

Nei suoi progetti prossimi alla montagna l'architetto dispone la figura, resa autorevole dal tempo, sul profilo incerto della nostra transizione, sapendo che il tipo architettonico autentico sarà sempre riconoscibile nel punto estremo, valico di separazione e di incontro tra forma dell'uomo e forma della natura.

In his mountain projects the architect places the figure, made authoritative by the passing of time, on the uncertain outline of our transition, knowing well that the authentic architectural type will always be recognisable in its most extreme position, at the threshold where the forms of man and of nature both meet and separate.

Mario Botta e la montagna. Forma della natura e forma dell'uomo Mario Botta and the mountain. The form of nature and the form of man

Paolo Zermani

Nel suo *“Modern Painters”* del 1856, John Ruskin, confrontando la frequenza con cui le montagne e le foreste vengono rappresentate dai pittori moderni, osserva che gli antichi Greci e Romani non le descrivevano e non avevano per loro una grande attenzione, ma tuttavia le veneravano, costruendovi dei templi.

«[...] Qualsiasi avversione o disprezzo possa essere rinvenuto nella mente dei Greci per l'asprezza delle montagne, la loro decisione di collocare il santuario di Apollo sotto i dirupi di Delfi, e il suo trono sul Parnaso, è stata testimonianza per tutte le epoche successive che loro stessi attribuivano la parte migliore della loro ispirazione intellettuale alla forza delle alture [...]».

Non è un caso che Ictino, dopo aver concepito il Partenone, progetti a Bassae, tra i monti del Peloponneso a oltre mille metri di altezza, intorno al 420 a.C. il piccolo straordinario tempio con cui sconfessa l'ortodossia della sua opera maggiore introducendo nella cella una inattesa apertura verso Est dalla quale la luce del mattino illumina la statua del dio Apollo.

Questa eccezione di Ictino, messa in opera proprio sull'edificio riconoscibile come originale raggiungimento di completezza applicativa dell'ordine classico, considerato che il tempio di Bassae è il primo in cui compaiono contemporaneamente i tre sistemi dorico, ionico e corinzio, è una straordinaria concessione in senso emozionale del tipo al paesaggio, una deroga che riconosce alla natura e agli elementi, la luce in questo caso, il diritto di condizionare le misure.

Il tema, tutto occidentale, del rapporto agonistico fra tipo e natura, appare oggi con la propria impellenza se osservato attraverso l'opera di un architetto, Mario Botta, che naturalista

In his *“Modern Painters”* of 1856, John Ruskin, comparing the frequency with which mountains and forests are represented by modern painters, observes that the ancient Greeks and Romans did not describe them or paid them much attention, yet they worshiped them and built temples in their honour.

«[...] Any aversion or contempt the Greeks may have had in their minds for the ruggedness of the mountains, their decision to place Apollo's sanctuary under the cliffs of Delphi, and his throne on Parnassus, is witness to future eras that they attributed the best part of their intellectual inspiration to the power of the heights [...]».

It is no coincidence that around the year 420 B.C., after having designed the Parthenon, Ictinus went on to build in Bassae, among the mountains of the Peloponnese and at an altitude above 1000 metres, a small yet extraordinary temple which breaks the orthodoxy of his major work, introducing an unexpected opening toward the East from which the morning light illuminates the statue of the god Apollo.

This exception in Ictinus' work, carried out precisely on a building that can be identified as an original applicative realisation of the classical order, since the small temple at Bassae is the first in which all three orders, Doric, Ionic and Corinthian appear at the same time, is an extraordinary concession in emotional terms of the type to the landscape, an exception that recognises the right of nature and of the elements, light in this case, to condition measure.

The Western theme of the conflicting relationship between type and nature, appears today in all its driving force when observed through the work of an architect, Mario Botta, who is certainly not a naturalist, by which we intend an interpretation where the



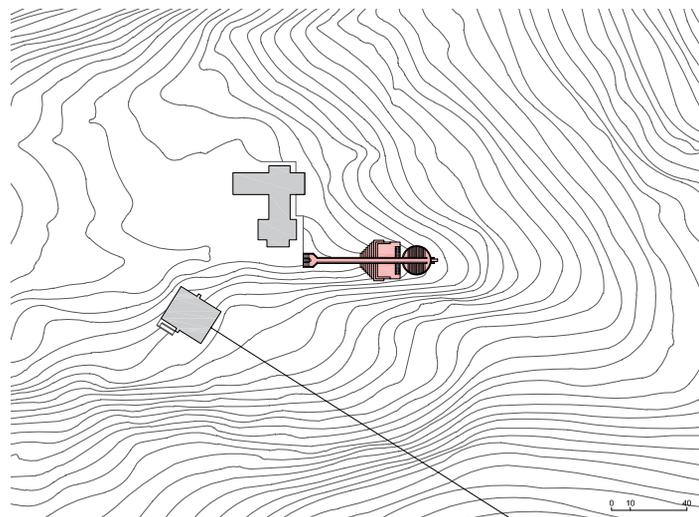


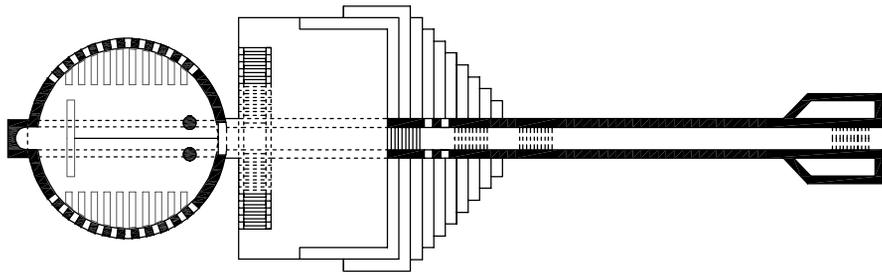
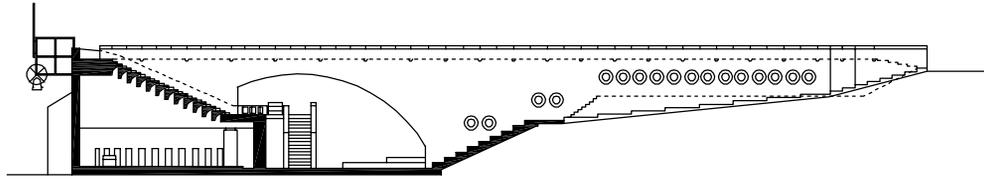
Cappella di Santa Maria degli Angeli, Monte Tamaro, Svizzera

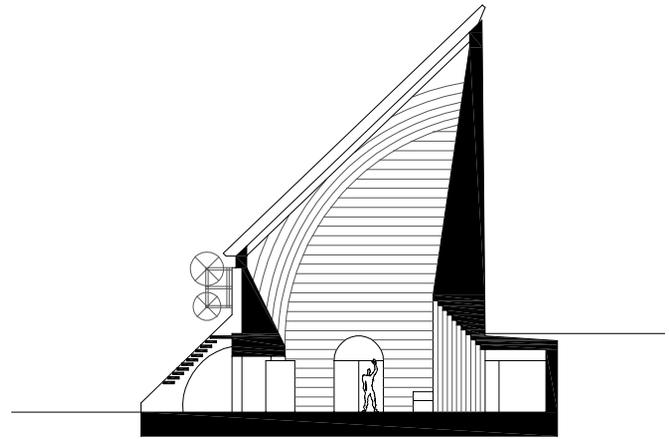
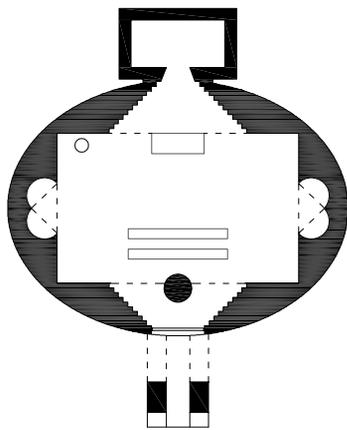
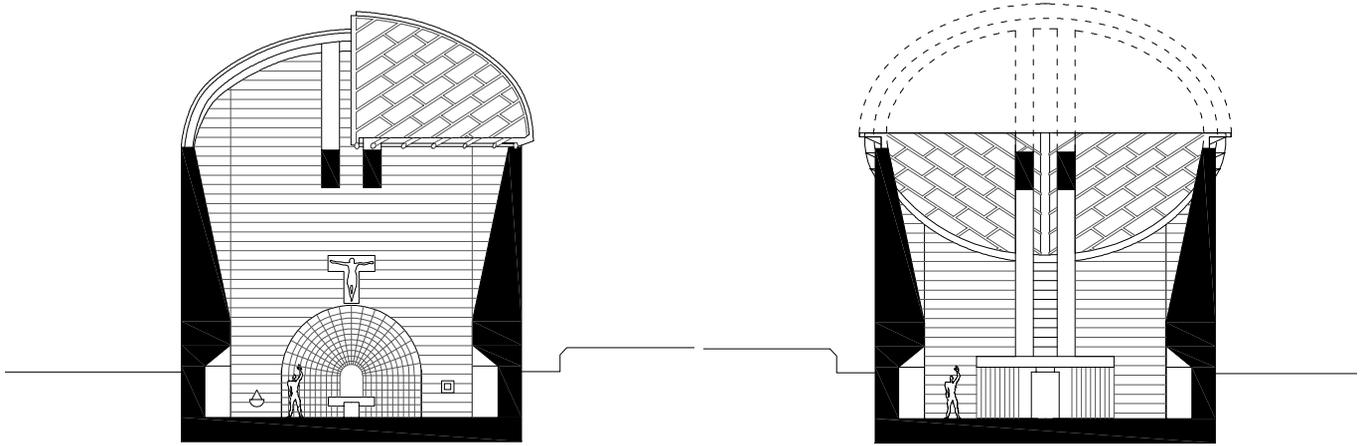
Progetto 1990-1992
Costruzione 1992-1996

Progetto: Mario Botta
Committente: Egidio Cattaneo
Artista: Enzo Cucchi
Superficie cappella: 184 m²
Percorso esterno: 150 m²
Volume: 2'820 m³
Fotografie: Enrico Cano

Dal pianoro naturale della montagna si distende l'inizio del percorso costruito che rappresenta un camminamento proteso verso un belvedere sulla valle, oppure scende all'interno di due muri fino ad arrivare all'ingresso della chiesa. Lo spazio interno, caratterizzato dal contrasto fra i muri perimetrali circolari in grassello nero e le lineari sagomature bianche del soffitto, è strutturato in tre navate. La navata centrale ribassata è contrassegnata all'ingresso da due poderose colonne e culmina nella piccola abside che fuoriesce dal volume primario. Qui l'intensa luce zenitale dà risalto al segno di preghiera delle mani disegnate sulle pareti da Enzo Cucchi, l'artista italiano che ha inoltre inciso le formelle applicate sugli squarci delle ventidue aperture lungo il perimetro interno. La cappella, nel gioco articolato dei volumi murari semplici con l'andamento organico del territorio dell'intorno, definisce una nuova, inattesa realtà paesaggistica.







Chiesa San Giovanni Battista, Mogno, Svizzera

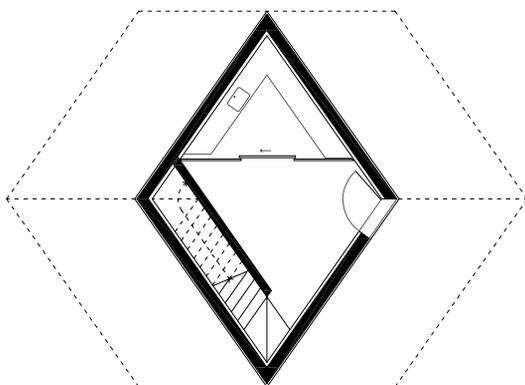
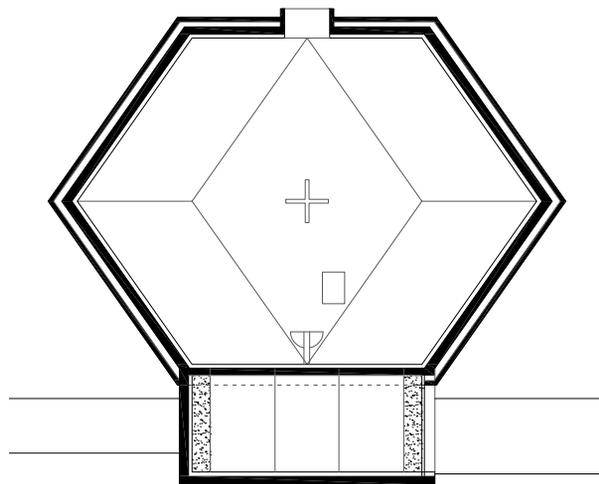
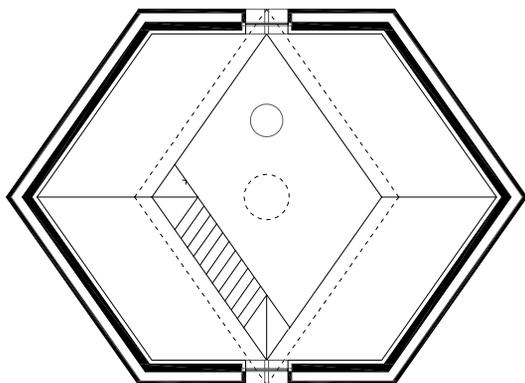
Progetto 1986-1992
Costruzione 1990-1996

Progetto: Mario Botta
Direzione lavori: Gianluigi Dazio
Committente: Associazione Chiesa di Mogno
Area del terreno: 178 m²,
Superficie utile: 123 m²
Volume: 1'590 m³
Fotografie: Enrico Cano

Nel 1986 la piccola cappella secentesca di San Giovanni Battista a Mogno, in Valle Maggia, fu travolta da una valanga. La nuova chiesa sorge sullo stesso sito e, pur conservando le dimensioni relativamente modeste dell'aula assembleare, introduce un'immagine ed un linguaggio nuovi. Il linguaggio esprime una dimensione contemporanea ma mediata da un significato arcaico, grazie all'uso di forme essenziali: un rettangolo inscritto in un'ellisse esterna che si trasforma in cerchio a livello del tetto. La spessa muratura in pietra e la copertura in vetro conferiscono all'edificio un significato di resistenza contro un'eventuale futura calamità.







Cappella "Granato", Penkenjoch, Zillertal, Austria

Progetto 2011
Costruzione 2012-2013

Progetto: Mario Botta
Committente: Josef Brindlinger, Christa e Georg Kroell-Brindlinger
Artista: Markus Thurner (icona lignea di Engelbert Kolland)
Area del terreno: 600 m²
Superficie utile: 40 m²
Volume: 750 m³
Fotografie: Mario Krupik

La cappella deve il suo nome alla particolare pietra – il granato – che in natura ha una struttura dodecaedrica. La cappella si trova sulla sommità di un monte e si affaccia a nord sulla Zillertal, la valle sottostante. Il nuovo edificio, con l'immagine di un dodecaedro a forma di rombo appoggiato su uno zoccolo in calcestruzzo, presenta una struttura in legno rivestita all'esterno con lastre di acciaio corten. Dalla zoccolo in calcestruzzo una scala conduce all'interno, dove è possibile cogliere con un solo sguardo la regolarità dello spazio geometrico. Una sola fonte zenitale irradia dall'alto la luce che anima le superfici regolari dei rombi rivestite con listelli di legno di larice. La magia di questo spazio è ininterrotta grazie alla luce che scendendo lungo le forme regolari delle pareti produce differenti effetti a seconda del variare delle ore.





certamente non è, intendendo con ciò una interpretazione ove la forma insediativa assume i caratteri di fluidità, movimento ecc. che banalmente apparentano l'opera, dal punto di vista morfologico, ai fenomeni naturali.

Piuttosto, tornando verso le origini dell'architettura occidentale, si propone nel lavoro di Botta ai nostri occhi, stralunati dal vorticoso apparire in ogni dove di forme bizzarramente naturalizzate, il grande tema del confronto fra tipo e morfologia del luogo e della dichiarata autonomia formale del primo rispetto al secondo, anche di fronte ad accentuate caratterizzazioni del contesto.

La questione ci riporta davanti all'estetica classica, messa in discussione nel Settecento attraverso il rifiuto di cristallizzare la sensazione e l'immaginazione in forme rigide e compiute, ponendo in gioco l'incommensurabile, lo smisurato, l'assenza di limiti e di strutture, rinnegando le armonie e le proporzioni canoniche, in una parola abbandonando la ricerca del bello per sostituirlo con la ricerca del sublime.

«La conseguenza è stata» allora, quasi due secoli fa, come ha ben spiegato Remo Bodei «quella di degradare e respingere ai bordi della cultura dominante l'idea di bellezza come divina proporzione (che si è conservata solo nella musica, dove il massimo di rigore matematico si accompagna con il massimo di pathos e il massimo di esattezza con il massimo di vaghezza, mentre si offusca nelle altre arti)».

In quel momento «La bellezza calcolabile mediante il "numero", con la scoperta degli insondabili abissi del mondo, dei suoi spazi infiniti [...] è sembrata tramontare: «Lo scisma tra il bello e il sublime mostra in questo periodo come il bello, in quanto mera armonia e perfezione, non sia più capace di provocare quel brivido, quella "pelle d'oca" che, secondo Adorno, è il segno inequivocabile dell'avvenuto incontro con esso».

Tuttavia dopo che, da ultimi, Friedrich e Turner hanno chiuso la stagione del sublime solenne, il secolo che ne è seguito, fino all'ultimo quarto del Novecento, ha lasciato aperta la definizione del rinnovato rapporto, nell'arte, tra uomo e natura. Al termine di quella ormai lontana stagione anche l'approccio ai fenomeni naturali attraverso la categoria del sublime si è dissolto, pervaso dalla potenzialità tecnologica con cui l'uomo ha guardato la natura negli ultimi cento anni, di fatto sottomettendola, o illudendosi di poterlo fare.

Ora il nostro tempo, minacciato da una possibilità di replica della natura, torna a interrogarsi, appoggiandosi necessariamente alle categorie che il classico, mai fuori tempo per definizione, aveva elaborato.

L'architettura di montagna di Botta consente di riprendere la riflessione sul tema ponendo i luoghi delle Alpi svizzere, già artefici di una parte della storia del sublime, di fronte a una nuova interpretazione umanistica.

Se disponiamo le piante e le sezioni degli edifici di Mario Botta in un'ideale catalogo troveremo riaffermata, possiamo dire, la forma dell'uomo.

È così che il cerchio, il quadrato e le altre figure primarie possono tornare a parlare, attraverso una rappresentazione esperienziale e non mimetica: Botta conduce al cerchio, nella Cappella del Monte Tamaro, dopo un lungo percorso sospeso, ponendo la frazione di cerchio sul baratro della vallata.

Usa il cerchio finito e puro della tradizione classica, ma lo sospende sul vuoto.

L'interno dell'abside cattura la luce, la sua copertura, cui conduce il ponte, è un luogo non finito, da cui guardare.

E così era anche accaduto che a Mogno, in sommità, la nuova piccola chiesa assumesse in sezione il carattere di una rovina esaltata dal fuori scala.

built forms takes on features of fluidity, movement, etc., which in a banal way relates the work, from a morphological point of view, to natural phenomena.

Rather, returning to the origins of Western architecture, Botta proposes to our eyes, dazed by the swirling appearance of strangely naturalised forms, the great themes of the opposition between type and morphology of the place and of the declared formal autonomy of the former vis-à-vis the latter, even in the face of heightened traits of the context.

This brings us back to classical aesthetics, which was questioned during the 18th century through the refusal to crystallise sensation and imagination into rigid and complete forms, putting into play the unfathomable, the boundless, the absence of limits and structures, negating canonical harmonies and proportions, in other words abandoning the search for the beautiful and substituting it with the search for the sublime.

«The consequence» then, almost two centuries ago, as Remo Bodei explains «was that of demoting and putting aside from the dominant culture the idea of beauty as divine proportion (which remained only in music, where maximum mathematical rigour accompanies maximum pathos, and maximum precision goes hand in hand with maximum longing, something that becomes blurred in the other arts)».

At that moment «The beauty that can be calculated through "numbers", with the discovery of the unfathomable abysses of the world, of its infinite spaces [...] seems to have waned: «The schism between the beautiful and the sublime shows in this period how the beautiful, in the sense of being mere harmony and perfection, is no longer capable of generating that thrill, those goosebumps which, according to Adorno, are the unmistakable sign of having encountered it».

However, after Friedrich and Turner brought the era of the solemn sublime to an end, the following century, up until the last quarter of the 20th century, left open the definition of the new relationship between art, man and nature. At the end of that now long gone era, also the approach to natural phenomena through the category of the sublime has come to an end, pervaded by the technological potential through which man has conceived nature over the past hundred years, subjugating it, or at least illuding himself that he could.

Our era, menaced by a possible reaction from nature, questions itself once again, finding a necessary support in the categories which the classical era, never truly outdated, had established.

Botta's mountain architecture allows us to retake the reflection on the theme, placing certain places in the Swiss Alps, already involved in part of the history of the sublime, before a new humanist interpretation.

If we place the plans and sections of Mario Botta's buildings in an ideal catalogue we would find that they reaffirm the form of man.

It is thus that the circle, the square and other primary shapes become eloquent once again, through an experiential and non-mimetic representation: Botta leads to the circle, in the Cappella on Monte Tamaro, after a long suspended pathway, placing the fraction of a circle on the abyss of the valley.

He uses the finite and pure circle of classical tradition, yet suspends it over a void.

The interior of the apsis captures light, whereas its covering, to which the bridge leads, is a non-finite place, from which to look.

Thus it was also in the mountain village of Mogno, where the new small church took on the features of an off-scale exalted ruin.

In the Capella Granato a perfect form, that of the dodecahedron, is placed between the rocks and an Alpine lake, between solidity and erosion.

Nella cappella Granato una forma perfetta, quella del dodecaedro, si colloca a mediazione tra le rocce e un lago alpino, tra consistenza ed erosione.

Nell'uno e nell'altro caso le matrici insediative del vocabolario umanistico, filtrate dalla grande lezione classica, intersecano struttura e senso delle opere di natura, dialogando senza confondersi con esse.

Lo sguardo però non è mai innocente: noi non vediamo solo con gli occhi, sia perché – come sosteneva Wittgenstein – «in ogni percezione echeggia un pensiero», sia perché l'occhio «è sempre antico, ossessionato dal proprio passato e dalle suggestioni vecchie e nuove, che gli vengono dall'orecchio, dal naso, dalla lingua, dalle dita, dal cuore e dal cervello».

È proprio Ruskin ad affermare, elencandoli uno ad uno, come gli artisti migliori dell'antichità ebbero a che fare, in giovinezza, con la vista di una catena montuosa, elemento che caratterizza l'arte occidentale, a partire da quella greca e italiana. Egli stesso, peraltro, proprio nei volumi dei *"Painters"*, dedica una sterminata e dettagliatissima riflessione all'analisi e alla lettura delle montagne e delle rocce.

Soffermate lo sguardo sul dodecaedro della Cappella Granato dalle diverse angolazioni e ritroverete questa stessa sequenza.

Certamente Botta ha lungamente osservato la montagna svizzera, cogliendone il carattere, ma anche il sacrificio. Non potrebbe forse essere diversamente per un maestro di nascita svizzera, ma di cultura architettonica profondamente vicina alla sensibilità italiana.

Così le sue figure primarie, come quelle, non a caso, con cui l'arte antica ci ha sbalordito e insegnato, ogni volta si fermano sul confine tra forma finita e forma aperta.

Questo lavoro sulla forma della montagna arriva a sezionarla, rappresentarla, tradurla, fino ad avvicinarne il corpo al corpo della forma architettonica che l'uomo concepisce. Si può parlare di umanizzazione del tipo di fronte all'urgenza costituita dalla dissoluzione del paesaggio contemporaneo.

L'architetto dispone la figura, resa autorevole dal tempo, sul profilo incerto della nostra transizione, sapendo che il tipo architettonico autentico sarà sempre riconoscibile nel punto estremo, valico di separazione e di incontro tra forma dell'uomo e forma della natura.

Di fronte a ciò il procedimento architettonico avviene nella consapevolezza che il silenzio delle figure pure costituisce ad un tempo la forma più eloquente della rivelazione, ma anche dell'adorazione.

Attraverso le opere, sostenendo il valore di un "nuovo tipo", Botta prende posizione con chiarezza nel campo dell'architettura, affermando, proprio a partire dalla montagna che egli sempre osserva, la necessità di luoghi dello spirito, sostanzialmente di "templi", nell'unica certezza che, con S. Shama, «Prima di essere riposo dei sensi il paesaggio è opera della mente» perché «Un panorama è formato da stratificazioni della memoria almeno quanto da sedimentazioni di rocce».

In both cases the matrices of the humanist lexicon, filtered by a great classical lesson, intersect structure and meaning of the works of nature, establishing a dialogue, yet without becoming confused with them.

The gaze, however, is never innocent: we do not only see with the eyes, either because – according to Wittgenstein – «in every perception lies a thought», or because the eye «is always ancient, obsessed by its own past and by old and new suggestions that come from the ear, the nose, the tongue, the fingers, the heart and the brain».

It is precisely Ruskin who affirmed, listing them one by one, that the greatest artists of antiquity had gazed upon a mountain range, in their youth. This is an element that characterises Western art, beginning with that of Greece and Italy. In his book, *"Painters"*, he devotes an exhaustive and detailed reflection to the analysis and interpretation of mountains and rocks.

Contemplate the dodecahedron of the Cappella Granato from various angles and you will identify this same sequence.

Certainly Botta has long observed the Swiss mountains, grasping their character, but also their sacrifice. It could only be thus for a Swiss-born master, yet imbued in an architectural culture that is very close to an Italian sensibility.

Thus his primary figures, such as those with which ancient art has astonished and taught us, are always set at the threshold between a finite form and an open form.

His work on the shape of the mountain sections it, represents it, translates it, until it brings its body close to the body of the architectural form that man designs. One could speak of humanisation of the type before the urgency of the dissolution of the contemporary landscape.

The architect places the figure, made authoritative by the passing of time, on the uncertain outline of our transition, knowing well that the authentic architectural type will always be recognisable at its most extreme position, at the threshold where the forms of man and of nature both meet and separate.

In face of this, the architectural procedure takes place in the awareness that the silence of pure figures constitutes the most eloquent form of both revelation and adoration.

Through his works, endorsing the value of a "new type", Botta clearly took a side in the field of architecture, affirming, precisely from the mountains which he is always observing, the need for places of the spirit, for "temples", with the same certainty as S. Shama, who wrote: «Before being a rest for the senses the landscape is a work of the mind», because «a landscape is formed by layers of memory at least as much as it is formed by the sedimentation of rocks».

Translation by Luis Gatt