

Attualità

Il crematorio a Berlino-Treptow degli architetti Axel Schultes e Charlotte Frank.

La drammaturgia della vita umana diventa spazio.

di Maurizio Nieri (*)

*Alla memoria di mio zio Duilio,
la cui salma fu cremata a Ferrara
nello stesso giorno
in cui iniziavo questo lavoro.*

Prologo

Axel Schultes e Charlotte Frank nel 1992 vincono il concorso di architettura per il crematorio nel quartiere Treptow di Berlino. Sette anni dopo, il 3 maggio 1999, il nuovo edificio è terminato.

Che senso ha oggi, dodici anni dopo il concorso e cinque anni dopo la sua realizzazione scrivere di questo progetto? Non si tratta di una costruzione già ampiamente descritta dalla stampa? Le sue immagini non sono state spesso pubblicate in numerose riviste?

“Delle foto, ne vedo ovunque... mi viene detto: ‘Questo è il tuo paese, questo sei tu’. Io? Questo? Non riconosco niente” ⁽¹⁾. (Tournier)

La maggior parte delle architetture prodotte nella nostra epoca mediatica si lasciano descrivere attraverso un *click*. Sono sufficienti una o, nei casi più difficili, diverse fotografie per riassumere e mostrare al pubblico l'anima di un progetto. Spesso siamo confrontati con edifici che cercano di stupire attraverso *effetti speciali* e che quindi si prestano ad essere tradotti in immagini, le quali sono poi vendute o comperate nelle edicole di tutto il mondo. Solo raramente essi hanno una natura più profonda, che sembra celarsi all'obiettivo del fotografo. In questi casi, per illustrare tali opere, si ricorre ai mezzi tradizionali di resa grafica: piante, sezioni, plastici o addirittura schizzi dello stesso architetto. Il problema di come riprodurre e presentare l'architettura è così risolto.

Sfogliando i libri e le riviste *specializzate* possiamo permetterci di evitare i testi di commento, senza perdere al-

cunché di essenziale nella comprensione dei progetti, se non l'opinione del critico di turno. Poveri giornalisti! Nessuno legge più i loro articoli. Tutti saziano il loro bisogno di informazioni solo attraverso foto e disegni. Anche se, bisogna ammetterlo, per i critici esiste un risvolto positivo della medaglia: poiché nessuno li legge possono limitarsi alla descrizione, possono permettersi di dare al testo solo l'apparenza di un commento. Tanto chi se ne accorge?

Fin qui niente di nuovo.

Fortunatamente ci sono anche delle eccezioni che non si lasciano ricondurre al quadro sopra descritto. Esistono architetture che nonostante le numerose illustrazioni non vogliono svelarsi, non vogliono farsi riconoscere al primo sguardo. Da una parte ci affascinano e dall'altra ci sfuggono. Questi edifici si distinguono dagli altri soprattutto perché generano spazio. Spazio inteso quale profonda esperienza umana e non quale semplice volume. L'unica maniera per afferrare l'essenza di tali costruzioni è viverle e fruirle in prima persona. Possiamo comprendere la loro *anima* solo muovendoci nello spazio, respirandone l'atmosfera, accarezzandone la luce e avvertendone il peso sul nostro corpo e

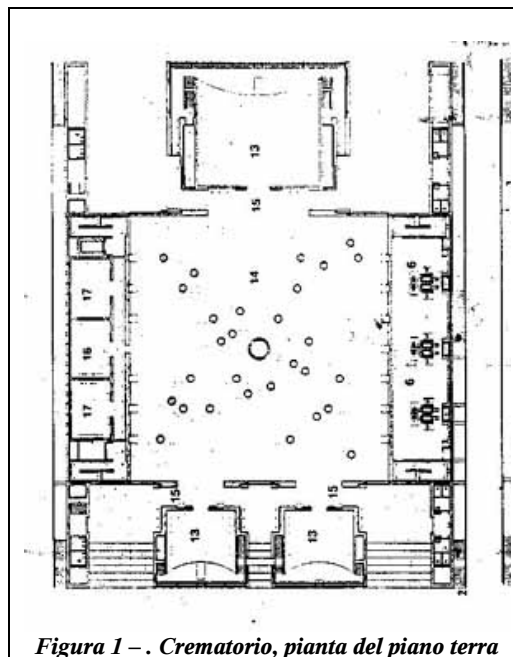


Figura 1 - . Crematorio, pianta del piano terra

non su un foglio di carta.

Senza dubbio, il crematorio degli architetti Axel Schultes e Charlotte Frank appartiene a questa categoria. Già attraverso la sua dislocazione esso sembra celarsi, appartato, lontano dal centro della città e dai flussi di turisti, nel verde silenzioso del quartiere Treptow di Berlino. La solennità del tema in esso rappresentato e il linguaggio architettonico spoglio ed essenziale gli conferiscono un'aura enigmatica, che è ulteriormente alimentata dalle fotografie e dai disegni che lo riproducono. Esse sono

⁽¹⁾ Michel Tournier: "La goutte d'or", (Gallimard), 1986, p. 130.

solo astrazioni di alcuni suoi aspetti, che ce lo fanno sembrare più familiare, ma che non ci aiutano a scoprire le qualità essenziali. Per chi non ha la possibilità di visitare tale edificio, l'unico modo per avvicinarsi alla comprensione della sua dimensione spazio – temporale è quello di affidarsi alla guida del testo di commento. A questo punto, ciò che si scrive sarà, per lo meno, altrettanto necessario di ciò che si è fotografato o disegnato.

L'architettura del crematorio ci invita ad essere vissuta e non ad essere guardata. Ci obbliga a restare e non a passare. Ci porta a leggere e non solo a sfogliare immagini. Finalmente siamo confrontati con un progetto che esprime contenuti e che, in quanto tale, vuole essere compreso.

Nonostante le premesse fin qui formulate, il fatto che questo edificio non sia così conosciuto e studiato come altre *attrazioni* architettoniche della nuova Berlino pone alcuni quesiti. La nostra società non è più interessata a contenuti di carattere esistenziale? L'architettura è in grado di trasmettere tali valori attraverso moderne invenzioni spaziali? In quale modo la stampa può e deve presentare al pubblico queste nuove tipologie di spazio?

È giunto il momento di rompere il silenzio che la critica architettonica, negli ultimi cinque anni, ha riservato al progetto del crematorio in Berlino-Treptow. Non si tratta di un silenzio acustico, poiché diverse delle riviste più note ne hanno scritto ma si riferisce ai contenuti. Nessuno ne ha commentato l'essenza, ossia la sua invenzione spaziale ⁽²⁾.

Davanti a questa non ci si può nascondere. Essa esige la nostra opinione. Descrizioni e paragoni non sono più sufficienti, bisogna interpretare! La ricerca puramente scientifica e la descrizione imparziale non sono in grado di indagare l'architettura nella sua natura profonda di arte dello spazio: tali metodi si sono rivelati inutili per la comprensione di questo progetto. Al contrario una precisa fenomenologia delle *emozioni spaziali*, che scaturiscono dalla sua fruizione, rappresenta il mezzo più appropriato per analizzarlo. Possiamo quindi unirci a Oscar Wilde nel sostenere che *“la critica più alta tratta dell'arte non in quanto espressione, ma puramente in quanto impressione”* ⁽³⁾.

Nel crematorio Axel Schultes e Charlotte Frank organizzano lo spazio in maniera così scenografica da suscitare nel visitatore una molteplicità di emozioni. Se colleghiamo queste ultime con la tematica dell'edificio, comprendiamo la singolarità della sua natura. Narriamo dunque – prima di dare inizio all'analisi dell'espressione estetica – alcune impressioni spaziali, che in quanto tali non possono che essere personali.

La prima volta che visitai il crematorio conoscevo questo progetto solo attraverso una piccola foto di una gui-

da turistica ed ero perciò come un foglio bianco sul quale ogni sorpresa poteva essere impressa.

Appena entrato nella sala centrale, ebbi l'impressione che questa mi avesse atteso da sempre. Strano per un'architettura che non si conosce affatto e dove non si è mai stati prima. Era come far ritorno in un luogo che già mi apparteneva o meglio ancora in un luogo a cui io stesso appartenevo. Qualcosa, per un motivo ancora sconosciuto, mi era profondamente familiare, tanto da poter dire di riconoscermi in esso. Ma in che cosa?

Nell'immagine riflessa sullo specchio d'acqua circolare sul pavimento? Nell'uovo sospeso sopra di essa? Nei capitelli di luce delle colonne? Nelle ombre delle decorazioni sulle pareti? O nell'insieme di questi ed altri elementi?

La mia percezione del tempo e della vita era cambiata. Prima, immerso nel traffico rumoroso della città e nella natura rigogliosa del cimitero, procedevo trascinato dal fiume in piena della quotidianità. Invece all'interno del crematorio, il tempo sembrava essersi improvvisamente fermato. Esso appariva procedere con un altro corso, ... molto più lento, ... molto più profondo, ... molto più lontano. Non era il ritmo della macchina che sfreccia, della persona che passa, degli alberi che si muovono col vento o delle nuvole che cambiano aspetto continuamente. Era il ritmo delle stagioni, del giorno e della notte, della luce e dell'ombra, della nascita e della morte, della rotazione della luna intorno alla terra e della terra intorno al sole. Era un tempo dilatato, il quale rispetto alla mia esistenza appariva infinito. Eterno.

La fruizione di questo spazio provocava sensazioni opposte e complementari al tempo stesso. Da una parte mi riconoscevo in esso, trovando confermate la mia limitatezza e la mia temporalità di essere vivente. Dall'altra mi dava accesso ad una dimensione superiore. Sul come e sul perché ciò accadesse, non riuscivo a capacitarmi.

Uno spazio che ci lascia intuire l'infinito è in quanto tale inesauribile. Per questo facendovi ritorno avrei vissuto nuove emozioni e fatto altre scoperte. Ritornandovi, sarei stato capace di giustificare razionalmente le mie prime reazioni e avrei preso piena coscienza di questo luogo. Vi tornai spesso e quando ho tempo vi torno ancora: quasi sempre con amici e conoscenti, per poterne discutere e per condividere le loro emozioni, raramente da solo, per riflettere un poco su ciò che non capisco e che probabilmente non capirò mai.

I riferimenti e il metodo

“Laggiù, nella purezza, nel giusto, io voglio immergermi negli abissi all'origine della specie degli uomini, quando non si rompevano la testa, ma apprendevano da Dio scienza celeste, nelle lingue terrestri” ⁽⁴⁾. (Goethe)

⁽²⁾ Un'eccezione è rappresentata da Sebastian Redecke: “Licht ist die Hoffnung – Krematorium Baumschulenweg in Berlin”, “Bauwelt”, numero 37, Berlino 1998, da p. 2092 fino a p. 2099.

⁽³⁾ Oscar Wilde: “Il critico come artista”, in “Opere”, (Oscar Mondadori) Milano, 1979, p. 275.

⁽⁴⁾ Johann Wolfgang Goethe: “Il libro del cantore”, in “Divano occidentale-orientale”, (Rizzoli) Milano, 1990, p. 41.

Nel crematorio Axel Schultes e Charlotte Frank attingono ad una esplicita fonte di ispirazione: l'arte del costruire nell'antico Egitto. Diversi elementi compositivi e formali lo testimoniano. Allo stesso modo in cui i complessi di Karnak, Deyr el-Bahrī e Medīnet si strutturano lungo un asse centrale – sul quale sono disposte l'entrata principale, la sala ipostila, il cortile e il tempio funebre – anche nel crematorio l'impianto generale si sviluppa su un percorso assiale. Quest'ultimo conduce dal vecchio padiglione d'entrata, attraverso lo spiazzo alberato e l'ingresso del nuovo edificio, prima nell'ampia sala e infine nello spazio principale per le funzioni di commemorazione dei defunti. La sala centrale è lo spazio dove tale influsso si fa più intenso, concretizzandosi in un richiamo esplicito alle ampie sale ipostile delle architetture funebri egiziane. Inoltre sulle sue pareti laterali Schultes e Frank ripropongono un motivo decorativo delle mura esterne del complesso di Saqqāra.

Al di là dei riferimenti formali, ciò che sta alla base del loro interesse per l'antico Egitto è la concezione dell'edificio quale rappresentazione di un ordine cosmico. Nessun'altra cultura ha dato infatti tanta importanza al tema della tomba e quindi della morte, quale passaggio ad una dimensione superiore. Utilizzando le parole di Norberg-Schulz:

“L'aspirazione a concretizzare un ordine eterno rese essenziale dimostrare la continuità della vita dopo la morte. Tombe e templi funebri, ossia dimore per l'eternità, erano perciò le opere edilizie più importanti nell'antico Egitto” ⁽⁵⁾.

Il ritorno alle sorgenti della tradizione costruttiva dell'umanità rappresenta il desiderio di immergersi in una dimensione non contaminata dalla storia degli stili, dove *“la sintesi di potestà megalitica elementare e di stereometria eterna trasmette un messaggio umano di importanza archetipica.”* ⁽⁶⁾. È proprio l'“esperienza megalitica originaria di massa e peso” ⁽⁷⁾ che attrae i due architetti, il cui obiettivo è, tra l'altro, quello di farci avvertire simultaneamente la pesantezza della materia e l'inconsistenza della luce.

⁽⁵⁾ Christian Norberg-Schulz: “Architettura occidentale. Architettura come storia di forme significative”, (Electa) Milano, 1979, p. 9.

⁽⁶⁾ Ibi, p. 14.

⁽⁷⁾ Ibi, p. 6.



Figura 2 – . Crematorio, il percorso assiale

Frank Lloyd Wright, attraverso la villa Hollyhock (1919) o la villa per Alice Millard (1923), scopre nella cultura Maya un punto di partenza su cui rifondare la tradizione costruttiva americana. In maniera analoga, Axel Schultes e Charlotte Frank sembrano immergersi nell'antico Egitto per liberarsi dalla composizione stilistica o dall'ebbrezza tecnologica e per riscoprire la magia dell'arte del costruire nella sua forza archetipica. La rivisitazione delle origini della nostra cultura è un tema molto caro alla tradizione germanica; basti ricordare Goethe e il suo incontro – annunciato ma non descritto – tra Faust e le Madri oppure il suo *Divano occidentale-orientale*. In quest'ultimo il viaggio attraverso la lirica persiana rappresenta la riscoperta di una letteratura senza tempo, di una lingua che produce poesia solo per l'esattezza dei suoi suoni, che *“ricompono il vostro mondo frantumato”* ⁽⁸⁾.

Per Axel Schultes e Charlotte Frank il ritorno all'archetipo della cultura egizia sembra avere lo stesso significato. Essi procedono in una dimensione originaria, ove le forme sono simboli universali. L'invenzione spaziale si cimenta con motivi eterni quali la colonna, il capitello, il muro, la luce, l'ombra, la massa e naturalmente lo spazio, inteso come sintesi ultima di questi elementi.

Nella nostra epoca, che celebra la modernità in quanto distacco dalla terra, che costruisce stazioni spaziali, che grazie a nuovi materiali e tecnologie sembra voler dichiarare vinta la millenaria lotta con la gravità, il loro atteggiamento è certamente contro corrente. Mentre molti esaltano l'ebbrezza del volo, essi rimangono ben ancorati a terra, mentre la mobilità domina quasi tut-

to, essi cercano di fermare il tempo.

Nella loro opera esiste un messaggio che potremmo interpretare come un invito a cercare la verità nella profondità e non nell'impreziosimento dello stile o dell'invenzione tecnologica. Il loro obiettivo non consiste nel porre nuove domande, ma nel dare nuove risposte ad antichi quesiti. Lo sviluppo della storia costruttiva dell'occidente è da essi interpretato, con sottile vena polemica, non come un'evoluzione ma come un allontanamento da uno stato di originaria sapienza in cui le forme erano trattate nella loro purezza espressiva. In questa dimensione vogliono far ritorno.

Essi riescono ad essere moderni riproponendo elementi dell'antico Egitto o dell'architettura indiana e persiana,

⁽⁸⁾ Come nota 4, “Il libro di Suleika”, p. 321.

come accade per altri progetti, quali il concorso per il museo di storia tedesca, la cancelleria di Berlino e il museo d'arte di Bonn. Quasi volessero affermare che il lavoro dell'architetto, nella sua essenza, è rimasto lo stesso dall'inizio della storia. Giancarlo de Carlo esprime un concetto simile attraverso un'immagine particolarmente espressiva:

“Antonio Averlino, detto Filarete, racconta che Adamo in un giorno di tempesta, di fronte a Dio che stava per cacciarlo dall'Eden, congiungeva le mani sul capo come per formare un tetto che lo proteggesse dall'ira divina e dalla pioggia. In quello stesso momento, attraverso quel gesto, compariva la prima architettura sulla terra. Ebbene io credo che questa immagine contenga la definizione più vivida che sia mai stata data dell'architettura, perché con una sintesi folgorante stabilisce che si tratta di spazio fisico tridimensionale, organizzato per risolvere un bisogno con mezzi che quanto più sono semplici e intensi tanto più raggiungono significato universale”⁽⁹⁾.

Accenniamo solo brevemente ad altre fonti di ispirazione, che fanno parte del bagaglio culturale di Axel Schultes e Charlotte Frank ma che nel progetto del crematorio emergono con forza più discreta rispetto alle citazioni dell'antico Egitto. In questo senso ricordiamo, partendo dai maestri del secolo scorso, Le Corbusier con la hall nel palazzo dell'assemblea di Chandigarh e Louis I. Kahn con il progetto per la sinagoga Hurva a Gerusalemme. Continuiamo citando i capitelli luminosi nello *Schauspielhaus* a Berlino di Hans Poelzig, anche se qui si tratta più di una coincidenza di temi e riferimenti che di una vera fonte di ispirazione. Ciò che invece ci è dato riscoprire nei riferimenti all'architettura islamica delle moschee, con le loro serie infinite di colonne ordinate ed orientate. Si pensi in particolare a Cordova oppure alla fontana posta al centro del *Cuarto Dorado* nell'Alhambra di Granada. Infine ricordiamo l'architettura paleocristiana e bizantina, con il loro sapiente equilibrio tra massa e luce, come si può osservare nella chiesa *Santa Irene* o in *Hagia Sofia* a Istanbul.

Usando le parole dello stesso Axel Schultes, potremmo riassumere il metodo di lavoro dei due architetti come segue:

“Ciò che rende il nostro pluralismo postmoderno insignificante nella sua policromia è la mancanza di una gerarchia nella qualità di progetto, la mancanza di una misura, l'insufficienza di istinto per ciò che è essenziale... Ciò di cui abbiamo bisogno è una morfologia, una drammaturgia dello spazio, che spinga l'aspirazione al dar forma verso uno sviluppo di nuovi spazi e tipologie di spazi”⁽¹⁰⁾.

Due punti essenziali sono qui riconoscibili: la gerarchia tra le parti e la drammaturgia dello spazio. La scala di valori tra le singole parti del crematorio mostra chiaramente come tutto si concentri sullo spazio principale,

sulla grande sala ipostila a pianta quadrata, che funge da zona distributiva per le diverse funzioni dell'edificio. Quelle spirituali (cordoglio per i defunti) si concretizzano nei due piccoli spazi – in mezzo ai quali si trova l'ingresso – e nel locale più ampio sul lato opposto. Quelle pratiche (di servizio e di incenerimento delle salme) sono organizzate sui lati nord-ovest, sud-est e nel seminterrato.

Già da questa prima osservazione possiamo dedurre che la parte più significativa del crematorio, la zona su cui gli architetti desiderano concentrare la nostra attenzione, non è un luogo in cui trova espressione una delle funzioni del programma, ma uno spazio che rappresenta qualcosa di ancora più essenziale. Ciò che regola la gerarchia tra le parti è l'intensità del desiderio di creare spazio e non la scala di valori delle funzioni. L'ampia sala ipostila centrale costituisce il culmine dell'edificio perché in essa vengono formulate le risposte ai quesiti fondamentali del tema tipologico. In essa la messa in scena drammaturgica dello spazio raggiunge il suo apice.

In che cosa consiste questa rappresentazione drammaturgica dello spazio?

Abbiamo visto come, grazie alla citazione dell'antico Egitto, gli architetti agiscano in una dimensione archetipica. In essa mettono in scena un racconto utilizzando motivi alla base dell'arte del costruire: la colonna, il muro, il pavimento, il soffitto. Tali motivi sono trattati nella loro geometria originaria, priva di decorazioni o articolazioni superflue e sono resi espressivi dall'uso sapiente della luce e dell'ombra, della massa e del vuoto. La loro messa in scena ha come fine, quello di esprimere una metafora spaziale, la quale costituisce la risposta degli architetti ai quesiti posti da ogni edificio. Nel nostro caso particolare: cos'è un crematorio se non un luogo in cui ci si confronta con il tema della morte? Un edificio dove si prende coscienza dei limiti dell'esistenza? Dove ci si interroga sul significato della vita e della sua fine?

Axel Schultes e Charlotte Frank rispondono, affermando che l'attimo in cui l'uomo osserva ciò che l'attende alla fine della propria esistenza è forse uno dei pochi momenti in cui egli ha una visione generale e distaccata dalle contingenze quotidiane, della vita stessa. È allora che l'uomo, paradossalmente, si sente parte del ciclo della vita. Egli comprende il suo posto nell'universo, sperando in un ordine superiore o piangendo la sua solitudine. È esattamente questo osservare l'esistenza nel suo nascere e morire, con tutti gli umori da esso provocati, che viene rappresentato nella grande sala ipostila.

Il crematorio, nella sua essenza, è uno spazio in cui la vita umana è descritta attraverso un linguaggio fatto di geometrie, materiali costruttivi e luce.

Vediamo già molti scettici storcere il naso: *pretenzioso!* Hanno ragione: Axel Schultes e Charlotte Frank sono architetti pretenziosi nel vero significato del termine. Essi esigono qualcosa la cui difficoltà di raggiungimento è in ridicola sproporzione in rapporto ai mezzi a loro disposizione. Essi considerano l'architettura come un linguaggio di forme significative, ancora in grado di esprimere valori simbolici. Così facendo, concedono all'arte

⁽⁹⁾ Giancarlo De Carlo: “Immagini e frammenti”, (Electa) Milano, 1995, p. 9.

⁽¹⁰⁾ Axel Schultes: “Axel Schultes Kunstmuseum Bonn”, edito da Charlotte Frank, (Ernst & Sohn) Berlino, 1994, p. 34.

del costruire ambizioni che molti davano già per scomparse.

La sala ipostila

Dedichiamoci ora alla decifrazione della trama di questa messa in scena. In che modo tale racconto è descritto nello spazio? Oppure, formulando la domanda diversamente, come riesce tale dramma a creare spazio?

Al centro si trova la nascita, sull'involucro esterno la morte e fra i due estremi spazio-temporali la vita. Ecco come la metafora spaziale dell'esistenza umana è rappresentata nella sala centrale del crematorio.

Procediamo con ordine.

La nascita

La sala ipostila in pianta è un quadrato dal lato di circa 34m e con un'altezza di circa 11m. Al centro di questo quadrato, esattamente sul percorso assiale che struttura tutto il complesso del crematorio, ad un'altezza di circa mezzo metro dal suolo, sospeso nell'aria, si trova l'inizio del nostro racconto. Qui Axel Schultes e Charlotte Frank appendono ad un filo trasparente un uovo di marmo bianco, che ricorda il dipinto *Madonna con santi* di Piero della Francesca. Attraverso l'impiego di questo elemento, gli architetti pongono al centro quasi geometrico dello spazio il simbolo universale del mistero della nascita.

Abbiamo detto *quasi geometrico* perché l'uovo non si trova ad un'altezza di circa 5m, dove sarebbe stato ad uguale distanza tra il cielo (soffitto) e la terra (pavimento), nell'esatto centro geometrico dello spazio ma appartiene alla sfera terrestre. Si congiunge alla superficie d'acqua sulla quale è sospeso e nella quale specchiandosi la sua immagine si immerge. La superficie d'acqua circolare ha come centro la proiezione dell'uovo sul pavimento e di conseguenza si trova nel mezzo della sala. La citazione della fontana nel *Cuarto Dorado* dell'Alhambra è evidente.

L'acqua è utilizzata quale simbolo di fertilità, che insieme all'uovo descrive il sorgere della vita. Il mistero della nascita è dunque messo in scena. Allo stesso modo in cui la vita muove i suoi primi passi da questo inizio, così nella rappresentazione spaziale, il corso dell'esistenza è illustrato come un movimento che ha la sua sorgente nel centro della sala.

La vita

Per descrivere lo svolgersi della vita gli architetti si servono delle colonne, che sembrano vagare nello spazio centrale del crematorio.

La colonna è un elemento costruttivo riconducibile alle origini dell'architettura stessa. Essa è stata interpretata in mille varianti: dal mondo vegetale alle proporzioni umane, dalla lineare verticalità alla forma tortile, da semplice pilastro alla divisione in parti bugnate. Axel Schultes e Charlotte Frank propongono una nuova soluzione di questo tema che pensavamo da tempo esaurito, lavorando esclusivamente con la massa e la luce.

Le loro colonne hanno un perimetro circolare, sono senza rastremazione, prive di decorazioni e dalla superficie

completamente spoglia. Esse mancano di base, sorgono senza alcuna mediazione dal pavimento, da cui sembrano trarre la materialità del loro corpo. Nella parte superiore questo senso di gravità si trasforma in leggerezza grazie all'invenzione dei capitelli di luce. Le colonne sono l'unico elemento architettonico in cui la pesante massa si fonde nella luce impalpabile. Esse iniziano costruite con il cemento e terminano fatte di sola luce. Ciò che le anima non sono decorazioni o divisioni ma il semplice gioco tra ciò che pesa e ciò che è senza corpo, tra ciò che cade e ciò che sale, tra l'ombra e la fonte luminosa.

Dal punto di vista drammaturgico, nelle colonne scopriamo la rappresentazione dell'uomo: un uomo ritratto nel suo tentativo di esistere, ossia di coniugare il corpo e l'anima, ciò che è temporale con ciò che è spirituale.

Per comprendere a fondo la loro simbologia è necessario analizzarle in rapporto all'intero edificio. Come abbiamo già osservato in precedenza, la struttura del crematorio è rigidamente assiale. Solo due elementi si ribellano a tale ordine generale: la posizione delle colonne nella sala e l'orientamento dei capitelli di luce.

La disposizione delle colonne non segue nessuno schema particolare. Attraverso la loro casuale distribuzione nello spazio esse rappresentano lo svolgersi di vite diverse, ognuna alla ricerca di un orizzonte, ognuna impegnata a trovare la propria strada. Osservate in pianta, esse si concentrano maggiormente sulle due diagonali della sala, come se gli architetti con questo espediente tentassero di aumentarne ulteriormente la dinamica. Esse sembrano tendere verso gli angoli del quadrato, dove si trovano le aperture luminose e quindi cercano la luce, sia nel loro moto orizzontale (verso gli angoli) che in quello vertica-



Figura 3 – .Spazio principale per le cerimonie

le (verso i capitelli). L'immagine uomo-colonna prende sempre più forma.

Esse dopo aver mosso i primi passi a caso, vagando in ogni direzione, si lasciano guidare dalla luce verso i limiti esterni dello spazio. Il tema del procedere verso la fonte luminosa è ripreso e portato al suo apice nelle tre sale per la commemorazione dei defunti, come avremo modo di approfondire in seguito. Per ora è sufficiente riconoscere la forza centrifuga che spinge le colonne verso i limiti esterni della sala, sulle diagonali, ossia le uniche direzioni capaci di opporsi all'immobilità del quadrato.

Il secondo elemento che mette in discussione la rigidità dello spazio è l'orientamento dei capitelli. Mentre infatti il percorso assiale dell'intero edificio si sviluppa da nord-est verso sud-ovest, le lame dei capitelli si orientano tutte nella direzione nord-sud, nel tentativo di riflettere la maggior quantità possibile di luce solare. Poiché l'asse del crematorio collega il vecchio padiglione d'entrata con il nuovo edificio, l'orientamento della sala ipostila può essere letto quale conseguenza delle caratteristiche del luogo in cui è realizzata. Esso riproduce i vincoli del mondo in cui l'esistenza umana è calata. Al contrario i capitelli vogliono andare oltre i confini dello spazio, scardinando i vincoli che li costringono a questa situazione particolare, aspirando ad una direzione nord-sud, ad un orientamento superiore rispetto a quello imposto dalla sala, ad un ordine cosmico.

Osservando le colonne prigioniere dello spazio e intente a cercare di frantumare ciò che le trattiene, non possiamo che riconoscerci in esse. Questo contrasto tra l'immobilità dell'involucro dello spazio e il movimento delle colonne *"illustra la passione essenziale dell'uomo lacerato tra il suo richiamo verso l'unità e la visione chiara che egli può avere dei muri che lo rinchiudono... L'assurdo è la lucida ragione che constata i propri limiti"* ⁽¹⁾.

Se la condizione dell'uomo, mosso dalla sua sete di infinito e obbligato a constatare i limiti della propria esistenza, sia assurda, come suggerisce Albert Camus, non deve essere certo discusso in questa sede. Importante è sottolineare come Axel Schultes e Charlotte Frank, grazie a questa invenzione spaziale, riescano a metterci davanti ad uno specchio fatto di cemento e luce, a mostrarci noi stessi, immergendoci in una dimensione eterna.

Un'ultima osservazione sulle colonne: esse sono esattamente 29. Solo una coincidenza oppure anche questo numero vuol esprimere qualcosa di particolare? Poiché nelle buone architetture quasi nulla è casuale, propendiamo per la seconda possibilità. Supponiamo che il numero 29 sia una citazione del mese lunare sinodico, costituito da 29 giorni, 12 ore, 44 minuti e 2,8 secondi. Che cosa vuole esprimere l'introduzione di questo argomento? Un semplice accenno al calendario musulmano, che è appunto fondato sull'anno lunare? Gli architetti desiderano mostrarci le colonne quali metafore di singole giornate della vita? O si tratta veramente di un caso e stanno sorridendo davanti alle nostre speculazioni?

Introducendo il tema del *tempo*, Axel Schultes e Charlotte Frank mostrano l'insieme delle colonne come un tentativo di misurare la distanza tra ciò che sta al centro e ciò che sta sulle pareti esterne dello spazio. Il tempo per noi uomini che funzione ha, se non quella di rendere misurabile l'intervallo tra l'inizio e la fine della vita, tra la nascita e la morte?

Inoltre alludendo al tempo lunare e non a quello solare, a cui in genere in Europa si fa riferimento, cosa avranno voluto indicare? O meglio, a cosa pensiamo noi, visitatori di questo spazio?

"Finalmente ho capito? Nel plenilunio, che trasforma le povere parvenze del giorno in un paradiso in cui sarebbe bello naufragare per sempre, le cose della prima età, rimaste intatte mentre noi si precipitava giù per il pozzo della vita, anche loro cercano di parlarmi... Sì, sotto la luna, casa, prato, piante, stanno immobili, silenti e tesi in tutto il loro essere, ci guardano, mi guardano, mi chiamano. Sono lì al limite di parlare" ⁽²⁾ (Buzzati)

Una visita del crematorio durante un plenilunio svelerebbe un universo ancora più ricco di quello che è dato scoprire di giorno. Mostrerebbe un mondo di ombre dal fascino irresistibile, che in una certa misura ricorda le atmosfere surreali riprodotte nei plastici di lavoro – fotografati spesso in una luce azzurra-argentea dal carattere enigmatico – di molti progetti dei due architetti. Varcare le porte di questo edificio durante le notti di luna piena potrebbe essere un'esperienza affascinante: immaginate i capitelli di luce non solare ma lunare!

La morte

Sulle due pareti laterali della sala, parallele al percorso assiale dell'edificio, ritroviamo, fedelmente riprodotta, una delle invenzioni di Imhotpe, il primo architetto conosciuto della storia, che quasi cinquemila anni fa costruì su incarico del faraone Doser il complesso funebre di Saqqāra, a sud del Cairo. Sulle mura del perimetro esterno, egli aveva realizzato una serie di decorazioni: figure geometriche verticali scavate nella massa della pietra, fatte di ombra e non di materia, dal carattere astratto e dalla solennità austera. Schultes e Frank riprendono questo elemento usandolo per rappresentare la morte. Essi interpretano la creazione di Imhotpe come un calco vuoto, un negativo di ciò che non esiste più, un contenitore d'ombra.

Questi motivi enigmatici sono slanciati e composti da tre forme: un lungo fusto rettangolare che parte dal suolo, un capitello quasi quadrato e una modanatura dal profilo semicircolare all'interno della parte superiore del fusto. Parlando di *capitello* e *fusto* è evidente l'allusione al tema della colonna, trattata ora non più come presenza, bensì come assenza.

La nostra attenzione si concentra immediatamente sul contrasto tra le colonne in mezzo alla sala e queste figure d'ombra. Le prime, come abbiamo accennato, sono piene di vita, composte da forme circolari in movimento, tendono verso l'alto e sono generate dalla fusione di materia

⁽¹⁾ Albert Camus: "Le Mythe de Sysiphe, in "Essays", (Gallimard), 1965, p. 114 e p. 134.

⁽²⁾ Dino Buzzati: "Le notti difficili", (Arnoldo Mondadori Editore) Milano, 1971, p. 312.

e luce. Le seconde, al contrario, sono più basse e quindi, anche se dalle proporzioni esili, sembrano sprofondare nel suolo. I loro profili sono ortogonali, immobili. In esse la materia è scomparsa per far posto all'ombra e il capitello è reciso dal fusto. Solo la piccola modanatura dalla sezione semicircolare, che ne misura la profondità, trattiene sulla sua superficie un ultimo istante di luce.

Nelle decorazioni delle pareti scopriamo un altro accenno al ritmo lunare, questa volta non più inteso come mese ma come settimana. Infatti su ogni lato della sala sono poste sette di queste figure. Il carattere sacrale del numero sette va ben oltre la citazione del ritmo lunare e si presta a infinite variazioni di interpretazione. Genericamente esso indica una misura indeterminata, notevole e potrebbe essere stato utilizzato proprio per sottolineare la natura della morte, quale porta che dà accesso ad una dimensione superiore, infinita. Interessante a tale proposito è la credenza buddista secondo cui, dopo la morte segue un periodo di trasformazione, costituito al massimo da sette fasi di sette giorni ciascuna, alla fine del quale lo spirito prima si separa dal corpo e poi rinasce⁽¹³⁾. Quale tra queste o altre interpretazioni sia da prediligere rimane appannaggio di ognuno e comunque non deve distoglierci dalla trama del racconto spaziale.

Rappresentando sulle pareti il tema della morte, Axel Schultes e Charlotte Frank completano la metafora spaziale della vita. Come lo spazio è delimitato da muri, che ne impediscono l'ulteriore sviluppo, così la vita trova la sua fine nella morte. Allo stesso modo in cui l'involucro esterno genera la geometria dello spazio, la morte stabilisce il raggio d'azione dell'esistenza. Senza l'involucro non ci sarebbe lo spazio e senza la morte non esisterebbe la vita.

Il confine appartiene a ciò e genera ciò, che delimita. Sofferamoci anche su un altro dettaglio. Osservando attentamente le fughe dei muri in cemento a vista, notiamo che esse sono realizzate in rilievo. La fuga, elemento vuoto per definizione, non appartiene più alla massa del muro, ma alla densità dello spazio. Il rapporto tra spazio e involucro si amplia al tema di *positivo* e *negativo*. Le pareti appaiono come fossero dei casseri e quindi dei negativi (nel senso di calco), mentre lo spazio diventa un elemento così denso e forte da sembrare positivo (nel senso di pieno). Ciò non significa che le pareti abbiano perso la loro plasticità: esse mantengono una enorme forza monolitica. Contemporaneamente anche lo spazio raggiunge una tale densità da equilibrare la massa dei muri. Le pareti sono i calchi che generano, che *formano* lo spazio. Quest'ultimo ha origine quando esso si riempie di luce e dà quindi l'impressione di essere costituito da un materiale denso come le pareti.

Nella parte inferiore delle figure decorative Axel Schultes e Charlotte Frank pongono delle piccole aperture nel pavimento, riempiendole di sabbia. Ecco un'altra immagine che ci affascina immediatamente. Se questa volesse solo ricordarci la polvere o la cenere in cui i nostri corpi si trasformano dopo la morte, non direbbe molto di più

di quanto non sia già espresso dall'ombra delle geometrie di Imhotpe.

“Lasciatemi piangere: le lacrime danno vita alla polvere. C'è già odor di verde”⁽¹⁴⁾.

Seguendo l'indicazione del solito Goethe, intuimmo come, attraverso il motivo della sabbia, gli architetti vogliono riportarci all'inizio del racconto, al mistero della nascita. La polvere disfa i contorni, copre e riscopre le città nel deserto, trascina e smarrisce lo spirito, è priva di forma, come i liquidi in generale e l'acqua in particolare. Guardando bene, ci accorgiamo che la sabbia nel pavimento non ha il solito colore giallognolo tipico del terreno brandeburghese, ma che è molto più pura, molto più chiara, molto più bianca. Sembra quasi che essa sia composta da una polvere di marmo bianco: dello stesso marmo bianco di cui è fatto l'uovo sospeso al centro della sala!

La fine è così unita all'inizio del racconto. Schultes e Frank chiudono il cerchio. Il ripetersi infinito dello stesso dramma è rappresentato e finalmente afferriamo l'immagine del ciclo eterno della vita. Il nascere, vivere e morire, nel suo ripetersi senza fine ci è messo davanti agli occhi. Giunti alla conclusione siamo ritornati al punto di partenza. Ma con una differenza fondamentale, rispetto a quando abbiamo iniziato il nostro racconto: ora riconosciamo la trama che genera lo spazio e capiamo cosa intendeva Axel Schultes quando parlava di sintesi o di drammaturgia dello spazio.

Il filo invisibile unisce le perle e ce le fa percepire sotto forma di collana. La sintesi come istante in cui gli aspetti tipologici dell'edificio e quelli morfologici dello spazio si fondono in un unico atto. Ciò accade solo nel momento in cui facciamo nostro il senso della drammaturgia spaziale e con esso i valori della gerarchia tra le parti dell'intero edificio.

Sintesi è la trama nascosta che ci mostra il tutto, facendoci dimenticare i dettagli, ma che allo stesso tempo ci costringe a considerare minuziosamente ogni parte per capire l'insieme.

Giunti a questo punto potremmo interrompere la nostra analisi senza tralasciare nulla di essenziale. Infatti *“per riconoscere l'annata e la qualità di un vino non occorre bere tutta la botte”*⁽¹⁵⁾. Accade però di rado che il vino sia veramente buono, e allora si cerca di berne il più possibile. Ci siano concesse ancora alcune considerazioni.

Gli spazi per le cerimonie e gli esterni

I tre locali per la commemorazione dei defunti sono, dopo la sala ipostila, i più importanti del crematorio. Mentre però l'ampia sala concentra l'attenzione del visitatore al suo interno, essi proiettano i nostri sguardi verso l'esterno, nella natura circostante. Da una parte la sala centrale sembra suggerirci la magia surreale della luce lunare, dall'altra gli spazi funebri sono inondati di luce

⁽¹³⁾ Cfr. Monika Hauf: *“Das tibetanische Totenbuch”*, (Piper Verlag) München, 2003, p.312.

⁽¹⁴⁾ Come nota 4, *“Dall'opera postuma”*, p. 521.

⁽¹⁵⁾ Come nota 3, p. 265.

solare che – se non è mitigata dalle lamelle delle vetrate – ci abbaglia con la sua intensità.

Fino ad ora, nella sala centrale, abbiamo assistito ad un gioco di mezzi toni, di grigi e di colori argentei. La luce penetra in maniera discreta e indiretta nello spazio interno: attraverso gli angoli, riflessa sui muri laterali, oppure attraverso i capitelli, radente sui fusti delle colonne. Nonostante le dimensioni, la grande sala ipostila è un luogo intimo.

Al contrario, nei tre spazi di cordoglio il dolore del commiato è annegato in un mare di luce. I feretri, fatti salire meccanicamente dal seminterrato, sono posti davanti alle vetrate e quindi immersi in un'aura di luce sfolgorante.

Attraverso questa scenografia Schultes e Frank vogliono farci intuire il mondo dove ora i defunti si trovano o verso il quale sono in cammino. Un mondo dal quale non possiamo che essere accecati, come dalla luce del sole o dal dolore.

Degna di nota, in questi locali, è la scarna esattezza degli arredi, tutti verniciati con una patina di color turchese argentato. Come ogni oggetto sia in sintonia e contribuisca allo sviluppo del tema drammaturgico - spaziale è espresso chiaramente dai portacandele dalla forma cilindrica. Su di essi le candele sono poste in processione ascendente sopra una scala celeste, quasi fossero anch'esse trascinate dal moto verso l'alto della fiamma che le brucia. È esattamente il tema dell'*ascesa* che viene rappresentato in questi locali: del feretro che sale dal sottosuolo verso il sole, della fiamma che brucia verso l'alto e del percorso umano in direzione della luce.

Diamo infine uno sguardo veloce agli esterni dell'edificio. Axel Schultes e Charlotte Frank non hanno

alcun interesse nella composizione stilistica di facciate. Per loro, l'esterno dell'edificio altro non è se non il manifestarsi dello sviluppo spaziale interno. Essi non amano il muro indebolito dalle aperture-finestre. Nelle loro architetture tendono a delimitare l'edificio con pareti dalla superficie integra, dalla plasticità monolitica. Solo le pause dell'articolazione tipologica generano dei vuoti: le superfici vetrate, da cui la luce entra all'interno della costruzione. Tale principio è valido anche per il crematorio. Le mura massive, quasi senza aperture, delle facciate parallele al percorso assiale centrale, fanno contrasto con gli ampi vuoti degli altri due lati dell'edificio, protetti solo dalle fragili lamelle.

Interessante è inoltre la decisione di lasciare aggredire le facciate laterali dall'elemento vegetale, ossia da piante rampicanti che con il passare del tempo renderanno queste pareti veri e propri muri verdi. L'allusione alle dense geometrie vegetali del parco di Schönbrunn è qui risolta in un effetto assolutamente originale. Permettendo alla densa vegetazione circostante di svilupparsi sulle facciate in cemento, gli architetti creano un'immagine che ricorda le rovine degli edifici di civiltà passate ricoperte dal verde della foresta. Con questo espediente essi sembrano celebrare il ritorno dell'architettura nell'universo primordiale della natura. Sembrano allontanare da noi il crematorio, situandolo in una dimensione senza tempo. Introducono il tema del procedere inesorabile del ciclo della vita, mostrando come anche l'edificio nel suo complesso non possa sfuggire a questa legge eterna.

“In questo matrimonio delle rovine e della primavera, le rovine sono ridiventate pietre e, perdendo la levigatura imposta dall'uomo, sono rientrate nella natura. Per il ritorno di queste figliuol prodighe, la natura ha prodigato i fiori... Come quegli uomini che molta scienza ha riportato a Dio, molti anni hanno riportato le rovine alla loro casa madre. Oggi infine il loro passato le abbandona, e nulla le distrae da questa forza profonda che le riporta al centro delle cose che cadono” ⁽¹⁶⁾. (Camus)

Epilogo

Con il progetto del crematorio Schultes e Frank si riallacciano alla tradizione millenaria dell'architettura funebre, riuscendo a scriverne una pagina nuova ed originale. Essi indagano i contenuti esistenziali della vita umana in una dimensione universale, che in quanto tale non intende collegarsi ad una specifica religione ma che fa riferimento a sfere di valori dalle connotazioni assolute. Di conseguenza il crematorio è organizzato al fine di rendere possibili lo svolgimento di cerimonie di diverse confessioni. Gli architetti rifiutano lo schema funzionale secondo il quale i singoli locali per la commemorazione devono essere divisi in zone separate. La loro soluzione prevede che i tre spazi di cordoglio siano riuniti intorno ad una sala centrale dove i parenti ed amici, anche di defunti differenti, si riuniscono mescolandosi, prima di dividersi per i rispettivi riti.



Figura 4 – . Zona dei feretri

⁽¹⁶⁾ Come nota 11, “Noces à Tipasa”, p. 56.

Il fine dell'organizzazione generale dell'edificio è quello di creare un percorso e una gerarchia di situazioni, al culmine dei quali è posto uno spazio ben preciso: la grande sala ipostila. In essa viene messa in scena la metafora *spazio = ciclo della vita*, intesa quale risposta ai quesiti posti dall'edificio nel suo insieme. Attraverso tale metafora Axel Schultes e Charlotte Frank interpretano il tema del crematorio, descrivendolo come un luogo in cui l'uomo si confronta con il senso dell'intera propria esistenza e non solo con la morte. Così facendo essi non si limitano a ripetere una tipologia architettonica ma la sviluppano attraverso nuove associazioni, ampliandone il significato. Questa interpretazione costituisce la sintesi a cui l'intero edificio tende e che solamente lo può giustificare.

Ogni loro progetto propone un'idea, un'invenzione spaziale o urbana, nella quale si riassume il senso del progetto stesso. Nel concorso per il museo di storia tedesca a Berlino il tempo è *costruito* attraverso uno spazio che scava nella profondità della storia (suolo). Nel progetto per i tre isolati sulla Friedrichstrasse il tema della società dei consumi è tradotto nella figura surreale della *caverna materna del consumo*. Nel concorso, vinto nel 1992, per gli Spreebogen la riunificazione politica dello stato tedesco è resa attraverso il simbolo del ponte che unisce l'est all'ovest. E ancora, nella proposta di risistemazione della Schlossplatz, sempre a Berlino, essi trasformano lo *Schlüterhof*, il cortile privato della monarchia degli *Hohenzollern*, in una piazza aperta, democratica, per tutti gli abitanti della città.

Questi esempi sono sufficienti per intuire come Schultes e Frank cerchino di risolvere il compito di ogni singolo progetto con una sintesi di significato e come tale sintesi si concretizzi in immagini di rara poesia. Ma poiché la poesia si fa realtà solo quando genera un linguaggio capace di esprimerla, essi non si tirano indietro e compongono un lessico di forme architettoniche adeguato a tale scopo.

Il vocabolario di cui essi fanno uso è costituito da motivi archetipici, che in quanto tali esprimono significati universali.

L'uovo, la superficie d'acqua, il suolo, la colonna, il capitello, il soffitto, il muro, l'apertura luminosa: tutti creano spazio nella misura in cui contribuiscono a rappresentare la sintesi sopra citata. Essi sono come le note di una melodia. E la melodia è la drammaturgia dello spazio, ossia la messa in scena del ripetersi eterno del ciclo dell'esistenza umana.

Ogni elemento architettonico esprime dei significati che sono in funzione del racconto spaziale generale ed ognuno di essi assume di conseguenza una valenza simbolica. Proprio questa dimensione simbolico-archetipica costituisce la caratteristica peculiare del linguaggio del cre-

matorio. Con altre parole: in esso la messa in scena di motivi archetipici genera un linguaggio simbolico.

L'esistenza dell'uomo, il suo tentativo di coniugare la spiritualità con la temporalità, la fusione di ciò che pesa e di ciò che è inafferrabile, la ricerca di un cammino proprio, il desiderio di scardinare i vincoli che ci incatenano alla realtà, l'ascesa verso la luce; tutto questo, per esempio, è espresso da una *semplice* colonna.

Le figure decorative sulle pareti laterali possono essere lette quali rappresentazioni della morte, porte che danno accesso ad un mondo superiore, assenze di corpo, contenitori di sola ombra, indicazioni di un moto discendente, calchi.

Gli elementi architettonici della sala ipostila sono tutti animati da una tale ricchezza espressiva.

La luce e la massa sono i due *materiali principali* con cui gli architetti realizzano questo linguaggio di forme significative. La luce è utilizzata in una varietà di toni che va dalla luce solare a quella lunare, dalla luce riflessa a quella filtrata, dalla zenitale a quella obliqua, dalla diretta a quella radente. In generale essa rappresenta l'obiettivo del percorso umano: ciò che lo attira durante la vita e ciò che egli raggiunge dopo la morte. La massa, resa concreta nel cemento a vista, è espressa in stereometrie volutamente pesanti, le quali fanno percepire la forza di gravità che attira ogni cosa verso la terra. Solo attraverso il dialogo con le fonti luminose essa acquista, di tanto in tanto, del movimento o si trasforma addirittura in luce, come nel caso dei capitelli.

Anche i materiali *secondari* come l'acqua, il marmo dell'uovo e la sabbia sono impiegati per esprimere contenuti esistenziali. La polvere ci fa pensare all'energia che tutto trasforma, al trascorrere del tempo, all'erosione anche dei materiali più resistenti, alla mancanza di forma, alla ricerca d'acqua per ridiventare fertile, alla metamorfosi della vita.

Tutto in questa sala tende alla sintesi, ossia al racconto della drammaturgia spaziale. Contemporaneamente ogni elemento che la compone, sia esso un materiale o una forma architettonica, esprime significati declinabili in infinite immagini. Tutto in questo spazio è simbolo.

(* *Architetto, Berlino (Germania) e Milano*)