

M A T E R I A

MATERIA

Il diffondersi del modello sostenibile e delle dimensioni virtual, hanno senza dubbio, condotto per lungo tempo la ricerca architettonica nella direzione della leggerezza e dell'high tech concretizzando la riflessione in oggetti che avessero meno impatto possibile con il contesto e con il suolo. La ricerca su una immagine consona alla architettura sostenibile si accorda con spazi non volumetrici, non invasivi, eterei.

Altre direzioni però possono condurre ad una immagine consona ad una architettura in sintonia con la natura e al tempo stesso innovativa nel linguaggio. Questa può avere, come termini basilari, nella sua estetica peso oltre che leggerezza, tattile invece di virtuale, massa e materia al posto di impalpabilità e trasparenza.

Alla mostra dell'Expo nazionale in Svizzera nel 2002 due installazioni presentate illustrano due direzioni formali possibili da intraprendere: quella sicuramente coerente con gli invisibili flussi elettronici in cui siamo immersi della impalpabile nuvola di Diller + Scofidio e quella duramente simbolica del gigantesco cubo arrugginito di Nouvel gettato nel lago Morat¹.

Iconico e suggestivo, come il monolite nero di Kubrick è però probabilmente meno misterioso: si tratta infatti, di un invito a riflettere sulla necessità di corporietà, di ancoraggio al suolo, di sicuro riparo, che solo la forza della massa del peso e del volume possono dare.

Una osservazione recente di Jean Baudrillard:

“c'è un futuro per l'architettura per la semplice ragione che non abbiamo ancora inventato l'edificio, l'oggetto architettonico che porrà fine a tutti gli altri, che porrà fine allo spazio stesso, né la città che porrà fine a tutte le città, né il pensiero che porrà fine a tutti i pensieri. È il nostro sogno fondamentale. Ma finché non si è realizzato c'è ancora speranza”.

L'interpretazione della realtà da parte della ricerca architettonica rifugge una unica soluzione formale, dando luogo ad immagini complesse delle realtà tutte corrispondenti al vero. Allo stesso modo l'apertura ai temi dell'ecologia e ai processi della natura danno luogo a diverse soluzioni a volte solo apparentemente opposte, perchè l'univocità, il denominatore comune che ci fa assimilare le architetture



1 Joseph Beyus, *Stato dell'arte* 1980. .

¹cfr. L. Prestinzenza Puglisi, *Il peso della materia*, in www.Prestinzenza.it



2,3 Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio 6° Esposizione Nazionale Svizzera Expo.02, *La nuvola*, Jean Nouvel, *Le Monolithe di*, Morat svizzera 2002.

che vedremo sotto la stessa (inevitabilmente) forzata denominazione convenzionale di “sostenibile” vanno ricercate in nuove metafore e figurazioni.

L'architettura del XX secolo è stata dominata dal cemento armato prima e dall'acciaio e dal vetro poi confidando nella rivoluzionaria libertà formale che questi materiali avrebbero garantito rispetto a quelli tradizionali. Il XXI secolo ha invece ripreso e ampliato le possibilità del legno della pietra o del mattone includendo contaminazioni con materiali industriali.

Le istanze del pensiero ecologista che rivendica la necessità di un dialogo più profondo con la natura conduce non solo ad una ripresa dei materiali tradizionali ma anche a inedite possibilità espressive.

A differenza delle architetture del moderno, l'uso del legno, del mattone o della pietra esplorando la massa e il peso, non creano spazialità concluse non formano un volume chiaro e compatto che dialoga da una posizione opposta con la natura, non relaziona cioè l'artificio con il non artificio, ma realizza spazi che con la natura cercano soluzioni di non continuità, non distinzione:

“Imparare dalla natura vuol dire vedere il proprio intervento come un aspetto della totalità indivisasepararsi dalla vecchia metafora che vede la terra come supporto inerte e insensibile e l'architettura come peso sovrapposto”².

La ricerca di un approccio alla progettazione che sia sostenibile nel metodo e nell'immagine finale, ha trovato nell'uso di materiali tradizionali, un rapporto con lo spazio che coinvolge, privilegiandolo, il corpo, con la sua capacità di esplorarlo coinvolgendo tutti i sensi non solo la mente; la massa è poi un ancoramento metaforico al suolo un ricongiungimento con l'elemento fisico.

Se la nuova consapevolezza sull'esistenza coinvolge la relazione con la natura concretizzandosi in opere meditative e rarefatte in un caso ipercomunicative e multimediali in altre una reazione al senso di precarietà comune è l'interpretazione di una natura che si fa sostanza innanzitutto.

Resta un comune denominatore di queste letture della realtà, la progettazione di opere che comunque si inseriscono in un flusso, in un processo aperto. I volumi e le masse del progetto contemporaneo condensano episodi mutevoli e dinamici di un paesaggio diversificato, nelle cui parti e nella sua unità, si configura come metafora del processo vitale della natura.

I materiali sono ora studiati non solo secondo le loro caratteristiche intrinseche a servizio della formulazione di uno spazio dominante la composizione, ma dominano a loro volta il progetto per

² P. Portoghesi, *Geoarchitettura*, Milano 2005, p.34.

le percezioni tattili ora protagoniste (Zumtork, Perraudin), oppure servono ad esasperare messaggi simbolici (Wines), o ancora secondo per la loro massa plastica servono a creare nuovi spazi da abitare (Holl).

Oggetti di senso “primario”

Nel passato il rapporto tra materiale e costruzione avveniva secondo schemi e associazioni naturali che rispondevano alla semplice esigenza dell'uomo di proteggersi dalle avversità. Dall'osservazione della natura e dalla lavorazione dei materiali scaturivano tre strutture primigenie:

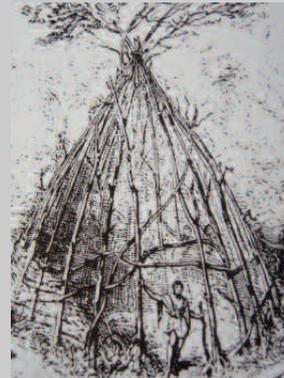
“...ossia le caverne (che la natura aveva messo a disposizione dell'uomo e che l'uomo aveva imitato scavando la roccia), i ripari realizzati in argilla; le capanne (che riproducevano la struttura ramificata degli alberi); e le tende (originate dalla consuetudine di giacere a terra coprendosi con pelli o pellicce di animali) il lettore è spinto a considerare queste “evoluzioni” dei “prototipi naturali”, come i modelli archetipici di tutte le successive forme architettoniche”³.

Il rapporto tra il materiale e la costruzione che ne derivava da questo, seguiva una naturale derivazione.

In seguito Baudrillard ha ben descritto la rottura di questo rapporto con la nascita nel settecento del “falso” cioè dell'imitazione della natura per mezzo di un materiale che non ha corrispondenza con questa come lo stucco che imita il legno sino alla società fatta solo di segni rimandano gli uni agli altri e non hanno più corrispondenza con nulla se non con se stessi quindi neanche con la natura.

Sappiamo quindi da queste considerazioni e dall'evoluzione della ricerca scientifica che il rapporto che si instaurerà nel futuro con i materiali naturali o non non potrà essere di tipo imitativo o simbolico. Ne deriva che se in passato l'oggetto materico era un estratto della natura oggi è un elaborato culturale. Tra la sostanza naturale e il prodotto della tecnica umana si frappongono innumerevoli filtri culturali che ne fanno un segno dotato di significato e significato. Il paradosso è che l'uomo per ritrovare un contatto con la natura è costretto a passare attraverso elaborazioni culturali per arrivare alla sintesi di un segno che sia un grado zero.

Alla luce di queste considerazioni se ipotizzassimo l'architettura come un sistema che possa diffondere un messaggio eticamen-



4, La caverna, la capanna, la tenda; evoluzioni di prototipi naturali.

³ in R. Weston, *Materiali e forme in architettura*, Logos, Modena 2003, p. 12. L'autore riporta, commentandola, una considerazione tratta dalla storia dell'architettura di Banister Fletcher.

te condivisibile sarebbe importante verificare se effettivamente i suoi elementi costitutivi costituiscono un linguaggio.

Jean Marie Floch in *Bricolage*⁴ si interroga proprio in tal senso a partire da una distinzione tra “materia” e “materiale”. L'autore osserva che apparentemente la materia non riguarda la semiotica in quanto questa è una disciplina semmai smaterializzante,

“ma la materia non è appunto il materiale che rinvia a tecniche di estrazione, di composizione e di utilizzazione, testimonia di usi culturali...il materiale non è la materia, poichè l'uomo utilizzando l'ha caricato di senso”⁵.

Occorrerà quindi distinguere secondo Floch ad esempio tra il “legno materia” e il “legno materiale” derivante da una determinata arte e avente una forma derivata da questa.

Floch dimostra l'esistenza di un linguaggio dei materiali nel senso dell'evocazione di una sensazione o di un messaggio: il legno, la storia del luogo o la natura, gli oggetti in vetro *sono privi di aura, quindi il vetro è nemico della sofisticazione*⁶, nella prima metà del XX secolo il cemento simboleggiò il futuro ecc...

Questo è stato possibile secondo Floch per più di una ragione: innanzitutto per la possibilità di isolare il materiale, possibilità che consente di far emergere le qualità che gli sono proprie, poi per la capacità di farsi sistema.

In definitiva sia che parli attraverso qualità primarie, sia che parli delle manipolazioni subite dall'uomo e quindi della sua storia, si tratta di rapporti di differenze ed opposizioni che danno vita ad un originale rapporto emozionante.

Applicando questa riflessione al nostro tema contemporaneo del rapporto natura-architettura, ci sembra che l'analisi qui esposta concordi con la possibilità di diffondere un messaggio attraverso delle architetture, e ci consenta quindi a considerare la materia come fonte di parole di un linguaggio.

Da un lato assistiamo alla manipolazione plastica di nuovi o antichi materiali che oltre ad evocare forme naturali o a cercare nuovi innesti e corrispondenze con la terra o con l'aria o con tutti gli elementi, ne mettono in funzione i processi tramite nuove conoscenze e mezzi virtuali; dall'altro, un fenomeno ancora più contemporaneo che sembra applicare la ricerca proprio in quella materia apparentemente muta di cui parla Floch, materia che si riferisce solo a se stessa e non alla storia dell'uomo. Seguendo l'analisi di Floch possiamo affermare che il linguaggio dei materiali segue due direzioni; una quella di “segno” dotato di significato e significante, derivati dall'uso e dalla storia, l'altra quella di “non segno”, da cui deriva la capacità di farsi “siste-

⁴ J. Floch, *Bricolage, Lettere ai semiologi della terra ferma*, Meltemi, Roma 2006.

⁵ Ivi, p. 84.

⁶ W. Benjamin.

ma”, cioè un riferimento inedito e quindi, possiamo dire appunto nuova “figurazione”.

E' la natura stessa, complice una viva e rinnovata collaborazione degli architetti con il mondo dell'arte, usata come un non segno, quindi lingua pura, alla ricerca forse di un senso più misterioso e profondo.

Dice la Floch a proposito del convento de La Tourette di Le Corbusier “la rudezza del cemento costituisce l'effetto di senso primario che deve produrre il convento sul visitatore”⁶.

I monoliti di Gilles Perraudin

“La massa dell'edificio, il suo peso sono aspetti fondamentali, e più è massiccia e pesante la sua sostanza, più alto è il suo spirito. Del resto anche le rappresentazioni del Buddha ritraggono sempre una figura massiccia proprio perché simbolicamente a questa corrisponde uno spirito più alto”⁷.

La ricerca di Perraudin è unica nella capacità di coniugare metodi costruttivi arcaici e tecnologie attuali con intenzioni orientate ecologicamente. Pur non escludendo materiali leggeri volti a creare moderne pelli di rivestimento, in alcuni edifici la parte più originale della sua ricerca riguarda temi come il recinto, il convento, la cella formati da elementi di pietra del peso di due tonnellate ciascuno montate a secco secondo il sistema trilitico.

...la pietra massiccia è il vero materiale ecologico. Esso si trova in natura, non utilizza alcun prodotto chimico per la sua conservazione e rimane stabile dopo secoli di utilizzazione⁷.

L'espressività di opere come le *Cantine vinicole a Vauvert* dove nel 1995, il metodo monolitico⁸ venne sperimentato per la prima volta e poi in due cantine, (una a Nizas, nei pressi di Montpellier e l'altra, più recente, nel monastero di Solan) in seguito ad una esigenza di contenimento dei costi.

Il materiale lapideo è stato estratto da una cava vicina ed è utilizzato prevalentemente, non come materiale da costruzione, ma per fini decorativi dove è richiesta omogeneità nella superficie, in questo modo gran parte della materia estratta va persa; i blocchi invece, nell'opera di Perraudin, presi nella loro integrità, direttamente dalla cava sono messi in opera con le loro imperfezioni e a secco, tramite il sollevamento di una gru senza impalcature.

A partire dall'azione costruttiva dell'opera la pietra dei blocchi ha una forza espressiva estrapolata dalla natura senza particolari



4,5 G., *Cantina Vauvert*, 1995

⁶ Ivi, p. 89.

⁷ Carlo Ezechieli intervista Gilles Perraudin in www.ioarch.it.

⁸ I grandi blocchi derivanti dal taglio della roccia lungo il fronte di cava (con dimensioni di 1,10×1,05×2,30 m) vengono poi sottoposti ad una segazione che li riduce, secondo un piano di taglio longitudinale, nelle misure finali di progetto (0,52×1,05×2,10 m) individuando monoliti parallelepipedi con spigoli vivi del peso di 2,5 t senza nessun altro passaggio intermedio.



rifiniture e posata in opera con insolite grandi dimensioni, ne fa un'opera che ha la forza del "non segno" di cui parla la Bloch. L'opera ha dei riferimenti antichi, ma al contempo l'uso di pochi materiali oltre la pietra, l'essenzialità formale ne fanno una costruzione che comunica per mezzo un linguaggio estremamente moderno, la sensazione primaria della natura. Il sistema trilitico utilizzato evoca un archetipo in forma radicale in modo esporre la materia nella sua essenza senza distrazioni con alcune variazioni però tra una cantina e l'altra.

Floch osserva che Le Corbusier nel convento *de La Tourrette* ha utilizzato il cemento come tale, come un non segno la cui rudezza era un effetto di senso primario; allo stesso modo a Nizas un muro continuo e una sola interruzione continua, orizzontale suddivisa da alcuni elementi verticale che fungono da frangisole è elemento essenziale e primario, e a Solan trova nella variazione del sistema trilitico della rotazione del pilastro un modo per accentuare il carattere del muro e quindi un segno antico e nuovo del silenzio del convento.



6, 7 G. Perraudin, cantina Nizas, 2001 e cantina Solas 2007;

Steven Holl. Modellare la materia

Tutti noi, afferma Holl, siamo ispirati dai fenomeni naturali ...ammiro la ricchezza biologica, mi perdo nelle piccole meraviglie della natura.

Il pensiero di Steven Holl, articolato nei suoi scritti secondo figurazioni corrispondenti alle sue opere, (come *anchoring*, *interwiting* o *porosity*) dà vita ad una teoria, ma soprattutto ad una architettura coerente ad un approccio trasversale ed universale della contemporaneità che pensa l'architettura come una azione naturale

In *Parallax* Holl riflette sull'architettura recente concludendo che questa si inserisce nel caos contemporaneo secondo una prevalente modalità: rappresentandolo, ed elabora una forma disordinata per uguagliare il disordine della cultura, piuttosto proponiamo ...nuovi ordini ...un sistema o un metodo⁹.

In *Interwiting*, individua nell'incertezza delle economie fluttuanti e nelle informazioni sovraccaricate dalle tecnologie, la causa del distacco dai fenomeni naturali causa di attitudini nichiliste.

L'indagine dei fenomeni naturali secondo la biologia e la scienza e la ricerca di una approfondita fusione con essa conduce ad un originale approccio modernamente ecologista.

L'architettura ispirata alla natura supera l'opera dell'uomo come un oggetto concluso, ma la ricerca di Holl nella direzione della materia, supera anche tanti riferimenti contemporanei nel virtuale che hanno portato a considerare l'architettura un oggetto bidimensionale.

Holl sviluppa concetti tratti da teorie scientifiche o filosofiche che traduce in oggetti da abitare. In particolare i suoi studi sulle geometrie come la *spugna di Menger* e sulla materia evolvono un ragionamento sui confini tra il naturale e l'artificiale che continua la linea tracciata da Alvar Aalto nella villa Mairea, spingendo il rapporto di contiguità nello sconfinamento e nella fusione minimale in alcune opere, e materico-tattile in altre. Ciò che nel maestro del moderno si configurava come un gioco di interferenze tra il naturale e l'artificiale qui diventa un *interwiting*, un involuppo fluido dell'oggetto con il contesto.

Alcuni edifici di Holl evocano il legno intagliato e traforato o l'argilla manipolata e levigata o ancora la materia perforata e scavata in orizzontale e in verticale fino a quando non si crei un equilibrio perfetto tra la materia nuova e quella circostante non emerga quella linea di forza dal luogo stesso coerente con il



8, 9 Steven Holl, *Turbulence house*, United States, 2005; *Dormitori per studenti Simmons Hall*, Massachusetts 2002



⁹ cfr. E. Tinacci, (a cura di), *Steven Holl, antologia di testi su sensual space l'architettura fenomenologica*, edizioni Kappa, Roma 2005, p. 86.



10 A. Aalto, Villa Mairea, Normakku 1939; 11, 12, S. Holl, Scuola d'arte, Iowa 2006; Casa Sun Slice, Lago di Garda 2008.



campo di forze preesistente.

La porosità appena esplorata negli *Uffici Sarphatistraat* e poi manifesta nei dormitori per studenti *Simmons Hall* rappresenta una alternativa, un figurazione adatta a descrivere una via diversa rispetto all'oggetto scultoreo concluso inserito in un paesaggio e all'architettura di superfici fatta di schermi comunicativi di derivazione virtuale.

Si configura una via di equilibrio, perchè il rapporto con l'elemento sostenibile sta non nell'ispirazione teorica, quanto nella ricerca di un contatto ancestrale e fisico con la materia, una originale ricerca sullo spazio che lo porta ad ancorare corpo e materia. I concetti del permeabile, il nido d'ape, le caverne che forano in modo organico il blocco consentono all'edificio di funzionare non come un dormitorio chiuso al circostante, ma come una città vera e propria.

In alcuni progetti i suoi approcci concettuali già di per sè molto coerenti con un pensiero moderno, sono anche riferiti ai principi e ai meccanismi della natura. Oltre che nelle geometrie informali e sfrangiate, progetti come la *Scuola d'arte nell'Iowa* e *Casa Sun* si ancorano al luogo per la scelta del rivestimento: l'acciaio Corten nel primo e pannelli di una lega di acciaio rame, cromo e nichel per il secondo. Coentemente con *porosity*, *interwiting* e *anchoring* usa ognuno di questi concetti per modificare la materia-natura e incastrare il progetto al luogo. Il rivestimento è spesso un mezzo per lasciarsi modificare dalla natura e fondersi con essa nel tempo.

BROTHER KLAUS

“Centoundici alberi sono stati tagliati nel bosco dei committenti per ottenere lunghi pali il cui diametro si riduce leggermente verso la punta, che sono poi stati disposti a cono (...). Hanno poi iniziato a gettare il calcestruzzo intorno ai tronchi posti in verticale, strato su strato, senza usare addensanti e senza procedere alla vibrazione. Il calcestruzzo è stato invece battuto (...). Si può distinguere strato per strato il lavoro fatto ogni giorno (...) con 24 strati di 50 cm si raggiungerà l'altezza totale di 12 metri. Successivamente, per eliminare questa sorta di rudimentali casseforme in legno, si accenderà un fuoco all'interno della costruzione. (...). Bruciando, i tronchi rimpiccioliranno e potranno essere eliminati, lasciando sul cemento le tracce nere della combustione. In realtà, non sappiamo come sarà il disegno lasciato dal fumo. (...) La parte alta della cappella sarà aperta, quindi la pioggia entrerà raccogliendosi sul pavimento coperto da uno strato di piombo (...)”¹⁰.

Nella distesa dell'Eifel, una delle regioni pianeggianti della Germania, compare una presenza aliena e familiare al tempo stesso, la Brother Klaus Field Chapel, a Mechernich vicino Cologne, dedicata al santo Niklaus von Fluehe, chiamato fratello Klaus. La cappella è stata donata da Hermann-Josef e Trudel Scheidtweireland, progettata da Peter Zumthor e costruita da agricoltori locali, è stata l'occasione per sperimentare una nuova tecnica chiamata “cemento battuto”, *rammed concrete*, che consiste nei passaggi sopra descritti dallo stesso autore.

Il lavoro sulle relazione architettura-natura fatto dagli architetti analizzati, nel corso di questo studio, conduce ad una riflessione: la ricerca nella architettura sostenibile oggi necessita di una spoliazione del superfluo, di una riduzione al silenzio dell'oggetto architettonico per fare spazio a nuove e positive necessità; come ad esempio le parole e delle azioni dell'uomo in Sejima, la rimozione di ostruzioni per favorire il passaggio dell'energia in Ito (i pilastri sono involucri cavi e l'immagine ispiratrice è una tenda essenziale); infine in Zumthor la riduzione si concretizza in un



13 P. Zumthor, *Cappella Brother Klaus*, Eifel, Germania 2007.

¹⁰ Zumthor spiega il procedimento costruttivo, tratto da *Due edifici in costruzione*, “La stampa.it”, 17/10/06.



14 Haldenstein nei Grigioni della Svizzera.

15 P. Zumthor, Cappella Brother Klaus, Eifel, Svizzera 2007.



monolite, dove sono visibili dall'esterno una sola apertura come cavità di una caverna appena definita dalla mano dell'uomo e una croce che ne comunica la funzione. Sono questi soli segni che ci dicono che quella presenza è abitata.

Probabilmente all'autore non piacerebbe la parola "segno" riferita alla sua opera, così come non si riconosce nelle numerose letture che vedono, nelle forme scelte da Zumthor, simbologie mistiche come la forma ascensionale del cono interno; *No, non per quello: non ci ho pensato. Mi sembrava importante che tra campi estesi e pianeggianti, con poche ondulazioni, la cappella si alzasse in verticale, si stagliasse da lontano, segnasse il territorio*¹¹.

L'unico linguaggio, che all'autore interessa indagare è quello dell'architettura intesa come esperienza di vita vissuta, dove confluiscono i sensi e il ricordo, per questo non può esserci spazio per simboli o metafore generiche dove l'architettura è a servizio di altro. Esistono però opere la cui sintesi è compiuta al punto da svincolarsi dalle intenzioni dello stesso autore, opere che possono intraprendere un'altra vita; così come Stanley Kubrick disse della sua opera più ambiziosa *2001 Odissea nello spazio: Ognuno è libero di speculare a suo gusto sul significato filosofico e allegorico del film. Io ho cercato di rappresentare un'esperienza visiva, che aggiri la comprensione per penetrare con il suo contenuto emotivo direttamente nell'inconscio*¹². Allo stesso modo la reinterpretazione di tecniche antiche e una indagine insolita sulle potenzialità di materiali arcaici e contemporanei ci consentono di affermare che il lavoro di Zumthor è esperienza e concetto che si fanno architettura.

Similmente alla operazione compiuta da Sejima nella costruzione di una nuova spazialità svincolata dalla storia e dall'attribuzione di una funzione precisa, l'architettura di Zumthor, (con una messa a

¹¹ da S. Cascioni, *Il santo e l'architetto*, www.Domusweb.it, 19 settembre 2007.

¹² da Il Mereghetti, *dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano 1999, p. 579.

fuoco sul tema del materiale) si presta al ritrovamento di un nuovo sistema: quella capacità del materiale di farsi linguaggio, nel senso della creazione diretta di quest'ultimo proprietà cui parla Jean Marie Floch in *Bricolage*. Floch distingue infatti, gli architetti, a seconda se hanno della costruzione una visione semiologica o semiotica.

Nel primo caso è già attribuito un significato e un significante dalla storia o dall'uso; nel secondo, invece, si tratta di un sistema di "non segni" suscettibile della attribuzione-creazione di nuovi significati. Floch applica appunto la sua teoria al materiale nell'architettura; il cemento può condurre, ad esempio, a forme molto diverse. Commentando il convento de *La Tourette* di Le Corbusier, osserva come il materiale possa essere usato sia nella sua capacità di farsi sistema (*di cui le colonne, i pilotis e il tetto a terrazza sono, tra gli altri i segni*),¹³ che in una visione semiologica. Secondo tale visione la Tourette racconta tramite la sua rudezza la vita che si svolge all'interno. Brother Klaus allo stesso modo tramite una potente espressività racconta di un modo arcaico e coinvolgente di usare il materiale e la natura ma al contempo si serve dello stesso materiale per creare un nuovo sistema che racconti l'esperienza della meditazione.

Architettura come esperienza reale

L'insofferenza dell'autore verso teorizzazioni che sente lontane dal fatto concreto dell'opera lo portano a dire di non ritenersi un architetto ecologista; eppure le sue opere rivelano una sensibilità verso la natura che viene riportata, filtrata dall'arte, dalla tecnica e dall'esperienza nella sua produzione.

Zumthor non ha messaggi, particolari dichiarazioni da fare sulla nostra epoca o specifiche soluzioni se non il racconto del suo fare. Proprio il suo racconto dell'architettura ci appare estremamente attuale e provvisto, nelle immagini che evoca, di quel bagliore di futuro che tanto necessita alla formulazione di una architettura sostenibile.

La piccola cappella di Brother Klaus è una perfetta sintesi del linguaggio dell'architettura che, da un lato, riporta un significato antico della natura, dall'altro sperimenta la creazione di un nuovo sistema interpretativo di questa.

La corrispondenza con un programma sostenibile si ritrova a partire dalla modalità di costruzione: la cappella è stata realizzata dallo stesso committente e da aiuti locali, i ventiquattro strati cor-



16 Le Corbusier, *Convento di Santa Maria della Tourette*, Évèux, Lione, 1954.

17 Brother Klaus, particolare del rivestimento interno.

¹³ in J.M. Floch, *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, Meltemi, Roma 2006, p. 89.



18 Joseph Beyus, *Coyote: I Like America and America Likes Me*, René Block's New York Gallery, 1974.

19 Mario Merz, *La spirale appare*, 1990 fascine, giornali, vetro, neon, piastrelle di ferro e tubi metallici, Collezione Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato



rispondono ai giorni necessari per realizzare gli stessi e questi sono stati compressi a mano i legni bruciati e quindi eliminati. La descrizione delle modalità di questa lavorazione e la volontà di riportare ogni aspetto della costruzione all'esperienza e al contatto diretto dell'uomo con la natura ci fa intravedere una intenzione di rifondazione di questa, una messa in scena dell'atto primigenio dell'uomo che sceglie il luogo e compie, insieme ad altri uomini il rito che ne consacra l'abitazione.

Unità

La *Cappella di Brother Klaus* è forse l'opera più suggestiva di Zumthor, iconica nell'aspetto esterno: unico segno in un paesaggio con poche ondulazioni. Una sola apertura apre un varco nel parallelepipedo, come un varco di una grotta.

Si tratta di una architettura, ma anche di una scultura, di una installazione e, almeno per la durata della costruzione, di una *performance*.

In questa piccola costruzione confluiscono tutte le motivazioni che guidano Zumthor nelle sue opere, ma con più forza di altre, l'interazione della pratica architettonica con un tipo di intenzione più inerente ad un processo artistico.

In *Pensare architettura*, Zumthor riflette e si confronta con il lavoro di artisti come Joseph Beyus, Mario Merz e l'arte povera.

Lo sconfinamento del limite tra architettura e arte è una caratteristica della nostra epoca, lo stesso Wines trova nel legame tra l'architettura sostenibile che si va oggi definendo e la composizione artistica una interazione fondamentale per l'integrazione e l'accettazione della tecnologia sostenibile. Ma il senso che Zumthor dà a questo è immune da pericoli che hanno colpito parte dell'architettura contemporanea, anche a causa di questo sconfinamento di ambiti disciplinari: autoreferenzialità, perdita del senso dello spazio, del collegamento con il luogo e dell'abitare. A Zumthor non interessa rappresentare la vita postmoderna, ma mettere in atto *la terra e l'acqua, la luce del sole, paesaggi e vegetazioni...oggetti creati dall'uomo, come le macchine, gli utensili o gli strumenti musicali, che sono ciò che sono*¹⁴.

Beyus e Merz sono artisti che hanno contribuito alla elaborazione di più temi presenti nel lavoro di Zumthor. Il loro modo mirato ed essenziale con cui usano i materiali è per Zumthor sinonimo di una conoscenza intima di questi, capace di carpirne l'essenza e di mostrarne la bellezza profonda, una "unità nella composizione":

¹⁴ in P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2007, p.13.

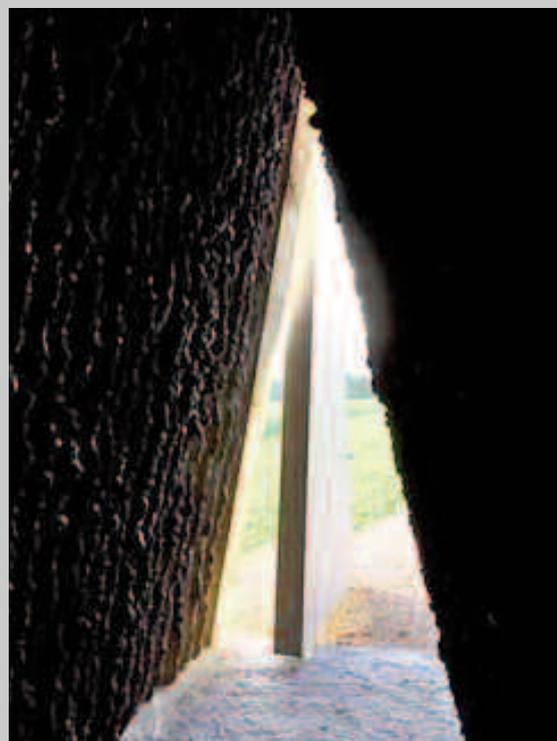
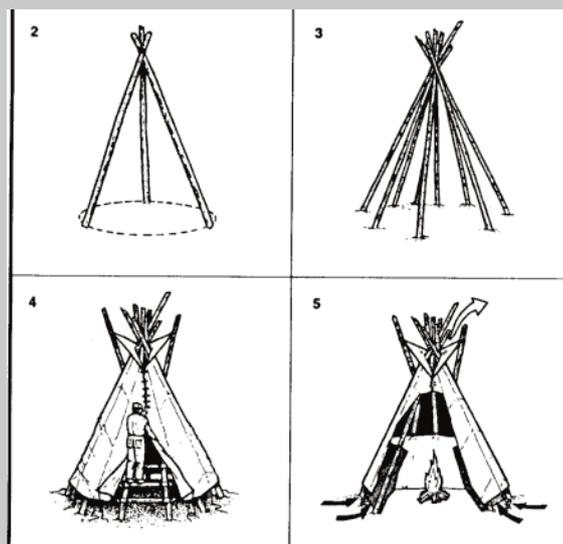
ogni giunto è al servizio dell'idea di un tutt'uno...Quando progetto degli edifici, cerco di conferire loro una presenza di questo tipo...Ma a differenza dell'artista, devo partire dalle incombenze funzionali e tecniche alle quali ogni costruzione deve adempiere. ...ritengo che i processi artistici volti al conseguimento dell'unità siano sempre dei tentativi di conferire ai propri esiti una presenza equiparata a quella propria alle cose naturali, all'ambiente naturalmente conformatosi¹⁵.

Probabilmente il tratto distintivo degli architetti che hanno una attenzione mirata ai processi della natura è la ricerca di una essenza originaria che desiderano riportare, in forma più o meno manipolata dal proprio tratto personale, in una forma abitata. Per Zumthor il rapporto con la montagna, la pietra e l'acqua implica questo confronto, che mai è condotto da immagini prestabilite, ma matura in una architettura che *parte dalle cose e ritorna alle cose*¹⁶.

Porta

La porta nelle architetture di Zumthor ha sempre il significato del passaggio da una dimensione ad un'altra, spesso sollevate dal suolo consentono il passaggio da un ricordo ad un altro. In questo caso la strana porta triangolare ci conduce dalla dimensione della visione aperta e vasta del paesaggio ad un antro raccolto e materico.

Zumthor parte dal ricordo, e ritorna a questo dopo aver attraversato la massa del grande e rigoroso parallelepipedo. Lo squarcio della porta, è immagine al tempo stesso della apertura del *tepee*, (testimonianza riportata di un elemento di una memoria collettiva), ma anche dell'ingresso della grotta, al di là del quale si trova un percorso irregolare. La coerenza tra le parti e il tutto e l'attenzione per i dettagli che devono assolvere anch'essi alla comprensione dell'insieme si ritrovano nei fori dei puntelli dove sono stati inseriti vari occhi di vetro, scintille di luce che pressa le pareti per entrare. Il visitatore è immerso nella penombra e poi condotto ad una atmosfera ultraterrena. Lo spazio costruito dalla giustapposizione dei pali in forma di tenda sembra materia sottratta al foro di luce della sommità.



¹⁵ *ivi*, p. 12.

¹⁶ *ivi*, p. 25.



Mater-materia

L'aspetto delle opere di Zumthor che colpisce maggiormente i sensi e che riesce con maggiore forza ad imprimersi nella nostra immaginazione è l'originale trattamento e accostamento dei materiali.

La sua conoscenza profonda del lavoro dell'artigiano lo porta a ricercare la realtà dei materiali, più che a comporli secondo una associazione che fa riferimento ad una tradizione simbolica. Zumthor li studia con l'immaginazione e con i sensi, li accosta secondo una armonia creata dalla loro grana, porosità, colore ecc...non per farne veicoli di un concetto o di una idea lontana, ma per carpire i loro stessi segreti: Zumthor ama tutti i materiali: *pavimenti a guisa di membrane, soffici tessuti, il granito levigato, la pelle tenera, l'acciaio grezzo ...i materiali dell'architetto ...li conosciamo tutti eppure non li conosciamo*¹⁷.

Con ognuno di loro ha un rapporto personale e tattile fatto di sensualità corporea: *toccarne vederne sentirne, odorare il corpo..non ci sono modelli di cartone*¹⁸; ma con uno di essi ha un rapporto privilegiato, il legno. L'apprendistato da ebanista gli ha permesso di sperimentare un materiale che riflette il passare del tempo creando un'opera autonoma.

In una intervista in cui gli viene chiesto quale fosse il suo parere sull'ecologia, Zumthor risponde di non sentirsi ecologista, ma come se il tema della natura gli evocasse le qualità di un preciso materiale, ne racconta la sua esperienza:

“Mi piace il cemento e amo le chiese romaniche in calcare, ma il legno massiccio possiede un fascino davvero unico...Quando era professore al Mit, finanziato dall'industria del legno finlandese, Alvar Aalto tenne una lezione sui prodotti in legno, sostenendo che “all'origine della parola materiale c'è il termine *mater*... e un edificio in legno è quanto di più simile ci possa essere alla pelle umana”. Quanto di più vicino ci possa essere a vostra madre. “Mi sembra un po' mitico o mitologico, ma è vero, ci sono materiali che ti tolgono più energia. Il legno non ha bisogno dell'energia della tua pelle. Non importa se fa caldo o freddo: in un edificio in legno, la temperatura che avverti è sempre vicina a quella che vorresti. Se fa molto caldo, è sempre inferiore di 2 o 3 gradi, e viceversa. Il legno non ha bisogno di te: sta lì e basta”¹⁹.

Brother Klaus non è dedicata solo al Santo, ma anche a questo imprevedibile materiale. Zumthor sa che l'architettura è la pratica del fare, e un disegno è solo una rappresentazione della cosa che esiste solo nel suo “farsi”. Zumthor, l'architetto noto per la sua

¹⁷ *ivi*, p. 53.

¹⁸ *ivi*, p. 56

¹⁹ P. Linch, *Conversazione con Peter Zumthor*, in www.larepubblica.it.

avversione alla retorica del segno, simbolo o metafora (*l'architettura non è veicolo*), crea per la Brother Klaus un monumento al suo materiale preferito, il legno, tramite un gesto carico di significato: la sua presenza-assenza: *l'esperienza risplende nel modo più intenso quando si produce dall'assenza*²⁰.

I pali disposti per creare una struttura provvisoria sono ricoperti da 24 strati di cemento, ma la sommità resta aperta, lasciando una apertura circolare di forma irregolare. I pali di legno verranno poi bruciati. A questo punto, come Zumthor stesso ammette (a proposito del suo lavoro con la pietra, progettata e poi, inaspettata presenza nella messa in opera), il progetto della Brother Klaus sfugge al controllo, diventa autonomo, segue le proprie leggi.

La traccia lasciata dal legno bruciato è un segno della materia-legno più convincente e comunicativa della presenza stessa di questo. Il cemento rugoso che ha ricoperto i pali di dodici metri evoca una conoscenza antica e svincolata dalla tradizione e al tempo stesso, la morbida sensualità del legno è evocata dal colore caldo delle scanalature, ma questo è sparito per lasciare spazio ad una superficie scabra, aspra nell'aspetto.

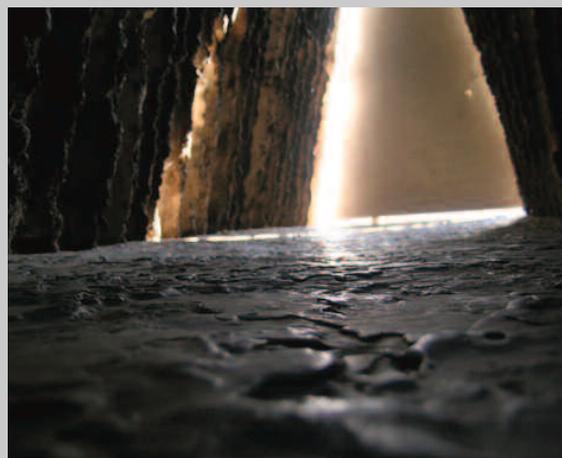
Il trattamento plastico delle superfici comprende anche il pavimento dove è stato fuso e sparso manualmente del piombo.

Una piccola scultura in bronzo di Hans Josephsohn, sembra emergere dalla scultura più grande, che è il grande cono della struttura, coerentemente con il principio che vuole ogni parte armonizzata con il tutto.

L'acqua piovana come nel Pantheon cade da un foro dal tetto direttamente all'interno raccogliendosi in parte in un punto prestabilito nel pavimento, in parte è fatta defluire attraverso un foro nel pavimento.

Tutte le superfici che si trovano all'interno della cappella appaiono respingenti al tatto. Tanto le terme di Vals erano sensuali e invitanti nell'unione della pietra e del cemento levigati, tanto la materia manipolata dalla mano dell'uomo e dal fuoco rifugge il contatto.

Li l'attenzione era rivolta al corpo e ai sensi, qui allo spirito.



10 Brother Klaus, particolare del pavimento.

²⁰ in P. Zumthor, *Pensare architettura*, cit. p. 63.

BIBLIOGRAFIA

Introduzione

- G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994.
- R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1970.
- J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.
- J. Baudrillard, *il sistema degli oggetti*, Bompiani, Bologna 1968.
- E. Arnaud (a cura di), Ernst. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1988.
- A. D'atri, *Vita e artificio*, Bur saggi, Milano 2008.
- J. Derrida, *Adesso l'architettura*, Libri Scheiwiller, Milano 2008.
- G. Dorfles, *Artificio e natura*, Skira, Ginevra-Milano 2003.
- M. Felici, *Architettura ipersostenibile, linguaggi progettuali e forma mentis*, editrice Dedalo Roma, 2005.
- J. F. Floch, *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, Meltemi, Roma 2006.
- M. A. Holly, *Iconografia e iconologia*, Jaca book, Milano 1992.
- B. Latour, *Disinventare la modernità*, Eleuthera, Milano.
- P. Lovero, *Luogo-spazio-architettura e semiotica*, Cafoscarina, Venezia 2004.
- E. Severino, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.
- C. Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni, verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bologna 2005.
- R. Venturi, D. S. Brown, *Imparando da Las Vegas, il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Cluva, Venezia 1985.

Il segno natura nella storia

- C. Congzhou, *L'arte dei giardini cinesi*, arcana editrice, Milano 1987.
- M. Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen.
- K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna 1986, p.106.
- F. Fabbrizzi, *Architettura verso natura, natura verso architettura*, Alinea editrice, Firenze 2003
- S. Giedion, *Breviario di architettura*, Bollati boringhieri, Milano 1961.
- P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1970.

Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano 1973.
A. Loos, "I principi dei rivestimenti", da A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972.
B. B. Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright*, Taschen, Kolhn 2007.
C. Pozzi, *Ibridazioni architettura/natura*, Meltemi, Roma 2003.
P. Portoghesi, *Geoarchitetture*, Skira, Milano 2005.
A. Rossi, *L'architettura della città*, città studi edizioni, Milano 1995.
A. Valentini, *Green belt*, Quaderni della ri-vista, ricerche per la progettazione del paesaggio, anno 2, numero 2, volume3.
R. Weston, *Materiali e forma in architettura*, Logos, Singapore 2003.
B. Zevi, *Editoriali di architettura*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1979.

Categorie

J. Ames, *Green Architecture*, Taschen, Koln 2008.
«Area», n. 99, (*Save Energy*), Rivista di architettura e arti del progetto Luglio/agosto Milano 2008.
Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano 1999.
C. Bechtler, *Immagini d'architettura. Architettura d'immagini. Conversazione tra Jacques Herzog e Jeff Wall*, postmedia books, Milano 2005.
M. Casamonti, *Kengo. Kuma*, Motta Architettura, Milano 2009.
L. Cavallari (a cura di), *Lucien. Kroll Ecologie urbane*, Franco angeli, Milano 2001.n, L'arte moderna, Sansoni, Firenze 1970.
L. Dall'olio, *Arte e architettura*, testo e immagine, Torino 1997.
H. Friedel, G. Iovane (catalogo a cura di), *La natura dell'arte nel XX secolo Catania museo civico di Castello Ursino 12 dic. 1999-28 feb. 2000*, Mazzotta Milano 1999.
M. Fuksas, R. Ingersoll, F. Jodice, G. Martinotti (contributi di), *La civiltà dei super luoghi, notizie dalla metropoli quotidiana*, Damiani Bologna 2007.
M. Furuyama, *Ando*, Taschen, Kolhn 2007.
D. Gauzin-Muller, *Architettura sostenibile, 29 esempi europei di urbanistica*, Edizione Ambiente, Milano 2007.
P. Gregory, *Territori della complessità*, testo e immagine, Roma 2003.
F. Indenburg, *Relations. In the architecture of Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa*, Postmedia, Milano 2010.
M. Jacob, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009.
F. La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005.
G. Longobardi, (a cura di), *Toyo Ito, Antologia di testi su "l'architettura evanescente"*, Edizioni Kappa, Roma 2003.

G. Maciocco, *Architecture, Environment and Beyond*, Skira, Milano 2007.

MCA Mario Cucinella architects, *More with less*, Mandragora, Firenze 2002.

G. Marrone e I. Pezzini (a cura di), *Linguaggi della città*, Meltemi.edu, Roma 2008.

V. P. Mosco, *Steven Holl*, Motta architettura, Milano 2009.

R. Piano, *La responsabilità dell'architetto. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Passigli Editori, Firenze 2007.

M. Pisani, *Gilles Perraudin*, Libria, Melfi 2002.

M. Pisani, *Site*, EdilStampa, Roma 2006.

M. A. Segantini, *Atlante dell'abitare contemporaneo*, Skira, Ginevra-Milano 2008.

L. Spita, (a cura di) *Trentadue domande a Arata Isozaki*, Clean Edizioni, Napoli 2003.

N. J. Todd, J. Todd, *Progettare secondo natura*, Eleuthera, Milano 2007.

C. Trombetta, *L'attualità del pensiero di Hassan Fathy nella cultura tecnologica contemporanea. il luogo, l'ambiente e la qualità dell'architettura*, Rubbettino Editore, 2002 Catanzaro.

C. Vezzosi, E. Mancini, *Design per la sostenibilità ambientale*, Zanichelli, Bologna 2007.

K. Yeang, *Ecocrypers*, Images publischnng group, 2007., Firenze sett. dic. 2005.

A. Zamboni, *Dominique Perrault*, Motta architettura, Milano 2009.

P. Zumptor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003.