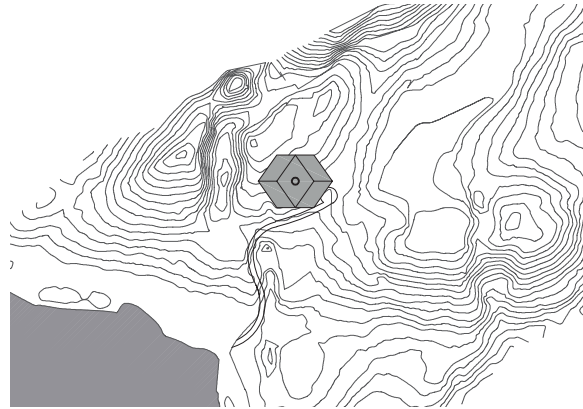


The design for this chapel on the Austrian peaks offers an important insight into the career of the Swiss architect. With this project, Mario Botta seems to bring to the attention of history a synthesis of his own research, where a deep understanding of the laws of harmony and matter becomes the very substance of the design, in a unique journey towards the emancipation of architecture as a form of art.



Mario Botta

Cappella Granato, Penkenjoch, Austria

Garnet Chapel, Penkenjoch, Austria

Michelangelo Pivetta

Forme e simboli: il Creato in forma di architettura
Tra il 1518 e i 1523 Fra Giovanni da Verona esegue, assieme alla propria cerchia di apprendisti ed aiutanti, l'impresa della sagrestia di Santa Maria in Organo a Verona¹. Fra Giovanni, reduce dal lavoro delle spalliere della *Stanza della Signatura*, torna nella sua città per mettere in opera il suo testamento. Il lavoro di intarsio ligneo della sagrestia è successivo di qualche anno al coro della medesima chiesa ma mostra nei contenuti una profonda evoluzione speculativa nel pensiero del frate olivetano. Se nel coro sembra occuparsi più di paesaggi immaginari, narrazioni e previsioni modellistiche solo poi divenute reali, nella sagrestia tutto balza su ad un altro livello e si addentra in territori ideali, mistici, quasi magici, frammenti di un ambiente intellettuale filosofico-esoterico del quale Fra Giovanni era certamente parte. Oltre ad animali simbolici dedicati al dialogo esclusivo con i più smalizzati osservatori, altri oggetti, di varia natura e scopo, spuntano raffigurati in prospettive di una maestria non comune; alcuni poliedri complessi di matrice platonica, aristotelica ed archimedeana lasciano lo spettatore sconcertato sia per la complessa precisione esecutiva che per l'apparente incoerenza con il contesto in cui si inseriscono.

Con tutta evidenza vi è una ragione, un appunto che, tra i tanti, Fra Giovanni è intento a comunicare al mondo: il Creato è immagine e sostanza di Dio, *Ex Causa*². Dio è quindi il Creato e di questo Creato gli archetipi, cioè le 'forme sublimi' attraverso le quali esso si manifesta, sono immutabili e delegate a descrivere perfettamente la stessa essenza divina. Solo molto dopo la scienza, indagando l'infinitamente piccolo e l'infinitamente

Forms and symbols: Creation in the form of architecture.
Between 1518 and 1523, Fra Giovanni da Verona, together with his circle of apprentices and assistants, undertook the task of building the sacristy of Santa Maria in Organo in Verona¹. Fra Giovanni, upon completion of his work on the wainscoting of the *Stanza della Segnatura*, returned to his city to fulfil his artistic testament. The wood inlay work in the sacristy, which was carried out a few years after the choir of the same church, reveals a profound speculative evolution in the thinking of the Olivetan monk. Whereas in his work on the choir he seems to focus on imaginary landscapes, narratives and visionary models that would only later become real, in the sacristy everything rises to another level and enters the realm of the ideal, the mystical, even the magical. Fragments of a philosophical-esoteric intellectual milieu to which Fra Giovanni most certainly belonged. In addition to symbolic animals, designed to be appreciated only by the most expert observers, depictions of other objects of different nature and function emerge, represented with extraordinary mastery of perspective. Among these, some complex polyhedrons of Platonic, Aristotelian and Archimedean origin, which leave the viewer bewildered, both due to their precision of execution and to their apparent inconsistency with the context in which they are found. In all evidence there is a reason, a message among many, that Fra Giovanni wished to communicate to the world: Creation is both the image and the substance of God, *Ex Causa*, the First Cause². God is therefore Creation, and the archetypes of this Creation, in other words, the "sublime forms" through which it manifests itself, are immutable and assigned to perfectly describe the divine





Committente: Josef Brindlinger, Christa e Georg Kroell-Brindlinger
Partner: arch. Bernhard Stoehr, Besto zt gmbh
Cronologia: 2011-2013
Fotografie: Enrico Cano

grande, ha saputo dare ragione di queste antiche intuizioni. La matematica, e tutto ciò che essa contiene, somma cioè di geometria, aritmetica, prospettiva, architettura e musica è, come già aveva proposto Luca Pacioli nel suo *De Divina Proportione*, non a caso illustrato da Leonardo da Vinci, un tutt’uno a eccelsa rappresentazione dell’Eterno. Se vi può essere quindi un principio nell’architettura, per lo meno in quella che aspira davvero all’arte, questo risiede nel suo continuo riferirsi attraverso un percorso a ritroso verso gli archetipi, nella direzione di quei modelli e di quei tipi che non sono da intendere solo come utili soggetti a cui attingere manualisticamente ma, ben più in profondo, adatti allo scrutare l’essenza ideale della figura autentica, primordiale, fino a poterne costituire solenne e proficua relazione. Mario Botta nelle sue opere documenta da sempre la maestria dello ‘scalpellino’, sia che proceda per escavazione della materia, cioè per togliere, che per assemblaggio di elementi, cioè per accostamento, incastro o sovrapposizione di parti. La capacità del suo lavorare con la massa, i materiali, e con quelle regole non scritte che dispongono la composizione è parte del suo sedimentato abecedario e rende possibile la soluzione raggiunta con la disinvoltura propria dell’artista-artigiano, di quel «muratore che ha studiato il latino»³ di loosiana memoria che solo nella realizzazione, in fin dei conti, trova ultimo compimento di qualsiasi ipotesi. Nel caso della Cappella Granato il Maestro svizzero svolge una operazione dichiaratoria e articolata: come Fra Giovanni, assembla geometrie solide assolute quali prodotto di una lunga ricerca nel campo della forma e dei suoi simboli per procedere poi per sottrazione, ricavando all’interno di esse il necessario spazio destinato alla non scontata funzione prevista. Funzione, sia chiaro, del tutto principale nel suo prendere corpo come scopo, ma del tutto secondaria se posta quale riferimento al destino stesso dell’architettura, quella cioè dell’edificio come manufatto che sopravvive alla sua storia o alle storie in generale, superando l’immobile figurazione iniziale fino a disporre un campo inesauribile di possibilità nel quale, all’occorrenza, divenire altro. In ciò, forse, è la stessa questione del francescanesimo che si insinua nel congegno architettonico. Il riparo, quanto questa Cappella può essere un ‘bivacco’, è di per sé il luogo del Santo e dei suoi seguaci per antonomasia fin dall’inizio nell’antica palude che oggi è Santa Maria degli Angeli e in quella Porziuncola che tanto è, secondo un principio di successione e sovrapposizione dei due lemmi, ‘chiesa’ perché *locus* del *logos*. Un edificio del tutto autonomo fino a riconoscere nella propria particolare forma asincrona, romanica fuori e gotica dentro, un contesto semantico che dal meticcio porta all’assoluto, dall’utensile all’archetipo, a ritroso appunto. A ciò meriterebbe affiancare una considerazione relativa alla simbiosi tra edificio e corpo, cioè tra congegno umano quale astrazione sintetica di Natura e condizione biologica del Santo di Assisi dove il primo, nel suo dipanarsi tra tecnica e prassi edificatoria, pur non allontanandosi troppo dalla posizione convenzionale della grotta, torna a confrontarsi con il corpo del martire tanto quanto nell’antichità il *martyrium* si identificava con il corpo, o l’immagine di esso, dell’individuo in esso contenuto. Esattamente come prova a raccontarci Bonaventura Berlinghieri nella pala di Pescia, Francesco, come Cristo prima di lui, è anch’egli parte del corpo degli edifici da lui restaurati dove la fatica e le piaghe restano nei muri: la Porziuncola è Francesco e viceversa; il francescanesimo è Francesco e quindi esso è la Porziuncola e tutto ciò che da esso deriva. Forse dunque anche la relazione tra Sant’Engelbert Kolland, martirizzato a Damasco nell’Ottocento, e la Cappella a lui intitolata nella Zillertal, nel tempo potrà trascendere la materialità dell’edificio-santo

essence itself. Only much later was Science, by inquiring into the infinitely small and the infinitely large, capable of explaining these ancient insights. Mathematics, and everything it encompasses – as the sum, that is, of geometry, arithmetic, perspective, architecture and music, as Luca Pacioli had already proposed in his *De Divina Proportione*, a text illustrated, perhaps unsurprisingly, by Leonardo da Vinci – is a unified whole elevated to a sublime representation of the Eternal. If there is a guiding principle in architecture, at least in the architecture which truly aspires to become art, it must lie in its constant return to archetypes through a reverse path which looks to the past. These models and types are not merely references to be imitated, but rather instruments useful for exploring the ideal essence of the authentic, primordial form, until a solemn and fertile relationship with it has been established. Mario Botta consistently demonstrates in his works the mastery of a ‘stonemason’, whether working by subtraction, in other words by carving into the material, or by the addition of elements, through a process of juxtaposition, interlocking, or layering of parts. His ability to work with mass, with materials and with the unwritten rules that determine the composition, is part of a vocabulary that he has acquired over time. This allows him to approach and resolve design issues with the natural ease of an artist-craftsman, like Loos’s “bricklayer who studied Latin”³, for whom the act of building is, ultimately, the only true test of a hypothesis. In the case of the Garnet Chapel, the Swiss master undertakes a complex and declaratory operation: in the same way as Fra Giovanni, he first combines solid and absolute geometries that are the result of extensive research into form and its symbols, and then proceeds by subtraction, carving out from this structure the space necessary for the expected function, which is not obviously apparent. The function of the structure, let it be clear, is absolutely central in terms of its realisation as a goal. Yet it becomes entirely secondary when considered in relation to the broader destiny of architecture, that of the building understood as a structure capable of surviving its own history, or histories in general, and thus transcending its initial immutable form to open up an inexhaustible field of possibilities, from which, if necessary, it can be transformed into something else.

Herein lies, perhaps, the question of Franciscan thought as it works its way into the architectural design. Shelters, insofar as this Chapel can be seen as a sort of ‘bivouac’, have always been the quintessential place of the Saint and his followers, ever since the early days in the ancient marsh that would become Santa Maria degli Angeli, and in that Porziuncola which is a ‘church’ because, following a principle of overlapping and succession between the two terms, it is the *locus* of the *logos*. A fully autonomous building, which in its singularly asynchronous shape – Romanesque on the outside and Gothic on the inside – recognises a semantic context capable of leading from the hybrid to the absolute, from the utilitarian to the archetypal, following a reverse path. It would be worth to accompany this with a reflection on the symbiosis between building and body, in other words between the human mechanism as a synthetic abstraction of Nature and the biological condition of the Saint of Assisi. In this relationship, the architecture, while remaining close to the archetypal form of the cave, once again engages with the body of the martyr, just as in antiquity the *martyrium* was identified with the body – or its image – of the individual contained within. Exactly as Bonaventura Berlinghieri in the Pescia altarpiece, Francis, like Christ before him, becomes the very flesh of the buildings he restored, with both his toils and wounds embedded in the walls: the Porziuncola is Francis, and vice versa; likewise, Franciscanism is Francis and thus it is the Porziuncola, as well as everything that derives from it.

e aderire alla spiritualità del santo-edificio. In sé, la Cappella Granato appare come un avamposto, un manufatto estraneo alla condizione montana e si distanzia, come un’opera piranesiana, dal contesto moralizzante che dilaga di questi tempi. Anzi, la Cappella disarticola il palinsesto canonico del sistema trilítico proponendosi come sovrapposizione temeraria di un parallelepipedo quale basamento-podio e di un dodecaedro rombico come corpo del tempio, in un equilibrio statico pronto a essere disatteso. Il volume superiore non si palesa come aula, preferendo rimanere enigmatico. Non indaga il campo delle rassicuranti certezze, ma piuttosto quello delle effimere promesse pretendendo di essere scoperto, smascherato, fino al raggiungimento di una imperscrutabilità densa più di interrogativi che di risposte, disallineata nei confronti dell’immaginario e soprattutto di quel ‘senso comune’ che configura da troppo tempo le mistificatorie percezioni di un ‘paesaggio’ quale immanente fondale umano. La Cappella è, al contrario, un *totem*. Come un’architettura megalitica, si staglia sul profilo delle vette che circondano la fin troppo silenziosa Zillertal, lontana dalla ricerca odierna di mimesi e di mediazione. Anzi, può apparire da certe angolazioni, chissà se volutamente o meno, un abitacolo, una navicella, sorta di LEM⁴ pronta e riprendere il volo per tornare nel mondo dal quale è arrivata.

Il volume dodecaedrico è, come dichiarato dallo stesso Mario Botta⁵, un tributo formale al granato, il silicato che si trova proprio in questi luoghi, ma è senza dubbio solo uno dei margini dell’impaginato del progetto. Il granato era la pietra preziosa dei poveri e le piccole pietre color sangue proclamavano un candido ideale, necessario a trasmettere la memoria nel continuo transito rituale da madri a figlie. Viene così da pensare che la forma disegnata da Mario Botta del granato sia simbolo anche di questo, cioè del ricordo di tutte le entità che attraverso quella pietra hanno fissato, almeno per qualche generazione, la memoria delle proprie esistenze oltre il tempo e la miseria biologica dei corpi.

Le sfaccettature ‘minerali’ che connotano il volume sembrano rispondere a un sistema di relazioni che si diramano nello spazio e nel tempo raccogliendo le storie che nella Cappella diventano Storia. In questo edificio, Mario Botta forse ha trovato il modo, come Fra Giovanni prima di lui, di realizzare l’Uroboro della propria arte.

Perhaps, the relationship between Saint Engelbert Kolland, who was martyred in Damascus in the 19th century, and the chapel dedicated to him in the Zillertal will, over time, transcend the materiality of the building-saint and adhere to the spirituality of the saint-building. In itself, the Garnet Chapel, stands as an outpost, as a structure that is extraneous to the mountainous landscape and which distances itself, like a work by Piranesi, from the moralising atmosphere that is so prevalent these days. In fact, the Chapel deliberately breaks away from the canonical framework of the trilithic system, presenting itself as a bold composition: a parallelepiped serves as the base or podium, upon which rests a rhombic dodecahedron forming the body of the temple. The entire structure stands in a static equilibrium that seems perpetually on the verge of being challenged. The upper volume does not reveal itself as a hall, preferring to remain enigmatic. It does not inquire into the field of reassuring certainties, but rather into that of ephemeral promises, demanding to be uncovered, unmasked, until it reaches an inscrutability that is laden with questions rather than answers. The resulting condition is misaligned with the dominant collective imagination and, above all, with that “common sense” which has for too long shaped mystifying visions of the “landscape” understood as the immanent backdrop to human experience. The Chapel, on the contrary, stands as a new *totem*. Similar to a megalithic architecture, it rises against the peaks that surround the ever silent Zillertal, far from today’s quest for camouflage and mediation. In fact, from certain perspectives, whether intentionally or not, the chapel looks like a cockpit, a spacecraft, a sort of LEM⁴ ready to take off again and return to the world from which it arrived.

The dodecahedral volume, as Mario Botta⁵ himself pointed out, is a formal tribute to garnet, the silicate found precisely in that area, yet it is also undoubtedly just one of the components that make up the overall composition of the project. Garnets were the precious gems of the common folk, and the small blood-coloured stones proclaimed a pure ideal, necessary to overcome the oblivion of memory in the continuous ritual transition from mothers to daughters. One could therefore think that the shape of the garnet used by Mario Botta may also be a symbol of something else: the recollection of all those entities which, through that stone, have anchored the memory of their existence beyond time and the biological fragility of bodies, at least for a few generations. The “mineral” facets that mark the volume seem to reflect a system of relationships that branch out in space and time, gathering the stories that become History.

In this building Mario Botta perhaps found the way, like Fra Giovanni before him, to seal the Ouroboros of his own art.

Translation by Luis Gatt

¹ «La più bella sagrestia che fusse in tutta Italia, perché oltre alla bellezza del vaso ben proporzionato e di ragionevole grandezza, e le pitture dette che sono bellissime, vi è anco da basso una spalliera di banchi lavorati di tarsie e d’intaglio con belle prospettive così bene che in que’ tempi, e forse anche in questi nostri» in G. Milanese (a cura di), *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, G.C. Sansoni Editore, Firenze 1881.

² «Il mondo ha degli aspetti che si presentano come effetti rimandanti a Dio come causa» da G. Barzaghi (a cura di), *La Somma Teologica di Tommaso D’Aquino*, in *Compendio*, I, 2-13, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2009, p. 12.

³ A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 330.

⁴ Il *Lunar Excursion Module* delle missioni Apollo della NASA.

⁵ Dall’intervista a Mario Botta di L. Servadio, *Intervista. Botta: la chiesa a forma di cristallo*, in «L’Avvenire», 25 gennaio 2014.

¹ “[...] the most beautiful sacristy to be found in all of Italy, because in addition to the beauty of the space itself – well-proportioned and of reasonable size – and the aforementioned paintings, which are truly magnificent, there is also below a wainscot of benches crafted with inlays and carvings featuring beautiful perspectives, executed so well that even in those times, and perhaps still in our own, it remains unmatched [...]”, in G. Milanese (ed.), *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, G.C. Sansoni Editore, Florence, 1881.

² “There are certain aspects to this world that appear as effects leading back to God as their cause”, in G. Barzaghi (ed.) *La Somma Teologica di Tommaso D’Aquino in Compendio*, I, 2-13, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2009, p. 12.

³ A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milan 1972, p. 330.

⁴ The *Lunar Excursion Module* from NASA’s Apollo missions.

⁵ From an interview with Mario Botta by L. Servadio, *Intervista. Botta: la chiesa a forma di cristallo*, in *L’Avvenire*, 25 January 2014.



pp. 38-39
 Planimetria generale, © Mario Botta Architetti
 Vista del retro della cappella, foto © Enrico Cano
 pp. 40-41
 Vista verso valle con il lago in primo piano, foto © Enrico Cano
 pp. 44-45
 Vista di scorcio verso valle, foto © Enrico Cano
 pp. 46-47
 Pianta, sezione e prospetto, © Mario Botta Architetti
 Vista dell'ingresso, foto © Enrico Cano
 pp. 48-49
 Lo spazio interno, foto © Enrico Cano
 Schizzi di progetto, © Mario Botta Architetti

