorii in tessuto, infondendo elementi dell'architettura tradizionale giapponese in un contesto contemporaneo. Il dettaglio interessante è il fatto che il tessuto è stato consegnato al suo studio su tubi cilindrici di carta, un elemento che era destinato a diventare un elemento di differenziazione, una componente di distinzione delle sue costruzioni future. Come nella casa *Curtain* (1995), costruita nel quartiere Itabashi-ku di Tokyo, dove le facciate della casa sono costituite da un continuo, bianco e luminoso pezzo di tessuto opaco e uno strato di pannelli in vetro. La tenda stabilisce riferimenti con l'edilizia tradizionale giapponese e fornisce all'utente la libertà di scelta<sup>34</sup> tra uno spazio interno completamente esposto - quando i pannelli di vetro sono nascosti e il tessuto produce onde "poetiche" - o completamente chiuso - quando i pannelli di vetro sono dispiegati e la tenda è lineare. Tornando all'utilizzo dei tubi di carta, Shigeru Ban scrive:

*Ho creato il soffitto della mostra (di Alvar Aalto) con tubi di varie dimensioni. I tubi erano anche molto più forti di quanto pensassi, e mi chiedevo se potessero essere utilizzati come materiale strutturale<sup>35</sup>.*

Tubi di carta hanno caratteristiche che possono agire come catalizzatori nella risposta costruttiva a situazioni di emergenza. Sono leggeri, quindi facilmente trasportati e montati da chiunque, riciclabili e a basso costo; di conseguenza, sono ideali per comporre moduli residenziali per situazioni che richiedono un intervento immediato e, nella maggior parte dei casi, per un determinato periodo. Come nel caso di Nagata-Ku, Kobe (1997), dove le case temporanee, chiamate *log*, sono state costruite e consegnate alle vittime del terremoto Hanshin. Le case sono state costruite in modo appropriato sia per l'estate che per l'inverno, da montare e smontare facilmente, e sarebbero potute essere riciclate dopo l'uso<sup>36</sup>. Costruzioni con tubi di carta sono state proposte per i profughi ruandesi, dopo la guerra civile del 1994, quando più di due milioni di persone sono rimaste senza casa. Il materiale di costruzione è stato prodotto *in situ*, utilizzando macchine piccole e semplici e questo fatto ha ridotto al minimo i costi e facilitato una rapida risposta. Cinquanta rifugi di emergenza sono stati, alla fine, costruiti, dopo essere stati testati per la loro solidità e resistenza e sono stati monitorati per valutare il sistema all'uso pratico<sup>37</sup>, dato che, oltre alle condizioni di emergenza, questo tipo di costruzione può rispondere, inoltre, alle esigenze di urbanizzazione, quella nata con la Rivoluzione Industriale, per un gran numero di unità abitative a basso costo.

Tra i rifugi di tubi di carta di Ban e la collezione *After Words* di Chalayan si possono riscontrare delle caratteristiche parallele, dal momento che entrambi i progetti mirano a sostenere le persone in situazioni di emergenza; nel primo caso praticamente e nel secondo teoricamente. La proposta di Chalayan è nata durante il periodo della guerra in Kosovo, quando i numerosi rifugiati hanno dovuto lasciare

le loro abitazioni inaspettatamente, lasciando i loro beni più preziosi. E' controverso, però, se si potrebbe effettivamente attivare la trasformazione degli arredi in indumenti da indossare, in un momento di pericolo, per cui questo progetto è citato solo per quanto riguarda le sue connotazioni teoriche, concettuali e soprattutto perché prevede la partecipazione degli utenti. Facilmente costruiti e manipolati, entrambi i prodotti affrontano la questione dell'auto-costruzione da prospettive diverse, mentre corrispondano alle esigenze generali delle condizioni pratiche di crescita ed evoluzione.

Nel caso di Jean Prouvé e l'esempio delle case *Meudon* (1938), si può tracciare un simile approccio nella costruzione degli alloggi, come quella promossa da Ban nella concezione - progettazione e costruzione - di alloggi per situazioni di emergenza. Le case *Meudon* sono state prodotte in un breve periodo, i loro componenti potrebbero essere consegnati dentro un camion e potrebbero essere assemblati in un giorno da un gruppo di quattro uomini<sup>38</sup>. Vantaggio principale di questo tipo di alloggi è la loro leggerezza, che permette ai loro utenti di spostarli e metterli in posizioni diverse, e che fornisce il grado di personalizzazione ai loro abitanti. Per il fatto che i pannelli frontali sono intercambiabili, ognuno è libero di scegliere tra quattro diversi tipi di pannelli: solido, finestra, porta o traslucido. Si può cambiare di conseguenza il loro spazio interno e decidere la disposizione di un numero di pannelli e il risultato finale della spazialità interna.

*Una Casa Costruita in Meno di Sette Ore*: questo titolo - nel giornale *Repubblica* di Nancy, (1956/02/21) - riassume la svolta che risuonava dopo che Abbé Pierre aveva commissionato Jean Prouvé di realizzare una dimora per le persone senzatetto di Parigi, durante l'inverno del 1954, per una grave crisi degli alloggi. La proposta di Prouvé è stata purtroppo respinta dalle autorità francesi, ma i cinque pezzi prodotti de *La Maison des Jours Meilleurs* sono sufficienti per esprimere le intenzioni dell'architetto. Queste abitazioni incarnavano la convinzione di Prouvé, il fatto che «la bellezza deve essere generata in edifici per un utilizzo quotidiano e di tutti»<sup>39</sup>.

I paradigmi di Jean Prouvé impiegati per questa parte, delle case *Meudon* e dell'*Abbé Pierre* corrispondono a due principi fondamentali di Prouvé, che facilitano anche la loro adattabilità alle esigenze dell'utente di volta in volta, dandogli un alto grado di flessibilità. In primo luogo, secondo Prouvé, un edificio deve essere fatto con il minor numero di elementi possibili, e in secondo luogo si devono sfruttare le più recenti innovazioni nel campo tecnologico e materiale per rispondere alle esigenze umane e ambientali dell'epoca<sup>40</sup>. Secondo Prouvé, non vi è alcuna differenza tra la costruzione di un mobile e quella di una casa, poiché lo stesso processo e le linee guida sono state applicate ai mobili come a qualsiasi altra costruzione, e queste nozioni si riflettevano sulle strutture delle abitazioni citate.

*(...) Le strutture di base per ogni casa sono state assemblate a terra. Un lavoro di squadra è stato richiesto per issare le strutture e fissarle con rinforzi tempo-*

*ranei. Gli elementi di collegamento, pavimento e travetti del tetto sono stati quindi fissati, e la struttura di base è diventata stabile. Da questo punto in poi, ogni famiglia ha continuato il lavoro sulla propria casa come un esercizio individuale per il quale Walter Segal ha fornito una serie di disegni semplici come un manuale d'istruzioni<sup>4</sup>.*

Seguendo le aspirazioni di Prouvé per un modulo abitativo industrializzato, compatto e semplificato, Walter Segal è riuscito a stabilire un metodo di auto-costruzione, per persone con competenze e conoscenze di base, conosciuto nei primi anni sessanta come il "metodo Segal". I suoi esperimenti erano iniziati dopo aver impostato l'obiettivo di costruire la sua propria casa privata, temporanea, per i bisogni della sua famiglia e della sua attività ben presto estesa alle commissioni di numerosi clienti<sup>42</sup>. Segal ha impostato la base per l'auto-costruzione, eliminando i parametri più complessi e difficili della procedura di costruzione tradizionale, come la muratura, le fondamenta e la lavorazione dei materiali. In particolare, le unità abitative sono pannelli di legno, le gambe dei pannelli sono messe su semplici piattaforme di cemento e fogli interi di compensato e cartongesso possono essere integrate ai pannelli<sup>43</sup>.

Il metodo Segal è stato valutato da architetti e utenti e ha aperto la strada a ulteriori sperimentazioni con il termine "auto-costruzione", come nel caso del sito *Almere* nell'omonima città olandese, in cui viene richiesto ai proprietari di terreni di creare le loro residenze private, seguendo l'estetica unica e personale, con restrizioni limitate sulla costruzione per forma, stile o materiale. Le persone sono in grado di acquistare e costruire le loro residenze a un costo basso, mentre dispiegano i loro concetti e istinti su come vorrebbero la loro casa, essendo orientati verso strutture sostenibili e di auto-costruzione.

## Note

<sup>1</sup> Archizoom Associati, *Dressing Design: Note Preliminari per un Disegno dei Sistemi dell'Abbigliamento*, in «Casabella», n. 373, gennaio 1973, pp. 17-22.

<sup>2</sup> F. Levine, C. Heimerl, *Handmade Nation: the Rise of DIY, Art, Craft and Design*, Princeton Architectural Press, Princeton 2008, p. 148.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. xi.

<sup>4</sup> P. N. Furbank, A. Cain, *Mallarmé on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode, with Commentary*, Berg, Oxford 2004, p. 219.

<sup>5</sup> La collezione è stata caratterizzata come innovativa, e in qualche modo particolare, nel 1924. A. Bolton, *The Supermodern Wardrobe*, Victoria and Albert Publications, London 2004, p. 20.

<sup>6</sup> F. Levine, C. Heimerl, *Handmade Nation: the Rise of DIY, Art, Craft and Design*, Princeton Architectural Press, Princeton 2008, pp. 1-3.

<sup>7</sup> 17 giugno 1920.

<sup>8</sup> L'eliminazione di una delle due "T" (dalla parola originale "Tutta") mira a sottolineare la forma a "T" dell'indumento, la sua semplicità, e anche il suo minimalismo nel modo in cui segue la forma del corpo. E. Paulicelli, p. 199.

<sup>9</sup> D. Fonti, *Thayaht. Futurista Irregolare*, Skira, Milan 2005, p. 43.

<sup>10</sup> C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, p. 17.

<sup>11</sup> Archizoom Associati, *Vestirsi è Facile*, in «Casabella», n. 387, marzo 1974, pp. 43-48.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Testo relativo alla mostra dal titolo *Dressing Design* tenuta presso il Centro La Cappella di Trieste, 16 giugno - 15 luglio 1973. P. Deganello, *Archizoom Associati: The Old Guard*, in «Domus Archives», n. 908, 2007, p. 84.

<sup>14</sup> L'abito diventa un articolo completo in sé, la base minima di ciò che può essere anche l'abbigliamento urbano.

<sup>15</sup> Issey Miyake.

<sup>16</sup> Collezione *Just Before*, SS/1998. A-POC sta per "A-Piece of Cloth".

<sup>17</sup> Da 2,00 a 2,50 metri di tessuto Jersey.

<sup>18</sup> I. Miyake, *Issey Miyake: Making Things*, Scalo, Zurich 1999, p. 109.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Il compito di Miyake è stato quello di usare una nuova tecnica per plasmare una forma che si adatta perfettamente a questo corpo completo piegando o tirando un unico pezzo di stoffa. *Ivi*, p. 32.

<sup>21</sup> Foglio di istruzioni, Collezione SS/1999, cit. in C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, p. 2.

<sup>22</sup> Issey Miyake.

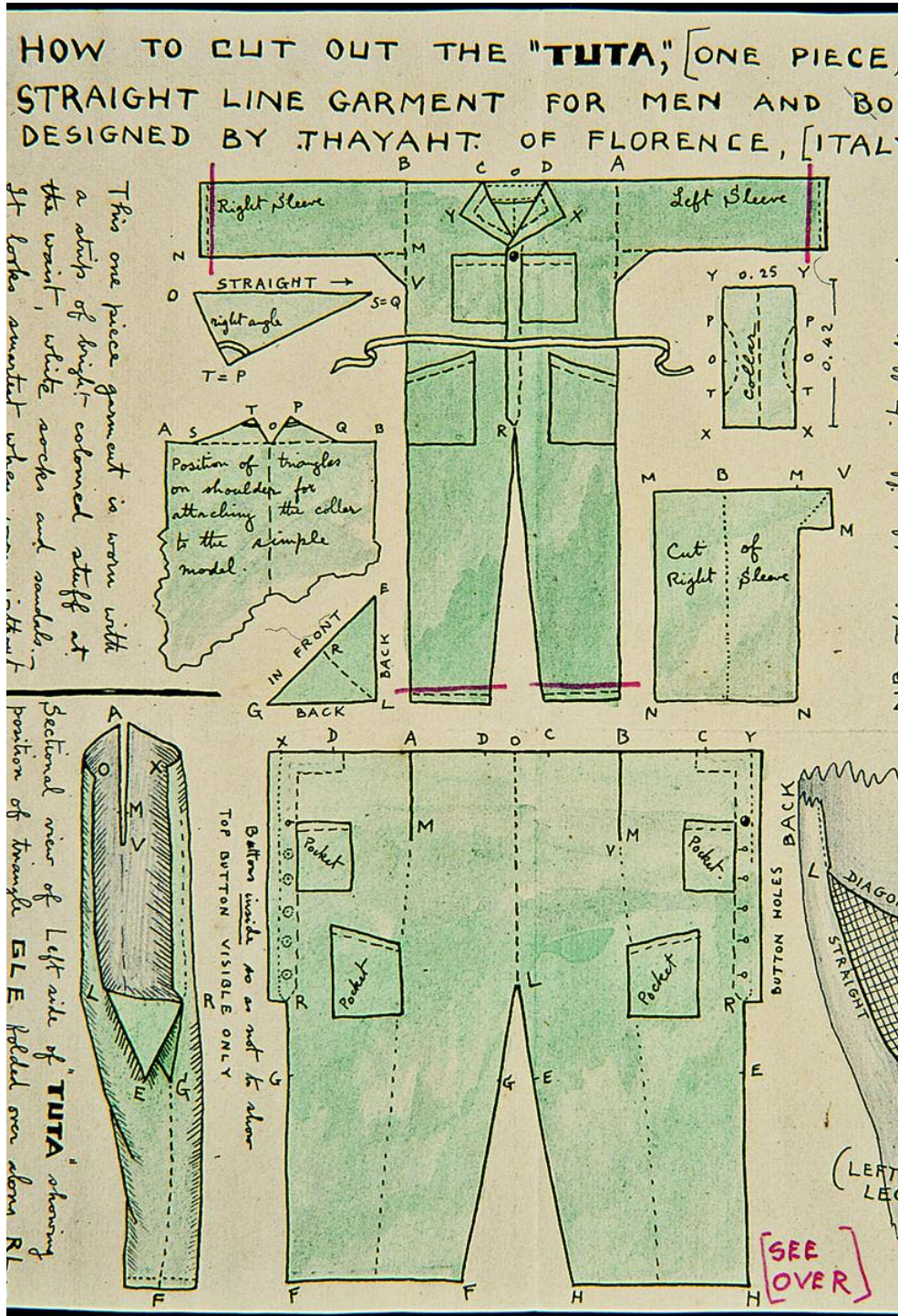
<sup>23</sup> I. Miyake, *Issey Miyake: Making Things*, Scalo, Zurich 1999, p. 106.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>25</sup> Opuscolo di Arata Isozaki, *Wilderness Reflections on a Single Piece of Cloth* per la cerimonia commemorativa del 1976 premio *Mainichi Design*. Issey Miyake nel *Museum: A Piece of Cloth*, Seibu Museum of Art, Tokyo (19, 20 febbraio 1977).

- <sup>26</sup> R. Sennett, *Fall of Public Man*, Penguin, London 2002, p. 184.
- <sup>27</sup> Rei Kawakubo, cit. in B. English, *Japanese Fashion Designers: the Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Berg, Oxford 2011, p. 76.
- <sup>28</sup> Testo relativo alla mostra dal titolo *Dressing Design* tenuta presso il Centro La Cappella di Trieste, 16 giugno - 15 luglio 1973. P. Deganello, *Archizoom Associati: The Old Guard*, in «Domus Archives», n. 908, 2007, p. 84.
- <sup>29</sup> Andrea Zittel.
- <sup>30</sup> S. Cash, *A-Z and Everything in Between*, Art in America (aprile 2006).
- <sup>31</sup> Jean Prouvé, *Charles and Ray Eames: Two Great Constructors, Parallels and Differences: Constructive Furniture*, Vitra, Birsfelden 2002, p. 142.
- <sup>32</sup> Hussein Chalayan.
- <sup>33</sup> C. Evans, *Hussein Chalayan*, NAI Publishers, Groninger Museum, Groningen, Rotterdam 2005, p. 80.
- <sup>34</sup> Analogamente, gli spazi interni della Naked House, progettata da Shigeru Ban, promuove uno spazio interno altamente flessibile, in quanto quest'ultimo è composto da quattro camere personali su ruote che possono essere spostati in base alle esigenze degli utenti, all'interno dell'involucro architettonico. Come scrive Ban: «Possono anche essere messe fianco a fianco e creare una stanza più grande, rimuovendo le loro porte scorrevoli. Loro (le quattro unità) possono essere portate fuori, sulla terrazza, per il pieno utilizzo della parte interna dello spazio. Possono anche funzionare come un piano supplementare per far giocare i bambini in cima. <<http://www.shigerubanarchitects.com>> (14 ottobre 2012).
- <sup>35</sup> S. Ban, *Shigeru Ban*, Princeton Architectural Press, Princeton, Laurence King Publishing, London 2001, Introduzione.
- <sup>36</sup> Le fondamenta degli edifici erano fatte di casse di birra donate riempite con sacchi di sabbia, e le pareti erano di 4,25 pollici di diametro, con tubi di carta spessa 16 pollici, con materiale da tendone per il tetto. Il costo dei materiali per un'unità di 172 metri quadrati è risultato un importo inferiore a \$2000. *Ivi*, p. 107.
- <sup>37</sup> *Ivi*, p. 109.
- <sup>38</sup> «Le case *Meudon* sono il risultato di un concorso di design (1938) per le abitazioni sezionali su aeroporti militari. Il principio è stato ripreso al momento della liberazione per ospitare le persone senza tetto nelle zone rurali». J. Prouvé, et al., *Jean Prouvé: Prefabrication: Structures and Elements*, Pall Mall Press, London 1971, p. 117.
- <sup>39</sup> *Ivi*, p. 104.
- <sup>40</sup> «Infine, contribuire e condividere la creazione dell'ambiente dell'uomo nell'era della macchina, mentre si prepara per il suo rapido adattamento alle mutevoli esigenze del futuro. In breve: un urbanismo dinamico. Un'architettura in accordo con i tempi». *Ivi*, p. 8.
- <sup>41</sup> G. A. Towers, *Building Democracy: Community Architecture In The Inner Cities*, University College London Press, London 1995, pp. 84, 85.
- <sup>42</sup> *Ibid.*
- <sup>43</sup> *Ibid.*

II. Habitus | IIB. Auto-Costruzione | Immagini



Ernesto Michahelles (Thayaht), Abito DIY, "Tuta", 1919

## II. Habitus | IIB. Auto-Costruzione | Creare gli Elementi



Ronan e Erwan Bouroullec, "A POC Boutique", Parigi, 2000



Issey Miyake, Capi di Abbigliamento DIY, "A POC", 1997



*II. Habitus | IIB. Auto-Costruzione | Assemblare gli Elementi*



*Hussein Chalayan, Collezione, "Afterwords", AW/2000/2001*



*Hussein Chalayan, Collezione, "Afterwords", AW/2000/2001*

*II. Habitus | IIB. Auto-Costruzione | Assemblare gli Elementi*



*Shigeru Ban, Rifugio di Emergenza, Terremoto in Giappone, 2011*



*Shigeru Ban, Rifugio di Emergenza, Terremoto in Giappone, 2011*

*II. Habitus | IIB. Auto-Costruzione | Assemblare gli Elementi*



*Walter Segal, Alloggiamento "Self Build", Lewisham, 1982*



*Walter Segal, Edizione, "Home and Environment", 1953*



## IIC. EMERGENZA

### *Quanto Tempo ci Vuole per Costruire?*

*Malevich si rese conto che anche se le condizioni di vita cambiano, gli esseri umani non lo fanno, in alcun modo fondamentale; e l'arte, l'oggettivazione dei nostri più profondi sentimenti, rimane essenzialmente la stessa<sup>1</sup>.*

Dopo le parti precedenti, "Simultaneità" e "Auto-Costruzione", "Emergenza" si interesserà a un aspetto del design contemporaneo in crescita, concentrandosi in particolare sui gruppi umani ad alto rischio che si trovano in uno stato di bisogno, dopo un certo evento inatteso. Rifacendoci alla teoria dell'"habitus", secondo la definizione di Pierre Bourdieu, il nostro modo di vivere nel corpo è strutturato in base alla nostra posizione sociale nel mondo attraverso le azioni incarnate degli individui. Seguendo Bourdieu, l'obiettivo dell'esame sarà raggiunto nei progetti che propongono modi alternativi di vivere nel nostro corpo sociale e nelle strutture architettoniche e sartoriali. Inoltre, questa parte andrà a collegare l'individuo con il collettivo, più intensamente che nei due precedenti paragrafi, mettendo in luce l'interrelazione delle singole unità sociali, e dei loro bisogni, attraverso lo strumento del design.

*Tutto avviene come se i condizionamenti sociali legati a una condizione sociale tendessero a inscrivere il rapporto con il mondo sociale in un rapporto duraturo, generalizzato con il proprio corpo; un modo di portare il proprio corpo, presentandolo agli altri, spostandolo, facendogli spazio, per conferirgli la sua fisionomia sociale<sup>2</sup>.*

Il concetto del "corpo" - una nozione costante nell'intera tesi - si accentuerà nella seguente analisi, illustrando la sua relazione diretta con i riferimenti progettuali e le sue potenzialità di portare "cultura", così come, secondo Bourdieu, l'"habitus" può essere inteso come una variante di cultura che viene ancorata al corpo. Verranno prese in esame delle condizioni, delle caratteristiche e delle tendenze di gruppi specifici della società, che secondo Bourdieu producono l'"habitus". Se l'"habitus" è descritto come un sistema di disposizioni incarnate che riguardano il modo in cui gli organismi operano nel mondo sociale, allora l'impatto che progetti o prodotti specifici hanno su questa "funzione corporale" sarà oggetto d'indagine. Come il design può agevolare le condizioni di vita di queste unità individuali nella società, poiché, come ha sostenuto Malevich, gli esseri umani e, di conseguenza, le loro esigenze non cambiano? Come i prodotti di design possono rispondere alle esi-

genze sempre più incalzanti per quanto riguarda la mobilità, la flessibilità e la proiezione? Qual è il ruolo del design architettonico e sartoriale in questo contesto di necessità?

*Il potenziale dell'“habitus” come concetto per pensare attraverso la realizzazione (embodiment) è che esso fornisce un collegamento tra l'individuo e il sociale: il nostro modo di vivere nel nostro corpo è strutturato dalla nostra posizione sociale nel mondo, ma queste strutture sono riprodotte solo attraverso le azioni incarnate degli individui<sup>3</sup>.*

Joanne Entwistle sostiene che la teoria di Bourdieu facilita la comprensione del corpo vestito come il risultato di precise pratiche corporee. Questa determinazione dell'involucro corporeo secondo una pratica specifica o al suo posto in una particolare condizione sarà il centro d'interesse di “Emergenza”, in cui verranno esaminate le dimensioni di un rapporto poliedrico tra il soggetto umano, il corpo, il vestito e l'abitazione. Allo stesso tempo, l'attenzione sarà posta sui parametri d'interconnessione tra caratteristiche architettoniche e sartoriali, statiche o in movimento, in un dato stato umano. Quatremère de Quincy in una parte dell'*Encyclopedie Methodique* afferma che «tra tutte le arti, le creature di piacere e di necessità, con cui l'uomo ha stretto una collaborazione per aiutarlo a sopportare i dolori della vita e trasmettere il suo dolore alle generazioni future, non può certamente negare che l'architettura occupi un posto più eccezionale»<sup>4</sup>. Dal punto di vista dell'utilità, l'architettura potrebbe essere in grado di superare tutte le arti, ma per illustrare e affrontare gli argomenti di questa parte della ricerca, saranno impiegati anche altri aspetti del design, come per esempio quello sartoriale. Gli obiettivi principali dell'analisi inclusi in “Emergenza” sono di comprendere meglio le risposte progettuali alle questioni emergenti delle reti sociali contemporanee, alle moderne esigenze di mobilità e flessibilità, e di inserire il concetto di corporeità e di interrelazione tra le pratiche architettoniche e sartoriali nelle suddette situazioni.

*Sono interessato a scoprire quali nuovi modelli di vita possono essere ricavati e sviluppati dal vivere in condizioni gravi. Inoltre, ritengo che l'ordine sia necessario per dare dignità della vita<sup>5</sup>.*

### *Moduli Umani | Dal Singolare al Collettivo*

Se i capitoli precedenti di questa tesi si sono concentrati sul concetto del sé individuale, in questa parte la singola unità umana è sostituita dal suo corrispettivo collettivo, sociale. Quest'ultimo è più evidente nei progetti in cui la nozione del corpo - e, in seguito, del sé - costituisce effettivamente strutture più ampie. Come nei molteplici aspetti del lavoro di Lucy Orta, in cui il corpo umano è considerato come un modulo compositivo. Opposto al caso di *Refuge Wear* (o di *Survival Kits*), dove il concetto principale era legato al concetto della sopravvivenza individuale, il punto focale ha iniziato lentamente a muoversi, spostandosi sulla nozione di co-

munità, o più precisamente sul ruolo dell'individuo all'interno di una struttura comunitaria, dove nasce l'idea del "corpo collettivo"<sup>6</sup>.

*L'architettura sta diventando sensata, intelligente, interattiva, reattiva e adattiva, ricavando dall'emergenza un nuovo modo di pensare e di essere. Teilhard de Chardin aveva profeticamente annunciato che l'evoluzione umana si stava dirigendo verso una coalizione globale di un mondo interconnesso. Ha chiamato tale mondo "noosfera", un mondo di esseri umani interconnessi<sup>7</sup>.*

Il concetto del "modulo" si avvicina all'idea principale di questa tesi - un tipo di architettura su misura - dal momento che l'utente è in grado di trasformare e di spostare il suo ambiente secondo i suoi desideri e bisogni. L'assemblaggio dei moduli è un processo creativo per determinare il risultato finale, in termini di dimensioni, forma o aspetto, ma, soprattutto, per adeguarsi alla situazione dell'utente. Simile alla flessibilità di un guardaroba, dov'è possibile abbinare capi in diverse combinazioni, i moduli assemblati insieme potrebbero rivestire diverse entità. Se questi moduli sono fortemente legati alla condizione umana (corpo e spirito), allora la loro connessione porta alla creazione di piccole comunità e, su più ampia scala, della società. Aprendo la strada a un approccio collettivo al design dell'"emergenza", questo progetto rivolge l'attenzione su Georg Simmel secondo cui «la nostra visione della vita negli ultimi secoli è divenuta tanto più oggettiva, in quanto l'immagine della natura è stata spogliata degli elementi soggettivi e antropomorfi, e in quanto è stata definita nettamente la concezione della personalità individuale»<sup>8</sup>, con una soluzione possibile.

*Il concetto dell'"alloggio minimo", basato sugli standard della capacità cubica e del comfort, cominciava già a farsi strada nella seconda metà del XIX secolo. Le classi lavoratrici, costrette a vivere nelle strade, sapevano come sfruttare le potenzialità degli edifici comunali e del quartiere, facendo uso di tutti gli spazi intermedi<sup>9</sup>.*

Il progetto di Lucy Orta, *Modular Architecture*, ha il potenziale per ridefinire i confini tra l'abbigliamento e l'architettura, delineando un sistema che interpreta gli indumenti come ambienti costruiti in se stessi, che sono anche componenti di un ambiente più ampio<sup>10</sup>. Tornando alla nozione di «far parte di una struttura più ampia, ma con una sostanza autonoma», ci sono diverse versioni del progetto *Parassita* di Michael Rakowitz. Rakowitz ha creato una serie di involucri personalizzati gonfiabili - da materiali facilmente disponibili - che erano dipendenti dal condotto del sistema di riscaldamento, ventilazione e aria condizionata di un edificio, per preservare la loro forma e ricevere adeguati livelli di riscaldamento. Gli involucri gonfiabili potevano essere smontati, avvolti in una massa compatta e portati dall'utente in un punto diverso ogni volta, secondo la volontà della persona senz'altro. Quest'ultima avrebbe potuto co-progettare il suo rifugio con Rakowitz, che avrebbe preso in considerazione i suoi bisogni e desideri che si sarebbero tra-

dotti in una forma diversa ogni volta. La prossimità dell'involucro esterno al corpo umano, insieme al fatto di poter essere facilmente confezionato in un sacchetto, assegna a questa dimora connotazioni sartoriali.

Nel caso del progetto *Modular Architecture* di Orta, l'interconnettività non si verifica con elementi della rete urbana ma tra gli utenti stessi, secondo le dichiarazioni di Frank Lloyd Wright, che aveva concepito il concetto dell'"architettura organica", sulla base dell'esperienza del corpo umano in movimento<sup>11</sup>. Di conseguenza, il progetto di Orta prende in considerazione le dimensioni corporee umane, insieme con quelle prodotte dall'interconnessione d'individui diversi, e progetta operazioni residenziali mobili. Rispondendo alle proprietà limitate dello spazio con una soluzione architettonica che affronta la mobilità - tendenza principale delle attuali società - nonché la connettività, fornisce all'abitante la possibilità di interagire con altre unità o altri gruppi all'interno di un sistema più ampio di situazione comune. Tale progetto è costituito da strutture mobili destinate all'abitazione, che possono interagire con strutture simili o possono essere trasformate in capi indossabili proponendo che l'involucro esterno residenziale possa appartenere a due nature simultaneamente: quella sartoriale e quella residenziale.

*Volevo esplorare i sistemi che incapsulano singoli corpi, e sfidarli con un sistema che connette e interconnette le persone. C'è un senso per cui mettendo insieme i moduli si uniscono le persone, rendendole consapevoli che possono esistere come individui ma anche come elementi dell'intero<sup>12</sup>.*

Un parallelo può essere tracciato, qui, tra il *Modular Architecture* di Orta e le case *Meudon* di Jean Prouvé, che sono state progettate per ospitare persone senza fissa dimora nelle zone rurali. Avendo a disposizione un solo giorno, un singolo camion e un team di quattro uomini, per la loro costruzione, le case erano composte da un numero minimo di elementi di montaggio, così leggeri da poter essere trasportati da un uomo. Queste abitazioni dalle dimensioni minime hanno cambiato spesso abitanti e luogo, poiché potevano essere traslocate attraverso l'ambiente urbano. Per quanto riguarda il loro grado di personalizzazione, erano composte di quattro diversi tipi di pannelli frontali (solido o traslucido, con finestra o con porta), mostrando una flessibilità simile per gli interni<sup>13</sup>. Approcciando la costruzione di un alloggio come quella di un mobile, il lavoro di Prouvé ha reso evidente i bisogni crescenti delle strutture urbane contemporanee, proponendo elementi residenziali che potessero essere facilmente montati e smontati, trasportati od occupati.

La dimora dalle dimensioni minime è un tema ricorrente della sperimentazione di Orta, ma le sue origini si possono far risalire al 1889, l'anno in cui D. G. Hoey ha pubblicato il suo studio intitolato *Improved Dwellings for the Poor*. La sua proposta consisteva in uno spazio che ricordava una cabina di una nave (72m<sup>3</sup>, 4,20 m di altezza, 17 m<sup>2</sup>) che si sarebbe adattato alle esigenze di una famiglia di sei persone. Più di recente, Achille Castiglioni, con il suo progetto *Sei Persone per 72 m<sup>3</sup>* ha disegnato



la propria interpretazione sulla possibilità della semplice coesistenza fisica di sei persone che svolgono attività diverse in uno spazio assurdamente ristretto e apparentemente restituisce una struttura di relazioni tra i modi di vivere<sup>14</sup>. Entrambi i progetti si basano sulla formula della dimora *Existenzminimum*<sup>15</sup>, che si è espressa in forma di edifici sociali, a basso costo e per la classe operaia del XX secolo<sup>16</sup>.

Tornando all'esempio di Lucy Orta e al paradigma del progetto *Collective Wear | Body Architecture* si può osservare una tendenza a racchiudere grandi gruppi umani, e l'interazione umana, attraverso la progettazione di oggetti residenziali in una scala più grande e, quindi, in una più ampia capacità spaziale. Questa traduzione spaziale delle necessità di diversi specifici *target group* - senza casa o rifugio - propone il raggruppamento delle singole unità in una sotto-comunità all'interno della comunità sociale<sup>17</sup>. Come descrive Paul Virilio: ognuno tiene d'occhio la vita dell'altro. Nel lavoro di Lucy, il calore di una persona dà calore all'altra. Il collegamento fisico tesse un legame sociale. Secondo Juhani Pallasmaa, questo "calore" costituisce la domesticità, poiché «l'esperienza della casa è essenzialmente un'esperienza d'intimo calore», la sensazione di calore ricorda lo spazio attorno ad un caminetto, lo spazio dell'intimità e del comfort<sup>18</sup>. Contrariamente al fenomeno comune, per cui la persona senza fissa dimora è situata all'interno della città per conto suo, così come un'alienazione crescente del gruppo umano entro la caotica, a volte, rete sociale e urbana. Se una casa deve offrire continuità e familiarità, fornendo un quadro stabile per la creazione di nuove aree di azione, allora le strutture alla base della serie di progetti *Modular Architecture* si avvicinano a questa definizione in modo soddisfacente<sup>19</sup>. Questa dualità tra l'individuo e il collettivo, la generalizzazione e l'individualizzazione, è chiaramente indicata nella seguente dichiarazione di Simmel:

*Tutta la storia della società si riflette in conflitti impressionanti, vinti lentamente e persi rapidamente, tra l'adattamento socialista alla società e la partenza individuale da parte delle sue richieste. (...) Noi dobbiamo affrontare sempre la stessa forma fondamentale di dualità che si manifesta biologicamente nel contrasto tra l'eredità e la variazione. Di queste, la prima rappresenta l'idea della generalizzazione, dell'uniformità, della somiglianza inattiva delle forme e dei contenuti di vita; la seconda rappresenta il movimento, per la differenziazione di elementi separati, producendo il cambiamento inquieto di una vita individuale<sup>20</sup>.*

Rafforzando il concetto collettivo, questa tipologia di abitazioni, così come sono state menzionate in precedenza, trasferisce l'unità umana individuale in un contesto di gruppo, assegnandogli caratteristiche e attributi strutturali. Paul Virilio ha descritto pertinentemente l'interazione di ciascuna unità umana con il resto e la possibilità di trasmettersi calore tra loro, come in una catena interattiva, dinamica di comunicazione, su una piattaforma creata dalle pratiche artistiche o architettoniche. Queste pratiche funzionano come catalizzatori per creare le condizioni ade-

guate dell'interazione, della comunicazione e dello scambio. Come sostiene Simmel, per quanto riguarda lo scambio, la maggior parte delle relazioni umane può essere incasellata proprio nella categoria dello scambio, poiché quest'ultimo è la forma più pura e più concentrata dell'interazione umana, in cui gli interessi seri sono a rischio. In particolare egli descrive che:

*Lo scambio ha l'effetto di razionalizzare quelle vicissitudini (della vita quotidiana), attraverso l'atto cosciente di stabilire una cosa per un'altra. Lo stesso processo di sintesi della mente, che dalla mera giustapposizione delle cose crea un con-un altro e per-un altro - lo stesso 'ego' che ha permeato i dati con il senso e li ha informati con un proprio carattere unificato - ha afferrato attraverso la categoria dello scambio ciò che naturalmente dava il ritmo alla nostra esistenza e ha organizzato i suoi elementi in un nesso significativo<sup>21</sup>.*

Con il termine "hexis corporeo" si intendono le abitudini del corpo socialmente strutturate che hanno lo scopo di fornire allo studio una dimensione principale del senso della presenza e dell'orientamento sociale. Il rapporto di una persona con il mondo sociale e col proprio posto al suo interno, è chiaramente espresso nello spazio e nel tempo in cui uno si sente autorizzato a prendere dagli altri; più precisamente, nello spazio che uno rivendica con il proprio corpo nello spazio fisico, attraverso un portamento e dei gesti che sono sicuri di sé o riservati, espansivi o ristretti, e insieme con la propria voce nel tempo. L'"hexis corporeo" è altamente associato alla nozione dell'*habitus*, ed è un modo pratico di vivere ed esprimere il proprio senso di valore sociale. Infatti, una volta acquisito, l'*habitus* permette la generazione delle pratiche che sono costantemente adattabili alle condizioni che si incontrano, come nel caso delle questioni di emergenza, analizzate in questa parte della ricerca.

*Ho riflettuto sul concetto di assistenza e di assistita, per cui il corpo non è solo inteso come la misura della capacità di una persona di superare prove o di sostenere altri in difficoltà, ma anche come una struttura fragile da preservare<sup>22</sup>.*

E' importante comprendere la ragione per cui sono stati concepiti i suddetti progetti, che non c'era ragione se non un grande bisogno, una necessità globale. Ban ha dichiarato che il dovere etico di un architetto è di proporre modelli alternativi architettonici, ma negli esempi citati, il ruolo degli artisti è altrettanto importante per l'indirizzamento delle esigenze indispensabili, attraverso la proposta o il suggerimento delle strutture abitabili. La maggior parte dei casi presentati hanno accentuato l'importanza della presenza umana e la sua partecipazione, come l'architettura residenziale e l'abbigliamento, due diversi tipi d'involucro, condividono la stessa condizione: non possono essere compiuti senza il coinvolgimento del fattore umano. Le case, quando rimangono disabitate, sono equiparate ai monumenti, mentre, i vestiti, quando non vengono indossati, sono solo un altro oggetto dello spazio interno. Come ha dichiarato Elsa Schiaparelli, «un vestito non si

può semplicemente appendere come un quadro sul muro, o come un libro che rimane intatto e vive una vita lunga e protetta»<sup>23</sup>.

Nel caso dei progetti di Lucy Orta, la forma finale della struttura è determinata dalla forma del corpo o dal modo in cui il corpo si muove nello spazio. A causa del fatto che le strutture sono raggruppate sotto il titolo "architettura del corpo", portano connotazioni intime, in quanto si svolgono in sincronia con i movimenti corporei. Tuttavia, sono spesso dure e resistenti, spesso utilizzano materiali come il rinforzo in alluminio, tessuti termo-cromici, tessitura fotoluminescente e *Kevlar*<sup>24</sup>. Il corpo umano, che si trova al loro interno, può essere esposto quando la superficie esterna è aperta, o totalmente coperto quando quest'ultima è stesa a formare una tenda. A volte, la sensazione soffice dell'abbigliamento s'identifica con il bordo rigido dei mobili e dell'architettura, poiché le due sfere -architettoniche e sartoriali - si fondono, facendo nascere una consapevolezza e sottolineando i crescenti problemi sociali (causati da conflitti armati o disastri naturali). Tadao Ando pone l'accento sull'importanza del corpo (*shintai*) per l'esperienza spaziale e l'apprezzamento architettonico, nell'astratto seguente del saggio intitolato *Shintai and Space*:

*Allorché percepisco il calcestruzzo come qualcosa di freddo e duro, nello stesso tempo sento il corpo come qualcosa di soffice e caldo. In questo modo il corpo nella sua relazione dinamica con il mondo diventa "shintai". E' solo lo "shintai" in questo senso che costruisce o capisce l'architettura. Lo shintai è un essere senziente che risponde al mondo*<sup>25</sup>.

All'interno della stessa filosofia olistica e fortemente legato al concetto e al significato del corpo umano, il lavoro di Orta si concentra sulle tematiche sociali di attualità, come la mancanza di fissa dimora e di rifugio, e utilizza il design come un veicolo per la sensibilizzazione del pubblico e la realizzazione. Il corpo umano mantiene un ruolo centrale nel processo di progettazione e appare materializzato a poco a poco, come pezzi di tessuto, tessiture diverse ed elementi che prendono il loro posto intorno al corpo, come se fossero originati da esso. Riferendosi alla logica *onion-layer* di Paul Virilio, come impiegata e descritta nell'introduzione del capitolo "Habitat", le sostanze materiali sequenziali che racchiudono il corpo fanno costantemente riferimento a un organismo vivente fragile che ha bisogno di essere protetto e conservato. Un sistema di cerchi concentrici viene così illustrato e l'intimità assume la forma di una bambola russa: la struttura dell'abitare racchiude la nozione della privacy all'interno della privacy<sup>26</sup>.

I prodotti finali si bilanciano tra l'abitazione e l'abbigliamento, circondano il corpo in termini di custodia, protezione, distinzione o segnalazione, ponendo i riflettori sui senzietto, poiché questo sta diventando il destino del mondo<sup>27</sup>. In seguito, forse, al brano di Aldo Rossi nel suo libro *Autobiografia Scientifica*, in cui descrive la bellezza dell'architettura e il fatto che quando si vede una piramide nascosta nel bosco, sai che un uomo morto vi è sepolto<sup>28</sup>. Il ruolo dell'architetto, in questi casi,

non è d'imporre, arbitrariamente, le proprie soluzioni come opinioni rigide, ma, al contrario, e dopo uno studio molto accurato delle condizioni locali, della vita interiore di una comunità e dei criteri in continua evoluzione, creare una situazione che può permettere lo sviluppo libero e armonico di ogni individuo<sup>29</sup>.

*Per i "moderni", la camera da letto del futuro sarà sparsa fuori per vederla. (Il dipinto intitolato) Pieces of Furniture in the Valley di Giorgio de Chirico sono come noi: hanno perso la loro casa<sup>30</sup>.*

Oltre alla considerazione sopra di Shigeru Ban, la conclusione di Prouvé, secondo cui il problema del nostro ambiente è il problema cruciale del nostro tempo, poiché il destino dell'umanità è strettamente legato a esso<sup>31</sup>, in quanto mette in luce l'importanza delle strutture che circondano i nostri corpi, ci ha fornito sicurezza e delinea il nostro stile di vita. Dal momento che i bisogni delle persone non cambiano, com'è stato menzionato da Malevich nel paragrafo introduttivo, allora, anche in situazioni di emergenza si dovrebbe essere in grado di provare un ambiente piacevole ed essenziale. Come sostiene Ban nel seguente estratto della sua monografia:

*Anche nelle zone disastrose, voglio creare, come un architetto, edifici splendidi. Voglio spostare le persone e migliorare la loro vita. Se non mi sentissi così, sarebbe impossibile creare un'architettura significativa<sup>32</sup>.*

Attraverso l'analisi dei progetti suddetti, che sono stati creati in risposta alle problematiche di emergenza, il concetto dell'architettura viene ridefinito come, in effetti, la nozione del luogo. L'architettura è considerata nel momento in cui una persona occupa uno spazio in un luogo, attraverso l'atto dell'abitare. E dato che questo luogo è soggetto al cambiamento, dovuto al fatto che le abitazioni sono trasportabili, ecco come l'affermazione di Mallarmé lo spiega pertinentemente, «ce qui a lieu, c'est le lieu»<sup>33</sup>. Seguendo gli esempi di questa parte, nuovi tipi di relazione tra l'individuo e la comunità, tra l'individuo e la costruzione vera e propria, stanno emergendo, un rapporto completamente nuovo tra la superficie e il disegno, lo spazio e l'architettura<sup>34</sup>. E, soprattutto, come argomenti di questa tesi, sono state stabilite nuove relazioni tra gli elementi sartoriali e architettonici; com'è stato previsto da Wright, i tessuti possono portare potenzialità architettoniche, perché sono considerati un attributo di architettura autentica, invece di soli elementi decorativi per tendaggi e tappezzeria<sup>35</sup>.

### **Moduli Materiali | Dal Rifugio al Vestito**

*Se "l'atto di vagare" viene considerato come uno stato di distacco da ogni dato punto dello spazio, è l'opposto concettuale di attaccamento a qualsiasi punto, allora la forma sociologica dello "straniero" presenta la sintesi, per così dire, di entrambe queste proprietà<sup>36</sup>.*

La tendenza principale del design contemporaneo è la riflessione su come forme

e strutture possano essere in grado di fornire all'utente un certo grado di mobilità e flessibilità. Come nel caso estremo della casa mobile progettata da Bruno Taut, al fine di liberare le donne dalle faccende domestiche impegnative<sup>37</sup>, dopo aver delineato con precisione tutti i tipi di movimento che si svolgono all'interno degli spazi interni residenziali, questa parte si concentrerà sul potenziale duplice carattere della dimora. Se Taut aveva riflettuto sul modo veloce e moderno di viaggiare e sulle sue somiglianze con la casa moderna ed è arrivato a confrontare la forma ideale dell'abitazione con un capo di abbigliamento, definendolo un "vestito femminile"<sup>38</sup>, allora queste connotazioni sartoriali dell'*habitat* saranno esaminate nel testo seguente.

Relazioni spaziali, com'è stato indicato nella dichiarazione introduttiva di Georg Simmel, non solo determinano le condizioni dei rapporti umani, ma le simboleggiano anche in diversi modi. Il nomadismo urbano - accentuato dalla globalizzazione - può rispondere, oggi, a varie motivazioni; economiche o sociali, permanenti o d'emergenza, comunque il design ha risposto con diverse modalità. Indubbiamente, passando attraverso le varie fasi della vita, una persona è soggetta a cambiamenti continui e si trasforma non solo come un essere individuale, ma anche come un essere sociale<sup>39</sup>. I casi di studio che seguono fungono da catalizzatori nella comprensione dei rapporti tra l'unità umana (corpo e spirito), la società e il design, creando una base per la ricerca di ulteriori indagini.

*L'abbigliamento può essere considerato semplicemente un'"abitazione" per il corpo, reso necessario dal clima e da un imperativo morale. Ma la moda - poiché costituita da trasformazioni perpetue nello stile - è architettura per la pelle. (...) Camaleontica, il suo fascino e il significato stanno nella sua capacità di funzionare a diversi livelli: nell'essere funzionale ma anche nel cambiare il modo in cui ci muoviamo, nell'adattarsi al corpo ma anche nel ridimensionarlo<sup>40</sup>.*

Dal momento che i progetti utilizzati appartengono alle arti visive artistiche, agli ambiti di design sartoriale, architettonico o industriale, fanno luce sulle attuali questioni emergenti di un essere mobile e flessibile all'interno della rete urbana. Quando selezioniamo mobili o indumenti, richiediamo flessibilità, che viene spesso applicata ai prodotti architettonici, prodotti che così possono essere utilizzati ovunque, in qualsiasi momento e in un gran numero di combinazioni a seconda delle esigenze individuali o collettive. Oggi, nei nostri ambienti multifunzionali siamo alla ricerca di mobili mutevoli, come di vestiti adattabili (adattabilità stagionale) e di spazi interni costruiti che ci forniscono un certo grado di flessibilità (layout aperto, pareti mobili, multi-funzionalità). Prendendo come riferimento il progetto di Castiglioni *Sei Persone per 72 m<sup>3</sup>*, dove l'architetto descrive che «la multifunzionalità che risulta non è un prodotto della necessità, ma la proposta di una struttura essenziale per l'esercizio della libertà di scelta nei propri stessi schemi di comportamento»<sup>41</sup>, la nozione d'individualismo e l'effetto che la flessibilità ha su di essa sono chiaramente compresi.

*Dalla Citroen alla casa Citrohan di Le Corbusier e ai progetti di Fuller, la questione della mobilità della casa sembra di aver dato luogo a un'applicazione della tecnologia che sta spadroneggiando ma che si rivela deludente. Ora, è possibile riconsiderare la questione della mobilità della residenza da un punto di vista architettonico?*<sup>42</sup>

Il progetto di John Hejduk, illustrato nel capitolo *The Mobile Home and the Domestic State*, del libro di Teyssot, *Interior Landscapes*, tenta di affrontare la questione della mobilità dal punto di vista architettonico, e non dalla prospettiva tecnologica. Affrontando le esigenze della vita privata e di solidarietà di una sola persona che vuole risiedere a casa propria, Hejduk propone una dimora trasportabile costituita da due unità, che possono essere disposte nelle configurazioni che la persona desidera. Queste unità possono essere collocate all'interno del contesto urbano e trasferite all'interno della città, mediante l'uso di mezzi pubblici. Da qualche parte tra un veicolo in movimento e un'unità fissa, esse forniscono all'abitante entrambi gli attributi, mobili e flessibili.

*La trasformazione da rifugio ad abbigliamento e viceversa è fondamentale per il concetto di libertà del movimento, di libero arbitrio o scelta, nuove relazioni e nuovi scambi culturali, l'"homo mobilis"*<sup>43</sup>.

Se Hejduk approccia la mobilità da un punto di vista architettonico, poi Lucy Orta affronta lo stesso argomento da un punto di vista sartoriale, artistico. Una tuta impermeabile si trasforma in una tenda in alluminio, per le esigenze del progetto intitolato *Habitent*, assegnando all'utente gli attributi di un residente e un indossatore, contemporaneamente<sup>44</sup>. Avvicinandosi alla nozione di *flâneur*, descritta da Charles Baudelaire nello suo saggio *Modernity*, e, in particolare, alla persona che sperimenta una familiarità domestica all'interno della rete urbana, come se fosse nello spazio interno della sua casa, la struttura dell'*Habitent*, rappresenta ugualmente una domesticità frammentata. Prendendo in prestito la forma di una capanna primitiva, una volta ampliata, essa rafforza un senso d'intimità, dovuto alla sua vicinanza al corpo e alla sua doppia funzione di un involucro sartoriale e residenziale, che viene spesso tracciato negli spazi interni. Secondo Juhani Pallasmaa, «vi è una forte identità tra la pelle nuda e la sensazione di casa, come la casa e il piacere della pelle si trasformano in una sensazione singolare»<sup>45</sup>.

Le differenze, in questo caso, tra l'abbigliamento e l'architettura sono diminuite, poiché il rivestimento e l'abbigliamento si fondono in un'unica entità, in una membrana flessibile che corrisponde alle esigenze della situazione sociale, mentre fornisce all'utente le sensazioni del comfort e della libertà, dell'intimità e della flessibilità<sup>46</sup>. L'*Habitent* si riferisce ai gruppi sociali che non hanno una residenza permanente o che seguono un modo di vivere nomadico, mentre la sua forma ricorda forme architettoniche archetipiche, di capannoni primitivi di civiltà preistoriche o antiche, che sopravvivono ancora in alcune parti del mondo. Siegfried

Giedion afferma che una capanna primitiva ha una dignità più estetica della maggior parte delle case prefabbricate, poiché oltre al suo valore estetico, evoca sentimenti domestici archetipici, trascende i discorsi di stile, forma o gusto.

*L'architettura primitiva, quando è approcciata ragionevolmente, può essere vista come un simbolo che riflette direttamente un modo di vita che è venuto a mancare nel corso dei secoli, e che ha radici che penetrano profondamente nella condizione umana e cosmica. I pittori moderni, negli ultimi quarant'anni, ci hanno dimostrato che l'arte primitiva e preistorica può aiutarci a riscoprire mezzi più diretti di espressione. Allo stesso modo l'architettura primitiva può dare una nuova profondità all'architettura contemporanea per consentirle di affrontare le sfide urgenti di oggi<sup>47</sup>.*

La transizione da rifugio a vestito rappresenta il concetto funzionale dell'*Habitent* e richiama l'attenzione sull'elemento di superficie che si avvicina al corpo umano e sostituisce l'involucro architettonico o sartoriale. Come risposta a una certa necessità di mobilità, la struttura residenziale è trasformabile - e, quindi, mobile - poiché la sua superficie esterna può essere modificata in un indumento ed essere opportunamente applicata all'unità umana. Il punto focale di questo progetto può essere rintracciato nella nozione di "pelle" che gradualmente si stacca da quella umana, al fine di assumere la forma di un'abitazione e poi tornare allo stato di attaccamento al corpo umano. Pertanto, la definizione di vestito è in corso di riesame e acquisisce dimensioni e qualità parallele alla pelle del corpo, che è in grado di prendere altre forme, mantenendo sempre il fattore umano nel suo nucleo.

*La comprensione del vestito nella vita quotidiana richiede la comprensione non solo di come il corpo è rappresentato all'interno del sistema della moda e dei suoi discorsi sul vestito, ma anche di come il corpo è sperimentato e vissuto e del ruolo che il vestito ricopre nella presentazione del corpo. Questa struttura è utile per comprendere le influenze strutturanti sul corpo e il modo in cui i corpi acquisiscono significato in determinati contesti<sup>48</sup>.*

La superficie multifunzionale della struttura dell'*Habitent* è stata elaborata ulteriormente nel progetto *Body Architecture*, in cui i simboli vengono aggiunti sulla seconda pelle umana, trasformandosi da testi a immagini, trasmettendo messaggi al pubblico. L'involucro, sartoriale o architettonico, mira a comunicare sentimenti umani o dichiarazioni ai membri della società, fornendo una voce a quei gruppi sociali che erano noti per il silenzio. Tenendo un ruolo di collegamento tra i due livelli, questa "pelle" multifunzionale facilita una osmosi tra i seguenti soggetti: l'abbigliamento e l'alloggio, l'individuo e la società. Essa esprime un certo tipo di architettura, che rappresenta l'uomo, essendo questo un segno referenziale; un tipo di architettura auto-esplicativo che fornisce informazioni su ciò che in essa è compreso, riflettendo un rapporto radicalmente nuovo tra l'uomo e l'oggetto, tra la casa e l'abitante<sup>49</sup>. I segni utilizzati da Orta per la decorazione dell'involucro del-

l'abitazione (della superficie architettonica del corpo) ricordano le opere di Sacker e Kogler, così come sono state menzionate nell'estratto seguente dal catalogo della *Biennale d'Arte di Firenze* intitolata *Habitus, Abito, Abitare*:

*Anche Sacker, quando fa i tatuaggi sul suo corpo, determinate figure geometriche, come il cerchio, il triangolo e il quadrato, anche attraverso l'uso del colore, posti sulla fronte e sulle tempie, tracciando sul muro della pelle il segno del suo corpo, risponde a questa relazione: corpo-spazio-habitat. In questi casi il corpo non viene disintegrato, ma è considerato nella sua pienezza. Il corpo è la prima residenza dell'Ego. D'altra parte, Kogler, come un artista, sviluppa un segno sulle pareti, moltiplicandolo in modo ridondante, che diventa così un ambiente. Anch'egli crea il suo segno artistico disegnando una carta e moltiplicandola tanto grande quanto lo spazio che ci circonda e questo segno diventa un muro di tessuto in un luogo abitato<sup>50</sup>.*

Nel progetto di Chalayan intitolato *Place - Non Place*, l'aggiunta sulla pelle del corpo umano riceve un ulteriore componente; un sistema di oggetti personali con i ricordi e gli emozioni che essi provocano. La collezione è composta da capi con una pletora di scomparti interni, in modo che l'utente possa conservare e portare con sé i suoi beni più preziosi, nelle custodie dalle previste dimensioni. «Volevo che gli indossatori si presentassero a Heathrow e parlassero della vita che gli oggetti nella loro tasca rappresentano»<sup>51</sup>, afferma Chalayan, assegnando al capo attributi comunicativi simili a quelli del progetto *Body Architecture* di Orta. Entrambi mirano a creare un'interfaccia dinamica tra l'individuo e la collettività, ponendo l'unità umana in un dialogo comune con l'intero sociale.

*I ricordi ci legano a quel luogo... E' personale, non interessa a nessuno, ma dopo tutto questo è ciò che dà a un quartiere il suo carattere (...). I posti sono frammentari e vi ruotano storie all'interno, passato che gli altri non sono autorizzati a leggere, tempi accumulati che possono essere dispiegati, ma come storie tenute in riserva, rimanendo in uno stato enigmatico, simbolizzazioni chiuse in sé nel dolore o nel piacere del corpo. "Mi sento bene qui": il benessere sottinteso nel linguaggio che appare come in un barlume fugace è una pratica spaziale<sup>52</sup>.*

Ricordando il concetto che vi è dietro le parti di questa ricerca intitolate "Casa Narrativa" e "Abito Narrativo", questi indumenti di Chalayan sono in grado di integrare le emozioni e i ricordi umani e, seguendo la loro interpretazione, di raccontare una storia umana. Secondo Pallasmaa, «vediamo, tocchiamo, ascoltiamo e misuriamo il mondo con tutta la nostra esistenza corporea, e il mondo diventa vissuto, organizzato e articolato attorno al centro del corpo: il nostro domicilio è il rifugio del nostro corpo, della nostra memoria e identità»<sup>53</sup>. Nel paradigma della collezione *Place - Non Place*, i capi compongono un sostitutivo spazio concettuale all'interno della residenza, un ambiente di risposte, composto d'innomerevoli e importanti cimeli e nicchie significative. Per Marc Augé, le nozioni di "luogo" e di "non luogo" sono come



polarità opposte. Un “non luogo” per Augé designa due realtà complementari ma distinte: spazi formati in relazione a certi fini e le relazioni che gli individui hanno con questi spazi, mentre questa esperienza di mancanza di un luogo, o di un luogo caratterizzato da mobilità o movimento, può essere ulteriormente articolata in relazione al luogo e allo spazio, come viene descritto nel seguente passaggio:

*Il luogo e il non-luogo sono: il primo non è mai completamente cancellato, il secondo non è mai completamente completato, sono come palinsesti su cui il gioco strapazzato dell'identità e delle relazioni è continuamente riscritto. Ma i non-luoghi sono la vera misura del nostro tempo<sup>54</sup>.*

Tra le tendenze di un'architettura regolata sulla condizione umana, la conclusione sta nei prodotti interdisciplinari e ibridi destinati alle esigenze crescenti delle situazioni di emergenza. Simile ai capi nella collezione *Place - Non Place* di Chalayan, il progetto *Final Home* di Kosuke Tsumura, è un esempio che illustra il superamento dei termini architettonici e sartoriali attraverso capi con tasche da riempire con gli oggetti che evocano più ricordi nella vita dell'utente. Come se, materializzando il risultato di un processo come l'*habitat*, i capi di Tsumura costituissero la base per una piattaforma di comunicazione tra le caratteristiche corporee e mentali, tra il movimento e l'emozione, tra la psiche e il corpo. Il progettista sostiene che «quando si perde la propria casa, la cosa che protegge alla fine è il tessuto»<sup>55</sup> e propone un involucro trasparente di abbigliamento con diversi scomparti frammentati da riempire con gli oggetti personali, secondo il desiderio di chi lo indossa. La giacca trasparente di *Final Home* propone che il corpo deve rimanere al riparo e al sicuro da ogni eventualità imprevista<sup>56</sup>.

*La mobilità e il flusso culturale sono parte della condizione moderna a cui tutti siamo soggetti, sia quando viaggiamo nel tempo che nello spazio reale o virtualmente, attraverso le culture e le rappresentazioni. Siamo tutti senza vincoli ora, abituati alla terra di nessuno tra i diversi territori culturali<sup>57</sup>.*

Sia i capi di Chalayan che di Tsumura ricordano la serie di abbigliamento descritta da Elsa Schiaparelli nella sua autobiografia dal titolo *Shocking*, come la collezione *Cash and Carry*, caratterizzata da abiti con tasche enormi dappertutto in modo che una donna, costretta a lasciare la sua casa in fretta o a fare servizi senza una borsa, potesse impacchettare tutte le sue cose necessarie. Inoltre, ci sono stati ulteriori elementi di “trasformazione”, come un abito da giorno camuffato per assomigliare a un abito da sera: tirando un solo nastro il vestito è divenuto un abito lungo<sup>58</sup>. Schiaparelli descrive questi indumenti come *Maginot Line* blu, la *Legione Straniera* rossa, il grigio aereo e la tuta di lana che si può piegare su una sedia accanto al proprio letto in modo da poterla indossare rapidamente in caso d'incursione aerea scendendo in cantina<sup>59</sup>. Questi indumenti possono essere meno attaccati a ricordi o connotazioni personali, ma hanno caratteristiche per un diverso tipo di situazione di “emergenza”, affrontando nello stesso tempo, di certo, un bisogno cre-

scente di mobilità e di adattamento a situazioni specifiche.

Secondo Chalayan, le nostre vite sono in un costante stato di mobilità e in qualche modo questo potrebbe influenzare la memoria, potrebbe influire sul nostro attaccamento alle cose domestiche, mentre propone il contesto di una nuova serie di zone di comfort. Nel tentativo di affrontare i concetti di comfort, familiarità o nostalgia da diverse prospettive, Chalayan è giunto alla creazione della collezione *Geotropics*, e all'idea di portare una sedia con sé, in modo che si può usare in situazioni diverse, o alla creazione di *Afterwords*, dove i pezzi di mobili e arredi si trasformano in capi sartoriali e, quindi, sono facilmente trasportati. L'idea che ha attivato la creatività dietro i suddetti progetti era creare un rifugio ovunque ci si trovasse<sup>60</sup> o rendere il viaggio come uno stato permanente dell'essere, tanto quanto un modo funzionale per arrivare a una destinazione<sup>61</sup>. Come illustra Baudrillard in *The System of Objects*:

*Tali innovazioni non sono dovute a esperimenti liberi: per la maggior parte, la maggiore mobilità, flessibilità e convenienza che offrono è il risultato di un adattamento involontario a una mancanza di spazio - un caso di necessità è la madre delle invenzioni<sup>62</sup>.*

Rispondendo alle esigenze crescenti delle società contemporanea di mobilità e avanzando lo sfruttamento del territorio, Andrea Zittel propone le *Unità Abitative A-Z*, una serie di trasformabili, molteplici unità, con un utilizzo da mobile a statico, e da dipendente (per le funzioni di altri spazi) ad autonomo, composte per usi quotidiani come: mangiare, dormire, socializzare e riposarsi. Le unità progettate da Zittel non possono essere in grado di trasformarsi in un capo da indossare, ma il rapporto prossimale tra il corpo umano e la loro struttura, quando una persona la occupa, si avvicina alla nozione di abbigliamento. Secondo Jennifer Johung e la sua interpretazione sul progetto Zittel, «essere a casa è essersi dati una insieme di parametri che sono standardizzati e familiari, da un lato, e flessibili e variabili, dall'altro, in modo da essere in un luogo che media tra autonomia e integrazione»<sup>63</sup>.

Jean Baudrillard, nel suo libro *The System of Objects*, afferma che nelle civiltà occidentali, i mobili che sono pesanti quasi come gli edifici stessi, continuano ad avere facciate; gli armadi a specchio, le credenze, le cassapanche si affacciano ancora sulla sfera della vita privata, e così aiutano a dominarla<sup>64</sup>. Inoltre, egli aggiunge che ogni mobilitazione della "vita moderna" sarebbe stata accompagnata da un restauro del corpo, e le contraddizioni dello spazio dovrebbero essere portate fuori all'aperto<sup>65</sup>. La proposta di Zittel tenta di liberare il corpo umano e l'universo quotidiano da questo dominio di mobili e consentire la mobilità, la flessibilità e la libertà. Anche se, sacrificando grandi aspettative di comfort, i disegni austeri di Zittel non invitano l'utente a occuparli nella ricerca di sollievo o soddisfazione corporale. Ma, piuttosto intrigano l'utente a scoprire i loro molteplici aspetti funzionali (piegando, aprendo, rivelando, scorrendo i loro diversi comparti). «Comfort, prote-

zione, riparo, isolamento, intimità, fantasia, Unità Comfort; carrelli di servizio richiudibili significano che non devi mai lasciare il letto», descrive Zittel, per promuovere i suoi moduli del soggiorno, mobili<sup>66</sup>.

*Se la notazione del movimento procedeva di solito dal nostro desiderio di mappare il reale movimento dei corpi negli spazi, è diventata sempre più un segno che non si riferisce necessariamente a questi movimenti, ma piuttosto all'idea del movimento. Una forma di notazione che era lì a ricordare che l'architettura riguardava anche il movimento dei corpi nello spazio, che il loro linguaggio e il linguaggio dei loro muri erano in definitiva complementari<sup>67</sup>.*

Nel capitolo *The Modern Object Liberated in Its Function*, Jean Baudrillard descrive come lo stile del mobile cambi nello stesso tempo in cui cambiano le relazioni dell'individuo con la sua famiglia e la società. Divani angolari e letti, tavolini e scaffali, una pletora di nuovi elementi sta soppiantando la tradizionale gamma di mobili. Anche l'organizzazione dello spazio cambia, come letti che diventano letti-divani e armadi e credenze che lasciano il posto a mobili incassati. Cose che si piegano e si sviluppano, si nascondono e appaiono solo quando è necessario<sup>68</sup>. Dai mobili chiusi o aperti si passa all'interiorità piegata o dispiegata della Zittel e poi, all'afèresi completa di Orta e all'interno senza mobili. Questa transizione di domesticità suggerisce diversi tipi di ambienti interni così come diversi tipi di relazioni con gli arredi interni e i mobili. Ciò che propone Baudrillard è che un certo grado di liberazione viene mostrato attraverso l'approccio moderno agli spazi interni, una liberazione dell'uomo, per quanto riguarda la loro funzione. Più specificamente, egli suggerisce:

*Un letto è un letto, una sedia è una sedia, e non c'è nessuna relazione tra di loro fino a quando ognuno ha solo la funzione che si suppone debba avere. E senza un tale rapporto non ci può essere nessuno spazio, perché lo spazio esiste solo quando è aperto, animato, investito da un ritmo e ampliato da una correlazione tra gli oggetti e la trascendenza della loro funzione in questa nuova struttura. In un certo senso lo spazio è la vera libertà dell'oggetto, mentre la sua funzione è soltanto la sua libertà formale<sup>69</sup>.*

Il lavoro di Zittel, specificamente, si allinea con il suggerimento di Baudrillard per cui il nuovo ambiente funzionale è più aperto, libero, ma, al tempo stesso, è destrutturato nelle sue varie funzioni. Da qualche parte tra i due, nel divario tra lo spazio psicologico integrato e lo spazio funzionale frammentato, si trovano una serie di oggetti che sono testimoni di entrambi, a volte di un ambiente unico<sup>70</sup>. Gli oggetti interni che l'artista utilizza vengono liberati dalle loro forme originali, poiché un letto non sembra necessariamente un letto, né offre lo stesso grado di comfort, ma fornisce all'utente le stesse correlazioni psicologiche, nella vista o nell'uso di esso. Così, gli elementi interni degli spazi trasformabili frammentati di Zittel evocano nell'utente entrambe le risposte spirituali e funzionali. Mentre, il concetto A-Z di Zittel richiama la nozione di un'opera d'arte totale, dove l'involucro residenziale

con ogni suo compartimento, crea un certa entità, una totalità contemporanea.

*La domanda è: perché opporsi a questo mondo mediato? Dovrebbe essere in nome di una solida realtà unitaria? Dovremmo ancora una volta bramare un coerente Gesamtkunstwerk? (...) L'architettura non riguarda le condizioni del design, ma il design delle condizioni che sconvolgerà gli aspetti più tradizionali e regressivi della nostra società e, contemporaneamente, riorganizzerà questi elementi nel modo più liberatorio. La strategia è una parola chiave nell'architettura di oggi. Niente più piani generali, non più la localizzazione in un posto fisso, ma una nuova eterotopia<sup>71</sup>.*

I casi di studio precedenti, appartenenti principalmente alle sfere artistiche e sartoriali, hanno messo in luce le esigenze sociali contemporanee crescenti, della mobilità e della flessibilità, ricordando le unità mobili di Buckminster Fuller. L'obiettivo principale di Fuller era quello di trasformare la struttura e il concetto dell'abitazione umana fondamentale, poiché egli credeva fermamente che se si fossero trasformati gli ambienti di vita delle persone, allora si sarebbe potuto trasformare il loro comportamento<sup>72</sup>. Anche le strutture da lui progettate corrispondevano scarsamente alle funzioni domestiche, ma anche se non sono state ampiamente accettate come spazi di vita, hanno affrontato il concetto di mobilità. I suoi edifici sono stati concepiti per essere in movimento, per viaggiare in aereo verso qualsiasi appezzamento di terreno si fosse desiderato, dove potevano essere ormeggiati o ancorati. Dove si può andare a visitare un edificio Fuller? La domanda è abbastanza ingannevole<sup>73</sup>.

*La "vita pratica", come un vagabondo senza casa, si fa strada in ogni forma artistica e crede di essere la genesi e la ragione dell'esistenza di questa forma. Ma il vagabondo non tarderà a lungo in un posto, e una volta che se n'è andato il lavoro recupera il suo pieno valore<sup>74</sup>.*

Basandosi sui casi di studio utilizzati, si può osservare la collaborazione di diversi aspetti del design (sartoriale, architettonico, industriale) al fine di rispondere alle attuali problematiche sociali. Questo fatto permette lo sviluppo di un certo grado di dinamiche tra loro da cui risulta la pertinente organizzazione dello spazio. Il corpo umano si trova al centro di questi concetti di design e concepisce progetti o viene protetto da questi, come in un meccanismo prezioso. Tutti i paradigmi utilizzati tracciano il genere di ambienti futuri abitabili, di una diversa spazialità, offrendo rifugio e, a volte, il comfort. Nella maggior parte dei suddetti progetti, un'astrattezza materiale è evidente, come la nozione dell'*habitat* che viene sia espressa attraverso il design sartoriale o industriale sia si avvicina all'immateriale, trascendendo i limiti di un luogo statico o di una forma predeterminata. Nel frattempo l'abitazione è stata elevata a una struttura che rappresenta l'esperienza di appartenenza<sup>75</sup>, e al tempo stesso soddisfa le esigenze contemporanee come quelle della mobilità, della protezione e della flessibilità.

## Note

- <sup>1</sup> H. Dearstyne, D. A. Spaeth, *Inside the Bauhaus*, Architectural Press, London 1986, p. 118.
- <sup>2</sup> P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Routledge, London 1984, p. 474.
- <sup>3</sup> J. Entwistle, *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Polity Press, Cambridge 2000.
- <sup>4</sup> Quatremere de Quincy, *Encyclopedie Methodique*, Paris, 1778, cit. in B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1990, p. 87.
- <sup>5</sup> Tadao Ando, cit. in G. Dodds, R. Tavrnor, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002, p. 306.
- <sup>6</sup> *Lucy Orta: Operational Aesthetics*, London College of Fashion, London 2011, p. 15.
- <sup>7</sup> M. Fox, F. Kemp, *Interactive Architecture*, Princeton Architectural Press, Princeton 2009, pp. 250, 251.
- <sup>8</sup> G. Simmel, *On Individuality and Social Forms*, University of Chicago Press, Chicago 1973, p. 293.
- <sup>9</sup> G. Teyssot, *Interior Landscapes: Paesaggio d'Interni*, Lotus Documents, Electa, Rizzoli, Milano, New York, 1987, p. 83.
- <sup>10</sup> *Lucy Orta: Body Architecture*, Verlag Silke Schreiber, Munich 2003, p. 93.
- <sup>11</sup> J. Johung, *Replacing Home: from Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, p. 77.
- <sup>12</sup> Lucy Orta per *Modular Architecture*, cit. in *Lucy Orta: Body Architecture*, Verlag Silke Schreiber, Munich 2003, p. 89.
- <sup>13</sup> J. Prouvé, et al., *Jean Prouvé: Prefabrication: Structures and Elements*, Pall Mall Press, London 1971, p. 117.
- <sup>14</sup> G. Teyssot, *Interior Landscapes: Paesaggio d'Interni*, Lotus Documents, Electa, Rizzoli, Milano, New York, 1987, p. 92.
- <sup>15</sup> «La nozione dell'“esistenza minimum”, sviluppata per rispondere all'articolo 155 della Costituzione di Weimar che domandava un alloggio dignitoso per tutti i tedeschi, era anche un mezzo per integrare l'architettura a pieno titolo nel processo di produzione industriale.
- <sup>16</sup> Per le classi lavoratrici costrette a vivere per le strade, la priorità è stata data ai capi di abbigliamento da acquistare, una spesa più accessibile che ha permesso loro di fare uso dello spazio pubblico in modo dignitoso. Il desiderio della privacy esisteva ed è stato espresso in altri modi. E' stato affrontato in forme standardizzate di architettura sociale, a basso costo e per la classe operaia del XX secolo, con la ben nota formula dell'abitazione *Existenzminimum* (minimo vitale)». *Ibid.*
- <sup>17</sup> Paul Virilio, cit. in *Lucy Orta: Operational Aesthetics*, London College of Fashion, London 2011, p. 26.
- <sup>18</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996, p. 58.
- <sup>19</sup> M. Schwartz-Clauss, *Living in Motion: Design and Architecture for Flexible Dwelling*, Vitra Design, Weil am Rhein 2002, p. 223.
- <sup>20</sup> G. Simmel, *On Individuality and Social Forms*, University of Chicago Press, Chicago 1973,

p. 294.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 43, 44.

<sup>22</sup> *Lucy Orta: Operational Aesthetics*, London College of Fashion, London 2011, p. 32.

<sup>23</sup> E. Schiaparelli, *Shocking Life 1890-1973*, Aldine Press, Dent, London 1954.

<sup>24</sup> J. Johung, *Replacing Home: from Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, p. 98.

<sup>25</sup> T. Ando, *Shintai and Space*, 1988, cit. in G. Dodds, R. Tevornor, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002, p. 304.

<sup>26</sup> G. Teyssot, *Interior Landscapes: Paesaggio d'Interni*, Lotus Documents, Electa, Rizzoli, Milano, New York, 1987, p. 73.

<sup>27</sup> M. Heidegger, *Basic Writings*, Harpers and Row, New York 1977, p. 101.

<sup>28</sup> Aldo Rossi.

<sup>29</sup> S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Massachusetts 1967, p. 98.

<sup>30</sup> G. Teyssot, *Interior Landscapes: Paesaggio d'Interni*, Lotus Documents, Electa, Rizzoli, Milano, New York, 1987, p. 111.

<sup>31</sup> J. Prouvé, et al., *Jean Prouvé: Prefabrication: Structures and Elements*, Pall Mall Press, London 1971, pp. 98, 99.

<sup>32</sup> S. Ban, *Shigeru Ban*, Princeton Architectural Press, Princeton, Laurence King Publishing, London 2001, Introduzione, n.p.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>34</sup> N. Leach, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997, pp. 322, 323.

<sup>35</sup> Estratto dal capitolo *A New Reality - Glass*, F. L. Wright, cit. in R. McCarter, *On and By Frank Lloyd Wright: A Primer of Architectural Principles*, Phaidon Press, London 2005, p. 348.

<sup>36</sup> G. Simmel, *On Individuality and Social Forms*, University of Chicago Press, Chicago 1973, p. 143.

<sup>37</sup> G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London 2002, p. 94.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> M. Schwartz-Clauss, *Living in Motion: Design and Architecture for Flexible Dwelling*, Vitra Design, Weil am Rhein 2002, p. 223.

<sup>40</sup> Nancy Spector, cit. in C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, p. 1.

<sup>41</sup> G. Teyssot, *Paesaggio d'Interni*, Lotus Documents, Electa, Rizzoli, Milano, New York, 1987, p. 92.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>43</sup> *Lucy Orta: Operational Aesthetics*, London College of Fashion, London 2011, p. 9.

<sup>44</sup> Simile al progetto *Poncho Trasformato in Una Tenda*, disegnato dalla classe *Tessitura Materiale e Abitazione*, tenuta da Toshiko Mori, presidente della Facoltà di Architettura di Harvard Graduate School of Design. J. Griffin, P. Collins, *Wear your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild Books, New York 2007, p. 57.

- <sup>45</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996, p. 58.
- <sup>46</sup> C. Evans, *Hussein Chalayan*, NAI Publishers, Groninger Museum, Groningen, Rotterdam 2005, p. 80.
- <sup>47</sup> S. Giedion, *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Massachusetts 1967, p. 96.
- <sup>48</sup> J. Entwistle, *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Polity Press, Cambridge 2000, pp. 36-39.
- <sup>49</sup> N. Leach, *Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997, p. 321.
- <sup>50</sup> B. Corà, M. Pistoletto, *Habitus, Abito, Abitare, Progetto Arte: Biennale di Firenze '96*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci - Prato, Skira, Milan 1996, p. 29.
- <sup>51</sup> «In effetti, Chalayan è riuscito a creare una struttura effimera senza la presenza degli edifici. (...) Avete mai notato come un tassista porta la foto dei suoi bambini in macchina per ricordargli la sua altra vita, come se egli ricreasse il suo ambiente familiare in ciò che lo circonda». C. Evans, *Hussein Chalayan*, NAI Publishers, Groninger Museum, Groningen, Rotterdam 2005, p. 49.
- <sup>52</sup> Michel de Certeau, cit. in M. Lock, J. Farquhar, *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life*, Duke University Press, Durham 2007, p. 256.
- <sup>53</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996, p. 64.
- <sup>54</sup> M. Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, Santa Barbara 1995, p. 79.
- <sup>55</sup> A. Fukai, *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*, Merrell, Barbican Art Gallery London, p. 86.
- <sup>56</sup> *Ibid.*
- <sup>57</sup> C. Evans, *Hussein Chalayan*, NAI Publishers, Groninger Museum, Groningen, Rotterdam 2005, p. 10.
- <sup>58</sup> E. Schiaparelli, *Shocking Life 1890-1973*, Aldine Press, Dent, London 1954, p. 132.
- <sup>59</sup> *Ibid.*
- <sup>60</sup> Marcus Fairs intervista Hussein Chalayan, *Icon*, (dicembre 1993).
- <sup>61</sup> C. Evans, *Hussein Chalayan*, NAI Publishers, Groninger Museum, Groningen, Rotterdam 2005, p. 11.
- <sup>62</sup> J. Baudrillard, *The System of Objects*, Verso, London 1996, p. 17.
- <sup>63</sup> J. Johung, *Replacing Home: from Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, p. 75
- <sup>64</sup> Henri Lefebvre, cit. in N. Leach, *Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997, p. 146.
- <sup>65</sup> *Ibid.*
- <sup>66</sup> A. Zittel, *A-Z Bed Book*, catalogo prodotto della coordinazione con *Transcript: A Journal of Visual Culture*, University of Dundee, cit. in M. L. Frisa, et al., *Total Living*, Edizioni Charta, Milan 2002, p. 033.
- <sup>67</sup> B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1990, p.

148.

<sup>68</sup> J. Baudrillard, *The System of Objects*, Verso, London 1996, p. 17.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>71</sup> B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1990, p. 259.

<sup>72</sup> M. J. Gorman, *Buckminster Fuller: Designing for Mobility*, University of Michigan, Skira, Milan 2005, p. 9

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> H. Dearstyne, D. A. Spaeth, *Inside the Bauhaus*, Architectural Press, London 1986, p. 118.

<sup>75</sup> J. Johung, *Replacing Home: from Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, p. 65.



*II. Habitus | IIC. Emergenza | Immagini*



*Studio Orta, Progetto "Refuge Wear", Elemento "Anticipation Accessories Kits", 2010*

*II. Habitus | IIC. Emergenza | Moduli Umani*



*Studio Orta, Progetto, "Modular Architecture", Elemento, "The Unit x 10", 1996*

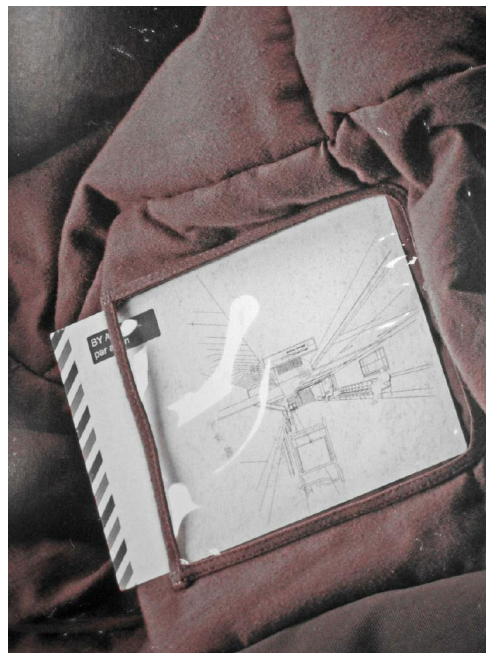


*Studio Orta, Progetto "Refuge Wear", Elemento "Habitent", 1992/1993*

## II. Habitus | IIC. Emergenza | Moduli Umani



*Kosuke Tsumura, Progetto "Final Home", 1994*



*Hussein Chalayan, Collezione "Place/ Non Place", AW/2003/2004*

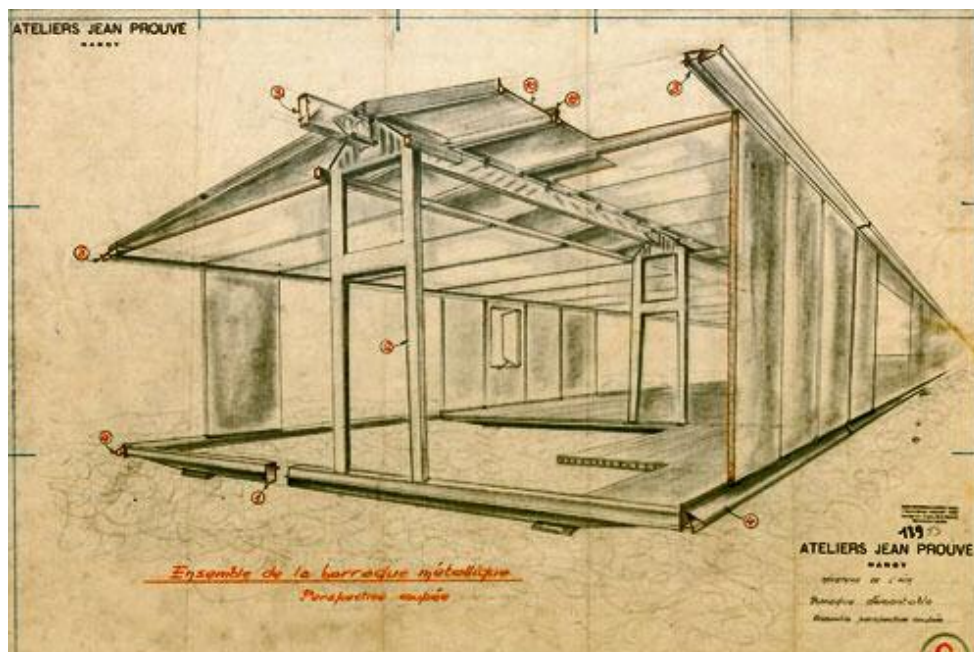


*Studio Orta, Progetto "Collective Wear", Elemento "Soweto", 1997*

## II. Habitus | IIC. Emergenza | Moduli Protettivi

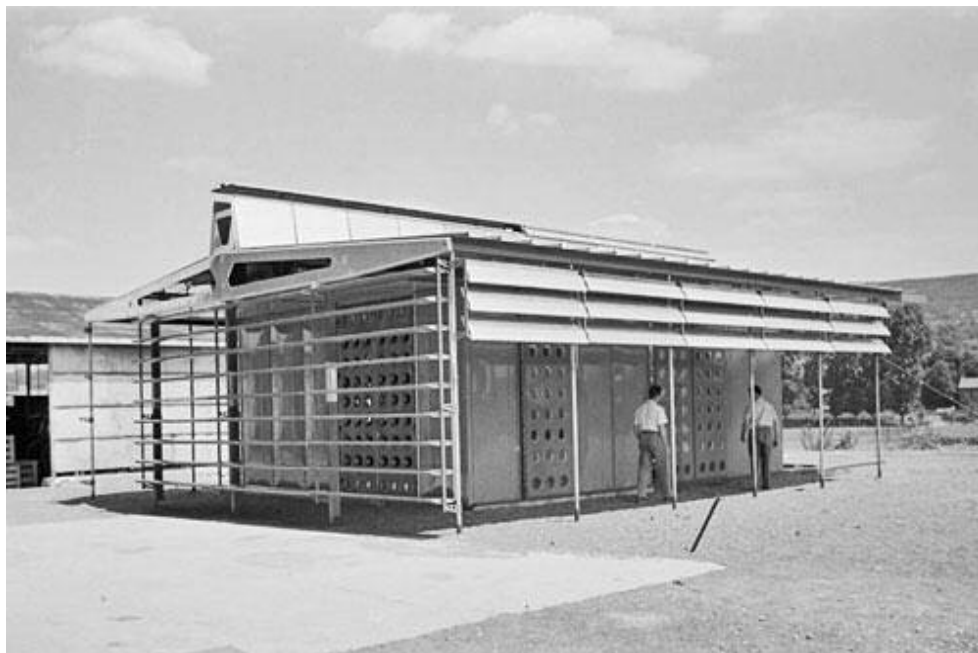


Jean Prouvé, Progetto, "Maison des Jours Meilleurs", 1956



Jean Prouvé, Schizzo dello Scheletro Metallico della "Maison Tropicale",

## II. Habitus | IIC. Emergenza | Moduli Umani



*Jean Prouvé, Progetto, "Maison Tropicale", 1949/1951*



*Jean Prouvé, Progetto, "Maison du Sahara", 1958*



## IID. SOSTENIBILITÀ

### *Tutto Scorre | Panta Rhei*

Nel suo libro *Strategie per l'Architettura Sostenibile*, Paola Sassi afferma che «la sostenibilità è un modo di vivere che si ripercuote su tutto ciò che un individuo fa», continuando poi ad analizzare gli «edifici, la loro costruzione, uso e smaltimento, aspetti che hanno un impatto significativo sull'ambiente naturale e il tessuto sociale della nostra società»<sup>1</sup>. La pianificazione e lo sviluppo delle opere edilizie riveste un ruolo fondamentale nella realizzazione di società sostenibili. Poiché gli edifici ospitano e racchiudono le attività umane, e di solito le determinano anche, essi sembrano rappresentare piattaforme vitali umane per comportamenti sociali nella ricerca di un equilibrio ecologico. Sassi analizza l'obiettivo di realizzare una progettazione architettonica sotto due prospettive: le sue prestazioni strutturali e il suo impatto sugli esseri umani. Secondo il primo argomento gli edifici, durante tutto il loro ciclo di vita, dovrebbero consumare meno energie e risorse materiali possibili. Per il secondo, essi devono affrontare e soddisfare i bisogni umani, contribuendo al progresso del loro benessere, fisico e psicologico.

In questo concetto, ogni elemento dell'ambiente umano - privato o sociale - può risultare utile nella creazione di uno stile di vita "verde". L'abbigliamento, come parte integrante della vita quotidiana e come un mezzo efficace per comunicare messaggi agli altri, può offrire un prezioso contributo alle pratiche sostenibili. Com'è stato descritto nei paragrafi precedenti dell'"Habitus", come per esempio in "Emergenza", i capi di abbigliamento sono in grado di far sorgere la consapevolezza umana e di ampliare le prospettive e le conoscenze degli individui; quindi, sono in grado di comunicare e trasmettere concetti ecologici. Oltre al loro impatto positivo sugli individui e sulle masse, i capi di abbigliamento, d'altro canto, hanno un notevole svantaggio. Essendo gli elementi principali del "sistema moda", i capi sartoriali e i loro accessori sono soggetti a continui cambiamenti, portando a due principali conseguenze negative: la loro continua produzione e l'aumento continuo di rifiuti: entrambi colpiscono gravemente l'ambiente naturale.

Com'è stato discusso nella pubblicazione *Sustainable Fashion: Why now?* da Janet Hethorn e Connie Ulasewicz, «la sostenibilità nell'ambito della moda significa che attraverso lo sviluppo e l'uso di una cosa o un processo, alcun danno viene arrecato alle persone o al pianeta, e questa cosa o processo, una volta messo in atto, può migliorare il benessere della gente che interagisce con esso e dell'ambiente nel quale è stato sviluppato e utilizzato»<sup>2</sup>. D'accordo con la duplice suddivisione di Paola Sassi, la dichiarazione di cui sopra porta alla conclusione che un prodotto, per essere considerato sostenibile, deve allinearsi con delle specifiche condizioni; in primo luogo, per quanto riguarda i mezzi della sua costruzione (come, cioè, influisce sull'ambiente naturale), e poi per quanto riguarda i mezzi della sua performance e il modo in cui interagisce con gli esseri umani (come influisce

sull'ambiente umano).

“Sostenibilità” studierà e analizzerà l'intersezione di studi di architettura e sartoriali, che incoraggiano e difendono la sostenibilità, e la loro collaborazione per lo stesso scopo. Nel contesto del comportamento ecologico, entrambe le tecniche architettoniche e sartoriali cercano di limitare l'uso delle risorse materiali o energetiche per massimizzare la vita della struttura e di rallentarne la produzione, e quindi il consumo. Nonostante il modo di promuovere la sostenibilità, la scelta dei materiali, le tecniche costruttive, la collaborazione con altre discipline o la minimizzazione dei consumi, è importante tener conto della responsabilità del singolo e il potenziale del prodotto nel sostenere e diffondere una filosofia ecologica.

Sia architettoniche che sartoriali, le prassi di progettazione dovrebbero tener conto dell'aspetto della sostenibilità, espresso in termini di struttura, materiali o performance, così come la responsabilità, le iniziative e le attività attraverso l'utilizzo di prodotti sostenibili che possono essere adottati per impegnarsi più pienamente in uno stile di vita ecologico. A seguito delle teorie che hanno introdotto questa sezione, l'analisi degli esempi utilizzati sarà composta di due parti: l'aspetto strutturale e l'aspetto delle prestazioni per quanto riguarda le pratiche sostenibili. Il primo si occuperà della costruzione del prodotto - edificio o vestito - e di elementi come i materiali, le tecniche di produzione, ecc., mentre la seconda sarà dedicata a specifiche prestazioni umane che abbracciano concetti ecologici, come le abitudini giornaliere o le iniziative creative. In questo paragrafo cercheremo di rispondere alla seguente domanda: come possono le pratiche architettoniche influenzare e aiutare quelle sartoriali nel supporto alla sostenibilità, e viceversa? E in quali modi potrebbero le due pratiche collaborare al fine di introdurre termini e concetti ecologici nella vita quotidiana?

*Acque sempre nuove scorrono su chi si bagna negli fiumi stessi. (...) Si muovono tutte le cose e nulla rimane. (...) Tutto cambia e nulla rimane ancora... e... non è possibile bagnarsi due volte nello stesso fiume<sup>3</sup>.*

### **Struttura | Concetti — Forme — Materiali**

Parametro fondamentale nella filosofia progettuale di Lynda Grose è l'impiego di materiali riciclati e biodegradabili, per eliminare quanto più possibile le fibre artificiali<sup>4</sup>. I materiali rivestono un ruolo cruciale nello sviluppo delle pratiche sostenibili; essendo il primo elemento di ogni prodotto architettonico o sartoriale, la loro scelta e selezione può contribuire in modo significativo alla crescita di una reazione a catena ecologica. In alcuni casi specifici, uno scambio dinamico può essere osservato tra le discipline architettoniche e sartoriali, per quanto riguarda la scelta dei materiali: legno coltivato ecologicamente come il bambù, o i tessuti di canapa o di lino biologico<sup>5</sup>. Il legno è considerato un materiale sostenibile dato che è derivato da una fonte rinnovabile e ha bassa energia incorporata; inoltre, è durevole, può essere riciclato e ha buone proprietà termiche.



Il bambù, per esempio, è utilizzato nella produzione di abbigliamento, poiché offre all'indumento buone caratteristiche, come la traspirazione<sup>6</sup>, e rispetto al cotone cresce molto più rapidamente; i tessuti in bambù poi usano e sprecano meno acqua, e sono utilizzati nei modi più sostenibili. Inoltre, il bambù soddisfa i requisiti di un materiale di legno sostenibile, siccome ha una rapida crescita, vengono utilizzati molto meno fertilizzanti e pesticidi ed è più resistente di qualsiasi legno duro a causa della sua struttura porosa. Di conseguenza, ha fatto la sua comparsa nell'edilizia. Nel caso di Shigeru Ban, la casa tradizionale giapponese fatta di bambù è stata trasformata utilizzando tubi di cartone e fornendo alla costruzione vantaggi ecologici: l'economia nei mezzi di trasporto a causa della leggerezza del materiale, la facilità dei processi di montaggio e smontaggio e la possibilità di essere riciclata. La nozione principale nella filosofia costruttiva di Ban è che «l'obbligo etico degli architetti è quello di proporre modelli alternativi di architettura»<sup>7</sup>; la maggior parte dei suoi progetti sono a sostegno di questo argomento con l'uso innovativo dei materiali e la loro disposizione spaziale. Come nel negozio che è stato progettato da Issey Miyake, ed era destinato a essere smantellato entro tre anni, o la casa *Curtain Wall*, che è stata circondata da tende, invece di finestre o pareti. In un estratto dall'introduzione della sua edizione monografica, Ban descrive come si è orientato verso l'impiego di carta (e probabilmente di bambù) nelle sue costruzioni:

*Nel mio primo progetto, la mostra Emilio Ambasz a Tokyo, ho progettato schermi divisorii in tessuto. Il tessuto è stato consegnato su tubi cilindrici di carta (...). Ho creato il soffitto della mostra (di Alvar Aalto) con tubi di varie dimensioni. I tubi erano anche molto più forti di quanto pensassi, e mi chiedevo se potessero essere utilizzati come materiale strutturale. (...) Finalmente ho avuto l'opportunità di progettare un vero pezzo di carta architettonica, sia pure temporaneo (sala polivalente per un evento a Odawara)*<sup>8</sup>.

La casa *Portable* (2003) di Jennifer Siegal integra nella sua costruzione materiale di bambù, in particolare nei suoi pavimenti. Fa il più possibile uso anche di materiali edili sostenibili. Per esempio, le pareti interne sono realizzate con cartone derivato da carta riciclata, mentre il materiale Polygal, trasparente e rigato, viene usato al posto del vetro. Siegal continua a proporre il progetto *Eco-Ville* (2003), una trasformazione urbana nel centro di Los Angeles, dove le case dovrebbero essere convertite in spazi con doppia funzione, soggiorno e lavoro, in modo da formare un villaggio creativo, con vari usi, con l'impiego di circa quaranta moduli della *Portable House*<sup>9</sup>. I progetti di Siegal sono rivolti a persone in movimento, ai nomadi contemporanei e, grazie alle loro dimensioni minime, potrebbero essere considerati come un'estensione di un capo di abbigliamento, che circonda il corpo umano; un concetto che assomiglia al senso della protezione per le popolazioni nomadi tradizionali.

*I gilet di lana spessi tradizionalmente indossati dai pastori nomadi sono legati*

*intorno ai loro corpi in un modo simile a come i tappeti di feltro avvolgono la struttura della casa. Le limitate risorse disponibili nella steppa dura significano che la copertura per la casa e l'abbigliamento per il corpo sono spesso creati dallo stesso tessuto. Questo crea una stretta relazione tra i due e l'abbigliamento diventa effettivamente una ramificazione della casa (e forse viceversa)<sup>10</sup>.*

Nell'architettura tradizionale, come in quella delle culture nomadi, i tessuti sono una delle principali materie prime nella costruzione di un rifugio. Sia nella forma della tenda che nella copertura dello scheletro dell'abitazione, per motivi di isolamento, i tessuti sono ancora ampiamente utilizzati nelle società distanti come quelle dell'Asia centrale o quelle comunità che sono costantemente in movimento<sup>11</sup>. Come Beverly Gordon descrive nel suo libro *Textiles: the Whole Story*, le culture nomadi hanno bisogno di materiali leggeri e portatili, e fanno uso di rivestimenti tessili anche in climi apparentemente difficili; «molti si stabilivano di notte sotto il tessuto di capra o pelo di yak, altri nomadi dormivano in strutture pieghevoli di legno che erano state coperte da stoffa»<sup>12</sup>. I tessuti forniscono protezione nella forma dell'involucro, sia sartoriale che residenziale, rispondendo, oltre ai bisogni umani, a quelli ambientali. Il loro campo di utilizzo è ora ampliato per includere nomadi e persone senza fissa dimora, dopo situazioni di emergenza; un esempio perfetto è lo *Shelter Box*, ora distribuito attraverso canali umanitari alle migliaia di persone nelle zone disastrose di tutto il mondo.

Le recenti scoperte nel campo dell'ingegneria del tessuto hanno portato a strutture tessili più durature, per essere destinate all'edilizia, seguendo le premesse degli architetti futuristi, come Sant-Elia, che nel suo *Manifesto dell'Architettura Futurista* (1914) proponeva che i tessuti fossero parte della nuova gamma di materiali che dovevano essere utilizzati nell'architettura, grazie alla loro capacità di fornire il massimo dell'elasticità e della leggerezza<sup>13</sup>. Prima dei futuristi, Gottfried Semper aveva ridefinito il muro come un recinto spaziale (*wand*), piuttosto che come un elemento tettonico critico e strutturale (*mauer*), e nel suo trattato *I Quattro Elementi dell'Architettura* (1851) ha fatto riferimento a un involucro edilizio come un esempio di "abbigliamento" e ha considerato sia i tessuti che le superfici degli edifici come tipi di "velatura"<sup>14</sup>.

Dalle riflessioni di Semper sull'architettura basata sul tessile alle pratiche edilizie contemporanee che abbracciano i materiali e le tecniche di moda, una lunga strada è stata percorsa, prove della quale sono edifici come il *Beijing National Aquatics Centre*, noto anche come il *Water Cube*<sup>15</sup>, costruito dalla firma Arup per le Olimpiadi del 2008. Il *Water Cube* comprende uno spazio di acciaio e un involucro ammortizzante *Dual-ETFE*<sup>16</sup> che permette all'edificio di ottenere grande efficienza termica, mentre le sue tre diverse modalità di funzionamento consentono all'edificio di adattarsi alle diverse stagioni. Tessuti architettonici o membrane tessili, secondo

Bradley Quinn, hanno lasciato il loro segno nell'architettura moderna. Quinn nel suo libro *Textile Futures: Fashion, Design and Technology* utilizza il paradigma di Vladimir Shukhov e gli otto padiglioni espositivi tensili per la Fiera Nizhny Novgorod (1896) al fine d'introdurre le sue tesi sulle strutture a membrana<sup>17</sup>. Strutture come uno dei primi modelli di cupola geodetica, progettato da Buckminster Fuller nel 1945, che venne scuoiato da una membrana di plastica-vinile, o come l'intero corpo di lavoro di Frei Otto, un pioniere della costruzione del tensile leggero e della membrana.

Le abitazioni tradizionali, come gli asiatici *yurte* o *kibitki*, possono fornirci le tecniche contemporanee di sostenibilità per quanto riguarda la costruzione di case, con importanti informazioni dettagliate, una piattaforma preziosa di conoscenza. Nelle diverse culture, i tessuti sono il materiale di base per la composizione degli spazi interni, così oltre al rivestimento delle pareti esterne con tessuto o la decorazione degli interni con quello stesso materiale, il tessuto è utilizzato per organizzare le attività spaziali, in una definizione astratta di "divisione della stanza". «Spesso le case erano costruite con stanze multiuso che venivano utilizzate in vari modi per tutta la giornata - descrive Beverly Gordon-. Era il cambiamento degli arredi tessili che delineava le diverse funzioni»<sup>18</sup>.

Facendo un ulteriore passo in avanti (rispetto alla casa *Curtain Wall* di Ban) nell'idea di utilizzare il vestito come materiale strutturale, ma all'interno del contesto artistico questa volta, Do-Ho Suh crea forme architettoniche interamente di tessuto. Il progetto che ha segnato l'inizio della sua attività è stato il *Seoul Home*, per il quale ha ricostruito la sua casa di famiglia facendo uso di stoffa. Per le esigenze del prototipo di questo primo progetto Suh ha utilizzato un tessuto di mussola e l'ha sperimentato all'interno del suo piccolo studio di New York, ma per l'installazione finale dello stesso progetto ha dovuto creare un tessuto su misura, vicino al tono di colore desiderato. Esplorando via via il significato della casa, è riuscito a creare una forma architettonica familiare, con un materiale non convenzionale per questo scopo, collegando i prodotti architettonici e l'abbigliamento. «Per me, la sartoria è come l'architettura - sosteneva quindi Suh -. Quando si espande l'idea di abbigliamento come uno spazio, questo diventa una struttura abitabile, un edificio, una casa fatta di tessuto»<sup>19</sup>.

### *Performance | Riciclare — Eliminare — Ridurre*

Un'altra azione importante per la sostenibilità è l'eliminazione del materiale di scarto. Seguendo gli esempi utilizzati nelle parti precedenti della tesi, si potrebbe osservare che le strutture sartoriali come la *Tuta* di Thayaht o l'*A-POC* di Issey Miyake risultano tra quelle prodotte con un minimo spreco di tessuto. Il primo vestito è costruito di pochi pezzi geometrici che sono tagliati per far passare le braccia, o sono legati attorno al corpo per adattarsi alla silhouette. Nel caso di *A-POC*, la quantità di rifiuti dipende dal trattamento dell'utente, dal momento che è

l'utente che modifica il tessuto intero per produrre il vestito finale<sup>20</sup>. Seguendo lo stesso concetto e ispirato dal tessuto utilizzato come indumento nella Grecia antica, Bernard Rudofsky ha creato gli abiti fatti da pezzi rettangolari di tessuto, in taglia unica, che si adattavano al corpo facendo uso di cordoncini o cinture<sup>21</sup>.

*Per eliminare gli sprechi di tessuto, i capi di abbigliamento devono utilizzare l'intera lunghezza del tessuto, incastrandosi come i pezzi di un puzzle<sup>22</sup>.*

Dal punto di vista architettonico, la tendenza verso un uso economico dei materiali è evidente nel caso della casa privata di Jean Prouvé a Nancy (1954), accuratamente costruita da materiali di scarto: come una parte degli elementi di facciata recuperata dalla fabbrica che Prouvé aveva appena perso o unità strutturali in cui aveva combinato funzioni come l'illuminazione, la ventilazione e l'isolamento<sup>23</sup>. Prouvé descriveva la sua residenza unifamiliare come una struttura leggera e flessibile, montata in un breve periodo con materiali di produzione industriale o preparati, che richiedevano minime risorse finanziarie<sup>24</sup>. Tra le aspirazioni dell'architetto c'era che l'edificio diventasse un prodotto in serie, in conformità a un sistema modulare, rafforzando una filosofia della sostenibilità e del risparmio di risorse materiali, finanziarie e temporali.

Allo stesso modo, la residenza di Charles e Ray Eames, il *Case Study Number Eight* del programma *Case Study House* della rivista *Arts and Architecture Magazine* a Los Angeles, era composta quasi esclusivamente di prodotti standardizzati, industriali in serie e prefabbricati elementi architettonici, utilizzati come un insieme di blocchi<sup>25</sup>, che miravano a creare il massimo spazio con il minimo impiego di materiali<sup>26</sup>. L'involucro strutturale della casa è stato sollevato da cinque uomini in sedici ore, e la terrazza sul tetto è stata completata da un uomo in tre giorni<sup>27</sup>. Dall'economia delle risorse materiali, il tempo e il lavoro (per la costruzione), agli elementi dello spazio interno, come il soggiorno naturalmente illuminato (orientato a Sud) che la coppia chiamava "ecologia interna", o lo spazio esterno, come i cortili pieni di una grande varietà di fiori, che il nipote di Eames, Demetrios, definisce come una "comunità climax" ecologica<sup>28</sup>, vi è un diffuso spirito ecologico per quanto riguarda i principi di questa residenza.

Da una diversa prospettiva della costruzione dell'abbigliamento, è nato il frutto della collaborazione di un chimico fisico, Tony Ryan, e una stilista di moda, Helen Storey: una serie di "vestiti dissolvibili" è stata introdotta nella scena del design contemporaneo. Realizzato in un materiale polimerico che risponde a contatto con un elemento liquido<sup>29</sup>, questo progetto vuole essere un contributo del design per un ciclico processo sostenibile, il ciclo di vita di un prodotto. Questa serie di abiti, secondo Gabi Scardi, innesca un processo organico, con l'obiettivo di trovare nuovi modi d'integrare i nostri bisogni in un ciclo naturale<sup>30</sup>. Se i vestiti che indossiamo quotidianamente fossero scioglibili, avremmo eliminato gli sprechi; probabilmente non nella produzione dell'indumento, ma alla conclusione della sua "vita".

Come descrive Helen Nicholson, a proposito, nel capitolo *Wonder Introduction* del libro *Creative Encounters: New Conversations in Science Education and the Arts*:

*L'incontro tra la tecnica e l'estetica è la chiave per la nascita di questo settore tessile avanzato per il benessere e la salute. Per troppo tempo i due sono rimasti separati in materia di istruzione, industria e studi di progettazione e ingegneria<sup>31</sup>.*

Un secondo prodotto della stessa collaborazione, tra Storey e Ryan, la moda e la chimica, è la serie di "capi catalitici", che portano sulle loro superfici catalizzatori in grado di assorbire alcune sostanze inquinanti dall'atmosfera. Abiti come quello intitolato *Herself*<sup>32</sup> (2010) rappresentano sculture tessili che collegano la moda, l'arte e la scienza, l'estetica e la tecnologia, mirando a contribuire a una più ampia azione ecologica. Emergendo da due settori, contemporaneamente, gli abiti catalitici riescono a sfruttare le novità scientifiche e a diffondere ampiamente la conoscenza utilizzata, attraverso il mezzo comunicativo della moda.

Il progetto intitolato *BioCouture* è il frutto di un'altra collaborazione, questa volta tra Suzanne Lee (stilista) e il Dr. David Hepworth (biologo ricercatore), e si riferisce alla sperimentazione con l'uso di microbi per far crescere un biomateriale tessile<sup>33</sup>. Tra gli allerta contemporanei per l'attenzione e la sensibilizzazione ambientale nella produzione, il consumo e lo smaltimento di un prodotto materiale, il *BioCouture* mette in luce un tipo di materiale che «al tatto è più vicino a cuoio vegetale e, come le bucce dei vegetali, può tranquillamente essere compostato, quando l'utente non lo desidera più». Quello che era partito come un progetto di moda ora si è evoluto in una ricerca biomateriale, indagando su un certo tipo, non ancora esplorato a fondo, di promozione sostenibile. Nell'ambito delle biotecnologie, termine dato a tutte le applicazioni tecnologiche che utilizzano sistemi biologici, organismi viventi o loro derivati, per realizzare o modificare prodotti o processi per uso specialistico, il *BioCouture* ricorda l'area d'indagine del designer Tokujin Yoshioka.

Yoshioka segue il suo «interesse per la natura ingegneristica per fornire tessuti a base di materiali naturali che sono in grado di essere molto sostenibili». Nel caso della sedia *Venus*, fatta esclusivamente di cristalli naturali, ha creato la materia e la forma finale per la sua collezione contemporanea. «Metà del lavoro è fatta da me e l'altra metà dalla natura», egli scrive. Il processo inizia con scheletri sagomati per le sedie realizzate con fibre di poliestere morbido. Questi sono poi immersi in una vasca contenente una soluzione minerale e dopo un periodo di un mese si formano cristalli sulle fibre, coprendole completamente<sup>34</sup>. I pezzi di arredamento derivanti da questo processo sono tutti leggermente diversi tra loro, ricordando l'esistenza di entità organiche; «anche se parte di una serie, ogni pezzo è unico, proprio come due alberi o foglie sono esattamente della stessa natura»<sup>35</sup>.

Una parte fondamentale dell'iniziativa ecologica è l'eliminazione del consumo, in termini di energia e risorse materiali. Al fine di minimizzare il consumo, si potrebbe pensare di estendere il ciclo di vita di un prodotto, in termini di mantenimento (resistenza), riparazione o riciclaggio. Quest'ultimo è elemento base delle attività di moda etica, parte di un più ampio "stile di vita alternativo". Secondo Sandy Black, la consapevolezza ecologica dei movimenti della moda esisteva dai tempi della rivoluzione hippie, in cui materiali come la canapa e le tecniche di tinture naturali fecero la loro comparsa e ancora si evolvono con la nascita costante di aziende di moda ecologicamente motivate e di prodotti etici<sup>36</sup>.

*Per quanto riguarda le preoccupazioni ambientali che continuano ad aumentare, i consumatori devono continuare a modificare i loro atteggiamenti verso l'uso e l'accoglienza dei beni riciclati sul mercato. Nel caso dell'abbigliamento, l'energia utilizzata per raccogliere, ordinare e rivendere gli indumenti di seconda mano è tra dieci e venti volte inferiore a quella necessaria per fare un nuovo elemento<sup>37</sup>.*

Dai modelli delle collezioni come *Highland Rape* di Alexander McQueen (AW/1995/1996), in cui la maggior parte dei capi di abbigliamento è stata creata cucendo insieme avanzi di tessuto, o quella *Artisanal* della Maison Martin Margiela (SS/2009), dove gli abiti sono composti di oggetti trovati o pezzi di tessuto jeans recuperati, alle iniziative individuali di indumenti artigianali, fatti in casa, l'atto del riciclo è sempre più evidente nel mondo della moda. Nel caso di Orsola de Castro e il suo marchio *From Somewhere*, i capi sono costituiti da sfridi riciclati di materiali di lusso, che hanno acquistato un altro significato: questo degli abiti recentemente lanciati. Per i suoi primi esperimenti ha viaggiato fino a Vicenza e alla fabbrica di Miles, che produce maglieria per marchi di lusso e ha fatto attenzione agli avanzi di stoffa sul pavimento: queste furono le materie prime della sua prima collezione<sup>38</sup>. Da allora, lei si è ancora concentrata su materiali di scarto, principalmente dalla costruzione in fabbrica, per produrre vestiti su misura che mirino ad attrarre sempre più gente per lo sviluppo della moda etica.

Insieme con le pratiche di cui sopra relative alla produzione di moda riciclata, si possono citare due personaggi storici, Simoneta Visconti e J. Ballard, che hanno gettato i semi per gli indumenti "riciclati". E' stato notato che Simoneta Visconti, in tempi di miseria, ha creato abiti di strofinacci e grembiuli da giardinaggio, o che J. Ballard ha preso la seta di un paracadute da un soldato, l'ha tinta nei colori vivaci dei tessuti italiani e poi l'ha portata in una piccola sartoria dove il materiale fatto per la guerra è stato trasformato in un abito<sup>39</sup>. Questi esempi ricordano la triste scena dal film *Via col Vento* - citata anche nell'introduzione di questa tesi - dove Scarlett O'Hara ordina un vestito fatto di tende di velluto verdi, o gli accessori disegnati da Elsa Schiaparelli che sono stati ispirati da *objets trouvées*, come nel *Vestito Lobster* (1937) e il *Cappello Shoe* (1937), entrambi influenzati dall'artista

surrealista Salvador Dalí.

L'uso di tessuti a partire da materiali riciclati è un altro aspetto delle tecniche sostenibili nel campo della moda. Nella suddetta collezione *Artisanal* di Martin Margiela, il *Bolero Mask* era fatto di maschere di capelli in lattice, la giacca *Fur* era fatta di fissaggi di plastica delle etichette e l'abito *Hair Comb* di pettini di plastica per capelli raccolti in diverse tonalità. Nel frattempo, la combinazione di materiali riciclati e l'impiego di nuove tecnologie è divenuta una tendenza preminente delle pratiche di moda contemporanea. Nel caso del progetto *1325* (2010) di Issey Miyake e di Reality Lab, a due dimensioni, generato dal computer, pezzi di tessuto in poliestere riciclato sono rivestiti in carta stagnola, e quando vengono dispiegati producono indumenti o accessori tridimensionali, in stile origami. L'effetto ricorda il sorgere di una lanterna cinese dal suo stato piatto a oggetto di forma arrotondata<sup>40</sup> e il progetto presenta al pubblico dieci modelli diversi per diversi indumenti da indossare in molte varianti.

Un altro esempio che incarna il potenziale della collaborazione dinamica della tecnologia dei materiali con il design della moda è il progetto intitolato *Flyknit*, della società d'abbigliamento sportivo Nike. *Flyknit* è il risultato di un processo innovativo che, impiegando tecniche di manipolazione a micro-livello e la tessitura di un singolo filo, produce un'intera parte superiore singola e leggera della scarpa - che è poi fissata alla suola - costituita da filati sintetici. Il risultato di questo processo di produzione è la completa eliminazione dei residui di materiale, in quanto il prodotto è costruito da un lineare pezzo continuo di filati, dallo spessore e dalle prestazioni variabili. Inoltre, il prodotto finale richiede meno tempo per essere completato, in quanto non sono più coinvolti nella produzione del prodotto i processi del taglio o della cucitura.

*Nel contesto attuale delle accresciute preoccupazioni sul clima globale e sui problemi ambientali, sulla scarsità delle risorse energetiche e della produzione etica, esiste una nuova sensibilità che il notevole consumo della moda sempre più veloce deve rallentare. Come conciliare la caducità e l'intrinseco superamento del continuo cambiamento della moda con gli imperativi della sostenibilità e della giustizia sociale, e l'importanza economica della moda con la diminuzione delle risorse? Come possiamo fare uso dei vestiti con una coscienza tranquilla?*<sup>41</sup>

In linea con questo concetto descritto nel libro *Eco-Chic: The Fashion Paradox* di Sandy Black, e in particolare con la necessità urgente di "rallentare" l'atto di consumare, e quindi di produrre, gli esempi architettonici che seguono in questo capitolo ci offriranno la controparte degli esempi sartoriali finora menzionati. Caratteristica di spicco degli spazi interni dell'albergo ristrutturato nel centro di Atene, chiamato *New* è il concetto di riciclo, sia dei simboli e segni culturali che nell'uso dei materiali. La parete principale del foyer e le colonne del piano terra

sono coperte da un collage tridimensionale, composto da pezzi di mobili recuperati e oggetti trovati negli interni dell'edificio abbandonato a lungo. Di conseguenza, elementi come le maniglie delle porte, i lati frontali dei cassetti (con le loro etichette originali ancora attaccate) e i piedi scolpiti dei tavoli sporgono dalla massa di legno, la superficie murale curva. Humberto e Fernando Campana, i principali ideatori dell'identità interiore del palazzo dell'albergo, ritornano costantemente al concetto di sostenibilità, per quanto riguarda la progettazione degli spazi interni o dei mobili, come nel caso della sedia *Vermebla*, fatta da un lungo pezzo di corda legata intorno al suo scheletro metallico, o del salotto privato della banca *HSBC*, con le sue pareti ricoperte da pezzi di paglia.

Oltre agli interior design, gli stilisti e gli architetti impegnati con pratiche e tecniche sostenibili, al fine di offrire i loro prodotti in linea, per quanto possibile, con una filosofia ecologica, il fenomeno dell'utente coinvolto nella progettazione, e spesso nella produzione, di un prodotto diventa sempre più evidente. Noto anche come "design partecipativo", l'approccio progettuale che coinvolge tutte le parti interessate nel processo di progettazione crea prodotti e ambienti che sono più reattivi e adeguati alle esigenze (emotive, spirituali e pratiche) dei loro utenti<sup>42</sup> e i contesti per includere pratiche e tendenze sostenibili si stanno espandendo. Nella mostra Biennale di Architettura di Venezia (2006), lo slogan apparso su una matita gialla, nel negozio della mostra, affermava che *We Are All Architects*, mentre nel catalogo della mostra *Habitus, Abito, Abitare* Biennale di Firenze (1996), tutto il lavoro di Pietra Pistoletto è lodato per il ruolo centrale che il progettista acquisisce durante le fasi dell'ideazione e realizzazione della produzione di abbigliamento. Pietra, a parte il suo impegno nella sola ed esclusiva produzione di unici esemplari self-made, è stata anche coinvolta in iniziative sostenibili, come il progetto *Re-Process*, composto di diversi artisti, progettisti e architetti, con l'obiettivo di creare soluzioni innovative per il riciclo degli oggetti esistenti.

*In questo itinerario di "Habitus, Abito, Abitare" incontriamo Pietra: il suo modo di concepire l'abbigliamento è diverso da quello che l'industria dell'abbigliamento offre, in genere. E la rinascita di un artigianato. Ogni indumento è realizzato personalmente, senza escludere lo stile del materiale recuperato precedentemente, integrando elementi del passato nella fabbricazione di una nuova composizione. Quindi è un continuo riposizionamento (di sé) nel centro dell'operazione "Abito" (...).*

*C'è un rapporto di contrapposizione tra riutilizzare il materiale e la concezione finanziaria del consumismo. Non diversamente, le altre situazioni che si alternano negli spazi dopo Pietra sviluppano un investimento personale con la creazione dell'oggetto. Si tratta di un modo di operare in cui l'autore continua a essere protagonista della sua azione, anche in una relazione interpersonale<sup>43</sup>.*

Rispondendo al «continuo riposizionamento di sé» nell'operazione abito, il "design



partecipativo” offre l’opportunità di cambiare le strutture di potere, associate con la moda, e di produrre capi di abbigliamento con diversi mezzi, come Kate Fletcher descrive nel suo libro *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journey*. Fletcher afferma che «questo potrebbe essere il risultato di una lunga conversazione tra i progettisti e gli utenti privati, tagliare, cucire e realizzare i capi stessi, questi approcci sono impliciti in un passaggio dalla quantità alla qualità che è centrale per la sostenibilità»<sup>44</sup>. Questo concetto d’iniziativa personale e di partecipazione può essere esteso dai confini della moda e abbracciare altri aspetti della progettazione dei prodotti, dell’architettura e dell’*interior design*, come nel seguente esempio del versatile Andrea Zittel<sup>45</sup>.

La creatività di Zittel risiede nel design architettonico, degli interni o sartoriale e si esprime nel suo laboratorio chiamato *A-Z West*, costruito da contenitori, nel deserto di Joshua Tree, in California. Le sue attività ecologiche si sviluppano nella riparazione, nel riciclo e nella conservazione e una delle cose che lei sa per certo è che «tutti i materiali, in ultima analisi, si deteriorano e mostrano segni di usura, quindi, è importante creare progetti che avranno un aspetto migliore dopo anni di logorio»<sup>46</sup>. Durante un’intervista a Zittel - sulla strada -, dalla coppia di storici e critici dell’architettura, Beatriz Colomina e Mark Wigley, si può estrarre la parte seguente:

- A.Z.: *Dal momento che tutta la città (New York) sentiva che stava decadendo, ho appena iniziato a riparare le cose. Ogni volta che vedevo qualcosa di rotto per la strada, avrei voluto portarlo a casa e ripararlo.*
- B.C.: *Che genere di cose?*
- A.Z.: *Piccole statue, paraurti, tazze, piatti. Ho trovato un pavimento, una volta, qualcuno aveva tirato via le piastrelle da un bagno, così ho cercato di rimetterlo insieme*<sup>47</sup>.

Tra gli esperimenti di Zittel vi è *The Regenerating Field*, un sistema che ricicla rifiuti (elementi che si trovano in abbondanza in tutto il deserto). «Lei usa pacciamme di rifiuti di carta essiccata al sole, nei suoi prototipi sperimentali, compresi i blocchi, i rivestimenti interni e l’arredamento»<sup>48</sup>. Approfittando delle qualità intrinseche della carta e del fatto che «è riciclabile, economica e leggera ma può essere resa forte e durevole», Zittel coglie l’occasione di sfruttare il materiale di scarto (trovato nel deserto/nella posta indesiderata/nelle risorse grezze) così come il clima secco, per muovere un ulteriore passo in avanti nel suo *A-Z Advanced Technologies*. *The Regenerating Field* dovrebbe essere in grado di «utilizzare la risorsa naturale più abbondante, la posta indesiderata che trasportavo alla discarica ogni settimana», afferma Zittel<sup>49</sup>.

Ma oltre a tecniche e prodotti più piccoli nelle dimensioni, è significativo notare che il concetto architettonico dietro il complesso *A-Z West* è caratterizzato da uno spirito ecologico. All’inizio, Zittel aveva restaurato la struttura esistente sulla terra che aveva comprato, una cabina fattoria che ha progressivamente esteso in un

complesso sistema architettonico, una rete architettonica. Con l'ausilio di tre container, ha creato gli spazi che ospitano la sua officina e le esigenze di magazzino e, più tardi, ha installato una serie di strutture portatili pensate per gli ospiti (ogni ospite è invitato a personalizzare il suo modulo di soggiorno, liberamente). In particolare, le diciassette stazioni *A-Z Wagon Stations* sono moduli sufficientemente ampi per consentire a un individuo di dormire e sono in fase di progressiva personalizzazione da collaboratori e amici che passano il tempo a lavorare con Zittel, per sviluppare progetti nel deserto o per unirsi a lei in escursioni regolari<sup>50</sup>. Per concludere il circolo di auto-sufficienza, Zittel dice che le sarebbe piaciuto installare serre nelle due unità all'estremità del complesso e organizzare anche la sua nutrizione<sup>51</sup>.

Zittel immagina «una società basata sulla sufficienza piuttosto che sulla necessità di abbondanza, su un'economia trasparente e luminosa, su una scienza ecologica in cui micro e macro sono una cosa sola; l'individuo e l'ambiente e tutte le cose sono organicamente collegate» e tutto questo è evidente nel suo intero lavoro<sup>52</sup>. Lei riesce a mantenere una certa attenzione in egual modo per l'uomo e l'ambiente, mentre tenta di reintrodurre qualità naturali nell'ambiente artificiale di alta tecnologia della sua generazione. Il suo approccio sostenibile dovrebbe ispirare le masse e non dovrebbe essere un'eccezione, orientando le persone verso un riesame di tutti i principi e i processi di produzione, progettazione e commercializzazione di micro e macro oggetti, di capi di abbigliamento e di edifici<sup>53</sup>.

Un altro aspetto della promozione della sostenibilità, attraverso pratiche di progettazione, è quello che Kate Fletcher chiama "innovazione funzionale"; la consegna dei prodotti e dei risultati con l'uso di minori risorse possibili. Ad esempio, la diminuzione del consumo di energia elettrica può riuscire attraverso una modifica della procedura di manutenzione dei prodotti di design; nel caso di capi di abbigliamento, questo vorrebbe dire eliminare la frequenza del lavaggio. L'"innovazione funzionale" combina la partecipazione degli utenti in azioni ecologiche e richiede un cambiamento dal pensare ai prodotti al pensare ai processi e ai loro risultati.

*Uno non deve mai essere motivato da influenze esterne: i compiti di pianificazione, di scelta e decisione appartengono a noi. Questo è un modo di prendere la direzione della propria vita, di dargli un significato e puntare nella giusta direzione<sup>54</sup>.*

Come sottolinea Fletcher, «è un salto concettuale importante per i progettisti e le imprese e comporta un elevato livello d'interazione con gli utenti nel corso del tempo, ben oltre il momento della vendita». Indagando su come la progettazione e il materiale di un indumento possano influenzare la sua manutenzione, Fletcher è arrivato a creare il *No Wash Top*, sostenendo che «un modo per innovare il lavaggio dei vestiti, è quello di progettare prodotti che non devono essere mai lavati»<sup>55</sup>.

Secondo la lista delle *These Things I Know For Sure*, Andrea Zittel dice che «le superfici facili da pulire dimostrano di più il loro sporco; in realtà, una superficie che mimetizza lo sporco è molto più pratica di quella che è facile da pulire»<sup>56</sup>. Di conseguenza, un indumento che potrebbe essere facile da pulire - un tessuto o un rivestimento del tessuto sviluppato specificamente per respingere lo sporco - potrebbe consumare meno acqua e risorse energetiche per essere conservato e mantenuto. I materiali di questo tipo, come il teflon, stanno facendo la loro comparsa a un livello sempre più ampio, con la stratificazione dell'auto-pulizia per i tessuti, e sono il soggetto principale dei gruppi di ricerca, allo scopo di produrre tessuti e rivestimenti più resistenti alle macchie.

Quando ci si avvicina ai metodi sostenibili, le tecniche e i materiali appena analizzati, si dovrebbe prendere in considerazione il fattore del tempo, per quanto riguarda i prodotti di design coinvolti e la loro diversa durata di vita. Ad esempio, in settori come l'automobilistica, l'architettura e l'urbanistica, i prodotti sono progettati con un ciclo di vita più lungo e non vengono modificati così rapidamente come l'abbigliamento: una casa può essere certificata verde con pavimenti in bambù, ma quei pavimenti non cambiano ogni settimana<sup>57</sup>. Secondo Dieter Rams e i suoi *Zehn Thesen für Gutes Design*, il "buon design" è definito come rispettoso dell'ambiente: esso conserva le risorse e riduce al minimo l'inquinamento fisico e visivo per tutto il ciclo di vita del prodotto. Inoltre, il "buon design" è di lunga durata, contrariamente a quella moda che promuove una società "usa e getta", ed è caratterizzato dal principio "meno design possibile". Il progettista, o l'utente-designer nel caso dell'approccio partecipativo alla progettazione, dovrebbe agire in base alla durata della vita di un prodotto al fine di creare un prodotto rispettoso dell'ambiente e delle sue esigenze altamente crescenti, e cercare di raggiungere il suo massimo potenziale di sostenibilità.

Indipendentemente dai mezzi per promuovere la sostenibilità attraverso la progettazione, la produzione e l'utilizzo di un prodotto - siano essi architettonici o sartoriali - non si deve trascurare l'importanza che si trova nelle singole azioni e comportamenti. Se consideriamo l'individuo parte di una società più ampia e questa società parte dell'ambiente, le esigenze di questa singola unità influiscono notevolmente sul loro contesto di vita. Per risolvere le questioni sollevate in questo capitolo, il saggio dal titolo *Il Senso del Nostro Tempo* di Gabi Scardi per il catalogo che accompagnava la mostra *Aware: Art Fashion Identity* trae una conclusione meravigliosa. Spiega come le attività umane dovrebbero rispondere alle esigenze dei singoli individui, ma senza trascurare quelle ambientali, i progettisti dovrebbero promuovere una nuova sollecitudine verso il mondo in cui viviamo e un atteggiamento più responsabile alla vita. Questo atteggiamento potrebbe portare a uno stile di vita che promuova la tranquillità, l'equità e la sostenibilità. Inoltre, potrebbe manifestarsi in modifiche al modello della nostra vita quotidiana; le attività avrebbero soddisfare le esigenze individuali senza rinunciare alle responsabilità per il pianeta<sup>58</sup>.

## Note

<sup>1</sup> P. Sassi, *Strategies for Sustainable Architecture*, Taylor and Francis, London 2006, p. 8.

<sup>2</sup> J. Hethorn, C. Ulasewicz, *Sustainable Fashion: Why Now?*, Fairchild Books, New York 2008, pp. xvii, xviii, viv.

<sup>3</sup> *Panta rhei* ("tutto scorre") è stato detto da Eraclito o è sopravvissuto come una sua citazione. Questo celebre aforisma, utilizzato per caratterizzare il pensiero di Eraclito, viene da Simplicius, un neoplatonico, e da *Cratylus* di Platone. La parola *rhei* (cfr. rheologia) è la parola greca che sta per "trasmettere", la cui etimologia si ritrova nel *Cratylus* di Platone. <en.wikipedia.org/wiki/Heraclitus> (21 ottobre 2012).

<sup>4</sup> «Materiali come il cotone biologico, la lana biologica e riciclata, il lino, il Tencel e gli oggetti come i bottoni e i gioielli realizzati con materiali naturali e riciclati, fatti a mano da gruppi artigianali in Ghana ed Ecuador per la sussistenza». S. Black, *Eco-Chic: the Fashion Paradox*, Black Dog Publishing, London 2008, pp. 22, 23.

<sup>5</sup> «Il legno serve talvolta come elemento tessile, così come il tessuto serve come materiale costruttivo. (...) La novità dell'abito *Shaker* realizzato con trame di pioppo levigato, e non è raro oggi trovare tende o tappeti realizzati con listelli di legno di bambù o di altro tipo. I cestini sono spesso a base di stecche di frassino o rovere. Ci sono anche recinti e pareti di casa con tessuti in legno». B. Gordon, *Textiles: The Whole Story: Uses, Meanings, Significance*, Thames and Hudson, London 2011, pp. 76-78. (Cfr. anche il progetto *Wooden Textiles* da Elisa Strozyk.)

<sup>6</sup> «Vale la pena notare, tuttavia, che anche una pianta vigorosa e abbondante come il bambù deve ancora essere raccolta in modo sostenibile per ottenere il massimo beneficio ecologico». K. Fletcher, *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*, Earthscan Publications, London 2008, p. 32.

<sup>7</sup> S. Ban, *Shigeru Ban*, Princeton Architectural Press, Princeton, Laurence King Publishing, London 2001, n.p.

<sup>8</sup> *Ivi*, Introduzione, n.p.

<sup>9</sup> Tra le caratteristiche della casa si trovano le seguenti: il sistema tetto *Ecostar*, un periscopio di raffreddamento passivo e materiali espansi avanzati (pannelli strutturali a parete isolati). S. Topham, *Move House*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York 2004, p. 94.

<sup>10</sup> Lo stesso si può dire dei vestiti e delle abitazioni occupate dalle tribù nomadi di nativi americani che occupavano le pianure del Nord America. (...) La tenda nera utilizzata dai nomadi beduini che occupano i deserti del Medio Oriente e Nord Africa è un ulteriore esempio di dimora tessile. *Ivi*, pp. 9, 10.

<sup>11</sup> «La tenda con traliccio dell'Asia centrale ha anche un telaio di legno, ma è fatta come un reticolo espandibile, che è coperto da feltro spesso. Un rifugio geniale per il suo ambiente in quanto protegge contro le temperature di congelamento e i venti feroci, la struttura devia il vento e la neve, e il feltro la isola (...). Le case di paglia e canne forniscono riparo dal sole, dalla pioggia e dagli insetti». B. Gordon, *Textiles: The Whole Story. Uses, Meaning, Significance*, Thames and Hudson, London 2011, pp. 76-79.

<sup>12</sup> Un modello per un approccio ancora più radicale all'"architettura tessile" è stato esposto nella mostra annuale *Extreme Textiles* (Cooper-Hewit, NY, 2005). L'"edificio in tessuto" di quaranta piani di Peter Testa non è stato supportato da una struttura in acciaio, ma da uno scheletro flessibile, un traliccio in fibra di carbonio. Aveva una rete simile alla copertura della pelle. *Ibid.*

<sup>13</sup> M. Garcia, *AD. Architextiles*, Wiley-Academy, London 2006, p. 15.

- <sup>14</sup> «Il Modernismo francese, tedesco e americano ha contribuito notevolmente allo sviluppo del nesso dell'architettura e dei tessuti. Entrambi Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright hanno utilizzato tessuti in determinati momenti della loro carriera. Nel 1912, Mies, come Jacques-Germain Soufflot prima di lui, ha utilizzato un modello di tela su vasta scala, in situ, durante lo sviluppo di progettazione per la *Casa Kroller-Muller*, e la *Casa Wright Ennis-Brown* (1923) a Los Angeles è stato il risultato di una ricerca intesa a sviluppare ciò a cui egli si riferiva come "blocchi tessili", grandi pannelli e pareti costruiti da blocchi di cemento, modellati nelle forme di suoi complessi disegni geometrici e collegati tra loro con un reticolo di barre metalliche». M. Garcia, *AD. Architextiles*, Wiley-Academy, London 2006, p. 15.
- <sup>15</sup> Il *Water Cube* è stato costruito a Pechino per le Olimpiadi del 2008 e anche se può apparire diverso da uno *yurta*, condivide il desiderio comune di raggiungere una temperatura confortevole per i propri occupanti nel modo più efficiente possibile. M. O'Mahony, *Advanced Textiles for Health and Wellbeing*, Thames and Hudson, London 2011, pp. 14, 19.
- <sup>16</sup> *ETFE*: acronimo di *Etilene Tetrafluoroetilene*, una plastica a base di fluoro, è stato progettato per avere elevata resistenza alla corrosione in un ampio intervallo di temperature.
- <sup>17</sup> B. Quinn, *Textile Futures: Fashion, Design and Technology*, Berg, Oxford 2010, p. 218.
- <sup>18</sup> B. Gordon, *Textiles: The Whole Story: Uses, Meaning, Significance*, Thames and Hudson, London 2011, pp. 76-79.
- <sup>19</sup> La ricreazione della sua casa di famiglia interamente in tessuto ha permesso a Suh di portare i suoi ricordi d'infanzia con lui ovunque andasse. S. Topham, *Move House*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York 2004, p. 68.
- <sup>20</sup> È stato sviluppato un numero crescente di indumenti tessili *A-POC*; ad esempio, *Caravan* e *Pain de Mie* dal 2000. J. Hethorn, C. Ulasewicz, *Sustainable Fashion: Why Now?*, Fairchild Books, New York 2008, p. 189.
- <sup>21</sup> Rudofsky ha integrato alcune delle sue idee in una gamma di capi di abbigliamento negli anni cinquanta. J. Hethorn, C. Ulasewicz, *Sustainable Fashion: Why Now?*, Fairchild Books, New York 2008, p. 196.
- <sup>22</sup> *Ivi*, p. 185.
- <sup>23</sup> Jean Prouvé, *Charles and Ray Eames: Two Great Constructors, Parallels and Differences: Constructive Furniture*, Vitra, Birsfelden 2002, pp. 16, 17.
- <sup>24</sup> *Ibid.*
- <sup>25</sup> *Ibid.*
- <sup>26</sup> *Ivi*, pp. 112, 113.
- <sup>27</sup> *Ivi*, p. 113.
- <sup>28</sup> J. Giovannini, *Soul of the Eames Machine*, in «The New York Times», 8 luglio 1999.
- <sup>29</sup> Tra gli elementi di sperimentazione vi sono anche altri prodotti, come le bottiglie che spariscono in acqua calda. H. Nicholson, cit. in R. Levinson, H. Nicholson, S. Parry, *Creative Encounters: New Conversations in Science Education and the Arts*, The Wellcome Trust, London 2008, p. 27.
- <sup>30</sup> G. Scardi, *The Sense of Our Time*, cit. in A. Coppard et al., *Aware: Art Fashion Identity*, Damiani, Bologna 2010, p. 9.
- <sup>31</sup> M. O'Mahony, *Advanced Textiles for Health and Well-Being*, Thames and Hudson, London 2011, p. 19.
- <sup>32</sup> Una scultura di *couture* tessile altamente sperimentale venne per la prima volta mostrata nell'ottobre 2010 a Howard Street a Sheffield, in collaborazione con l'*Università di Sheffield* e *Sheffield City Council*. *Herself* è la generazione-uno di una serie di interventi culturali, che

costituiranno l'inizio di questo progetto di sperimentazione a lungo termine. Destinato a illustrare in forma artistica l'idea che i prodotti tessili sono in grado di eliminare alcuni inquinanti dall'aria in modo da poter respirare meglio. <<http://www.catalytic-clothing.org>>.

<sup>33</sup> Invece di sfruttare le piante o i prodotti petrolchimici per fornire la materia prima per il tessuto, *BioCouture* sta indagando sull'utilizzo di alcuni batteri che attiveranno micro fibrille di pura cellulosa durante la fermentazione e formeranno uno strato denso che potrà essere raccolto ed essiccato. <[www.biocouture.co.uk](http://www.biocouture.co.uk)> (25 agosto 2012).

<sup>34</sup> M. O'Mahony, *Advanced Textiles for Health and Wellbeing*, Thames and Hudson, London 2011, p. 79.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> S. Black, *Eco-Chic: the Fashion Paradox*, Black Dog Publishing, London 2008, p. 19.

<sup>37</sup> K. Fletcher, *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*, Earthscan Publications, London 2008, p. 100.

<sup>38</sup> J. Salter, *Orsola de Castro: The Ethical Fashion Designer*, in «Telegraph», 11 febbraio 2010.

<sup>39</sup> V. C. Caratozzolo, *Irene Brin: Italian Style in Fashion*, Marsilio, Milan 2006, pp. 31-33.

<sup>40</sup> S. Menkes, *Magical Reality in 3-D From Issey Miyake*, in «The New York Times: Fashion and Style», 22 novembre 2010.

<sup>41</sup> S. Black, *Eco-Chic: the Fashion Paradox*, Black Dog Publishing, London 2008, p. 18.

<sup>42</sup> <[http://en.wikipedia.org/wiki/Participatory\\_design](http://en.wikipedia.org/wiki/Participatory_design)> (21 ottobre 2012).

<sup>43</sup> B. Corà, M. Pistoletto, *Habitus, Abito, Abitare, Progetto Arte: Biennale di Firenze '96*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci - Prato, Skira, Milan 1996, pp. 29-30.

<sup>44</sup> K. Fletcher, *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*, Earthscan Publications, London 2008, p. 187.

<sup>45</sup> Andrea Zittel: C'è un posto che ho sempre voluto creare, uno spazio chiamato *Bored Room* dove sarei potuta andare per mezz'ora ogni giorno e non fare nulla». *Andrea Zittel: Lay of my Land*, Prestel, Munich, London, New York, 2011, p. 146.

<sup>46</sup> *Andrea Zittel: Critical Space*, Prestel, Contemporary Arts Museum Houston, New Museum of Contemporary Art New York, Prestel, Munich, Berlin, London, New York 2005, p. 14.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>49</sup> *Andrea Zittel: Lay of my Land*, Prestel, Munich, London, New York, 2011, p. 132.

<sup>50</sup> *Andrea Zittel: Critical Space*, Prestel, Contemporary Arts Museum Houston, New Museum of Contemporary Art New York, Prestel, Munich, Berlin, London, New York 2005, p. 96.

<sup>51</sup> *Andrea Zittel: Lay of my Land*, Prestel, Munich, London, New York, 2011, p. 082.

<sup>52</sup> A. Coppard et al., *Aware: Art Fashion Identity*, Damiani, Bologna 2010, p. 22.

<sup>53</sup> S. Black, *Eco-Chic: the Fashion Paradox*, Black Dog Publishing, London 2008, p. 18.

<sup>54</sup> A. Coppard et al., *Aware: Art Fashion Identity*, Damiani, Bologna 2010, p. 22.

<sup>55</sup> «Il *No Wash Top* è stato progettato in parte per resistere o per respingere lo sporco, ma soprattutto per essere indossato come un distintivo, l'indumento caratterizzato dal pulire superfici e dotato di ventilazione sotto le braccia». K. Fletcher, *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*, Earthscan Publications, London 2008, n.p.

<sup>56</sup> *Andrea Zittel: Critical Space*, Prestel, Contemporary Arts Museum Houston, New Museum of Contemporary Art New York, Prestel, Munich, Berlin, London, New York 2005, p. 14.

<sup>57</sup> J. Hethorn, C. Ulasewicz, *Sustainable Fashion: Why Now?*, Fairchild Books, New York 2008, p. xxi.

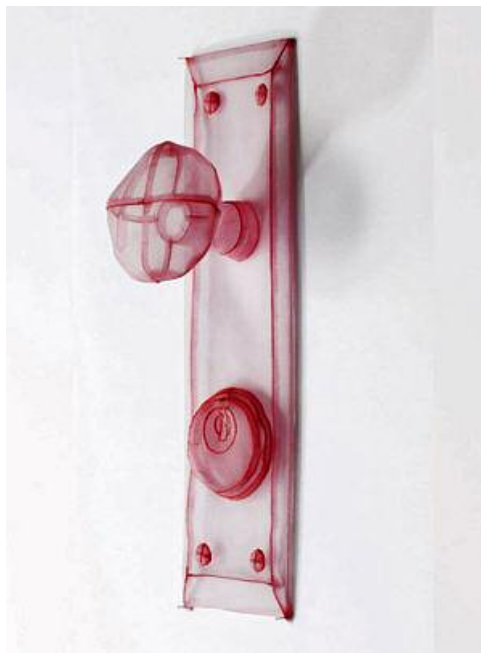
<sup>58</sup> A. Coppard et al., *Aware: Art Fashion Identity*, Damiani, Bologna 2010, n.p.

*II. Habitus | IID. Sostenibilità | Immagini*



*Ronan e Erwan Bouroullec per Capellini, Progetto, "Clouds", 2004*

## II. Habitus | IID. Sostenibilità | Struttura



Do Ho Suh, Progetto, "Staircase V", 2008    Do Ho Suh, Progetto, "Specimen", 2011



Do Ho Suh, Progetto, "The Perfect Home II", 2003



## II. Habitus | IID. Sostenibilità | Struttura



*Abitazione Tradizionale, "Yurt", Mongolia*



*Shigeru Ban Rifugi di Emergenza da Carta in Rwanda 1999*

II. *Habitus* | IID. *Sostenibilità* | *Struttura*



Shigeru Ban, *Casa, "Paper House"*, 1995



*Abito da Carta, USA*, 1966/1968



Kengo Kuma, *Casa, "Great Wall"*, Cina, 2002

## II. Habitus | IID. Sostenibilità | Struttura



*Kengo Kuma, Casa, "Umbrella", 2008*

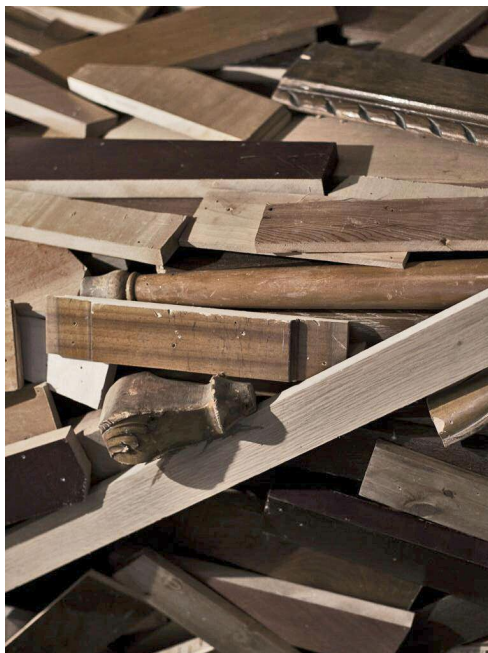


*Kengo Kuma, Casa, "Umbrella", 2008*



*Kengo Kuma, Casa, "Umbrella", 2008*

## II. Habitus | IID. Sostenibilità | Struttura



*Humberto e Fernando Campana, Albergo, Humberto e Fernando Campana, Sedia, "New", Atene, 2011*

*"Favela", 1991*



*Humberto e Fernando Campana, Albergo, "New", Atene, 2011*

## *II. Habitus | IID. Sostenibilità | Struttura*



*Issey Miyake e Reality Lab, Progetto, "132 5", 2010*



*Elisa Strozyk, Progetto, "Wooden Textiles", 2011*

## II. Habitus | IID. Sostenibilità | Performance



*Helen Storey e Tony Ryan, Progetto, "Herself", 2010*



*Helen Storey, Progetto, "Say Goodbye", 2010*



*Helen Storey e Tony Ryan, Progetto, "Herself", 2010*

## II. Habitus | IID. Sostenibilità | Performance



*Diller e Scofidio, Edificio, "Blur", Swiss Expo, 2002*



*Diller e Scofidio, Abiti, "Blur", Swiss Expo, 2002*

## II. Habitus | IID. Sostenibilità | Performance



*Tokuji Yoshioka, Sedia, "Venus", 2008*



*Tokuji Yoshioka, Sedia, "Venus", 2008*



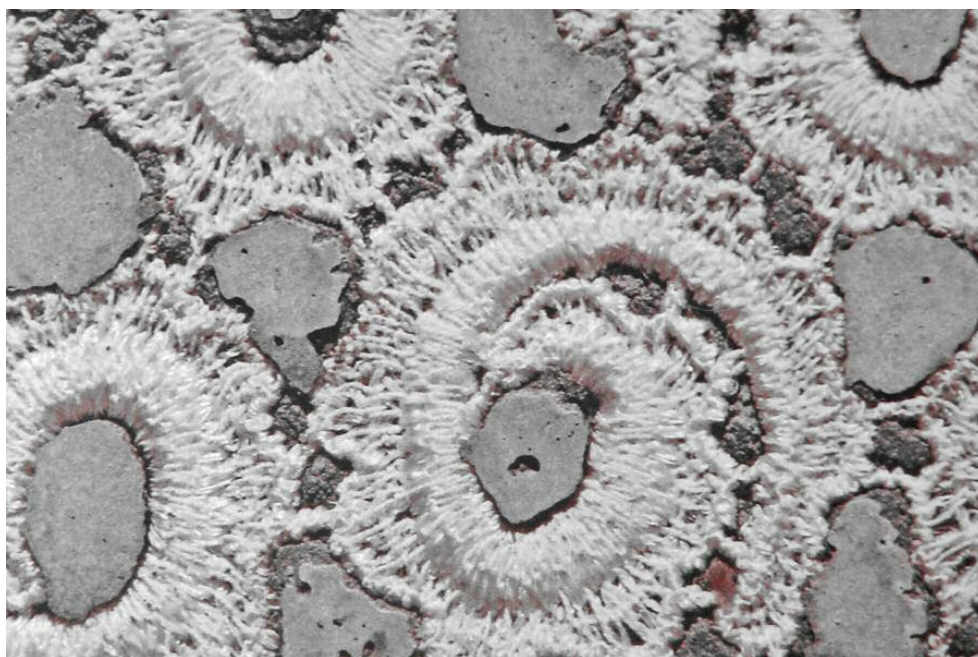
## II. Habitus | IID. Sostenibilità | Performance



*Suzanne Lee, Progetto, "BioCouture",  
2010*



*Cemento Acustico con Diversi Tessili*



*Cemento Acustico con Diversi Tessili*



## EPILOGO

*Come un edificio parla del mondo attraverso la sua metafora incarnata, allo stesso tempo racconta la storia della sua costruzione, la sua genesi, e si pone in un dialogo con tutta la storia dell'architettura; l'architettura vera ci fa ricordare altri edifici. Tutti gli edifici significativi riguardano contemporaneamente il mondo, la vita e la disciplina dell'architettura stessa. Nella concretizzazione del presente, evocano la nostra consapevolezza del passato, così come la nostra fiducia nel futuro<sup>1</sup>.*

Al fine di esaminare l'interrelazione dinamica tra la costruzione e la condizione umana, sono stati selezionati tre casi di studio principali: la Casa Malaparte, la Maison Lemoine e l'ultimo appartamento di Le Corbusier e Yvonne Gallis a Parigi, sui due ultimi piani dell'Immeuble Molitor. L'analisi di ciascun caso di studio residenziale ha focalizzato l'attenzione su una suddivisione dello spazio interno in elementi che interagiscono direttamente con le caratteristiche della condizione umana, per illustrare la connessione inestricabile della prima entità - lo spazio interno - con quest'ultima. L'analisi di ciascuna parte è stata composta intorno a una sfera distinta per quanto riguarda la condizione umana, e più precisamente: a) la sfera emozionale, con riferimento all'anima umana, b) la sfera corporea, con riferimento al corpo umano, e c) la sfera sociale/abituale, per quanto riguarda lo stile di vita umano.

A loro volta, questi punti (di origine umana) sono stati interpretati attraverso un tema specifico, un corpus teorico, che ha rivelato per ogni caso di studio caratteristiche intrinseche di: a) narrazione, b) meccanizzazione e c) grottesco, rispettivamente. Eppure questi temi rappresentano ogni volta una (selezionata) prospettiva interpretativa e non il tentativo di creare un principio auto-referenziale, una condizione unitaria tra il soggetto costruito e quello teorico. In particolare, i punti concettuali delle caratteristiche narrative, meccaniche e grottesche hanno facilitato la rivelazione della "metafora incarnata" che ogni residenza - insieme con i suoi residenti - ha espresso, così come la ricostituzione della "storia" differente di ogni esempio. Dopo l'affermazione di Juhani Pallasmaa, dal suo saggio *The House and the Body*, è importante notare che gli esempi di costruzioni selezionati hanno influenzato, o possono influenzare, altri esempi architettonici e condizioni umane. Senza dubbio, l'analisi precedente ha mirato ad assegnare a ogni caso di studio un punto di vista generalizzato, in modo che poter ispirare, potenzialmente, le future attività architettoniche.

Retrospectivamente, o in tempo reale, il prodotto architettonico narra la storia del suo residente, della persona che ne ha fatto esperienza, e, a volte, l'ha concepito inizialmente, la persona che ha risieduto nel suo involucro nel corso degli anni. Dai risultati delle analisi di cui sopra, si è spinti a comprendere che l'elemento più intimo dell'ambiente costruito è il suo spazio interno. Gli spazi interni residenziali coesistono con, e talvolta si eseguono insieme al fattore umano nella cornice di una sincronicità assoluta. Lo spazio interno, insieme con i suoi mobili e arredi, costituisce come un punto preciso sulla mappa di una vita, come un frammento d'identità del residente, della sua autobiografia. L'architettura è quindi ridefinita come un prodotto tattile, che in realtà è vissuto nello spazio e nel tempo, e continua a esistere portando le tracce visibili della sua forma precedente anche molto tempo dopo la presenza del suo occupante.

Hegel confessa che quando formava un oggetto, mettendo la sua intenzione nella sua forma, questa non coglieva il fatto di esistere come il riflesso dell'esistenza dell'oggetto, dal momento che la sua personalità e carattere sono stati definiti attraverso l'oggetto stesso. Di conseguenza, il suo carattere interiore aveva acquisito un'esteriorità indipendente, era stato riassunto nella forma assoluta distinta dell'oggetto<sup>2</sup>. Rispettivamente, insieme con i casi di studio selezionati in quest'analisi, spazi interni diversi sono stati illustrati, esprimendo, prima di tutto, aspetti diversi di una spazialità antropologica; *un espace propre*<sup>3</sup>. Lo spazio interno, appropriato ogni volta alle esigenze del residente, comprende un'entità più piccola all'interno di un ampio sistema di rappresentazioni, generato dalla stessa presenza umana.

Le piastrelle nell'atrio di Casa Malaparte, o i mobili surreali nel suo cuore, continuano a rappresentare il loro proprietario originale, Curzio Malaparte, i suoi ricordi del periodo dell'esilio e i sentimenti che lo hanno accompagnato. Allo stesso modo, i pannelli scorrevoli e la piattaforma in movimento nel cuore della Maison Lemoine indicano la presenza del suo iniziale proprietario portatore di handicap, Jean-François Lemoine, e le sue esigenze corporee intrinseche. Invece, la rigida ripartizione dello spazio, in una parte femminile e maschile, il bagno privato decostruito e le tracce sparse di collezioni di souvenir suggeriscono la presenza di Le Corbusier nel suo ultimo appartamento privato. Come le cornici fotografiche ben organizzate delle case di Le Corbusier e i pochi elementi che hanno indicato la presenza di qualcuno, anche quando nell'immagine mancava ogni esistenza umana, le altre tracce umane nei suddetti casi di studio compongono un'autobiografia espressa in termini architettonici: un perpetuo, continuo frattale.

In una composizione visiva, un dipinto di Le Corbusier (1920) raffigurante, principalmente, una chitarra e una lampada, si può distinguere che ogni elemento è definito dal suo contorno corrispondente. L'immagine è costituita come da un insieme di contorni diversi, che nel loro insieme formano un tutto. Se si traccia un parallelo tra questa composizione e lo spazio interno, interpretando ogni singolo elemento, attorno all'esistenza umana e dentro l'involucro architettonico come il

portatore del suo contorno distinto, allora avremmo acquisito l'immagine concettuale di una persona circondata da una serie di contorni materializzati. Simile alla descrizione di Paul Virilio, nella parte della tesi intitolata "Emergenza", e all'argomento di Penny Sparke nel suo libro *The Modern Interior*, nell'analisi precedente gli involucri architettonici e sartoriali sono stati percepiti come contorni concentrici della stessa entità: hanno nel loro centro la condizione umana e interagiscono con quest'ultima, e tra di loro, in una serie di relazioni dinamiche. A partire dall'immagine visiva della pittura di Le Corbusier e arrivando alla materializzazione progressiva del corpo<sup>4</sup>, la ricerca di cui sopra ha portato in primo piano diversi tipi di spazialità, interattivi con la condizione umana. Michel Serres scrive a proposito:

*La casa è una scatola d'immagini, come un teschio o un occhio. Il filosofo abita il suo problema. (...) All'interno della casa, la camera da letto racchiude una scatola nella scatola. Quando la gente è entrata nelle scatole dei letti, a Ouesant, o dei letti a baldacchino, a Rambouillet o Versailles, si potrebbe aggiungere ancora un'altra scatola all'elenco, questa volta un po' più scura all'interno di quella più grande ancora illuminata. Le lenzuola aggiungono un'altra tasca alle serie contenute una dentro l'altra, e così noi raramente scivoliamo nudi in mezzo loro. O! Tempo congelato della nostra infanzia, quando nessuno andava a letto senza i loro strati, livelli e pareti dal cemento grezzo alla biancheria da letto, il numero di pelli fino a raggiungere la nostra pelle reale<sup>5</sup>.*

Questa nozione, della "materializzazione progressiva del corpo", è anche descritta da Renato De Fusco nel suo libro *Design 2029: Ipotesi per il Prossimo Futuro*, sotto forma di diverse categorie, definite dal loro grado di vicinanza al corpo umano. De Fusco sostiene che gli elementi più vicini alla pelle umana - i cosiddetti "sostitutori" - dimostrano un "grado zero dello spazio-contatto" (come, ad esempio, le lenti a contatto, la biancheria intima e gli apparecchi acustici) e poi continua a mostrare le diverse entità che circondano il corpo umano, in termini di distanza, funzione e interrelazione con il corpo stesso. AsM ha seguito lo stesso dispiegarsi dei soggetti che, ciascuno a suo modo, comprendono il corpo umano e il suo spirito.

Nel frattempo, ha esaminato la natura di queste entità, insieme alle relazioni che costantemente si stabiliscono con la condizione umana. Subito dopo la pelle umana arriva lo spazio intimo e quindi i capi di abbigliamento<sup>6</sup>, mostrandosi come estensioni degli arti, creando un micro-ambiente tra la superficie del loro materiale e la superficie della pelle. In poche parole, vengono poi gli elementi dello spazio interno, come i mobili, le sedie e i letti che prendono posizioni diverse, ma sostengono e racchiudono il corpo umano in modo simile a come fa un capo di abbigliamento. Alla fine di questa concentrica catena interconnessa, che crea diversi gradi di spazialità intorno al corpo, si può trovare il contenitore<sup>7</sup> o, altrimenti, l'involucro architettonico, che vuole includere tutte le entità di cui sopra e soprattutto l'esistenza umana.

I confini che rappresentano le entità distinte all'interno dello spazio vissuto, quotidiano (i mobili, gli arredi e tutti gli elementi, descritti nel modello di cui sopra, di gusci materiali concentrici attorno a quello umano) portano il loro distinto confine concettuale. AsM ha percepito questi confini come membrane permeabili, come elementi che collegano, piuttosto che separare, ambienti vicini. Leach utilizza il concetto di Georg Simmel sull'elemento di una "porta" e la sua capacità di superare la divisione tra l'interno e l'esterno, per consentire uno scambio permanente tra il confine e il senza confini<sup>8</sup>. Come una porta non nega il concetto di confine, ma esprime come quel confine potrebbe essere potenzialmente più permeabile, AsM ha esaminato l'interazione tra i differenti contorni dello spazio interno, iniziando spazialmente dall'involucro architettonico (edificio) e arrivando a quello umano (pelle). Tuttavia, l'impiego della teoria della Fenomenologia, come strumento principale dell'interpretazione dei fenomeni e di numerosi studi teorici, ha tentato di far luce sul rapporto tra gli esempi pratici e teorici.

La presente tesi ha affrontato il campo dell'abbigliamento come un contorno intermedio tra i beni architettonici (edificio) e quelli naturale (pelle). Si è tentato di rintracciare i principi della sua relazione sia con lo spazio interno, e i suoi elementi, che con la condizione umana, seguendo di volta in volta la sfera concettuale selezionata. Riguardo a questo, l'intero lavoro di stilisti come Martin Margiela, Alexander McQueen e Rei Kawakubo è stato scelto come piattaforma principale di riferimento, senza escludere altri casi che avrebbero potuto essere e sono potenzialmente rilevanti. Per quanto riguarda l'interrelazione delle pratiche sartoriali e architettoniche, AsM ha cercato di descrivere i loro incontri interdisciplinari<sup>9</sup>, dopo aver confrontato i loro processi paralleli e le origini comuni, insieme con la loro connessione inestricabile col loro destinatario: la condizione umana. AsM si basa principalmente sulle basi teoriche della fenomenologia; di conseguenza, il suo scopo principale consiste nella descrizione dei fenomeni diversi dall'ambiente vissuto e le sue specificità, senza cercare di dare risposte, per spiegare o per analizzare<sup>10</sup>, in modo definitivo o risoluto, ma piuttosto cercando di delineare il proprio futuro itinerario, pratica o collaborazione.

Inoltre, la fenomenologia offre un modello di conoscenza per sondare sotto la superficie e per verificare la base fondamentale della condizione umana<sup>11</sup>. Per fare ciò, AsM ha concentrato l'attenzione su queste qualità dello spazio interno (architettura-corpo) e intimo (abito-corpo), che assegna agli spazi la loro intrinseca natura. Queste qualità aiutano a concentrare la "situazionalità" umana all'interno degli ambienti quotidiani vissuti e nella natura dell'esistenza moderna. Come descrive Georg Simmel, con riferimento alle arti plastiche e la loro concentrazione sugli arti, il *tout ensemble* è assolutamente governato dall'interno: lo spirito e il senso della vita governano l'intero abbraccio in maniera uniforme<sup>12</sup>. All'interno di un concetto simile, AsM trae origine dall'analisi dei dati, di questa forza interiore - i diversi arti - che hanno motivato e dato significato al prodotto materiale - sia esso architettonico o sartoriale. Attingendo alla teoria della fenomenologia, AsM ha esaminato

le parti distinte dell'unità percepibile dell'oggetto (architettonico o sartoriale), al fine di descrivere i loro mezzi di riferimento, di interrelazione, e indicare gli elementi caratteristici di questa unità.

Secondo Jacques Derrida, vi è la necessità di mettere l'architettura in contaminazione con gli altri mezzi di comunicazione, altri arti<sup>13</sup>, poiché deve essere riconsiderata la natura del confine che ha definito l'architettura. La presente tesi, nella sua interezza, ha tentato esattamente questo, la "contaminazione" del prodotto architettonico - e più precisamente dello spazio abitativo, interno - al fine di ridefinire i suoi limiti distinti, il rapporto tra ciò che è "dentro" e ciò che è "fuori": la sua interrelazione liminale con gli altri prodotti e pratiche. Secondo Neil Leach, la natura dei confini che definiscono gli studi di architettura è stata esaminata in un modo che non ha negato la specificità di queste discipline dell'architettura, ma piuttosto in un modo che tenta di ridefinire il suo rapporto con altre discipline<sup>14</sup>, come la sartoriale, in questo caso, non da una prospettiva esclusiva od opposta, ma disposta a considerare nuovi tipi di rapporti.

Di conseguenza, gli esempi teorici o concreti utilizzati nel discorso generato da AsM sono stati selezionati, insieme con gli strumenti interpretativi, in seguito alla loro capacità di illustrare le possibilità di comprendere i prodotti architettonici, oltre i limiti dei discorsi tradizionali e all'interno di un più ampio contesto culturale e concettuale. Per approcciare i principali argomenti di AsM, assieme all'esame del materiale documentato, dei casi costruiti (piantine, schizzi, fotografie), le visite personali sono state integrate con i principali strumenti metodologici. Per essere in grado di descrivere uno spazio, si dovrebbe fluire attraverso di esso, si dovrebbe entrare e uscire, prendere coscienza degli interni e delle attività all'aria aperta, come parti di un tutto continuo<sup>15</sup>.

Per quanto concerne gli esempi architettonici, guardare la forma visibile, come riprodotta in cornici fotografiche o diagrammi, non è sufficiente, perché bisognerebbe viverne il senso, le (vere) dimensioni dello spazio, si dovrebbe entrare a far parte dei suoi limiti, della sua spazialità. Ad esempio, le visite a Casa Malaparte, Maison Lemoîne e Immeuble Molitor sono state condotte con diversi approcci e strumenti di documentazione, di volta in volta, secondo le esigenze della descrizione. Uno dei concetti principali, su cui ho posto l'attenzione durante queste esperienze personali all'interno dello spazio costruito, è che l'architettura ospita la sfera della vita e al tempo stesso incarna un senso d'inerzia senza tempo, permanente e intenso: anche se gli occupanti originali di ogni spazio privato visitato erano da lungo tempo scomparsi, l'elemento costruito rimane<sup>16</sup>.

Oggi gli architetti stanno cominciando ad abbandonare il concetto di atemporalità, nel tentativo di sincronizzare le loro proposte con un ambiente *time-based* e di accogliere reazioni in tempo reale in una rete in cui vivere<sup>17</sup>. Questa simultaneità è evidente nei tre casi di studio residenziali selezionati, dal momento che i dettagli

specifici dell'ambiente costruito sono verificati solo dalla presenza del loro occupante iniziale, il suo spirito, il corpo e le sue abitudini. L'architettura esprime un pensiero e questo pensiero comprende un ambiente attivo, rivoluzionario e interattivo. Secondo Baudrillard, oggi tutto deve intercomunicare, tutto deve essere funzionale, senza più segreti, misteri, tutto è organizzato, quindi tutto è chiaro<sup>18</sup>.

Baudrillard pone l'accento sull'importanza della funzionalità per quanto riguarda lo spazio architettonico corrispondente umano, le attività contemporanee, le abitudini e le pratiche. Mentre nel libro *Interactive Architecture* l'argomento è invertito. Come nei casi di studio citati in precedenza, l'architettura segue i bisogni umani e le aspirazioni, la questione che si pone non è "come facciamo a conoscere l'architettura", ma "come fa l'architettura a conoscere noi": e cosa succederebbe se le pareti, i pavimenti, l'illuminazione, la ventilazione e altri aspetti del contesto architettonico iniziassero a comunicarci informazioni e imparassero a interagire con noi?<sup>19</sup> Il concetto è, quindi, esteso per includere, insieme con i principali elementi architettonici, i diversi particolari di una struttura costruita, in un'continua interazione con la condizione umana.

AsM ha cercato di delineare i vari modi in cui i manufatti architettonici e sartoriali operano in sintonia con parametri e indicazioni umane: seguendo dati spirituali, corporei o abituali. Inoltre, i manufatti esaminati erano in sintonia con l'ambiente circostante temporale, con un distinto spirito del tempo ogni volta: lo spirito dell'epoca. Per il *Salone di Berlino* (1931), Mies van der Rohe ha proposto uno spazio fluido, in una zona residenziale, che completasse il suo uso di un *open space*, con elementi come pareti mobili *free-standing* e pezzi d'arredo flessibili<sup>20</sup>. Nella sua installazione veniva riflesso lo stile moderno dei suoi abitanti. Attualmente, lo stile di vita moderno si esprime a fondo attraverso l'uso della tecnologia, le innovazioni tecnologiche offuscano i limiti tra il naturale e l'artificiale, l'umano e il materiale, e qualche volta sono anche integrati all'interno del corpo umano, complicando ancora di più queste divisioni. La tecnologia ha contaminato le relazioni umane, così come gli arredi e gli ambienti domestici, introducendo nuove forme di vita all'interno (architettura) e di vita insieme (agli altri).

L'abito non può rimanere incontaminato dall'influenza dello stile di vita moderno e dalle esigenze umane in crescita e in evoluzione continua. Come Charles Frederick Worth aveva notato, una grande importanza aveva la creazione degli abiti alla moda e degli spazi privati<sup>2</sup>: entrambi erano piattaforme di espressione personale e di auto-identificazione. I casi di studio selezionati sono stati testimonianze del legame tra gli spazi interni e le identità dei loro occupanti: ma queste identità facevano parte di uno stile di vita più generale che includeva, tra le altre cose, la scelta del vestito personale. Nel libro *Ornamento o nudità. Gli Interni della Casa in Francia (1918/1939)*, gli autori sottolineano che nel periodo del primo dopoguerra, le trasformazioni in materia di interni domestici sono apparse come adombrate. L'arredamento tradizionale aveva fatto spazio a pezzi di arredamento mobili, fles-



sibili e funzionali, in sintonia con le esigenze dell'umanità, impiegando caratteristiche meccaniche<sup>2</sup>. Di conseguenza, Francis Jourdain nel 1924 andava affermando che «i nostri costumi sono in piena trasformazione» e che «non si stava dando il vero valore indicativo ai sintomi che tutti possono vedere»<sup>2</sup>.

Jourdain fa notare che, mentre «ai nostri padri piaceva a “ricevere”, a noi piace viaggiare, il lusso contemporaneo consiste in una macchina alla moda; infatti, diventa *boudoir*, studio, anche camera polivalente»<sup>24</sup>. Per lui la “soluzione futura” è stata riassunta nel fatto che in un appartamento in rue Vavin Jourdain, a Parigi, il salone era diventato il soggiorno<sup>25</sup>. I cambiamenti nello stile di vita delle persone hanno un impatto preminente sulla disposizione dei loro spazi interni e sull'aspetto dei loro vestiti. Com'è stato esaminato nel corpus principale di AsM le caratteristiche sentimentali, materiali o relazionali di ogni condizione umana si riflettono sui prodotti architettonici e sartoriali, e questi servono come contenitori della necessità, tendenza o abitudine umana.

Ma come può l'elemento umano essere, con tutte le sue particolarità, consapevolmente vicino all'essenza architettonica (o sartoriale)? In che modo le tendenze future del design possono ripristinare il rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda e con i diversi sotto-elementi materiali (e i loro limiti concettuali)? La risposta si può trovare in materia di aferesi, occupandoci dello stretto necessario. Come se in seguito alle affermazioni espresse da Richard Sennett quando descrive donne audaci, come Madame Hamelin, che ha passeggiato nei giardini pubblici completamente nuda, coperta solo da uno scialle di mussolina sottile, e Madame Tallien, la leader della moda al Termidoro di Parigi, che è apparsa all'opera indossando solo una pelle di tigre<sup>26</sup>, o alle affermazioni espresse da Le Corbusier quando loda «il suo castello sulla Costa Azzurra, di 3,66 m. per 3,66 m.» con un “eccellente *comfort*”<sup>27</sup>, riferendosi al Cabanon (1949) - la sua casetta di legno grezzo a Roquebrune-Cap-Martin.

Le azioni future della progettazione residenziale possono avere origine ed essere indirizzate verso bisogni umani archetipici: la protezione e l'appartenenza, il contatto e la riflessione<sup>28</sup>, il riposo e il movimento corporeo. Come nel Cabanon, la cui forma e le dimensioni delle superfici, gli spazi e gli arredi derivavano da posture umani universali (seduta, sporgente, racchiusa), lo spazio - insieme con i suoi elementi - dovrebbe essere la copia delle caratteristiche umane. L'ambiente costruito dovrebbe funzionare come lo stampo delle tendenze di vita. Si dovrebbe riconsiderare un ritorno allo stato originale dell'architettura, alle dimensioni più prossimali della struttura realizzata e dell'entità umana: una neo-capanna. “Cabanon” può essere il diminutivo della parola francese per “cabina”, ma comporta una serie di significati aggiuntivi, come il manicomio o il primitivismo bucolico (sparse in tutto il sud della Francia sono strutture poco usate dai pastori); queste *cabanon* sono un promemoria che le origini stesse della architettura ripongono nella progettazione della capanna primitiva<sup>29</sup>.

Allo stesso modo, e non lontano, si trova E.1027 (1924), la casa di Eileen Gray e Jean Badovici, destinata a essere la “casa dalle dimensioni minime”: minimo spazio, massimo *comfort*. Gray ha visto un’interrelazione tra gli spazi e i corpi umani, non solo poiché lei si muoveva dai mobili all’interior design e, infine, all’architettura, ma anche nell’attenzione che ha dato al suo aspetto, e ha tentato di esprimere questa interrelazione in termini architettonici materialistici nella sua residenza privata<sup>30</sup>. In ogni parte della casa si trovavano intelligenti elementi a muro, luci di lettura, tavoli a scomparsa e leggi, tavoli orientabili di supporto, armadi e scomparti per riporre tutto, dai cuscini alle zanzariere: tutte le diverse esigenze umane, le abitudini e le tendenze erano state classificate e trattate di conseguenza. Nel frattempo, nella loro descrizione di E.1027, i suoi occupanti scrivono:

*Abbiamo cercato di creare la più piccola cellula abitabile. Nonostante le sue dimensioni estremamente ridotte, la stanza della cameriera offre un sufficiente livello di comfort. (...) Questa casa molto piccola, così, concentrata in uno spazio molto piccolo, ha tutto ciò che può essere utile per il comfort e per aiutare a soddisfare la gioia di vivere. In nessuna parte c’è una linea o una forma che è stata ricercata per se stessa; ovunque qualcuno ha pensato all’uomo, alla sua sensibilità e alle sue esigenze<sup>31</sup>.*

Pratiche future dell’architettura dovrebbero concentrarsi sulla creazione di ambienti costruiti continui, integrali, in cui un elemento corrisponde a un altro e nel loro insieme corrispondono al «pensiero sull’uomo, sulla sua sensibilità e le sue esigenze». Troviamo lo stesso concetto nelle parole di Frank Lloyd Wright, poiché nel parlare d’integrità in architettura è come se stesse parlando di un individuo. Gli edifici, e in particolare le residenze, dovrebbero essere caratterizzate dall’“integrità”: una qualità che si trova anche nell’uomo stesso<sup>32</sup>. Inoltre, nel campo dell’abbigliamento, il corpo umano dovrebbe essere in grado di svolgere senza restrizioni intrinseche i suoi movimenti, posture e azioni. Nella nozione di aferesi, si dovrebbe considerare il vestito che ha eseguito il più chiaramente possibile gli elementi essenziali, al punto della quasi nudità quando diventa praticamente carne: un corpo nudo. Dall’aferesi proposta attraverso la minima (quasi primitiva) dimora, rispettivamente, si deve tener conto del concetto di “corpo nudo” (nel suo aspetto originale, primitivo, archetipico come parte della riflessione sulle tendenze future del design), da ora in poi, alla ricerca di sincerità nell’abito<sup>33</sup>.

Richard Sennet descrive che la “mussola” (durante il tempo dell’antico regime) mostrava non solo la forma del seno, ma, più importante, il movimento degli altri arti quando il corpo cambiava posizione<sup>34</sup>. Nel frattempo, il rapporto tra la vita domestica e la pelle nuda è stato ugualmente approcciato sia da Juhani Pallasmaa che da Mark Wigley; il primo sosteneva che «vi è una forte identità tra la pelle nuda e la sensazione della casa»<sup>35</sup> e il secondo che «l’abbigliamento del corpo nudo con un barile viene citato come “la cellula primordiale della casa”: si tratta di un modello di purificazione e identità fondamentale tra abbigliamento e alloggio». La nudità

esprime sentimenti archetipici (di appartenenza, *comfort*, preoccupazione e cura), insieme con un senso di pulizia e funzionalità, forza ed evidenza, dal momento che essere nudo significa essere senza travestimento<sup>36</sup>. Le prospettive future del design possono (o devono) seguire un percorso creativo verso la nudità, verso quella nudità che è una forma di abbigliamento<sup>37</sup>, descritto così da Martin Gropius (nell'epoca del Modernismo):

*L'architettura nelle ultime generazioni è diventata debolmente sentimentale, estetica e decorativa... noi rinneghiamo questo tipo di architettura. Il nostro obiettivo è creare una chiara architettura organica, la cui logica interna sarà radiosa e nuda, libera da falsi rivestimenti e inganni<sup>38</sup>.*

I casi di studio esaminati in AsM sono in sintonia con la condizione umana di chi li abita, così come con il diverso spirito del tempo, ma non sono stati influenzati dalle esigenze imponenti della moda. Come sostiene Bernard Rudofsky nel suo libro *Are Clothes Modern?*, «il predominio della moda di breve durata e commerciale promossa non si limita al settore dell'abbigliamento, ma pervade quasi ogni fase della vita»<sup>39</sup>. Il termine *fashion* deriva dalla parola latina *facere*, che significa "fare" - e porta ancora questo senso anche nel verbo *to fashion*. Nel frattempo, secondo il significato francese e tedesco della parola *mode*, «*fashion* connota l'effimero e il gusto, implicando un ciclo di rapido cambiamento stilistico, comunque il processo della novità stessa potrebbe diventare ripetitivo»<sup>40</sup>. La "moda" può determinare il nostro ambiente domestico dalla pendenza del tetto alla forma del portacenere, ma non è un parametro di analisi dei casi selezionati. Gli spazi interni di Casa Malaparte, Maison Lemoine e Immeuble Molitor corrispondevano, principalmente, all'impostazione dei loro proprietari iniziali e non a quella della moda del loro tempo. Eppure, essi sono serviti come paradigmi per altri casi residenziali, favorendo ulteriori condizioni umane, con caratteristiche pertinenti a quelli citati.

Gli esempi di AsM sono serviti come prototipi, come soluzioni archetipiche del problema della creazione dello spazio (domestico), con riferimento diretto ai bisogni umani. Questa richiesta di fronteggiare le necessità umane con la creazione di spazi interni, mobili, capi di abbigliamento od oggetti, è approcciata da Rudofsky nel modo seguente. Rudofsky osserva che «gli strumenti, come forbici, aerei, sci e racchette da neve, non mostrano una marcata differenza nel corso dei secoli, sono essenzialmente gli stessi in tutti i continenti e hanno conservato la loro forma pura»<sup>41</sup>. Egli propone che «questi oggetti utili dalla buona forma», questi strumenti, dovrebbero essere esclusi dalla sostituzione occasionale degli oggetti solo perché diventano "fuori moda". Rudofski scrive, a proposito:

*Tale miglioramento nel nostro ambiente e negli strumenti della vita inciderebbe automaticamente sul nostro guardaroba. Non vi è alcun motivo per cui la progettazione di tali oggetti utilitari come impermeabili e ombrelli non debbano essere stabilizzati fino a quando, e solo fino a quando, tale disegno*

*venga sostituito con uno più soddisfacente. La lista di vestiti e oggetti di utilità correlati può essere ingrandita ad libitum. (...) Il cappello più bello e più pratico diventa un'assurdità se si dimentica che deve avere uno scopo<sup>42</sup>.*

AsM ha approcciato i vestiti dal punto di vista della parola tedesca *kleid*, che si riferisce alla copertura del corpo umano con un panno (abito), che implica una nozione di base più durevole fondamentale e funzionale rispetto al termine "moda"<sup>43</sup>. Inoltre, AsM ha considerato l'abbigliamento da come diverso tipo di rivestimento, un rivestimento del corpo umano e ha esaminato la sua interrelazione, in termini di prestazioni parallele o sovrapposte al rivestimento architettonico e allo spazio interno. Come risultato, è stato tracciato un *continuum* tra il corpo umano, l'abito, lo spazio interno e i suoi elementi. Un *continuum* che potrebbe non essere così intenso come nel caso di Henry van de Velde e dei suoi costumi per la moglie, Maria Sèthe (nel 1898), o per Elisabeth Foerster-Nietzsche (nel 1904), corrispondenti allo stile degli spazi interni che le hanno ospitate<sup>44</sup>.

Se per Adolf Loos, che ha scritto molto sulle mode contemporanee, o per Peter Behrens, Henry van de Velde e Frank Lloyd Wright, che hanno disegnato abiti per donne, la moda è diventata una componente fondamentale della lotta per definire la modernità in architettura<sup>45</sup>, allora per AsM l'abito è diventato il catalizzatore, al fine di riesaminare il rapporto dell'uomo con le sue costruzioni circostanti. L'abito è stato posto in contrapposizione allo spazio interno e ha posto questioni sulle loro caratteristiche comuni e non comuni, il loro potenziale di riflettere, sostenere e agevolare la condizione umana. Inoltre, in conformità a ciascuna tematica, sono stati esaminati i modi diversi in cui l'abito potrebbe trasmettere attributi narrativi, meccanici o grotteschi, in diretto contrasto con la capacità rilevante degli spazi interni residenziali.

Secondo Maurizio Vitta, la "dimora" non consiste solo di singoli corpi, spazi e cose, ma soprattutto di numerose relazioni che s'intersecano tra queste entità. Queste relazioni corrispondono a «un disegno intricato la cui unica garanzia di conoscenza è data dalla sua accettazione di essere ridotto a una norma, una cerimonia, un rito»<sup>46</sup>. AsM ha focalizzato sui rituali delle relazioni tra i diversi elementi degli interni, dello spazio architettonico e della condizione umana, nel tentativo di rivelare la "vita" dietro la "forma", come a far riecheggiare e l'affermazione di Balzac per cui «la vita è una forma, e la forma è il modo di vivere»<sup>47</sup>. Niente risulta essere autonomo all'interno dell'universo dell'abitazione: l'abbondanza delle entità sovrapposte si ritrova nelle entità statiche e non-statiche, tangibili e immateriali.

Attraverso questo tipo d'indagine, AsM ha tentato di far luce sulle prospettive future della progettazione architettonica e sartoriale e sulle modalità della loro collaborazione potenziale. Impostando come principale riferimento l'uomo e le sue diverse esigenze di volta in volta spirituali, corporee e relazionali, AsM ha esaminato le pratiche correnti di progettazione, di carattere interdisciplinare o auto-

nomo, così come i loro aspetti futuri. Secondo Renato de Fusco e la sua visione sulle tendenze future del design, «il futuro del design» potrebbe essere espresso «come un perfezionamento di quello già esistente, che, ovviamente, porta i segni del nostro tempo»<sup>48</sup>. Bilanciando il prezioso patrimonio storico della nostra epoca e l'introduzione di nuove tipologie di ambienti costruiti, capi di abbigliamento e manufatti, i progettisti sono chiamati a formare le tendenze di domani. De Fusco introduce il concetto di "cultura del recupero", che coinvolge gli atti di restauro, insieme con gli atti dell'innovazione<sup>49</sup>.

La ricerca condotta sul terreno di AsM ha tracciato la possibile coesistenza di abbigliamento, arredamento, arte, architettura, interni e design della moda, come un modo per affrontare le aspirazioni umane, nelle generazioni future. Come ha suggerito Giacomo Balla con la creazione di *hap-hap-hap-happy-clothe*" con colori brillanti e linee asimmetriche (nel *Manifesto del Futurismo dell'Abbigliamento Maschile*, 1931)<sup>50</sup>, anche AsM ha cercato creazioni e oggetti che rendessero "felice" la condizione umana. Le pratiche contemporanee di progettazione dovrebbero essere in grado di percepire con attenzione le esigenze umane sempre diverse, e agire di conseguenza concentrando la loro visione sui requisiti futuri del design. Renato De Fusco scrive:

*Oggi, e forse ancora di più domani, sarebbe giusto per noi progettisti concentrare tutte le nostre energie nel cercare di inventare nuovi tipi di oggetti che diano risposte adeguate a nuovi modi di vivere, dovremmo essere in grado di interpretare con più prontezza quelle che saranno le nuove esigenze di domani*<sup>51</sup>.

Secondo i risultati di questa ricerca, si giunge alla conclusione che la progettazione architettonica (e sartoriale) deve andare più in profondità rispetto alla superficie dei fenomeni e allontanarsi da un approccio superficiale alla comprensione del problema. I prodotti di queste discipline dovrebbero affrontare i bisogni umani e soddisfarli secondo le esigenze di "adeguatezza": dovrebbero essere specifici per una certa condizione e contesto. Il discorso sul design dovrebbe, quindi, prendere le distanze dalle questioni di forma, stile e proprietà in modo autonomo, e, al contrario, collegarsi a specifiche caratteristiche dettagliate della condizione umana (bisogni, aspirazioni, tendenze), il più sinceramente possibile.

Il progettista, a sua volta, deve andare oltre i limiti della moda e agire in profondità, seguendo la complessità di ciascun caso di studio. Il prodotto architettonico (o sartoriale) dovrebbe comprendere lo spirito del suo destinatario, l'individualità umana, e al tempo stesso essere generato per le sue qualità intrinseche. I casi di studio di AsM potrebbero avere affrontato la questione della "dimora" da prospettive diverse, ma, in ogni caso, l'analisi è scaturita dalle caratteristiche intrinseche del rapporto tra la condizione umana e l'ambiente costruito, mettendo fine a una piatta e insensibile descrizione delle forme architettoniche e materiali, senza l'elemento umano che genera il loro significato.

## Note

<sup>1</sup> J. Pallasmaa, *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, John Wiley, Chichester 2011, p. 125.

<sup>2</sup> In *Philosophy of Law*, Hegel, descrive tre tipi attraverso il quali gli oggetti possono essere padroneggiati. Il tipo della creazione è il più importante, perché quando formo un oggetto, la sua natura assoluta come la mia, acquisisce un'esteriorità indipendente.

<sup>3</sup> M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press Berkeley 1984, p. 97.

<sup>4</sup> Secondo lo schema seguente: corpo > pelle > spazio intimo > involucro sartoriale > abiti > spazio interno > involucro architettonico > edificio.

<sup>5</sup> M. Serres, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, Continuum, London, New York 2009, p. 148.

<sup>6</sup> Seguono tutti gli oggetti che l'uomo indossa, i vestiti normali e quelli speciali per il lavoro, il tempo libero e lo sport. R. De Fusco, *Design 2029. Ipotesi per il Prossimo Futuro*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 28.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>8</sup> «La filosofia abita l'architettura, non meno di quanto l'architettura abita la filosofia. (...) Una volta che è stato dimostrato che l'architettura potrebbe essere altrimenti, una volta che la questione di ciò che è rilevante per l'architettura sarà stata riconsiderata, e la definizione stessa dell'architettura sarà stata rivista. L'architettura sarà stata ripensata». N. Leach, *Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997, p. xx.

<sup>9</sup> Come Gregotti ha fatto notare, questo non è inteso come «una promozione di discutibili incontri interdisciplinari» tra letteratura e architettura, ma piuttosto come «un confronto tra i processi e le origini, e un lavoro dagli aspetti specifici delle nostre rispettive discipline». M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990, p. 10.

<sup>10</sup> M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 1962, p. viii.

<sup>11</sup> M. Foucault, *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, pubblicato la prima volta in inglese nella rivista *Lotus International*, 48/49 (1985/1986), pp. 9-17.

<sup>12</sup> G. Simmel, *On Individuality and Social Forms*, University of Chicago Press, Chicago 1973, p. 321.

<sup>13</sup> «Bisogna rimanere attenti, come consiglia Derrida, alle condizioni speciali dell'architettura, la "consistenza" dell'architettura, «la durata, la durezza, la sussistenza monumentale, minerale o legnosa, e gli aspetti iletici della tradizione». La materialità su cui si fonda l'architettura non si può essere ignorata». N. Leach, *Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997, pp. xv, xvii.

<sup>14</sup> N. Leach, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997, pp. xv, xvii.

<sup>15</sup> D. Leatherbarrow, *Architecture Oriented Otherwise*, Chronicle Books, San Francisco 2009, p. 2.

<sup>16</sup> M. Fox, F. Kemp, *Interactive Architecture*, Princeton Architectural Press, Princeton 2009, pp. 250, 251.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> J. Baudrillard, *The System of Objects*, Verso, London 1996, p. 29.

<sup>19</sup> M. Fox, F. Kemp, *Interactive Architecture*, Princeton Architectural Press, Princeton 2009, pp. 250, 251.

<sup>20</sup> P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008, p. 180.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Pierre Chareau, Francis Jourdain e agostoe Perret sono gli iniziatori, in Francia, di questa ricerca che ruota attorno alle possibilità offerte dalle applicazioni mobili per dispositivi meccanici. Francis Jourdain realizza il "mobile-mobile", come ad esempio la biblioteca rotante esposta al *Salon d'Automne* del 1922, o la sedia con la schiena regolabile per auto-vettura. Al *Salon des Artistes Decorateurs* del 1923, René Joubert ha esposto una radio mobile ispirata dalla biblioteca di Jourdain. E alla fine degli anni venti Ruhlmann ha progettato una libreria girevole coronata da un sistema d'illuminazione indiretta. G. Fanelli and R. Gargiani, *Ornamento o Nudità. Gli Interni della Casa in Francia. 1918/1939*, Laterza, Roma 1993, pp. 175, 176.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> R. Sennett, *Fall of Public Man*, Penguin, London 2002, p. 85.

<sup>27</sup> S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010, p. 92.

<sup>28</sup> Nel corso della storia, ci sono stati molti esempi di cellule che incorniciano l'esistenza di grandi intelletti: la *Cabina a Walden Pond* da Thoreau, la *Casa 10 ft<sup>2</sup>* di Kami no Chomei, la *Capanna di Wittgenstein* e la *Stanza di Ellisha* di William Blake.

<sup>29</sup> S. Bayley, *Wherever Le Corbusier Lays His Hut...*, The Observer (domenica, 8 marzo 2009).

<sup>30</sup> A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010, p. 149.

<sup>31</sup> S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010, p. 171.

<sup>32</sup> F. L. Wright, *In the Nature of Materials* (1954), cit. in: R. McCarter, *On and By Frank Lloyd Wright: A Primer of Architectural Principles*, Phaidon Press, London 2005, p. 353.

<sup>33</sup> «Per Marinetti, come espresso nel *Gli Amori Futuristi* (1922), la donna nuda è fedele, una donna vestita sarà sempre un pò falsa». C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001, p. 14.

<sup>34</sup> «Per mostrare questo movimento, era comune sia per gli uomini che per le donne bagnare le loro vesti di mussola per farle aderire il più strettamente possibile al corpo. (...) I medici hanno lanciato un appello per la magrezza in nome del buon senso e della natura, presumibilmente l'ultimo appello». R. Sennett, *Fall of Public Man*, Penguin, London 2002, p. 185.

<sup>35</sup> J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996, p. 58.

<sup>36</sup> J. Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972, p. 48.

<sup>37</sup> *Ibid.*

- <sup>38</sup> «Vogliamo un'architettura adatta al nostro mondo di macchine, radio e macchine veloci... con la forza crescente dei nuovi materiali in acciaio, cemento, vetro e con la nuova audacia d'ingegneria, la pesantezza dei vecchi metodi degli edifici sta lasciando il posto a una nuova leggerezza e ariosità». W. J. R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London 1996.
- <sup>39</sup> B. Rudofsky, *Are Clothes Modern?: An Essay on Contemporary Apparel*, Paul Theobald, Chicago 1947, pp. 229, 230.
- <sup>40</sup> D. Fausch et al., *Architecture: in Fashion*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994, p. 40.
- <sup>41</sup> B. Rudofsky, *Are Clothes Modern?: An Essay on Contemporary Apparel*, Paul Theobald, Chicago 1947, p. 229.
- <sup>42</sup> *Ibid.*
- <sup>43</sup> D. Fausch et al., *Architecture: in Fashion*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994, p. 40.
- <sup>44</sup> M. Vitta, *Dell'Abitare. Corpi Spazi Oggetti Immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 198.
- <sup>45</sup> D. Fausch et al., *Architecture: in Fashion*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994, p. 39.
- <sup>46</sup> M. Vitta, *Dell'Abitare. Corpi Spazi Oggetti Immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 10.
- <sup>47</sup> Come è stato affermato da Jeanne Hersch, niente è reale per noi senza aver preso forma: per la coscienza esiste, vi è un essere specifico e limitato, ci sono alcune forme. «La vita agisce essenzialmente come un creatore di forme», scrive Henri Focillon. *Ibid.*
- <sup>48</sup> R. De Fusco, *Design 2029. Ipotesi per il Prossimo Futuro*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 126.
- <sup>49</sup> *Ibid.*
- <sup>50</sup> D. Fausch et al., *Architecture: in Fashion*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994, p. 77.
- <sup>51</sup> R. De Fusco, *Design 2029. Ipotesi per il Prossimo Futuro*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 72.



# Bibliografia

## *Libri*

### A

- P. Adam, *Eileen Gray. Architect, Designer. A Biography*, Thames and Hudson, London 1987.
- J.L. Adams et al., *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, Wm. B. Eerdmans Publishing, Michigan 1997.
- J.A. Aho, K. Aho, *Body Matters: a Phenomenology of Sickness, Disease, and Illness*, Lexington Books, New York 2008.
- K.A. Aho, D. Schmidt, *Heidegger's Neglect of the Body*, State University of New York Press, New York 2009.
- J. Alison, *The Surreal House*, Barbican Art Gallery, Yale University Press, New Haven, New York 2010.
- L. Altarelli, R. Ottaviani, *Il Sublime Urbano. Architettura e New Media*, Gruppo Mancosu Editore, Roma 2007.
- A. Antoniadis, *Poetics of Architecture: Theory of Design*, Wiley, Hoboken 2008.
- D. Arnold, *Biographies and Space: Placing the Subject in Art and Architecture*, Routledge, New York 2006.
- R. Arnold, *Fashion: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- J. C. Arthur, *Bauhaus*, Carlton, London 2000.
- At Home with Jean Prouvé: Charles and Ray Eames and many others: the Home Collection*, Vitra, Birsfelden 2009.
- R. Astruc, *Le Renouveau du Grotesque Dans le Roman du XXe siècle*, Classiques Garnier, Paris 2010.
- M. Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, Santa Barbara 1995, ed. orig. M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à Une Anthropologie de la Surmodernité*, 1992.
- A. Ayers, *The Architecture of Paris*, Axel Menges, Stuttgart 2004.

### B

- C. Balmond, *Informal*, Prestel Verlag, Munich 2002.
- S. Ban, *Shigeru Ban*, Princeton Architectural Press, Princeton, Laurence King Publishing, London 2001.
- R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age: Characteristic Attitudes and Themes of European Artists and Architects 1900 – 1930*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1980.
- M. Barnard, *Fashion Theory: A Reader*, Routledge, London 2007.
- D. Baron, *The Mutant Flesh: Fabrication of a Post Human*, Dis Voir, Paris 2009, ed. orig.

- D. Baron, *La Chair Mutante: Fabrique d'un Posthumain*, 2008.
- D. Baroni, A. D'Auria, *Josef Hoffman e la Wiener Werkstätte*, Electa, Milan 1981.
- R. Barthes, *Mythologies*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1972, ed. orig. R. Barthes, *Mythologies*, 1957.
- R. Barthes, *The Fashion System*, University of California Press, Berkeley, California, London 1990, ed. orig. R. Barthes, *Système de la Mode*, 1967.
- R. Barthes et al., *The Language of Fashion*, Berg, Oxford 2006.
- C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Phaidon Press Limited, London 1995, ed. orig. C. Baudelaire, *Le Peintre de la Vie Moderne*, 1863.
- F. Baudot, *Eileen Gray*, Assouline Publishing, New York 2004.
- F. Baudot, *Poiret*, Octavo, Firenze 1998.
- F. Baudot, *Elsa Schiaparelli*, Thames and Hudson, London 1997.
- J. Baudrillard, *The System of Objects*, Verso, London 1996, ed. orig. J. Baudrillard, *Le Système des Objets. La Consommation des Signes*, 1968.
- J. Baudrillard et al., *Mass Identity Architecture: Architectural Writings of Jean Baudrillard*, Wiley, Hoboken 2004.
- J. Baudrillard, J. Nouvel, *The Singular Objects in Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2002, ed. orig. J. Baudrillard, J. Nouvel, *Les Objets Singuliers: Architecture et Philosophie*, 1999.
- G. Bauzano, *Roberto Capucci: Timeless Creativity*, Skira, Milan 2001, ed. orig. G. Bauzano, *Roberto Capucci: Creatività Al di Là del Tempo*, 2001.
- S. Bayley and T. Conran, *Design: L'Intelligenza Visibile*, Logos, Modena 2008.
- W. Benjamin, *L'Œuvre d'Art à l'Époque de sa Reproductibilité*, Gallimard, Paris 2008.
- W. Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 2002, ed. orig. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1928–1929, 1934–1940.
- T. Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, Birkhäuser, Basel 2007.
- F. Benzi, *Balla: La Collezione Biagiotti Cigna*, Leonardo Arte, Milan 1996.
- J. Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972.
- G. M. Beylerian, *Ultra Materials: How Materials Innovation is Changing the World*, Thames and Hudson, London 2007.
- S. Black, *Eco-Chic: the Fashion Paradox*, Black Dog Publishing, London 2008.
- W. Blaser, *Mies van der Rohe: Farnsworth House*, Birkhäuser Architecture, Basel 1999.
- D. E. Blum, *Shocking!: the Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Yale University Press, New Haven, London 2003.
- R. Bock, *Adolf Loos: Works and Projects*, Skira, Milan 2007, ed. orig. ed. orig. R. Bock, *Adolf Loos: Opere e Progetti*, 2007.
- A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011.
- A. Bolton, *The Supermodern Wardrobe*, Victoria and Albert Publications, London 2004.
- P. Bourdieu, *Élément d'une Analyse du Marché de la Maison Individuelle*, Paris, Centre

de Sociologie Européenne, Paris 1987.

P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Routledge, London 1984, ed. orig. P. Bourdieu, *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, 1979.

R. Bouroullec, E. Bouroullec, *Ronan and Erwan Bouroullec*, Phaidon, London 2005.

S. E. Braddock Clarke, M. O'Mahony, *Techno Textiles 2*, Thames and Hudson, London 2005.

C. Brandstätter, *Wiener Werkstätte. Design in Vienna 1903-1932*, Harry N. Abrams, New York 2003.

A. Branzi, *La Casa Calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Idea Books, Milano 1984.

A. Branzi et al., *Capire il Design*, Giunti, Firenze 2007.

A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Gallimard, Paris 1985.

L. Brett, *Houses*, Penguin Books, Middlesex 1947.

C. Breward, *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*, Manchester University Press, Manchester 1995.

G. Brino, *Carlo Mollino*, Idea Books, Milan 2005.

G. Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London 2002.

R. Burri, *Le Corbusier: Magnum Photos*, New York 1960.

A. Busch, *Uncommon Life of Common Objects: Essays on Design and the Everyday*, Metropolis Books, New York 2005.

M. Bussagli, M. Reiche, *Baroque and Rococo*, Sterling, New York, London 2009.

## C

J. Cage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, University of California Press, Berkeley 1999.

M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham 1987.

R. Capucci, *Roberto Capucci. L'Arte Nella Moda. Volume, Colore, Metodo*, Palazzo Strozzi, Firenze, Fabbri, Milan 1990.

R. Capucci, M. Ferretti, *I Percorsi della Creatività*, Fabbri, Milan 1994.

F. Carassan, *Villa de Noailles*, Plume, Paris 2001.

V.C. Caratozzolo, *Irene Brin: Italian Style in Fashion*, Marsilio, Milan 2006.

V.C. Caratozzolo, *Mercanti di Stile. Le Culture della Moda dagli Anni '20 a Oggi*, Editori Riuniti, Roma 2000.

R. Cargiani, *Rem Koolhaas/OMA: the Construction of Merveilles*, EPFL Press, Lausanne 2008.

D. Cavallaro, A. Warwick, *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and Body*, Berg, Oxford 1998.

G. Celant, *Looking at Fashion*, Biennale di Firenze, Skira, Italy 1996.

C. Cerutti, R. Sgubina, *Futurismo, Moda, Design. La Ricostruzione Futurista dell'Universo Quotidiano*, Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia 2009.

M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley

- 1984, ed. orig. M. De Certeau, *L'Invention du Quotidien*, 1980.
- A. Chastel, *The Crisis of the Renaissance 1520-1600*, Skira, Geneva 1968, ed. orig. A. Chastel, *La Crise de la Renaissance 1520-1600*, 1968.
- B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness: Selected Writings 1969-1989*, Penguin, London 1997.
- J. L. Cohen, *Le Corbusier. La Planète Comme Chantier*, Editions Zoe, Paris 2005.
- J. Collins, *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*, Routledge, London 1994.
- P. Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, McGill – Queen's University Press, London 1998.
- B. Colomina, *Domesticity at War*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2007.
- B. Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1994.
- B. Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1996.
- F. S. Connelly, *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- U. Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1975.
- Le Corbusier, *Le Passé a Reaction Poétique, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites*, Paris 1988.
- Le Corbusier, *Moments Biographiques*, Fondation Le Corbusier, Paris 2008.
- Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, The Architectural Press, London 1987, ed. orig. Le Corbusier, *L'Art Décoratif D'aujourd'hui*, Paris 1925.
- Le Corbusier, *Un Homme à Sa Fenêtre*, Fage, Paris 2006.
- Le Corbusier, *Vers une Architecture*, G. Cres, Paris 1923.
- A. Cornoldi, *Le Case degli Architetti. Dizionario Privato dal Rinascimento a Oggi*, Marsilio, Venezia 2001.
- C. Constant, W. Wang, *Eileen Gray: An Architecture for All Senses*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1996.
- W.J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London 1996.

## D

- G. D'Amato, *L'Arte di Arredare: la Storia di un Millennio Attraverso Gusti, Ambienti, Atmosfere*, B. Mondadori, Milano 2001.
- M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984, ed. orig. M. De Certeau, *L'Invention du Quotidien*, 1980.
- M.F. Dell'Arco, *Balla. The Futurist*, Mazzotta, Milan 1987, ed. orig. M.F. Dell'Arco, *Balla: Ricostruzione Futurista dell'Universo*, 1968.
- J. Damase, *Sonia Delaunay: Fashion and Fabrics*, Thames and Hudson, London 1991.
- R. Daza, *Looking for Mies*, Actar, London 2008.
- H. Dearstyne, D.A. Spaeth, *Inside the Bauhaus*, Architectural Press, London 1986.
- A. Debarre-Blanchard, M. Eleb-Vidal, *Architectures de la Vie Privée. Maisons et Men-*

*taliés. XVII-XIX Siècles*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1989.

K. Debo et al., *Maison Martin Margiela 20: the Exhibition*, MoMu Fashion Museum, Antwerp 2008.

G. Deleuze, *Desert Islands and Other Texts (1953-1974)*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2004, ed. orig. G. Deleuze et al., *L'Île Déserte et Autres Textes. Textes et Entretiens 1953-1974*, 2002.

J. Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago 1980, ed. orig. J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, 1967.

J. Derrida et al., *Points...: Interviews 1974-1994*, Stanford University Press, Stanford 1995.

A.M. Deschodt, D. Davanzo Poli, *Fortuny*, H. N. Abrahams Inc. Publishers, New York 2001.

D. Deshoulières, H. Jeanneau, *Robert Mallet – Stevens*, Editions des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1980.

E. Diller, R. Scofidio, *The Mutant Body of Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 1994.

G. Dodds, R. Tevener, *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002.

D. Dripps, *The First House: Myth, Paradigm and the Task of Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1997.

## É

N. Egenter, *Architectural Anthropology, Vol. 1. The Present Relevance of the Primitive in Architecture*, Structura Mundi, Lausanne 1992.

K. Elam, *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition*, Princeton Architectural Press, Princeton 2011.

B. English, *Japanese Fashion Designers: the Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Berg, Oxford 2011.

*Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes au XXIème Siècle*, Garland, New York 1977.

J. Entwistle, *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Polity Press, Cambridge 2000.

C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale University Press, New Haven, London 2007.

C. Evans, *Hussein Chalayan*, NAI Publishers, Groninger Museum, Groningen, Rotterdam 2005.

## F

G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte: 1903-1932*, Taschen, Köln; London, 2008.

G. Fanelli, R. Gargiani, *Ornamento o Nudità. Gli Interni della Casa in Francia 1918/1939*, Laterza, Roma 1993.

- D. Fausch et al., *Architecture: in Fashion*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994.
- M. Foucault et al., *The Rise of Heterotopia; Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, London 2008.
- J. Fiedler, P. Fieirabend, *Bauhaus*, Könemann, Köln 2000.
- J. Finkelstein, *Fashioned Self*, Polity Press Oxford, Blackwell, Cambridge 1991.
- F. Fisher, *Performance, Fashion and the Modern Interior: from the Victorians to Today*, Berg, Oxford 2011.
- H. Fletcher, et al., *Between Artists*, A.R.T. Press, New York 2008.
- K. Fletcher, *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*, Earthscan Publications, London 2008.
- J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, Institute of Psycho-Analysis and Hogarth Press, London 1930.
- D. Fonti, *Thayaht. Futurista Irregolare*, Skira, Milan 2005.
- H. Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1995.
- M. Fox, F. Kemp, *Interactive Architecture*, Princeton Architectural Press, Princeton 2009.
- M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman and Littlefield, London 1990.
- K. Frampton, *Le Corbusier*, Thames and Hudson, London 2001.
- K. Frampton, *Labour, Work and Architecture*, Phaidon, London 2002.
- K. Frampton, *Modern Architecture: a Critical History*, Thames and Hudson, London 1992.
- K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2001.
- S. Frankel, *Visionaries: Interviews with Fashion Designers*, Victoria and Albert Publications, London 2001.
- M. L. Frisa et al., *Total Living*, Edizioni Charta, Milan 2002.
- A. Fukai, *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*, Merrell, Barbican Art Gallery, London 2010.
- P.N. Furbank, A. Cain, *Mallarmé on Fashion: a Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode, with Commentary*, Berg, Oxford 2004.
- R. De Fusco, *Storia dell'Arredamento*, Utet, Torino 1993.
- R. De Fusco, *Design 2029. Ipotesi per il Prossimo Futuro*, FrancoAngeli, Milano 2012.

## G

- M. Gallet, *Claude - Nicolas Ledoux 1736-1806*, Picard, Paris 1980.
- M. Garcia, *AD. Architextiles*, Wiley-Academy, London 2006.
- R. Gargiani, *Archizoom Associati, 1966-1974: dall'Onda Pop alla Superficie Neutra*, Electa, Milano 2007.
- F. Garofalo, L. Veresani, *Adalberto Libera*, Princeton Architectural Press, Princeton 2002.

- A. Gide, *Journals 1889-1949*, Penguin, New York 1967.
- S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Massachusetts 1967.
- S. Giedion, *Architecture You and Me: the Diary of a Development*, Harvard University Press: Cambridge, Oxford University Press: Massachusetts, London 1958, ed. orig.
- S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft: Tagebuch einer Entwicklung*, 1956.
- R. D. Giuseppe and G. Maggiora, *Spazio/Costume/Moda*, Alinea, Firenze 2000.
- P. Golbin, *Balenciaga Paris*, Thames and Hudson, London 2006.
- E. D. Goncourt et al., *La Maison d'un Artiste*, Echelle de Jacob, Paris 2003.
- B. Gordon, *Textiles: The Whole Story: Uses, Meaning, Significance*, Thames and Hudson, London 2011.
- M.J. Gorman, *Buckminster Fuller: Designing for Mobility*, University of Michigan, Skira, Milan 2005.
- S. Grandi et al., *La Moda nel Secondo Dopoguerra*, CLUEB, Bologna 1992.
- S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, University of Chicago Press, London, Chicago 1984.
- J. Griffin, P. Collins, *Wear your Chair: When Fashion Meets Interior Design*, Fairchild Books, New York 2007.
- A. Coppard et al., *Aware: Art Fashion Identity*, Damiani, Bologna 2010.
- C. B. Guignon, *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- P. Guillaume, *La Psychologie de la Forme*, Flammarion, Paris 1937.

## H

- B. Corà, M. Pistoletto, *Habitus, Abito, Abitare, Progetto Arte: Biennale di Firenze '96, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci - Prato*, Skira, Milan 1996.
- G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1982.
- C. Hatje, *Bauhaus: a Conceptual Model*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009.
- M.E. Haweis, *The Art of Beauty (and) The Art of Dress*, Garland Publishing, New York, London 1978, ed. orig. M. E. Haweis, *The Art of Beauty*, 1878, M. E. Haweis, *The Art of Dress*, 1879.
- M. Hays, *Architecture Theory Since 1968*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1998.
- F. Hearn, *Ideas That Shaped Buildings*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2003.
- M. Heidegger, *Basic Writings*, Harpers and Row, New York 1977.
- M. Heidegger, *Being and Time*, Blackwell, London 1978.
- M. Heidegger, *Tempo ed Essere*, Guida Editori, Napoli 1998.
- C. Hermansen, M. Hvattum, *Tracing Modernity - Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, Routledge, New York 2004.
- D. Van Den Heuvel, M. Risselada, *Alison and Peter Smithson: From a House of the Future to a House of Today*, 010, Rotterdam 2006.
- J. Hethorn, C. Ulasewicz, *Sustainable Fashion: Why now?*, Fairchild Books, New York

2008.

J. Hill, *Immaterial Architecture*, Routledge, London 2006.

B. Hillier, S. Escritt, *Art Deco*, Mondadori, Milano 1997.

B. Hodge et al., *Skin and Bones: Parallel Practices in Architecture*, Thames and Hudson, London 2006.

P. Hodgson, R. Toyka, *The Architect, the Cook and Good Taste*, Birkhäuser, Basel 2007.

B. Huber, J. C. Steinegger, *Jean Prouvé. Une Architecture par l'Industrie*, Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich 1971.

## J

L. Jackson, *20th Century Pattern Design: Textile and Wallpaper Pioneers*, M. Beazley, London 2002.

Jean Prouvé, *Charles and Ray Eames: Two Great Constructors, Parallels and Differences: Constructive Furniture*, Vitra, Birsfelden 2002.

J. S. Johnson, *Eileen Gray. Designer 1876 - 1976*, Victoria and Albert Museum, London 1979.

J. Johung, *Replacing Home: from Primordial Hut to Digital Network in Contemporary Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.

W. Jordy, *Symbolic Essence and other Writings on Modern Architecture and American Culture*, The Yale University Press, New Haven 2005.

M. A. Jouve, *Balenciaga*, Assouline, New York 2008.

## K

L. Kamitsis, *Memorie della Moda*, Vionnet, Octavo, Florence 1997.

I. Kant, *Critique of Pure Reason*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, ed. orig. I. Kant, *Kritik der Praktischen Vernunft*, 1788.

I. Kant et al., *Critique of Aesthetic Judgement*, Oxford University Press, Oxford 1978.

D. Katz, *Introduction à La Psychologie De La Forme*, Marcel Rivière, Paris 1955.

E. Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier: Origine et Développement de l'Architecture Autonome*, Éditions de la Villette, Paris 2002.

R. Kawakubo, *Refusing Fashion: Rei Kawakubo (February 10th - April 14th 2008)*, Museum of Contemporary Art Detroit (MOCAD), Detroit 2008.

W. Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, P. Smith, Massachusetts 1968.

P. Kirkham, *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1998.

K. Kleinman, L. Duzer, *Villa Müller*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994.

H. Koda, *Extreme Beauty: the Body Transformed*, Metropolitan Museum of Art New Haven, New York, Yale University Press, London, 2001.

H. Koda, et al., *Poiret*, Metropolitan Museum of Art, New York 2007.

Z. Kotionis, *44 Stories of Architecture*, Ekkremes, Athens 2001.

R. Koolhaas, *Content*, Taschen America LLC, Los Angeles 2004.



## L

- A. Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, Puf, France 2006.
- H. Larroche, Y. Tucny, *L'Objet Industriel en Question*, Editions du Regard, Paris 1985.
- A. Lavrentiev, *Varvara Stepanova: A Constructivist Life*, Thames and Hudson, London 1988.
- Le Corbusier, *Towards A New Architecture*, The Architectural Press, London 1946, ed. orig. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923.
- N. Leach, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, New York 1997.
- D. Leatherbarrow, *Architecture Oriented Otherwise*, Chronicle Books, San Francisco 2009.
- S. Lee, *Fashioning the Future: Tomorrow's Wardrobe*, Thames and Hudson, London 2005.
- H. Lefebvre, *Contribution a l'Esthétique*, Éditions Sociales, Paris 1953.
- B. Leupen, *Frame and Generic Space*, 010 Publishers, Rotterdam 2006.
- C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Pocket coll. Terres Humaines, Paris 1955.
- C. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris 1958.
- F. Levine, C. Heimerl, *Handmade Nation: the Rise of DIY, Art, Craft and Design*, Princeton Architectural Press, Princeton 2008.
- R. Levinson et al., *Creative Encounters: New Conversations in Science Education and the Arts*, The Wellcome Trust, London 2008.
- F. P. Lévy, M. Ségaud, *Anthropologie de l'Espace*, Centre G. Pompidou - Centre de Création Industrielle, Paris 1983.
- M. Lock, J. Farquhar, *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life*, Duke University Press, Durham 2007.
- C. Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven 1983.
- A. Loos, *Ornament and Crime*, Ariadne Press, Riverside 1998, ed. orig. A. Loos, *Ornament und Verbrechen*, 1908.
- A. Loos et al., *The Principle of Cladding and Spoken into the Void: Collected Essays 1897/1900*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1987.
- L. Loratt-Smith, *The Fashion House: Inside the Homes of Leading Designers*, Conran Octopus, London 1997.
- I. Luna, *Maison Martin Margiela*, Rizzoli, New York 2009.
- A. Lurie, D. Palca, *The Language of Clothes*, Henry Holt, New York 2000.

## M

- C. Malaparte, *La Pelle*, Aria d'Italia, Milano, 1949.
- S. Mallarmé, *La Dernière Mode. Gazette du Monde and de la Famille*, Editions Ramsay, Paris 1978.
- G. H. Marcus, *Le Corbusier. Per una Architettura di Interni*, Jaca Book, Milano 2000.

- M. Margiela, *Maison Martin Margiela: Street Special Edition*, Maison Martin Margiela, Paris 1999.
- B. Martin, P. Sparke, *Women's Places: Architecture and Design 1860-1960*, Routledge, London 2003.
- A. Massey, *Interior Design of the 20th Century*, Thames and Hudson, London 1990.
- R. McCarter, *On and By Frank Lloyd Wright: A Primer of Architectural Principles*, Phaidon Press, London 2005.
- M. McDonough, *A House Like Me*, Clarkson Potter Publishers, New York 1999.
- S. McKellar, P. Sparke, *Interior Design and Identity*, Manchester University Press, Manchester 2004.
- S. Mennel, N. Elias, *Civilization and the Human Self-Image*, Blackwell, Oxford 1989.
- M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 1962, ed. orig.
- M. Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, 1945.
- D. Mertins, *The Presence of Mies*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994.
- T. Mical, *Surrealism and Architecture*, Routledge, London, New York 2006.
- S. Micheli, G.L. Ricco, *Lo Spettacolo dell'Architettura. Profilo dell'Archistar*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- I. Miyake, *Issey Miyake: Making Things*, Scalo, Zurich 1999.
- C. Mollino, *Il Messaggio dalla Camera Oscura*, Chiantone, Torino 1949.
- Museum für Angewandte Kunst, Vienna, A. S. Puskin Museum of Fine Arts, Moscow, Aleksandr M. Rodchenko, V. F. Stepanova, *The Future is our Only Goal*, Prestel-Verlag, Munich 1991.
- Musee de la Mode et du Costume Paris, *Paul Poiret et Nicole Groult: Maitres de la Mode Art Deco*, Edition Paris Musees, Paris 1986.
- B. Munari et al., *Spazio Abitabile. Cultura degli Interni*, Margini, Roma 1999.
- A. Myzelev, J. Potvin, *Fashion, Interior Design and the Contours of Modern Identity*, Ashgate, Farnham 2010.

## N

- T. Nakamichi, *Pattern Magic*, Laurence King, London 2010.
- N. Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965 – 1995*, The Princeton Architectural Press, Princeton 1996.

## O

- M. Olivier, *Psychanalyse de la Maison*, Seuil, Paris 1972.
- M. O'Mahony, *Advanced Textiles for Health and Wellbeing*, Thames and Hudson, London 2011.
- P. Orrell, *Jorge and Lucy Orta - Pattern Book: an Introduction to Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, London 2007.
- L. Orta, J. Orta, *Pattern Book*, Black Dog Publishing, London 2007.
- Lucy Orta: Contemporary Artist Series*, Phaidon, London 2003.

*Lucy Orta: Body Architecture*, Verlag Silke Schreiber, Munich 2003.  
*Lucy Orta: Process of Transformation*, Editions Jean-Michel Place, Paris 1999.  
*Lucy Orta: Refuge Wear*, Editions Jean-Michel Place, Paris 1996.  
*Lucy Orta: Operational Aesthetics*, London College of Fashion, London 2011.  
*Lucy Orta - Jorge Orta, Catalogo della Mostra tenuta a Pechino nel Galleria Continua*, Beijing 2006.  
G. de Osma, *Mariano Fortuny: his Life and Work*, Aurum Press Limited, London 1980.  
P. Overy, *The Rietveld Schröder House*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1988.

## P

R. Padovan, *Towards Universality: Le Corbusier, Mies and De Stijl*, Routledge, New York 2004.  
G. Pagano, C. De Seta (a cura di), *Architettura e Città durante il Fascismo*, Jaca Book, Milano 2008.  
J. Pallasmaa, *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, John Wiley, Chichester 2011.  
J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London 1996.  
E. Panovsky, *La Perspective Comme Forme Symbolique*, Minuit, Paris 1976.  
E. Paulicelli, *Fashion Under Fascism: Beyond the Black Shirt*, Berg, Oxford 2004.  
J. Pawson, A. Morris, *John Pawson: a Visual Inventory*, Phaidon, London 2012.  
F. Penz, T. Maureen, *Cinema and Architecture: Melies, Mallet-Stevens, Multimedia*, British Film Institute, 1997.  
C. Perriand, *Un Art de Vivre*, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1985.  
P. Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie: a History of Clothing in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1994.  
M. Perrot et al., *A History of Private Life: from the Fires of Revolution to the Great War*, Belknap Press, Cambridge, Massachusetts, London 1990.  
M. Piazza, *Abitare: 50 Years of Design: the Best of Architecture, Interiors, Fashion, Travel, Trends*, Rizzoli, New York, London, 2010.  
A. Picon, A. Ponte, *Architecture and the Sciences: Exchanging Metaphors*, Princeton Papers on Architecture, New York 2003.  
F. Pierrefeu, Le Corbusier, *The Home of Man*, Architectural Press, London 1942.  
J. F. Pinchon, *Rob Mallet-Stevens: Architecture, Furniture, Interior Design*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1990.  
R. Pinto, et al., *Lucy Orta*, Phaidon, London 2003.  
P. Poiret, *En Habillant l'Epoque*, B. Grasset, Paris 1930.  
B. Polan, R. Tredre, *The Great Fashion Designers*, Berg, Oxford 2009.  
M. Praz, *La Filosofia dell'Arredamento: i Mutamenti nel Gusto della Decorazione Interna Attraverso i Secoli dall'Antica Roma ai Nostri Tempi*, Editori Associati, Milano 1993.  
J. Prouvé et al., *Jean Prouvé: Prefabrication: Structures and Elements*, Pall Mall Press,

London 1971.

S. Psarra, *Architecture and Narrative: the Structure of Space and Cultural Meaning in Buildings*, Taylor and Francis, Oxford 2009.

## Q

B. Quinn, *Textile Futures: Fashion, Design and Technology*, Berg, Oxford 2010.

B. Quinn, *The Fashion of Architecture*, Berg, Oxford 2003.

## R

J. Rajchman, *Constructions*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1997.

S. E. Rasmussen, *Experiencing Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1962.

K. Rattenbury, *This is Not Architecture: Architecture and its Media*, Routledge, New York 2002.

L. Ribichini, *Il Volto e l'Architetto*, Gangemi Editore S.p.A., Roma 2011.

C. Rice, *The Emergence of the Interior: Architecture – Modernity – Domesticity*, Routledge, New York 2006.

S. Richards, *Le Corbusier and the Project of Self*, Yale University Press, New Haven 2003.

T. Riley, *The Un-Private House*, New York Museum of Modern Art, New York 1999.

S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, New York 2002.

S. Rosenthal, M. Kataoka, *Walking in my mind*, Hayward, London 2009.

K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996.

A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1984, ed. orig. A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, 1981.

S. Rotterdam-Maaskant, *Too Blessed to Be De-Pressed: Crimson Architectural Historians: 1994 - 2001*, Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam 2002.

C. Rowe, *Design-Thinking*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1991.

C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1982.

B. Rudofsky, *Are Clothes Modern?: an Essay on Contemporary Apparel*, Paul Theobald, Chicago 1947.

A. Rüegg, *Charlotte Perriand: Livre de Bord 1928-1933*, Birkhauser, Basel 2004.

L. Russo, *Il Gusto. Storia di un'Idée Estetica*, Aesthetica, Palermo 2000.

M. Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, Routledge, New York, London 1994.

## S

- F. Samuel, *Le Corbusier in Detail*, Elsevier, Oxford, New York 2007.
- P. Sassi, *Strategies for Sustainable Architecture*, Taylor and Francis, London 2006.
- J. P. Sartre, *The Words: the Autobiography of Jean-Paul Sartre*, Vintage Books, New York 1981, ed. orig. J.P. Sartre, *Les Mots*, 1964.
- P. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C.*, Birkhäuser, Basel 1996.
- E. Schiaparelli, *Shocking Life 1890-1973*, Aldine Press, Dent, London 1954.
- C. Schittich, I. Geisel, *In DETAIL: Single Family Houses: Concept. Planning. Construction*, Birkhauser, Basel 2000.
- A. Schopenhauer, *Le Monde Comme Volonté et Comme Représentation*, Puf, Paris 2004.
- F.J. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War*, Yale University Press, New Haven. 1997.
- V. Scully, *Modern Architecture and Other Essays*, Princeton University Press, Princeton 2003.
- G. Semper, *Style. Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics (1860, 1863)*, The Getty Research Institute, Los Angeles 2004, ed. orig. G. Semper, *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, 1860–1863.
- G. Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- R. Sennett, *Fall of Public Man*, Penguin, London 2002.
- M. Serres, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, Continuum, London, New York 2009, ed. orig. M. Serres, *Les Cinq Sens*, 1985.
- A. Sharr, *Heidegger's Hut*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2006.
- S. Sidlauskas, *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*, MIT Committee on the Visual Arts, Hayden Gallery MIT, Cambridge, Massachusetts 1982.
- D. Silverman, *L' Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*, University of California Press, California 1989.
- D. N. Levine, *Georg Simmel. On Individuality and Social Forms*, University of Chicago Press, Chicago 1971
- G. Simmel, *Philosophy of Money*, Routledge, London 2004, ed. orig. G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, 1900.
- H. A. Simon, *The Sciences of the Artificial*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1969.
- P. Sparke, *An Introduction to Design and Culture: 1900 to Present*, Routledge, Oxon 2004.
- P. Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008.
- K. Spechtenhauser, A. Rüegg, *Maison Blanche. Charles-Edouard Jeanneret. Le Corbusier*, Birkhäuser Architecture, Basel 2007.
- W. Steiner, *The Real Thing: The Model in the Mirror of Art*, University of Chicago Press, Chicago 2010.
- C. Stummel, Haunch of Venison Gallery, *Chiharu Shiota*, Hatje Cantz, Ostfildern 2011.
- D. Sudjic, *Rei Kawakubo and Comme des Garçons*, Rizzoli, New York 1990.
- P. Sulzer, *Jean Prouvé. Complete Works*, Birkhäuser Architecture, Basel 1995.

M. Schwartz-Clauss, *Living in Motion: Design and Architecture for Flexible Dwelling*, Vitra Design, Weil am Rhein 2002.

## T

M. Talamona, *Casa Malaparte*, Princeton Architectural Press, Princeton 1992.

B.B. Taylor, *Pierre Chareau: Designer and Architect*, Taschen, London, Köln 1998.

Y. Teng, P. Antonelli, *Yeohlee: Work. Material Architecture*, Images Publishing, Victoria 2003.

G. Teysnot, *Interior Landscapes: Paesaggio d'Interni*, Lotus Documents, Electa, Rizzoli, Milano, New York, 1987.

P. Thornton, *Il Gusto della Casa. Storia per Immagini dell'Arredamento. 1620/1920*, A. Mondadori, Milano 1984.

K. Tiege, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Getty Publications, Los Angeles 2000.

S. Topham, *Move House*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York 2004.

P. Tournikiotis, *Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994.

P. Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2001.

G.A. Towers, *Building Democracy: Community Architecture In The Inner Cities*, University College London Press, London 1995.

N.J. Troy, *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2003.

N.J. Troy, *The De Stijl Environment*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1983.

B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1990.

## U

S. Unwin, *Twenty Buildings Every Architect Should Understand*, Routledge, London, New York 2010.

## V

D. Vellay, *Maison De Verre: Pierre Chareau's Modernist Masterpiece*, Thames and Hudson, London 2007.

A. Vidler, *Ledoux*, Hazan, Paris 2005.

A. Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008.

G. Vigarello, *Concepts of Cleanliness: Changing Attitudes in France since the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

P. Virilio, *Lucy Orta: Contemporary Artist Series*, Phaidon Press, London 2003.

M. Vitta, *Dell'Abitare. Corpi Spazi Oggetti Immagini*, Einaudi, Torino 2008.

A. Vogt, *Le Corbusier: The Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism*, MIT

Press, Cambridge, Massachusetts 2000.

## W

P. Waldberg, *Surrealism*, Thames and Hudson, London 1997.

M. Walker, *Balenciaga and his Legacy: Haute Couture from the Texas Fashion Collection*, Yale University Press, New Haven, London 2006.

A. Watt, *Architectural Anthropology*, Structura Mundi, Lausanne 1992.

N.F. Weber, Cooper-Hewitt Museum, *Josef and Anni Albers: Designs for Living*, Merrell, London 2004.

W. Welsch, *Undoing Aesthetics*, Sage, California 1998.

J. Welsh, *Modern House*, Phaidon Press, London 1999.

J.W. Wentling, *Housing by Lifestyle: the Component Method of Residential Design*, McGraw-Hill Press, New York 1990.

M. Wigley, *White Walls - Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1995.

C. Wilcox, *Radical Fashion*, Victoria and Albert Museum Studies, London 2001.

E. Winters, *Aesthetics and Architecture: Continuum Aesthetics*, Continuum, London 2007.

B. Witte, *Walter Benjamin: an Intellectual Biography*, Wayne State University Press, Detroit 1976.

P. Wollen, *Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion*, University of California Press, The Hayward Gallery, Berkeley 1998.

G. Wood, *The Surreal Body: Fetish and Fashion*, Victoria and Albert Publications, London 2007.

## Z

I. Zaknic, *The Final Testament of Pere Corbu: A Translation and Interpretation of Mise Au Point*, Yale University Press, New Haven 1997.

*Andrea Zittel: Critical Space*, Prestel, Contemporary Arts Museum Houston, New Museum of Contemporary Art New York, Prestel, Munich, Berlin, London, New York 2005.

*Andrea Zittel: Lay of my Land*, Prestel, Munich, London, New York 2011.

P. Zumthor, *Atmospheres*, Birkhäuser, Basel 2006.

P. Zumthor, *Penser l'Architecture*, Birkhäuser, Basel 2008.

## Periodici

Archizoom Associati, *Dressing Design: Note Preliminari per un Disegno dei Sistemi dell'Abbigliamento*, in «Casabella», n. 373, gennaio 1973, pp. 17-22.

Archizoom Associati, *Vestirsi è Facile*, in «Casabella», n. 387, marzo 1974, pp. 43-48.

K. Betts, *Some Nerve*, in «Vogue» (US), settembre 1998.

- I. Brin, *Fedeltà di Morella*, in «Il Lavoro», 23 April 1933.
- S. Cash, *A-Z and Everything in Between*, in «Art in America», aprile 2006.
- P. Deganello, *Archizoom Associati: The Old Guard*, in «Domus Archives», n. 908, 2007, p. 84.
- J. Giovannini, *Soul of the Eames Machine*, in «The New York Times», 8 luglio 1999.
- G. Glueck, *Rethinking the World by Cutting it Down to Size*, in «The New York Times: Art Review», 3 febbraio 2006.
- E. Gray, J. Badovici, *E.1027: Maison en Bord de Mer*, in «L'Architecture Vivante», n. 26, 1929.
- M. Hays, *Critical Architecture: Between Culture and Form*, in «Perspecta», n. 21, 1984, pp. 14-29.
- Architectural Digest Millennium, *Le Più Belle Case del Mondo. Un Secolo di Meraviglie*, 7 dicembre 1999.
- Il Progetto Domestico. Milano, 1986. Catalogo dell'Omonima Mostra alla Triennale di Milano*, in «Casabella», n. 519, dicembre 1985, pp. 38, 39.
- C. Horyn, *Like Mona Lisa Ever So Veiled*, in «The New York Times», 30 maggio 2012.
- N. Knight, A. McQueen, *Fashion-able?*, in «Dazed and Confused», n. 46, settembre 1998.
- S. Menkes, *Magical Reality in 3-D From Issey Miyake*, in «The New York Times: Fashion and Style», 22 novembre 2010.
- J. Salter, *Orsola de Castro: the Ethical Fashion Designer*, in «Telegraph», 11 febbraio 2010.
- I. Scalbert, *Parallel of Life and Art*, in «Daidalos», n. 75, maggio 2000.
- E. L. Youmans, *Popular Science Monthly*, Vol. II, D. Appleton and Company, New York 1873.

## Film

- A. Astruc, M. Contat, *J. P. Sartre. Le Temps de la Réflexion*, 1976.
- I. Bêka, L. Lemoine, *Rem Koolhaas: Houselife*, 2008.
- M. Christie, *The Secret Life of Buildings: Houses*, 2011.
- T. Dyckhoff, *Secret Life of Buildings*, 2011.
- J. L. Godard, *Alphaville: Une Étrange Aventure de Lemmy Caution*, 1965.
- J. L. Godard, *Le Mépris*, 1963.
- M. L'Herbier, *L'Inhumaine*, 1924.
- M. Quinejure, *La Maison sur Mesure. Villa Savoye*, 2000.
- M. Ray, *Le Retour à la Raison*, 1923.
- M. Ray, *Les Mystères du Château de Dé*, 1929.
- A. Resnais, *L'Année Dernière à Marienbad*, 1961.
- R. Sciora, *À la Maison de Verre*, 2005.
- M. Visier, *Des Fantômes de Nos Actions Passées*, 1986.
- W. Wenders, Y. Yamamoto, *A Notebook on Cities and Clothes*, 1989.



## Siti Web

S. Ban, *Paper Tube Structures, Disaster Relief Projects*,  
<<http://www.shigerubanarchitects.com>> (14 ottobre 2012).

D. Diderot, *Regrets for my Old Dressing Gown, or A Warning to Those Who Have More Taste than Fortune*, in «Oeuvres Complètes», n. IV, Garnier Frères, Paris 1875,  
<<http://www.marxists.org/reference/archive/diderot/1769/regrets.htm>>  
(04 ottobre 2012).

S. Lee, *BioCouture* (2010),  
<<http://www.biocouture.co.uk>> (25 agosto 2012).

A. McQueen, *No. 13* (1999),  
<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/tag/no-13>>  
(23 settembre 2012).

O. Schlemmer, *Triadisches Ballet* (1922),  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Triadisches\\_Ballett](http://en.wikipedia.org/wiki/Triadisches_Ballett)> (12 ottobre 2012).

G. Stölzl, *Works: Bauhaus Weimar (1919/1925), Bauhaus Dessau (1925-1931)*,  
<<http://www.guntastolzl.org>> (12 ottobre 2012).

H. Storey, T. Ryan, *Catalytic Clothing* (2011),  
<<http://www.catalytic-clothing.org>> (21 ottobre 2012).

A. N. Ziesche, *Childhood Storage (2009)*,  
<<http://www.anna-nicoleziesche.com>> (21 settembre 2012).

## Indirizzi

Casa Malaparte  
Via Pizzo Lungo 18, 80073 Capri, Italia

Maison Lemoine  
2, Chemin des Plateaux, 33270 Floirac, Francia

Immeuble Molitor  
24 Rue Nungesser et Coli, 75016 Parigi, Francia

# Apparato Fotografico

## IA1. CASA NARRATIVA

Nessuna foto è stata scattata dall'autore durante la sua visita a Casa Malaparte, nel maggio 2011.

## IA2. ABITO NARRATIVO

*Pagina Introduttiva:*

I. Luna, *Maison Martin Margiela*, Rizzoli, New York 2009.

*Rivelando:*

*Ibid.*

*Riproducendo:*

K. Debo et al., *Maison Martin Margiela 20: the Exhibition*, MoMu Fashion Museum, Antwerp 2008.

*Decomponendo:*

*Ibid.*

I. Luna, *Maison Martin Margiela*, Rizzoli, New York 2009.

K. Debo et al., *Maison Martin Margiela 20: the Exhibition*, MoMu Fashion Museum, Antwerp 2008.

I. Luna, *Maison Martin Margiela*, Rizzoli, New York 2009.

*Ibid.*

*Ibid.*

*Ibid.*

*Ibid.*

## IA. NARRATIVO | PARALLELI

*Pagina Introduttiva:*

<[http://annamariechen.com/wp-content/uploads/2011/02/IMG\\_0555.jpg](http://annamariechen.com/wp-content/uploads/2011/02/IMG_0555.jpg)> (31 dicembre 2012).

I. Luna, *Maison Martin Margiela*, Rizzoli, New York 2009.

K. Debo et al., *Maison Martin Margiela 20: the Exhibition*, MoMu Fashion Museum, Antwerp 2008.

J. Alison, *The Surreal House*, Barbican Art Gallery, Yale University Press, New Haven, New York 2010.

K. Debo et al., *Maison Martin Margiela 20: the Exhibition*, MoMu Fashion Museum, Antwerp 2008.

C. Evans, *Hussein Chalayan*, NAI Publishers, Groninger Museum, Groningen, Rotterdam 2005.

<[http://4.bp.blogspot.com/\\_1rQC2QkwHkk/TF1x4ColtFI/AAAAAAAAIU0/Rfd-GrGbu598/s1600/showstudio+shoe.JPG](http://4.bp.blogspot.com/_1rQC2QkwHkk/TF1x4ColtFI/AAAAAAAAIU0/Rfd-GrGbu598/s1600/showstudio+shoe.JPG)> (31 dicembre 2012).

<[http://images.fastcompany.com/upload/001\\_Memorystudy%20model%20with%20aluminum.jpg](http://images.fastcompany.com/upload/001_Memorystudy%20model%20with%20aluminum.jpg)>

(31 dicembre 2012).

<[http://www.anna-nicoleziesche.com/images/projects/childhood/1\\_Childhood\\_Storage.jpg](http://www.anna-nicoleziesche.com/images/projects/childhood/1_Childhood_Storage.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://2.bp.blogspot.com/\\_i0p8GU0qTDA/TLUtvJz9rzI/AAAAAAAAABRE/k1iuJH-nlozg/s1600/naked+house+shigeru+ban+interior.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_i0p8GU0qTDA/TLUtvJz9rzI/AAAAAAAAABRE/k1iuJH-nlozg/s1600/naked+house+shigeru+ban+interior.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://3.bp.blogspot.com/->

[IGOz8JD6kCk/TXJrntQlv1I/AAAAAAAAAJU/Q0RAK9PNEck/s1600/The%2BNaked%2BHouse%2B-%2B1.bmp](http://3.bp.blogspot.com/-IGOz8JD6kCk/TXJrntQlv1I/AAAAAAAAAJU/Q0RAK9PNEck/s1600/The%2BNaked%2BHouse%2B-%2B1.bmp)> (31 dicembre 2012).

<<http://4.bp.blogspot.com/-LJZUXt5RmUk/Tzp9iN7Hjbl/AAAAAAAAAFdk/LEuEL-NpF6xl/s1600/besse.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://www.materialiste.com/img/villa-poiret/villa-poiret-6.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://matterism.com/wp-content/uploads/2011/01/matterism\\_Hussein-Chalayan.jpg](http://matterism.com/wp-content/uploads/2011/01/matterism_Hussein-Chalayan.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://images.vogue.it/imgs/galleries/encyclo/tessuti/009207/24-1368388\\_0x420.jpg](http://images.vogue.it/imgs/galleries/encyclo/tessuti/009207/24-1368388_0x420.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://en.wikiarquitectura.com/images/9/9a/Casa\\_de\\_la\\_hermana\\_de\\_Wittgenstein\\_30.jpg](http://en.wikiarquitectura.com/images/9/9a/Casa_de_la_hermana_de_Wittgenstein_30.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://en.wikiarquitectura.com/images/6/63/Casa\\_de\\_la\\_hermana\\_de\\_Wittgenstein\\_39.jpg](http://en.wikiarquitectura.com/images/6/63/Casa_de_la_hermana_de_Wittgenstein_39.jpg)> (31 dicembre 2012).

## IB1. CASA MECCANICA

Tutte le foto sono state scattate dall'autore durante la sua visita a Maison Lemoine, nel giugno 2011.

## IB2. ABITO MECCANICO

*Pagina Introduttiva:*

<<http://www.mnartists.org/uploads/news/a5b420d9f3e16d35a21d138cee92503>>

8/a5b420d9f3e16d35a21d138cee925038.jpg> (31 dicembre 2012).

**Sottolineando:**

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.903.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.3015a-d.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

A. Bolton, *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven, London 2011.

**Assistendo:**

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.840a-f.EL.JPG>> (31 dicembre 2012).

<[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_kxw0ilq1g01qa214go1\\_500.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_kxw0ilq1g01qa214go1_500.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://24.media.tumblr.com/tumblr\\_lpd08fUrW51qbswo7o1\\_1280.jpg](http://24.media.tumblr.com/tumblr_lpd08fUrW51qbswo7o1_1280.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.840a-f\\_mcq.840a-f\\_Prez\\_accessory.AV0.EL.JPG](http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.840a-f_mcq.840a-f_Prez_accessory.AV0.EL.JPG)> (31 dicembre 2012).

**Contemplando:**

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/12.McQueenSp2007S arabandeFlowers.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/9.McQueenBlack-DuckFeathersFall2009-10.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.1779a-g.EL.JPG>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.1103a-d.EL.JPG>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/11.McQueenAW2002-03OysterDress.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/4.McQueen,Widows2006-7.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/5.McQueenRed,VOSS 2001.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.1063a-c.EL.JPG>> (31 dicembre 2012).

## IB. MECCANICO | PARALLELI

*Pagina Introduttiva:*

<<http://www.aaschool.ac.uk/images/mainpics/membership/MDV.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/6.McQueenNo.13,Spring1999.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/3.McQueenVOSS2001.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.1650a-d.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.1986a-f.EL.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://www.kci.or.jp/archives/digital\\_archives/photos/209\\_xl\\_AC09268.jpg](http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/photos/209_xl_AC09268.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.kci.or.jp/archives/digital\\_archives/photos/218\\_xl\\_AC10105.jpg](http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/photos/218_xl_AC10105.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://4.bp.blogspot.com/\\_h-0OLJG7AB8/TOBX-iuDVCI/AAAAAAAAAPo/ZV-Z1-4KqhM/s1600/2006.251a%25E2%2580%2593c\\_av2.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_h-0OLJG7AB8/TOBX-iuDVCI/AAAAAAAAAPo/ZV-Z1-4KqhM/s1600/2006.251a%25E2%2580%2593c_av2.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://joellemagazine.com/wp-content/uploads/2012/09/0056Chalayan\\_RTW\\_S-S\\_2000\\_P.jpg](http://joellemagazine.com/wp-content/uploads/2012/09/0056Chalayan_RTW_S-S_2000_P.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://lovinglifeandbeingabitch.files.wordpress.com/2012/04/mariano-fortuny1.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_m772hn3p7c1qbwdm8o1\\_r1\\_1280.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_m772hn3p7c1qbwdm8o1_r1_1280.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://www.evolo.us/wp-content/uploads/2011/01/carpalskin-2.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://theschereport.files.wordpress.com/2010/07/schiaparelli-01.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://2.bp.blogspot.com/\\_yL9PQH9SrbY/TpO46BsYcyl/AAAAAAAAAAQ/BDG7YfFpLww/s1600/Hour%252BGlass%252BDress.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_yL9PQH9SrbY/TpO46BsYcyl/AAAAAAAAAAQ/BDG7YfFpLww/s1600/Hour%252BGlass%252BDress.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://stefaniazizzi.files.wordpress.com/2012/01/11\\_thayaht\\_moda\\_-\\_studio\\_per\\_logo\\_di\\_madeleine\\_vionnet.jpg](http://stefaniazizzi.files.wordpress.com/2012/01/11_thayaht_moda_-_studio_per_logo_di_madeleine_vionnet.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://theredlist.fr/media/database/fashion2/topics/epure/madeleine\\_vionnet/12\\_madeleine\\_vionnet-theredlist.jpg](http://theredlist.fr/media/database/fashion2/topics/epure/madeleine_vionnet/12_madeleine_vionnet-theredlist.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.artophile.com/Images/Detail/20\\_13\\_EVENINGGOW.jpg](http://www.artophile.com/Images/Detail/20_13_EVENINGGOW.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://theredlist.fr/media/database/fashion2/topics/epure/madeleine\\_vionnet/03\\_madeleine\\_vionnet-theredlist.jpg](http://theredlist.fr/media/database/fashion2/topics/epure/madeleine_vionnet/03_madeleine_vionnet-theredlist.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://theredlist.fr/media/database/fashion2/topics/epure/madeleine\\_vionnet/14\\_madeleine\\_vionnet-theredlist.jpg](http://theredlist.fr/media/database/fashion2/topics/epure/madeleine_vionnet/14_madeleine_vionnet-theredlist.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://1.bp.blogspot.com/-PFP1Dsn0qIw/UMKinYchOfI/AAAAAAAAABg/APQweksd6PI/s1600/e1027+mirror2.jpg>> (31 dicembre 2012).

## IC1. CASA GROTTESCA

Tutte le foto sono state scattate dall'autore durante la sua visita a Maison Lemoine, nel novembre 2012.

## IC2. ABITO GROTTESCO

*Pagina Introduttiva:*

<[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_m7txcluNCJ1qbbjpeo1\\_r2\\_1280.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_m7txcluNCJ1qbbjpeo1_r2_1280.jpg)> (31 dicembre 2012).

*Trasformando:*

<[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_lr9gwe02h21qbtmjxo1\\_r1\\_500.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_lr9gwe02h21qbtmjxo1_r1_500.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://www.phillipsdepury.com/Xigen/image.ashx?salenum=NY040110&lotnum=278&height=600>> (31 dicembre 2012).

<[http://1.bp.blogspot.com/-bjdg5iHxf0/TiPyfW\\_OrFI/AAAAAAAAADC0/dp0Q7I9o2uA/s1600/016691c8987e55854fa051098a113575024a1da0-1967.2.02.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-bjdg5iHxf0/TiPyfW_OrFI/AAAAAAAAADC0/dp0Q7I9o2uA/s1600/016691c8987e55854fa051098a113575024a1da0-1967.2.02.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.artinfo.com/sites/default/files/migrated/5/264752%3ABalenciaga-Chou-dress\\_1.jpg](http://www.artinfo.com/sites/default/files/migrated/5/264752%3ABalenciaga-Chou-dress_1.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://crislobalbalenciagamuseoa.com/gestor/recursos/imagenes/colecciones/esencial/cbm-2000\\_71\\_w.jpg](http://crislobalbalenciagamuseoa.com/gestor/recursos/imagenes/colecciones/esencial/cbm-2000_71_w.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://crislobalbalenciagamuseoa.com/gestor/recursos/imagenes/colecciones/noche/cbm-2000\\_23\\_w.jpg](http://crislobalbalenciagamuseoa.com/gestor/recursos/imagenes/colecciones/noche/cbm-2000_23_w.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://crislobalbalenciagamuseoa.com/gestor/recursos/imagenes/colecciones/complementos/cbm-2000\\_218\\_w.jpg](http://crislobalbalenciagamuseoa.com/gestor/recursos/imagenes/colecciones/complementos/cbm-2000_218_w.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://www.syrupnyc.com/assets/Uploads/IsseyMiyakeSlideshowImg4.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://www.brookandlyn.com/blog/wp-content/uploads/2010/02/IM2.jpg>>  
(31 dicembre 2012).

<[http://www.theage.com.au/ffximage/2006/06/16/pleat\\_narrowweb\\_\\_300x495,0.jpg](http://www.theage.com.au/ffximage/2006/06/16/pleat_narrowweb__300x495,0.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://shop.experimenta.es/image/cache/data/miyake-8-1000x1000.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://collections.vam.ac.uk/item/O75134/evening-jacket-charles-james>> (31 dicembre 2012).

<<http://collections.vam.ac.uk/item/O75134/evening-jacket-charles-james>> (31 dicembre 2012).

### ***Frammentando:***

<[http://www.kci.or.jp/archives/digital\\_archives/photos/212\\_xl\\_AC09412.jpg](http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/photos/212_xl_AC09412.jpg)>  
(31 dicembre 2012).

<<http://cdn2.walkerart.org/static/cache/eb/ebbc237dc6a31afbae6af8eddeb6db56.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://cdn0.walkerart.org/static/cache/1e/1e5ab991632f28c2f590cde33ff3f958.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://www.lettoilemagazine.com/blog/wp-content/uploads/2012/10/517921-36tif-preview-e1349982139743.jpeg>> (31 dicembre 2012).

<<http://cdn2.walkerart.org/static/cache/c2/c238d64203aa07497bae8272b177f86d.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://cdn0.walkerart.org/static/cache/48/4833aeee2202b5d486c7098559287c9d.jpg>> (31 dicembre 2012).

### ***Disturbando:***

<[http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection\\_images/2011ER/2011ER2191\\_jpg\\_l.jpg](http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2011ER/2011ER2191_jpg_l.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection\\_images/2007BL/2007BL4481\\_jpg\\_l.jpg](http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2007BL/2007BL4481_jpg_l.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_ma4ka6Nf131qcddvlo1\\_400.png](http://25.media.tumblr.com/tumblr_ma4ka6Nf131qcddvlo1_400.png)> (31 dicembre 2012).

<<http://img.dazedcdn.com/600/an/70/9/79433.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://www.todayandtomorrow.net/wp-content/uploads/2009/02/maison\\_martin\\_margiela\\_3.jpg](http://www.todayandtomorrow.net/wp-content/uploads/2009/02/maison_martin_margiela_3.jpg)>  
(31 dicembre 2012).

<[http://www.todayandtomorrow.net/wp-content/uploads/2009/07/mmm\\_artisanal\\_1.jpg](http://www.todayandtomorrow.net/wp-content/uploads/2009/07/mmm_artisanal_1.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://www.harpersbazaar.com/cm/harpersbazaar/images/1X/hbz-october-2012-saving-face-maison-martin-margiela-teal-de.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://www.harpersbazaar.com/cm/harpersbazaar/images/S4/hbz-october->

2012-saving-face-maison-martin-margiela-clear-lgn2.jpg> (31 dicembre 2012).

## IC. GROTTESCO | PARALLELI

*Pagina Introduttiva:*

<[http://www.contemporaryartdaily.com/wp-content/uploads/2009/01/koup\\_43.jpg](http://www.contemporaryartdaily.com/wp-content/uploads/2009/01/koup_43.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://4.bp.blogspot.com/-Y9Y-jhi9wPA/TbWAp30UNHI/AAAAAAAAANs/Cng2hV5YaoY/s1600/IMG\\_6483.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-Y9Y-jhi9wPA/TbWAp30UNHI/AAAAAAAAANs/Cng2hV5YaoY/s1600/IMG_6483.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://architecuture.files.wordpress.com/2012/09/screen-shot-2012-09-05-at-11-14-43-pm.png>> (31 dicembre 2012).

<<http://architecuture.files.wordpress.com/2012/09/screen-shot-2012-09-05-at-11-13-28-pm.png>> (31 dicembre 2012).

<<http://architecuture.files.wordpress.com/2012/09/screen-shot-2012-09-05-at-11-03-22-pm.png>> (31 dicembre 2012).

<<http://architecuture.files.wordpress.com/2012/09/screen-shot-2012-09-05-at-11-02-46-pm.png>> (31 dicembre 2012).

<<http://1.bp.blogspot.com/-VHofPYNupFU/UBiw0hCWQNI/AAAAAAAAAYc/tQRtsxSHfU/s1600/peter+eisenman+house+VI+deconstruction.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://public.sn2.livefilestore.com/y1pqwtL1wzfC7xJvI1TRvGxzOdDS3yo3Ei1a944jEv5-SH6LhWS0sok7mG3uJY2stwKqSgZDKWsmsX66wcv0jeQag/house-vi-interior.jpg?psid=1&rdrts=31694371>> (31 dicembre 2012).

<[http://d4k7s9ho8qact.cloudfront.net/wp-content/uploads/2011/03/0311\\_yamamoto\\_dress.jpg?9d7bd4](http://d4k7s9ho8qact.cloudfront.net/wp-content/uploads/2011/03/0311_yamamoto_dress.jpg?9d7bd4)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.supervision-art.eu/images/projets/Oursin12m\\_Louvre.jpg](http://www.supervision-art.eu/images/projets/Oursin12m_Louvre.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://www.thedaysofyore.com/blog/wp-content/uploads/2011/12/THE-HOUSE-WITH-OCEAN-VIEW-4.jpg>> (31 dicembre 2012).



<[http://toutelaculture.com/wp-content/uploads/2012/11/5699\\_D4-3652-1-1024x674.jpg](http://toutelaculture.com/wp-content/uploads/2012/11/5699_D4-3652-1-1024x674.jpg)> (31 dicembre 2012).  
<<http://www.danseenseine.org/wp-content/uploads/2012/11/apo0969059.jpg>> (31 dicembre 2012).

## IIA. SIMULTANEITÀ

### *Pagina Introduttiva:*

<<http://4.bp.blogspot.com/-UxkWYGeRRlI/T7IV7SSKQkl/AAAAAAAAAto/5hbEIQTKfjE/s1600/paul+poiret+go dsavedadaism+4.jpg>> (31 dicembre 2012).

### *Vocabolario | Individui:*

<<http://www.printeresting.org/wp-content/uploads/2012/05/eucalyptus.jpg>> (31 dicembre 2012).  
<[http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb\\_23.14.8.jpg](http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_23.14.8.jpg)> (31 dicembre 2012).  
<<http://www.printeresting.org/wp-content/uploads/2012/05/Iris1.jpg>> (31 dicembre 2012).  
<[http://www.antiquesandfineart.com/articles/media/images/00801-00900/00817/fig3\\_lg.jpg](http://www.antiquesandfineart.com/articles/media/images/00801-00900/00817/fig3_lg.jpg)> (31 dicembre 2012).  
<[http://www.antiquesandfineart.com/articles/media/images/00801-00900/00817/fig4\\_lg.jpg](http://www.antiquesandfineart.com/articles/media/images/00801-00900/00817/fig4_lg.jpg)> (31 dicembre 2012).  
<[http://1.bp.blogspot.com/-1ZGV7Dn5reM/TCKbPKW1SI/AAAAAAAAAHa8/901U1Tzthrg/s1600/1908-Les\\_Robes\\_de\\_Paul\\_Poiret-9.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-1ZGV7Dn5reM/TCKbPKW1SI/AAAAAAAAAHa8/901U1Tzthrg/s1600/1908-Les_Robes_de_Paul_Poiret-9.jpg)> (31 dicembre 2012).  
<[http://4.bp.blogspot.com/-EFZ325ruKPU/TCKFpOMXII/AAAAAAAAAHac/VB\\_efD5gxZc/s1600/1908-Les\\_Robes\\_de\\_Paul\\_Poiret-1.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-EFZ325ruKPU/TCKFpOMXII/AAAAAAAAAHac/VB_efD5gxZc/s1600/1908-Les_Robes_de_Paul_Poiret-1.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/includes/images/artist\\_books/delaunay/images/8.jpg](http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/includes/images/artist_books/delaunay/images/8.jpg)> (31 dicembre 2012).  
<<http://needed.files.wordpress.com/2012/03/soniadelaunayswimsuits1928.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://img152.imageshack.us/img152/4208/4f45074mi3.jpg>> (31 dicembre 2012).  
<[http://3.bp.blogspot.com/-2eqWjZQMizQ/UH6t9hjLsal/AAAAAAACT8/GthY3-2GCoc/s1600/Sonia\\_Delaunay\\_BalletRusses2.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-2eqWjZQMizQ/UH6t9hjLsal/AAAAAAACT8/GthY3-2GCoc/s1600/Sonia_Delaunay_BalletRusses2.jpg)> (31 dicembre 2012).  
<[http://www.oceansbridge.com/paintings/collections/museum-thyssen/big/sonia\\_delaunay\\_terk\\_xx\\_simultaneous\\_dresses\\_the\\_three\\_women\\_1925%20.jpg](http://www.oceansbridge.com/paintings/collections/museum-thyssen/big/sonia_delaunay_terk_xx_simultaneous_dresses_the_three_women_1925%20.jpg)> (31 dicembre 2012).  
<[http://news.xinhuanet.com/shuhua/2010-03/05/xinsrc\\_21203070510060312652011.jpg](http://news.xinhuanet.com/shuhua/2010-03/05/xinsrc_21203070510060312652011.jpg)>

(31 dicembre 2012).

<[http://islamicartsmagazine.com/images/uploads/Image\\_15\\_-\\_Issey\\_Miyake\\_Dragon.jpg](http://islamicartsmagazine.com/images/uploads/Image_15_-_Issey_Miyake_Dragon.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.caiguoqiang.com/sites/default/files/styles/large/public/2011\\_IsseyMiyakeDragon\\_A2900\\_001ltr.jpg](http://www.caiguoqiang.com/sites/default/files/styles/large/public/2011_IsseyMiyakeDragon_A2900_001ltr.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://p6.storage.canalblog.com/68/08/119589/79056672\\_o.jpg](http://p6.storage.canalblog.com/68/08/119589/79056672_o.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://4.bp.blogspot.com/-2ozNlcloDGE/TXdpHxKJZ0I/AAAAAAAAACrs/ZFiDOYgJKbE/s1600/LauraAshley\\_Archive%2BDress%2BWhiteBluebell.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-2ozNlcloDGE/TXdpHxKJZ0I/AAAAAAAAACrs/ZFiDOYgJKbE/s1600/LauraAshley_Archive%2BDress%2BWhiteBluebell.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://pinso.co.uk/wp-content/uploads/2012/09/PINSO-CREATIVE-GRADUATES-LAURA-ASHLEY-PATTERN-WALL-PAPER1.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://thewaywewore.com/blog/wp-content/uploads/2011/08/Marimekko.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://i-cdn.apartmenttherapy.com/uimages/sf/4-28-2008%20marimekko%202.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://freeartlondon.files.wordpress.com/2010/06/13297w\\_innervisions\\_azlivi ngunit.jpg](http://freeartlondon.files.wordpress.com/2010/06/13297w_innervisions_azlivi ngunit.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://changeobserver.designobserver.com/media/images/green\\_sleeves\\_3.jpg](http://changeobserver.designobserver.com/media/images/green_sleeves_3.jpg)> (31 dicembre 2012).

### *Sintassi | Movimenti:*

<<http://loglike.files.wordpress.com/2011/01/anni-albers-woven-sample1.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://m1.paperblog.com/i/153/1533668/sc-167-textiles-gunta-stolzl-nueva-matematica-L-XbnvEa.jpeg>> (31 dicembre 2012).

<[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_Ink9wss9F01qaxnilo1\\_500.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_Ink9wss9F01qaxnilo1_500.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://images.artnet.com/images\\_US/magazine/reviews/davis/davis1-28-10-12.jpg](http://images.artnet.com/images_US/magazine/reviews/davis/davis1-28-10-12.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/bauhaus-triadic-ballet-1922-1354605623\\_b.jpg](http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/bauhaus-triadic-ballet-1922-1354605623_b.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://www.voysey.gotik-romanik.de/Other%20designs%20Thumbnails/'Krieau'%20textile%20design%20by%20Wilhelm%20Jonasch,%20produced%20by%20the%20Wiener%20Werkstatte%20in%201910..jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://www.voysey.gotik-romanik.de/Other%20designs%20Thumbnails/Unknown%20textile%20design%20produced%20by%20the%20Wiener%20Werkstatte%20in%201910..jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://www.gseart.com/pictures/a4uzqkst/web\\_211\\_x\\_315.jpg](http://www.gseart.com/pictures/a4uzqkst/web_211_x_315.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.bildarchivaustria.at/Pages/Search/Result.aspx?p\\_eBildansicht=2&p\\_ItemID=1](http://www.bildarchivaustria.at/Pages/Search/Result.aspx?p_eBildansicht=2&p_ItemID=1)> (31 dicembre 2012).

<<http://2.bp.blogspot.com/-3QKragFKeE8/TWEGpvtExI/AAAAAAAAALY0/JLzjzj2hHs/s1600/Costume%2BDesign%2Bfor%2BTheatrical%2BSports%2BDemonstrations-1923.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://zeynepselecukva312.files.wordpress.com/2010/12/popova-dress-design-0011.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://english.palazzoesposizione.it/categorie/biography-000>> (31 dicembre 2012).

<<http://assezvu.files.wordpress.com/2012/11/tullio-crali-1910-2000-bozzetto-per-costume-di-scena-1933-roma-collezione-giacomini.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://www.culturaitalia.it/opencms/export/sites/culturaitalia/images/ombrellino\\_parasole.jpg](http://www.culturaitalia.it/opencms/export/sites/culturaitalia/images/ombrellino_parasole.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.the-athenaeum.org/art/display\\_image.php?id=20327](http://www.the-athenaeum.org/art/display_image.php?id=20327)> (31 dicembre 2012).

### *Composizione | Coppie:*

<<http://www.artnews.com/wp-content/uploads/2011/05/article-2751.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://argotandochre.com/wp-content/uploads/2011/06/1284181.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://www.albersfoundation.org/images/iGallery/images/a130.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://artobserved.com/artimages/2012/05/Josef-Albers-Set-of-Four-Stacking-Chairs-1927-Barbican.-Photo-via-Josef-and-Anni-Albers-Foundation.png>> (31 dicembre 2012).

<<http://lin-morris.com/wp-content/uploads/2012/03/9.-Josef-Albers-Club-Chair.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://1.bp.blogspot.com/-A826tVdXZtl/Tv4TgJBd2YI/AAAAAAAAACvg/PR0MuhQhIGY/s1600/charles\\_ray\\_eames.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-A826tVdXZtl/Tv4TgJBd2YI/AAAAAAAAACvg/PR0MuhQhIGY/s1600/charles_ray_eames.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.design-museum.de/typo3temp/pics/LCW\\_Eames\\_01\\_1df29a068f.jpg](http://www.design-museum.de/typo3temp/pics/LCW_Eames_01_1df29a068f.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://designfolio.co.nz/eames\\_HOMEfinal.jpg](http://designfolio.co.nz/eames_HOMEfinal.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.architectural-review.com/pictures/586xAny/7/1/2/1277712\\_RAYMOND\\_LEMSTRA\\_SMITHSONS.jpg](http://www.architectural-review.com/pictures/586xAny/7/1/2/1277712_RAYMOND_LEMSTRA_SMITHSONS.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://images.derstandard.at/2011/01/14/1293418480869.jpg>> (31 dicembre 2012).

2012).

<[http://1.bp.blogspot.com/-vcMp11P1\\_m0/T3MyASo0A8I/AAAAAAAAAII/ITH26QTpr9s/s1600/Screen+Shot+2012-03-28+at+4.44.40+PM.png](http://1.bp.blogspot.com/-vcMp11P1_m0/T3MyASo0A8I/AAAAAAAAAII/ITH26QTpr9s/s1600/Screen+Shot+2012-03-28+at+4.44.40+PM.png)> (31 dicembre 2012).

## IIB. AUTO-COSTRUZIONE

*Pagina Introduttiva:*

<<http://blog.carmenchenwu.com/wp-content/uploads/2011/11/The-TuTa-by-Thayaht.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://anitapurja.files.wordpress.com/2011/10/1-a1.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://1.bp.blogspot.com/\\_IE\\_c4Euzyb4/TD2bQw9W2al/AAAAAAAHArc/d9ca-LAtdtTU/s1600/1.+Afterwords,+2000,+credit+photographer+Chris+Moore.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_IE_c4Euzyb4/TD2bQw9W2al/AAAAAAAHArc/d9ca-LAtdtTU/s1600/1.+Afterwords,+2000,+credit+photographer+Chris+Moore.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.mimoa.eu/images/1208\\_l.jpg](http://www.mimoa.eu/images/1208_l.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://4.bp.blogspot.com/\\_PR1P\\_pld68E/TTra0t5LhWI/AAAAAAAAs/HdAqSInY\\_GU/s1600/a-poc.png](http://4.bp.blogspot.com/_PR1P_pld68E/TTra0t5LhWI/AAAAAAAAs/HdAqSInY_GU/s1600/a-poc.png)> (31 dicembre 2012).

<<http://assets.inhabitat.com/wp-content/blogs.dir/1/files/2011/04/Shigeru-Ban-Japan-4-537x356.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://www.designboom.com/weblog/images/images\\_2/bora/abj\\_shigeruban-gold/shelter01.jpg](http://www.designboom.com/weblog/images/images_2/bora/abj_shigeruban-gold/shelter01.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://www.theruss.org/wordpress/wp-content/uploads/2011/03/waltersway-selfbuild1.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://static.flickr.com/18/68246944\\_d943f02f4f.jpg](http://static.flickr.com/18/68246944_d943f02f4f.jpg)> (31 dicembre 2012).

## IIC. EMERGENZA

*Pagina Introduttiva:*

<[http://www.zegnart.com/sites/default/files/Orta\\_DomeDwelling\\_Zegna01\\_Courtesy.of\\_.Studio.ORTA\\_\\_0.jpg?1329814571](http://www.zegnart.com/sites/default/files/Orta_DomeDwelling_Zegna01_Courtesy.of_.Studio.ORTA__0.jpg?1329814571)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.studio-orta.com/media/image\\_493\\_image.jpg](http://www.studio-orta.com/media/image_493_image.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://artblart.files.wordpress.com/2010/07/orta\\_habitent.jpg](http://artblart.files.wordpress.com/2010/07/orta_habitent.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.kci.or.jp/archives/digital\\_archives/photos/245\\_xl\\_AC009420.jpg](http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/photos/245_xl_AC009420.jpg)>

(31 dicembre 2012).

C. Evans, *Hussein Chalayan*, NAI Publishers, Groninger Museum, Groningen, Rotterdam 2005.

<[http://www.studio-orta.com/media/image\\_358\\_image.jpg](http://www.studio-orta.com/media/image_358_image.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.metalocus.es/content/en/system/files/file-images/ml\\_jeanprouve\\_La%20Maison%20des%20Jours%20Meilleurs\\_01.jpg](http://www.metalocus.es/content/en/system/files/file-images/ml_jeanprouve_La%20Maison%20des%20Jours%20Meilleurs_01.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.detail-online.com/daily/wp-content/uploads/2011/09/02\\_b\\_detachable-cabin-arch.-dep.-meurthe-et-moselle-fonds-des-ateliers-©-SCE-jeanprouvé.jpg](http://www.detail-online.com/daily/wp-content/uploads/2011/09/02_b_detachable-cabin-arch.-dep.-meurthe-et-moselle-fonds-des-ateliers-©-SCE-jeanprouvé.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://1.bp.blogspot.com/\\_5hqBYPQYY0I/Sw9dvj1xCFI/AAAAAAAAAqE/ts\\_Ym3V2BZs/s1600/saharanHouse.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_5hqBYPQYY0I/Sw9dvj1xCFI/AAAAAAAAAqE/ts_Ym3V2BZs/s1600/saharanHouse.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://4.bp.blogspot.com/-o-h8muITsQ/Tp7q\\_BhDCXI/AAAAAAAFZQ/J7uZGL-DI4/s1600/jean%2BProuv%25C3%25A91949%2Bmaison%2Btropicale.png](http://4.bp.blogspot.com/-o-h8muITsQ/Tp7q_BhDCXI/AAAAAAAFZQ/J7uZGL-DI4/s1600/jean%2BProuv%25C3%25A91949%2Bmaison%2Btropicale.png)> (31 dicembre 2012).

## IID. SOSTENIBILITÀ

*Pagina Introduttiva:*

<<http://www.teklic.hr/wp-content/gallery/obiteljski-posao-studio-bouroullec/cloud.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://laurie7leonard7martin7.files.wordpress.com/2010/10/do-ho-suh-stair-casesq1.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://www.curatedmag.com/news/wp-content/uploads/2011/08/du-ho-suh.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://farm4.static.flickr.com/3406/3329026252\\_6627df0547\\_o.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3406/3329026252_6627df0547_o.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://findcarehomes.com/crm/include/reCaptcha/pictures-of-mongolian-yurts-639.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://flaunt.com/sites/default/files/xl\\_shigeru\\_ban\\_06.jpg](http://flaunt.com/sites/default/files/xl_shigeru_ban_06.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://2.bp.blogspot.com/-AuTveBqSQ4/T3JGV8ECH3I/AAAAAAAAAV0/Ry5DUjfYTTw/s1600/Shigeru\\_Ban\\_1.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-AuTveBqSQ4/T3JGV8ECH3I/AAAAAAAAAV0/Ry5DUjfYTTw/s1600/Shigeru_Ban_1.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.interviewmagazine.com/files/2009/03/04/img-paper-fashion-rfk\\_102419603157.jpg](http://www.interviewmagazine.com/files/2009/03/04/img-paper-fashion-rfk_102419603157.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://muuuz.com/wp-content/uploads/2009/10/438->

Great\_Bamboo\_Wall\_Kengo\_Kuma\_Associates3.jpg>  
(31 dicembre 2012).

<<http://spacedid.files.wordpress.com/2010/06/665.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://spacedid.files.wordpress.com/2010/06/660.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://spacedid.files.wordpress.com/2010/06/kengokuma-umbrella-house.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagedata/big\\_343844\\_7169\\_\\_MG\\_7385%20copy3.jpg](http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagedata/big_343844_7169__MG_7385%20copy3.jpg)>

(31 dicembre 2012).

<[http://3.bp.blogspot.com/\\_mly7OR6J6KY/TSSKmwITWTI/AAAAAAAAAB4/NoJukNqM-Ec/s1600/favela+1991.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_mly7OR6J6KY/TSSKmwITWTI/AAAAAAAAAB4/NoJukNqM-Ec/s1600/favela+1991.jpg)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.designhunter.co.uk/storage/campana-brothers-hotel-athens.jpg?\\_\\_SQUARESPACE\\_CACHEVERSION=1321359010939](http://www.designhunter.co.uk/storage/campana-brothers-hotel-athens.jpg?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1321359010939)> (31 dicembre 2012).

<<http://www.phaidon.com/resource/008-jpg1325isseymiyake2010.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://www.designboom.com/cms/images/anita01/woodcarpet04.jpg>> (31 dicembre 2012).

<[http://asset3.cbsistatic.com/cnwk.1d/i/tim/2011/01/19/herself\\_610x747.jpg](http://asset3.cbsistatic.com/cnwk.1d/i/tim/2011/01/19/herself_610x747.jpg)>  
(31 dicembre 2012).

<[http://www.fadwebsite.com/wp-content/uploads/Helen\\_Storey\\_GSK\\_Installation-548x748.jpg](http://www.fadwebsite.com/wp-content/uploads/Helen_Storey_GSK_Installation-548x748.jpg)>

(31 dicembre 2012).

<<http://theculturevulture.co.uk/blog/wp-content/uploads/2011/09/Catalytic-clothing3.jpg>>

(31 dicembre 2012).

<[http://www.cliphitheryon.com/images/jpg/architecture/Blur\\_2.jpg](http://www.cliphitheryon.com/images/jpg/architecture/Blur_2.jpg)>

(31 dicembre 2012).

<[http://1.bp.blogspot.com/-EcjAj5WNYww/TbQ3jXv\\_dFI/AAAAAAAAAM0/JzSOMY0qBgs/s1600/DSR6.png](http://1.bp.blogspot.com/-EcjAj5WNYww/TbQ3jXv_dFI/AAAAAAAAAM0/JzSOMY0qBgs/s1600/DSR6.png)> (31 dicembre 2012).

<[http://www.todayandtomorrow.net/wp-content/uploads/2008/10/venus\\_7.jpg](http://www.todayandtomorrow.net/wp-content/uploads/2008/10/venus_7.jpg)> (31 dicembre 2012).

<<http://img.wonderhowto.com/img/62/36/63388889757622/0/grow-chair-out-crystals.w654.jpg>> (31 dicembre 2012).

<<http://images.fastcompany.com/upload/bio-couture-4.jpg>> (31 dicembre 2012).

M. O'Mahony, *Advanced Textiles for Health and Wellbeing*, Thames and Hudson, London 2011.

## Nota di Ringraziamento | In Inglese

AsM represents an experimental interdisciplinary field in which the relationship between architecture, decorative arts and dress design is explored. It grew out of my vivid interest in the simultaneous/overlapping performances of architecture and fashion design practices, as well as in the interaction of their products with the human condition – individual or collective – in terms of identity, embodiment, representation and osmosis. By employing qualitative research, in the fields of architectural and design theory/criticism, but also in the social sciences, cultural studies and humanities, the nature of the dialogue among the respective practices is sought. AsM focuses on habitat and approaches “dress” as an intermediate “layer of skin,” located between the human and the architectural entities, capable of creating an intimate space, a micro-environment between body and cloth. In this context, interior (residential) space, together with its distinct elements, comprises a complex system of correspondences: each of them establishing a different type of relationship with the human element. The initial bibliographic resources, which consisted of publications such as the *White Walls - Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture* written by Mark Wigley, *The Mutant Body of Architecture* by Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio, the catalogue from the exhibition *Skin and Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture* as well as the publication entitled *Architecture: In Fashion* of the homonymous conference held in Princeton School of Architecture in 1991, proliferated and extended across additional platforms of inspiration and reference. My original aim was to extend the discourse on the relationship among architecture and fashion design products, embracing criteria of analysis and interpretation other than the morphological. Therefore, the present thesis stemmed from the need to address the collaboration potential of the relevant disciplines, in their interaction with the human element, aiming at illustrating – conceptually or visually – relevant transdisciplinary phenomena, and at outlining the future perspectives in architecture, the decorative arts and the dress design fields.

Over the course of my doctoral studies, I have had the invaluable opportunity to pursue my interests on a full-time basis; the research and development process of AsM resulted in a lived, cumulative experience, situated far from the universe of nerveless academic tasks. While being fully engaged in nourishing the original concept of AsM, I succeeded in collecting appropriate bibliographic and photographic material, but above all vibrant stimuli during my extensive stays in Paris, Rome and London, and also during my visits at the three residential case studies discussed. The latter, apart from being a methodological tool of investigation, they proved out to be a highly emotional and rich experience, too. In a similar manner to the building or weaving process, in which a brick or a thread is gradually linked with others until the refinement of the structure and the achievement of the final

result, AsM grew out of numerous, successive layers of development – each one improving its predecessor. Therefore, the present version of AsM is not considered as final, but rather as another “susceptible to evolution” phase, as the starting point of a well-anticipated, development process to follow, defining pastures new. Significantly, AsM evolved under the auspices of Antonella Romano (Sapienza), whose consistent support in bringing the distinct pieces together proved crucial for the definition of the final outcome. Principal aspect of her contribution in the diverse phases of this thesis, was her willingness to discuss and embrace new types of architectural discourse, while participating actively in nourishing the flow of my ideas and thoughts. Often, she went beyond the call of duty, in her effort to activate my motivation in demanding times: her academic role has been instructive and her enthusiasm concerning my work has been invaluable. Respectively, I would like to express my sincere gratitude to Lucy Orta, who generously supported the development of AsM, during and after my stay in London, especially mentioning her patience in reading my original English manuscript and her rich insight into the interaction between architecture and fashion practices: her suggestions and extensive advice were always highly thoughtful. At crucial junctures, my encounters with Bettina Köhler, who offered welcome criticism, my discussions with Lydia Kamitsis, who vividly introduced interesting elements for consideration, and the input of Mary McLeod, who informed me on the publication *Architecture: In Fashion*, have proved pivotal.

Moreover, I would like to thank the Board of Professors in the doctoral department *Architecture (Theories and Project)* at Sapienza University of Rome, and especially Richard Vincent Moore, Daniela Fonti, Michele Costanzo, Massimo Zammerini, Fabrizio De Cesaris, Antonino Saggio, for encouraging my efforts and providing me with valuable observations on the structure and contents of this thesis. At this point, I would like to mention also Panagiotis Tournikiotis, Stefano Catucci, Barbara Briganti, Simon Thorogood, Inge Hinterwaldner and Simon Grand for their generous perception of AsM, during our brief but comprehensive meetings. Also, for their peripheral assistance in numerous, small but significant, administrative tasks, I would like to express my gratitude to Antonella Gianferri, Rossella Laliscia, Noemi Schäfer, Rita Bardoshi, and especially Luigia Coletta for her editorial assistance, in proofreading the Italian version of AsM. In the meantime, I have been fortunate to encounter Martin Wiedmer, Sandra Luzia Schafroth, Alessia Rositani Suckert, Lipi Begum, Morna Laing, Rachel Lifter, Nikos Yiotis, Konstantin Karagiannis, Gerassimos Kappatos, Andrea Marcucetti and Benjamin Bruder, as well as Anthony Kent, Sofia Pantouvaki, Costantino Patestos, Nikos Sideris, Laurent Stalder and Yorgos Tzirtzilakis; through their thoughts and actions, they have all made, in different ways, an indispensable contribution to the present thesis.

It is important to mention that the development process of AsM has been vitally facilitated by the assistance of the library and archive personnel at the libraries



and institutions that I have visited and consulted during the past years. Although I cannot individually indicate the names of the persons that I have encountered, I will list the principal niches that have hosted me for shorter or longer periods of time: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Biblioteca del Dipartimento di Architettura e Progetto *Enrico Guidoni*, Biblioteca del Dipartimento di Architettura e Progetto/Sede piazza Borghese, Biblioteca Centrale delle Facoltà di Architettura di Roma *La Sapienza*, Biblioteca Istituto Superiore Industrie Artistiche, Biblioteca Centrale Facoltà Ingegneria *G. Boaga*, Biblioteca Accorpata di Lingue e Letterature Straniere Moderne (Villa Mirafiori), Biblioteca e Archivio Accademia di Costume e Moda, Biblioteca del Museo nazionale delle arti del XXI secolo, British Library, Central Saint Martins College of Art and Design Library, London College of Fashion Library, Chelsea College of Art & Design Library, National Art Library - Victoria and Albert, National Technical University of Athens Library, University of Athens Department of Informatics and Telecommunications Library, Institut Design und Kunstforschung Basel Bibliothek, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung Bibliothek, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Cité de l'Architecture et du Patrimoine/Palais de Chaillot, Bibliothèque Fondation Hellénique, Bibliothèque de la Cité Internationale Universitaire de Paris, Bibliothèque Forney, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Bibliothèque Publique d'Information/Pompidou, Bibliothèque Musée de la Mode de la Ville/Galliera, Fondation Le Corbusier, Bibliothèque Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette. Apart from my unofficial inhabitation in the aforementioned public places, several apartments and houses have hosted the long composition process of AsM, and precisely located at: piazza Casalmaggiore 7 (Rome), Neuenburger Straße 2 (Müllheim/Baden), 128 Portnall rd. (London), Church Walk 157 (London), Kennington Park House (London), Kountouriotou 13 (Athens).

Overall, I am particularly indebted to my family and friends, my longtime companion throughout the years, and especially during my stay abroad; the memories of my mother's twin-sets grouped according to their color and the respective colors of my father's drafting pens have defined my childhood years, and define me ever since. Without their in/visible shield of support, the choice of following this path would have been impossible.

Finally, AsM would not have been possible without the financial support of Sapienza University of Rome, and above all, without the invaluable contribution of Marilena Kourniati, who was thoughtful enough to inform me on the doctoral scholarship call, expressing her enthusiasm for the city, and thus arousing mine, over a *noisette* at Univers Epsilon, in Jussieu, Paris – at a time when my impression of Rome was shaped solely by the black and white frames directed by Federico Fellini.

## Nota sull'Autore | In Inglese

Matina Kousidi is a registered architect in Greece (2005) and PhD candidate in Architecture at Sapienza University of Rome. During the final year of her doctoral studies (2011/2012), she has been an Associate Research Degree Student at University of the Arts London, where she conducted extensive research for the needs of AsM, under the guidance of Lucy Orta and the valuable interaction with the PhD students at London College of Fashion. Moreover, she undertook courses in Pattern Cutting and Draping, in order to look into the garment construction process. During the period of her doctoral studies, she participated in the research projects of Institut Design und Kunstforschung Basel (Summer 2011), where she thoroughly explored Art Basel and the modern architecture of the city, and she participated in the contemporary art exhibition "Rooms 2012," where she presented the hybrid installation "To Put a Room On," a tangible expression of the present thesis' discourse. Meanwhile, she has contributed in academic publications, with a series of articles or book chapters, and given lectures in various university departments and institutions.

Retrospectively, she was born in Athens (1982) and has graduated from the American College of Greece (1999), in the modern architectural structure – designed by Konstantinos Doxiadis – of which, she developed a vivid interest in architecture. She received her Master in Architectural Engineering from the University of Thessaly (2005); her thesis investigated the dynamic interrelationship between building and human element, and lead to the further development of this discussion/notion in the context of the interdisciplinary postgraduate program "Design – Space – Culture" at National Technical University of Athens, from which received her Master of Philosophy in Architecture (2009) after presenting her thesis "Two Architectural Mise-en-Abîme". For the needs of the latter she conducted research in Paris, where she was enrolled at Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette, resided in Fondation Hellenique and was financially supported by the Greek State Scholarships Foundation (Erasmus Programme). She has practiced architecture in various studios, such as AS. Architecture Studio Paris and Zege Athens, participating in a wide spectrum of architectural and interior design projects, from conceptual to construction phases, yet focusing on the private residential sphere. The international, multi-cultural experience at A.S. has proven of crucial significance to broadening the horizons of her practice, professional or academical, whereas the "attention to detail" notion – fundamental in Zege's working philosophy – has been accompanying her since. At the same time, she has been a freelance editor for magazines, such as Marie Claire Deco, and published a series of articles on contemporary architecture, interior design, fashion and urban culture. Since 2008, she is nourishing and developing her personal website – an online diary of the things she designs, writes and sees – entitled: [www.architecouture.com](http://www.architecouture.com).



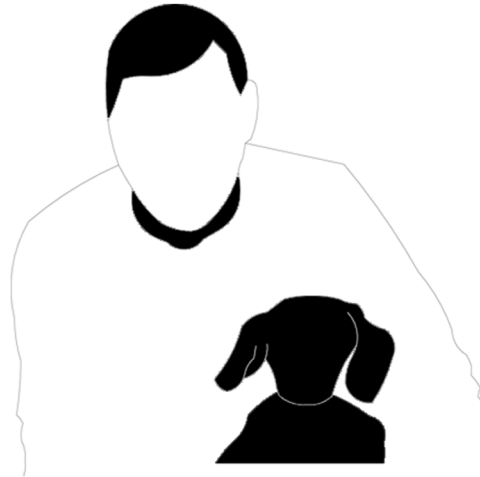
# MALAPARTE

## Curzio

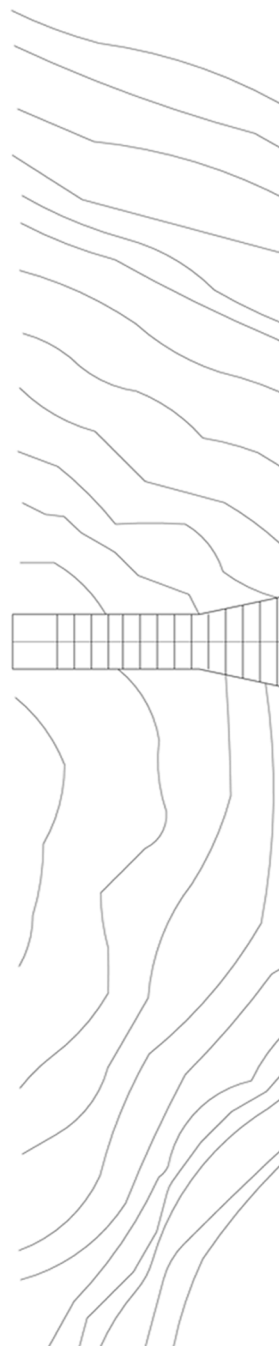
*Kurt Erich Suckert*

*9 June 1898 – 19 July 1957*

*Writer, Journalist, Actor, Dramatist,  
Novelist, Diplomat*



Middle of the nineteen thirties in Capri. An Italian scholar decides to satisfy his melancholic longing for space and to reside on the island. Right from the beginning, he sets an ambitious target: to construct his architectural portrait; an autobiography depicted in stone. Casa Come Me (House Like Me), as he tends to call it. But, how could the above vision be transformed in architectural language? How would human existence be embodied in architectural terms? The resulting building will be meant to contain the traces of the owner's existence, the essence of his philosophical and theoretical concerns, as well as a deep appreciation of the natural characteristics of the landscape surrounding the building: all of these elements will hold a principal role in the unfurling of the following analysis, in the quest for the narrative characteristics of architectural practice and precisely, of the interior, residential spaces. The case study of Casa Malaparte is used as a platform of discourse on the spatial embodiment and its means of expression and realisation. Analysis focuses on distinctive elements of the built artefact, emphasising on the interior residential space and its constitutional elements: the big or small scale details that assign to the building its unique character. In doing so, characteristics of the interior, architectural space is interpreted through the prism of the resident's biography, in the attempt to outline the correspondencies between the spiritual and the spatial entities, the human and the material ones. Consequently, the nature of the correlation between the identity of a resident and the one of his residence are examined, aiming at approaching a network of interactive relationships. Following Antoine de Saint-Exupery's statement that "man is a network of relationships, and these alone matter to him," Narrative House attempts to detect and describe a series of relationships, which link man to his direct, residential surroundings. In order to distinguish the diverse phenomena taking place in the interior space, along with their distinctive essence, the description will draw on the theory of Phenomenology. According to Martin Heidegger, and the following extract from *Being and Time*, phenomena assign to an element "its meaning and its ground"; thus, in this case, the distinct (existential, anthropocentric, metaphysic, etc.) "meaning" will be sought in the architectural framework of Casa Malaparte.



*“The day I assigned to myself the construction of my house, I could not imagine that i would end up to design, so accurately, my self-portrait.”*

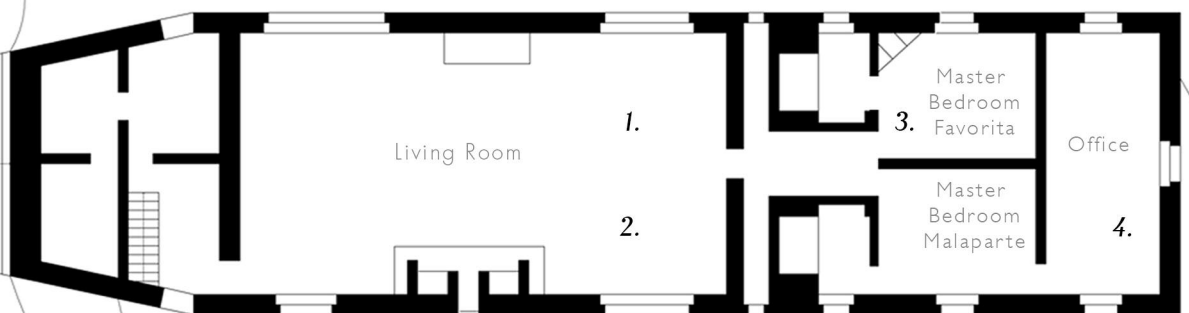
*C.M.*

*1. Internal Courtyard: In his novel La Pelle, Malaparte uses the term “a vast atrium” to describe the main living room of his house and this is exactly how it appears to the visitor in its catalytic vacaney.*

*2. Four & One Windows: When the visitor enters the main living room, s/he is instantly guided to look outside of the windows: four windows of oversized dimensions, isolate sequential views of the surrounding landscape.*

*3. Two Doors: Two identical doors, symmetrical to the main axis of the house, lead to Malaparte’s & to Favorita’s private master bedrooms, respectively.*

*4. Furnishings: A spartan ambience characterises the totality of rooms in the house, from the guest rooms to the communal spaces, implying monastic, isolated characteristics and the pieces of furniture, when they are present, they recall surrealist collages of unconventional elements*



# LEMOINE

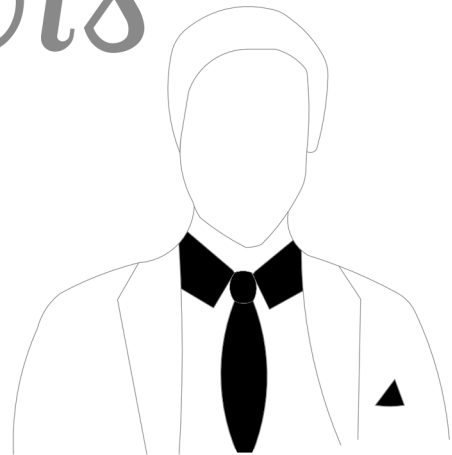
## Jean-François

*Jean-François Lemoine*

*1994/2001*

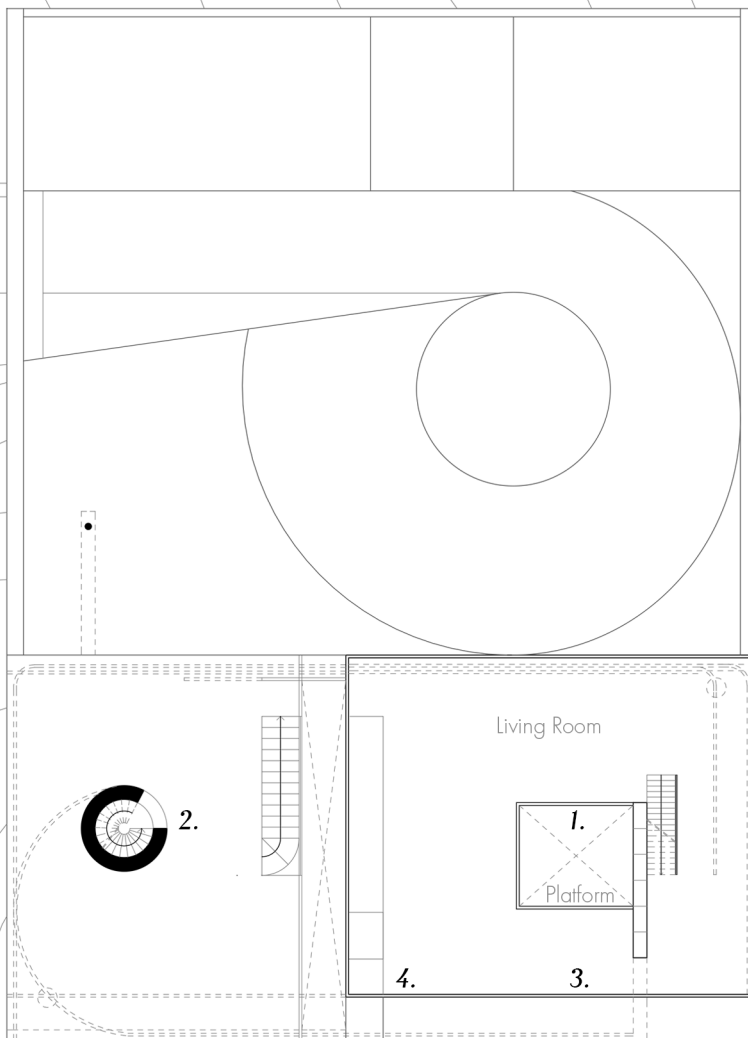
*CEO of the Group "Sud Ouest"*

*CEO of the Newspaper "Sud Ousest"*



Maison Lemoine was designed by Rem Koolhaas and was realized with the significant involvement of Cecil Balmond; they both followed and reflected on the indications of his original proprietor Jean-François Lemoine, editor of the Sud Ouest newspaper. Lemoine envisioned his private residence in area Floirac of Bordeaux to be the spatial platform which would host his disabilities, the ones having occurred after a serious car accident, combined with the ordinary activities of the rest of his family, his wife Hélène Lemoine and their children. Based on this case study, analysis will examine the term "architecture sur mesure" from the perspective of reduced mobility, an extreme paradigm of corporeality, and respond to the following questions: a) Are architectural residential products potent to perform as extensions of the human body? b) How could architectural design assist reduced mobility disabilities? c) How could an extreme case of corporeality convey vital information on architectural residential design for this wider target group? In order to approach the above-mentioned reflections, the analysis will draw on the phenomenological references of Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty to corporeality, illustrating the mechanisms of human perception of lived environment through the body. For Heidegger, the body, understood from a phenomenological perspective, is not a bounded corporeal thing but it is already stretching beyond its own skin, actively directed toward and interwoven with the world. Whereas for both Heidegger and Merleau-Ponty, space is not understood as a container of objects of experience but as an interactive platform with which the body constantly interacts. Analysis will examine these mechanisms of spatial design, with emphasis on the interior spaces, that reconcile the body with the mind, elevating the act of residing in domestic space to an embodied, lived experience. In search of the ontological meaning of residential architecture, phenomenology will prove an analytical tool of great importance since it calls for a high receptivity of all senses. By focusing on the proposal of Koolhaas for Maison Lemoine and on its differential unique characteristics, this section is going to approach space as an interactive tool with the corporeal and intellectual characteristics of human nature.

*“Contrary to what you might expect, I do not want a simple house. I want a complicated house because it will determine my world.” J.F.L.*



**1. Navigation**

*A vertically moving platform, in the dimensions of a room (3,00 \* 3,50 m.) facilitated the resident's movement within the construction.*

**2. Illusions:**

*Interior and exterior space elements are placed within a continuous play of transformations and transpositions of elements.*

**3. Views**

*From the middle level of the house one acquires ample, panoramic views of the landscape, whereas the lower and upper levels offer a limited view of the exterior.*

**4. Furnishings**

*The interior elements of Maison Lemoine are different ways of expressing one's unique corporeality.*

# le CORBUSIER

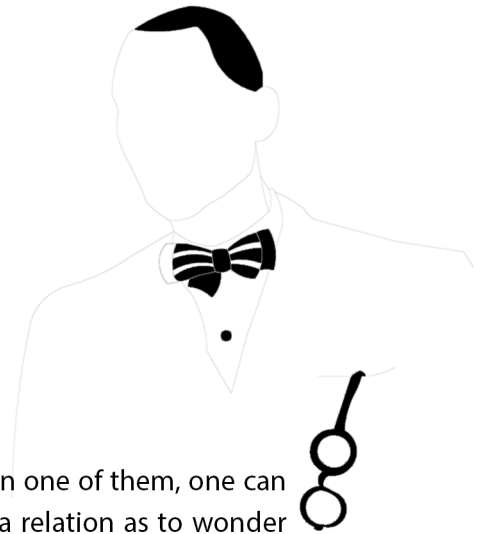
*Charles-Edouard Jeanneret*

*1887/1965*

*Architect, Designer*

*Urbanist, Writer, Painter*

Le Corbusier carried always with him a small notebook. In one of them, one can distinguish the words “the man” and “the team” in such a relation as to wonder about the analogy of the equation: “the Individual/person = the man – everyone in its own sack of skin!”. The phrase was followed by a sketch of a human figure, which is literally within a sack of skin, with a very shocked expression on its face. Amédée Ozenfant had expressed (his) objections regarding the above-mentioned theory, criticising it as passive. A theory that, in fact, does define an architect’s concern for both the relationship of the individual/person with the social whole, the community and for its state of being within a shell; at first, within the shell of skin and extensively within a broader one, the architectural shell. For seventeen consecutive years, the residential shell of Le Corbusier was found at the number 20 of rue Jacob in Paris, in the heart of the intellectual and artistic life of the era. At times, during this period, his brother Albert - and his close associate and cousin, Pierre - retained apartments in the same building, which is nowadays located within an artistic neighbourhood of the city, with its facade covered by scaffoldings for the restoration needs. In 1931, the architect moved to the suburbs, accompanied by his wife, Yvonne Gallis, a model and couturier from Monaco, and their dog, Pinceau. Yvonne was not particularly pleased with this move, as she would have to leave behind her daily habits – an afternoon pastis watching the time passing by in the cafe Deux Magots. For him, it was a logical progress – and he would have the opportunity to apply the principles of Villa Radieuse, in a smaller scale, but more importantly, to design his apartment sur mesure or mon appartement, as he used to call it. Taking advantage of the benefits of connecting two vertical planes, but also of the interesting coexistence of multiple uses, Le Corbusier introduced his own, personal vocabulary in a broader “sack of skin”. This architectural vocabulary, on the seventh and eighth level of Immeuble Molitor, characterizes the apartment as la maison sur la maison.





*“The key to modern living is to reside first in a place, and then place yourself. To reside Here, means to reside in your personal image” L.C.*

*1. View: View is guided to the exterior, to the surrounding urban or natural landscape, proposing the perception of the residence as a set of successive viewing frames.*

*2. Measure: Le Corbusier’s desire was the employment of the Modulor system in the new design of the rear side glass partition of the Molitor apartment, which needed replacement due to a technical problem.*

*3. Paradoxes: The “living room” is a provocative name for such a small space.*

*4. Furnishings: Each element of the interior space, recalled a memory, a personal symbolism, in general an autobiographic quality, ascribing a strongly rational character to the interiors.*

