

## Legno e architettura moderna: contrasto dissimulato

di Michele  
Sbacchi

Nella sua epoca eroica l'architettura moderna vestiva "in divisa". Questa divisa era fatta di volumi squadrati, finestre dagli esili telai in ferro e soprattutto intonaci bianchi. Che sia una divisa ce lo dimostra ancora oggi la nostra esperienza diretta: i prototipi moderni si distinguono facilmente, e sempre di più, dalla massa sempre più iperrealista della plastificata edilizia contemporanea, così come sono diversi dal costruito storico. L'assumere una divisa, seppure per un movimento di avanguardia, può apparire contraddittorio ma era parte della propaganda e della sua implicita ortodossia. I materiali, come abbiamo detto, erano molto circoscritti: ferro, vetro, cemento e muri intonacati, ineluttabilmente in bianco. L'esposizione di Stoccarda del 1927 segna forse la celebrazione più eloquente di questa tendenza: per diffondere la nuova architettura, e per confrontare le esperienze della nascente avanguardia, si costruisce un quartiere - il glorioso Weissenhof - che è appunto tutto bianco (*weissen*). Certo si può osservare che circostanze simili si verificeranno altre volte come per esempio all'Hansaviertel di Berlino, ben noto per il blocco residenziale di Alvar Aalto, un architetto legato a doppio filo con il colore bianco. Ed, ancora, si potrebbe obiettare che il bianco di Stoccarda era lo stesso che caratterizzava il purismo di Le Corbusier e Ozenfant in quegli stessi anni. Tutto ciò è vero ma ci interessa puntualizzare che mai come in quel quartiere di Stoccarda si accoglieranno forme, tipologie, volumi anche abbastanza eterogenei garantendo la comune ascendenza moderna attraverso il colore ed i materiali adottati. Come Mark Wigley ha esaurientemente dimostrato<sup>1</sup> si tratta di una divisa consapevolmente adottata secondo la logica del mondo della moda: si pensò all'aspetto esteriore dell'architettura come uno stilista pensa ad un vestito. Architettura e moda furono in quel momento molto più vicine, nelle strategie, di quanto non siamo stati abituati a pensare. La contiguità era quasi pari a quella, molto più

nota ed ampiamente accettata, che come sappiamo, esisteva tra gli architetti Art Nouveau e gli stilisti. La celebre foto della moglie di Henry van de Velde che indossa un vestito disegnato dal marito, palesa un approccio unico ad architettura e moda che non è diverso dal modo in cui architetti così diversi come Taut, Oud o Le Corbusier vestiranno uniformemente di bianco le loro case al Weissenhof. La cosa ci apparirà ancora più singolare se pensiamo a Mies van der Rohe, a Stoccarda anche lui costretto all'intonaco bianco, e non a costruire come era solito in mattoni rossi od in acciaio e vetro.

La scelta del bianco non può peraltro stupire: è segno di perfezione, di asetticità, di astrazione, tutti concetti base della supposta universalità della nuova architettura. L'assenza di colore serviva per non caratterizzare un prodotto volutamente "industriale", e quindi standardizzato, che poco doveva concedere a localismi, contestualizzazioni, particolarità circostanziali. La casa era come una macchina, secondo il ben noto slogan, e la fiducia positivista nella produzione industriale, nelle menti di questi architetti, aveva preso il sopravvento sulle incertezze che alcuni decenni prima aveva espresso John Ruskin che invece avversava le superfici perfette, segno, per lui, non di progresso ma della perdita della cultura artigianale. Anzi per Ruskin

Fig. 1  
Gottfried Semper,  
capanna caraibica,  
Great Exhibition,  
Londra 1851  
(Immagine tratta da  
Gottfried Semper,  
Der Stil, Francoforte  
e Monaco, 1861-63,  
vol. I).

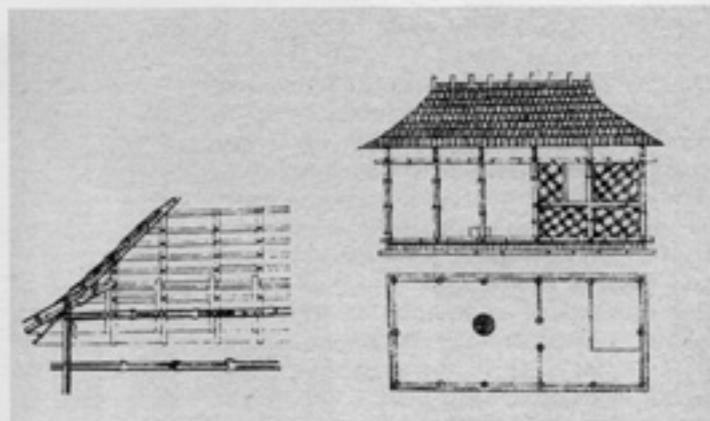




Fig. 2  
Walter Gropius e  
Adolf Meyer, Casa  
Sommerfeld, Berlino  
1922  
(Immagine tratta da  
Joseph Rykwert, La  
casa di Adamo in  
paradiso, Adelphi,  
Milano 1972)

Fig. 3  
Gervase Wheeler,  
casa Olmstead,  
Hartford, 1890.  
(Immagine tratta da  
Vincent Scully jr.,  
The shingle style  
and the stick style:  
architectural theory  
and design from  
Richardson to the  
origins of Wright,  
Revised edition,  
New Haven (CT),  
Yale University  
Press, 1971)

la questione era ancora più grave: la perfezione industriale era l'esecrabile risultato della alienazione dell'operaio massificato al quale certamente era da preferire un artigiano medievale. Inutile aggiungere che Ruskin magnificava le qualità di pietra e legno. Alla luce di queste osservazioni si può capire bene quindi come il legno fu lasciato fuori dai materiali dell'architettura moderna: il legno, infatti, per sua costituzione rigetta la riproducibilità del prodotto industriale e mette in scena imperfezioni e particolarità, che difficilmente possono essere accettate, se non come difetti, da chi invoca uno status industriale per l'architettura. Il legno è inoltre uno dei materiali edilizi più naturali: esso conferisce una vicinanza alla natura, peraltro nella sua forma più viva, quella vegetale, che nessun altro materiale possiede. Le venature, i nodi, la resina che ne può fuoriuscire, i suoi stessi movimenti nel tempo, perfino il suo deperimento lo rendono quasi materia "viva".

Il legno era quindi il veicolo di un romanticismo che aveva appassionato gli architetti dell'Ottocento ma che era stato bandito dal Movimento Moderno.

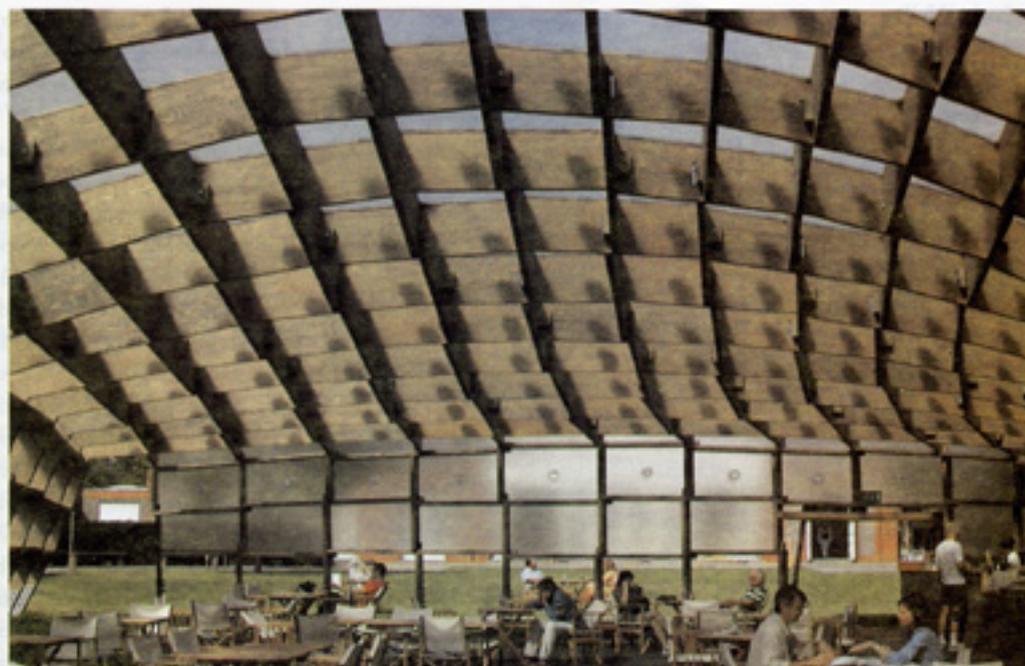
Ma non si tratta solo della usuale opposizione tra tradizione e modernità: per capire a fondo perché ciò avvenne dobbiamo ricordare che i pionieri del movimento moderno erano gli eredi culturali di quei "primi moderni" <sup>2</sup> che alla fine del Seicento avevano concepito un'architettura, per nulla naturale, una "architectura artificialis", come è stato detto<sup>3</sup>. Tra essi un ruolo centrale era giocato da Claude Perrault, l'architetto della facciata del Louvre, il quale aveva anche teorizzato una bellezza architettonica derivante dalla "perfezione dell'esecuzione": aveva giustamente intuito e riconosciuto che il bello assoluto dell'architettura derivava anche dal riscontrare negli edifici parti o elementi eseguite con perfezione. Questa sua intuizione, peraltro condivisa da Wren, è, a ragione, parte diffusissima dei ragionamenti sul progetto che quotidianamente vengono praticati da progettisti, committenti, esecutori.

Il legno non è certamente adatto a garantire questo tipo di bellezza. Ne garantisce piuttosto un'altra dovuta alla particolarità, alla naturalezza. Esso garantisce, come abbiamo già notato, la specificità di ciascun pezzo secondo quella *varietas* della natura che Leon Battista Alberti così tanto evocava. Gli architetti moderni, e soprattutto i primi tra essi, che, come è noto, sono soprattutto mitteleuropei erano gli eredi di questa parabola del pensiero che, come abbiamo detto, era nata alla fine del Seicento e, rinvigorita dalla rivoluzione industriale, aveva prodotto quella straordinaria rivoluzione che chiamiamo Movimento Moderno.

Per loro non solo il legno era scartato ma ancor meno poteva contare il risvolto metaforico delle questioni e cioè il tema della genesi naturale dell'architettura, così eloquentemente espressa dal legno. Non è un caso infatti che per non pochi teorici, l'origine mitica dell'architettura sia stata definita da ambiti dove il legno od addirittura l'albero era la prima architettura. Così era stato per l'abate Laugier, la cui capanna primitiva aveva per pilastri addirittura dei veri alberi e per travi tronchi nodosi, e lo stesso era stato

per James Hall che teorizzava l'origine dell'architettura gotica dal congiungere insieme le chiome di due alberi, da cui la forma ogivale che caratterizza quello stile. Si potrebbe ancora citare

Gottfried Semper, il grande teorico tedesco che tanto era interessato a studiare la policromia dei templi greci e che propose come archetipo una capanna caraibica fatta di bambù. Che Semper veda un elemento vegetale annodato come archetipo dell'architettura è sicuramente un riflesso dei suoi studi sulla policromia dei templi greci. Ma probabilmente il più influente di questi racconti, tesi ad esaltare la filiazione naturale dell'architettura, è ancora oggi quello di Viollet le Duc. Anche per lui la capanna primitiva era fatta essenzialmente di legno ed anche in questo caso si trattava di un legno molto grezzo, quasi vivo, in una parola, rustico. E ciò ci porta a considerare un altro aspetto della questione, anche questo molto ricorrente nei ragionamenti degli architetti e nei discorsi dei committenti quando si prende in considerazione il legno come materiale del progetto. A tal proposito è significativa la scena rustica di Sebastiano Serlio che sceglie alberi ed elementi lignei per una scena teatrale che contenga quella componente rurale che il legno giustamente veicola. Ma "un'altra tradizione moderna", per usare le parole di Francesco Dal Co, certamente esiste.<sup>4</sup> Una tradizione che ha corteggiato il legno quasi di nascosto. In questo senso è sconvolgente che proprio Gropius, direttore del Bauhaus e vate del razionalismo, nel 1922 abbia concepito un edificio che nulla è se non una baita. Si tratta della Blockhaus



Sommerfeld costruita nei pressi di Berlino insieme con Adolf Mayer.<sup>5</sup> Non per nulla questo edificio è stato censurato nella biografia "ufficiale" di Gropius scritta da Giedion. Ma non si tratta di un episodio, altrimenti giustificabile per la particolare committenza essendo Sommerfeld un commerciante di legna. Infatti parecchi anni dopo, emigrato a Boston, Gropius ritornò ad interessarsi del legno e pubblicò un libro sulla Villa Katsura - forse la più famosa costruzione in legno di tutti i tempi. Il suo interesse latente fu probabilmente rinvigorito dalla visione della edilizia americana dove il legno ebbe sempre una presenza maggiore che non in Europa. Particolarmente attraente dovette essere per lui l'opera di architetti come Downing, Richardson, Wheeler, solo per citarne alcuni, che si ostinavano ad utilizzare esclusivamente il legno e, fatto notevole, a replicare con questo materiale le decorazioni di pietra invertendo quel vastissimo fenomeno che aveva visto tutta l'architettura nascere in legno per essere poi replicata in pietra, come nei templi greci.<sup>6</sup> Gropius, quindi, insieme a Konrad Wachsmann al MIT, avviò diversi esperimenti di nodi e giunti in legno. Anche per Wachsmann era un ritorno: aveva già dedicato nel 1930 uno studio alle costruzioni in legno, l'*Holzhausbau: Technik und Gestaltung*, pubblicato a Berlino.

Fig. 4  
Alvaro Siza,  
Eduardo Souto de  
Moura, Cecil  
Balmond, Padiglione  
per la Serpentine  
Gallery, Londra  
2005  
(Foto di M. Sbacchi)

Ma Gropius e Wachsmann non erano i soli a riconquistare il legno dentro il moderno: infatti il già citato libro su Villa Katsura fu scritto da Gropius insieme al giovane Kenzo Tange<sup>7</sup> che più tardi nei suoi edifici in Giappone utilizzò le tecniche tradizionali del legno. Sia Tange che Gropius e Wachsmann, così come gli architetti dello *stick style* erano interessati ad un aspetto molto particolare della costruzione in legno, la struttura a piccoli elementi: saranno i *kobari*, i piccoli travi dello stile daibutso per Tange od il *balloon frame* per Gropius e Wachsmann e per Richardson prima di loro, ma in ogni caso si tratta di una architettura in cui il giunto è un elemento essenziale, come già intuito da Semper con la sua ossessione per nodi e legature.

Si tratta di un modo di usare il legno molto diverso da molta architettura domestica americana, pensiamo a Greene & Greene e più tardi a Wright, piuttosto interessati alla espressività delle grosse strutture in legno. Tutt'e due questi approcci sono ancora parte della nostra riflessione contemporanea e la loro diversità con le derivanti implicazioni logiche devono essere tenute in considerazione. Il padiglione che Siza e Souto De Moura

hanno costruito ad Hyde Park è un interessante esperimento a metà strada tra i due approcci: gli elementi sono monodimensionali e la costruzione dipende dalla logica dei giunti come nel *balloon frame* ma la dimensione è quel fuori scala espressivo che aveva appassionato Wright, e Piranesi prima di lui.

## Note

1 Cfr. Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge (Ma.) & London, 1995.

2 Cfr. Joseph Rykwert, *The First Moderns*, Cambridge, (Mass.) and London 1980 (ed. it. I primi moderni, Milano 1986); Kenneth Frampton, *Modern Architecture: a critical history*, London 1980 (ed. it. Storia dell'architettura moderna, Bologna 1986).

3 Manfredo Tafuri, "Architettura artificiale: Claude Perrault, Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico", in *Barocco Europeo, Barocco Italiano, Barocco Salentino*, Atti del Congresso Internazionale sul barocco, Lecce, 1971, pp. 375-398.

4 Francesco Dal Co, "L'invenzione di una diversa tradizione moderna", in *Casabella* n.725 (sett. 2004), pp. 5-11.

5 Cfr. Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise*, New York 1972 (citiamo dalla ed. it. La casa di Adamo in Paradiso, Milano, Adelphi, 1972, pp. 25-29).

6 A proposito di questo vastissimo fenomeno vedi Joseph Styrzyski, *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdbebens*, Vienna 1941.

7 Walter Gropius, Kenzo Tange, Yasuhiro Ishimoto, "Katsura": *Tradition and Creation in Japanese Architecture*, New Haven 1960.

Michela Sbacchi

è Professore Associato di "composizione architettonica urbana" presso la Facoltà di Architettura di Palermo



Fig. 5  
Frank Gehry, Walt  
Disney Concert Hall,  
Los Angeles 2004  
(Foto di M. Sbacchi)