



**Carlotta Torricelli**

Architetto (laureata al Politecnico di Milano nel 2006), dal 2011 è Dottore di Ricerca in Composizione Architettonica e Tutor presso la Scuola di Dottorato IUAV di Venezia. Attualmente è professore a contratto presso la Scuola di Ingegneria Edile/Architettura del Politecnico di Milano (Polo di Lecco). Vive e lavora a Milano.

## La morte come passaggio. Sacro e arcaico nell'architettura di Sigurd Lewerentz

### *Death as a passage. Sacred and archaic in the architecture of Sigurd Lewerentz*

Nel 1915 E.G. Asplund e S. Lewerentz vincono il Concorso per l'ampliamento del Cimitero Sud di Stoccolma. Da questo momento comincia la lunga e complessa vicenda che porta alla realizzazione per fasi del cimitero, che prosegue durante l'intera attività professionale dei due architetti. Quando nel 1921 l'autorità cimiteriale affida a Lewerentz l'incarico di realizzare la seconda delle cappelle minori - in seguito denominata *Cappella della Resurrezione* - il giovane architetto decide di collocare un tempio classico, costruito in pietra bianca, alla fine della *Via delle Sette Fonti*, il lungo cammino rettilineo ritagliato nella massa alta e scura della foresta, che proviene dalla *Collina della Meditazione*. Lewerentz concepisce una *cappella-passaggio*, per mostrare come la morte non vada intesa come punto di arrivo, ma piuttosto come un varco verso una nuova dimensione.

*In 1915 E.G. Asplund and S. Lewerentz won the Competition for the Enlargement of the South Cemetery in Stockholm. The long and complex series of events leading to the creation of the cemetery in phases began at that point and continued for the whole period of the two architects' professional activity. When, in 1921, the cemetery authority entrusted Lewerentz with the task of creating the second of the minor chapels - later called the Chapel of Resurrection - the young architect decided to place a classical temple, built of white stone, at the end of the Way of the Seven Wells, the long straight path cut out of the high, dark mass of forest and coming from the Meditation Grove. Lewerentz envisioned a so-called chapel of passage, meaning that the death is not an end point but rather a gateway toward a new dimension.*

**Parole chiave:** Sigurd Lewerentz; Skogskyrkogården; Cappella della Resurrezione; Stoccolma; architettura cimiteriale; spazi sacri; paesaggio

**Keywords:** Sigurd Lewerentz; Skogskyrkogården; Chapel of the Resurrection; Stockholm; cemetery architecture; sacred spaces; landscape

«È dunque evidente che l'uomo, quando muore, passa soltanto da uno stato all'altro: per questo Morte in quanto parola, nel suo senso interiore significa resurrezione e continuazione della vita».

Emanuel Swedenborg, *De coelo et inferno*, 1785<sup>1</sup>

Con il progetto contraddistinto dal motto *Tal-lum* - una sorta di latinizzazione della radice svedese di tall, pino - Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e Sigurd Lewerentz (1885-1975) vincono nel 1915 il Concorso Internazionale per l'ampliamento del Cimitero Sud di Stoccolma a Enskede<sup>2</sup>. Il bando richiede una soluzione per estendere il cimitero di Sandsborg - realizzato nel 1895 per le parrocchie dei quartieri meridionali di Stoccolma - ed evidenzia la necessità di un progetto che sappia coniugare concezioni estetiche nuove e carattere specifico del luogo. Il sito, separato dal cimitero esistente da un ampio viale (Sockenvägen), ha un'estensione di 50 ettari ed è ricoperto da un'estesa foresta di pini - alternati a qualche

macchia di essenze diverse, come betulle e salici - punteggiata di massi e disseminata di scavi, residui di una cava di sabbia e ghiaia. La presenza di un crinale permette di vedere tutto il lotto d'intervento dall'alto e alcuni antichi sentieri solcano la massa compatta del bosco di conifere.

Il concorso è importante occasione di confronto internazionale sul tema dell'architettura funeraria. Il bando, pubblicato nel settembre 1914 dalla *Kyrkogardsförvaltningen* (Autorità Cimiteriale) di Stoccolma - all'epoca diretta da K.G. Hellström - è scritto in svedese e in tedesco, a sottolineare l'interesse verso le contemporanee ricerche svolte in Germania riguardo alla nuova estetica dei cimiteri. La riflessione

sul sovraffollamento delle aree cimiteriali si sviluppa in Svezia parallelamente al dibattito intorno al tema della cremazione, che trova qui fondamento in antiche pratiche risalenti all'età del bronzo. La *Eldbegängelse Förening* (Società per la Cremazione) nasce tra il 1882 e il 1883 e non trova la ferma opposizione delle autorità ecclesiastiche, come accade invece in paesi dove la tradizione cristiana è radicata fin dai tempi antichi.

Dei 53 gruppi partecipanti al concorso numerosi vengono dalla Germania e proprio tra questi si trovano quelli segnalati per il secondo e il terzo posto. I membri della giuria sono gli architetti Lars Israel Wahlman, Gustaf Wickman e Ragnar Östberg, con Carl Rudolf Abelin, noto

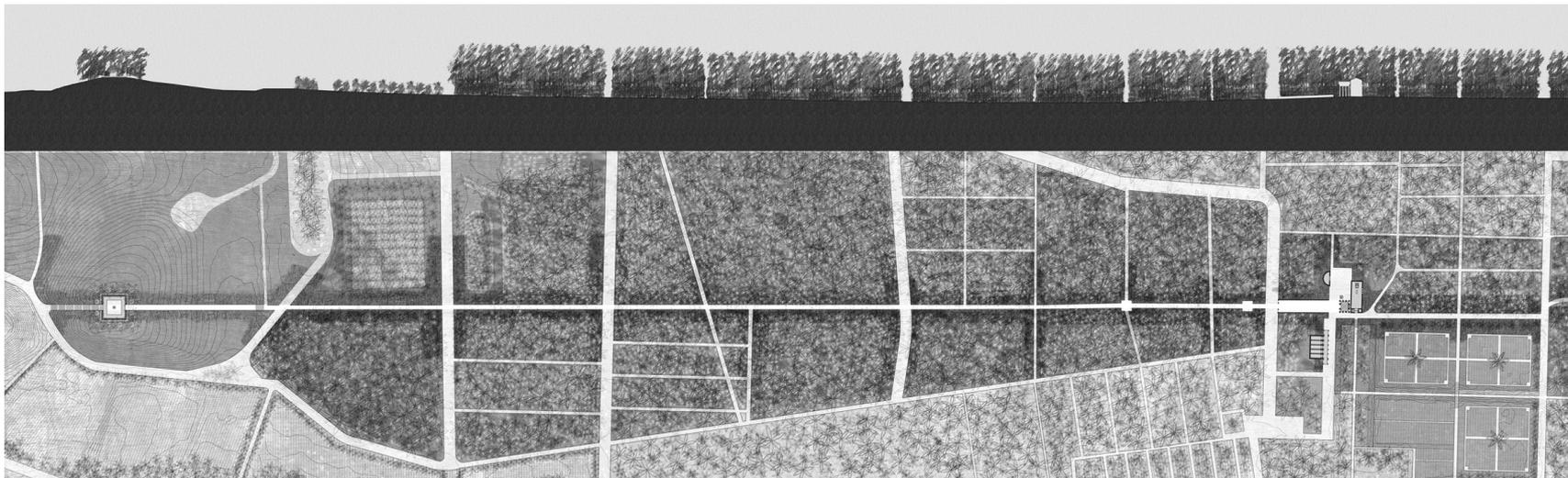
paesaggista che ha lavorato come direttore dei Parchi di Stoccolma, e Georg Hannig<sup>3</sup>, architetto e direttore dei Cimiteri di Stettin, a quel tempo in Germania.

La proposta di Asplund e Lewerentz è premiata dalla giuria perché concepisce il nuovo cimitero come unità inscindibile tra architettura e paesaggio, coniugando temi propri della cristianità e spirito nordico. Il disegno mostra la tensione tra due mondi: quello arcaico del ritorno ciclico alla natura - su cui si fondano anche gli esempi tedeschi costruiti sul modello del *Waldfriedhof* di Monaco (1907) - e quello classico che mette in luce il volto pacificante della morte, cui fa riferimento, fin dalle origini, l'architettura dei crematori.

Il progetto interpreta il bosco nel suo valore di elemento primigenio, in cui risiedono le divinità: la massa degli alberi è l'immagine archetipica della foresta primordiale, l'*Urskog*. Al suo interno il disegno predispone una messa in scena: controlla volumi, limiti, densità, contrasti chiaroscurali; individua fuochi che disegnano nello spazio la narrazione simbolica del passaggio dalla vita alla morte; governa ritmi, trasparenze, dissolvenze; indica linee di forza che tracciano gerarchie e sequenze. L'invenzione architettonica sfrutta il valore simbolico del luogo, amplificando la capacità evocativa del paesaggio come dispositivo. La proposta coniuga la necessità di restituire all'uomo moderno il senso di solidarietà con la terra,

con la volontà di favorire un'accettazione della morte attraverso un sereno percorso di riconciliazione. La ricerca dell'originarietà porta all'utilizzo di segni che alludono agli archetipi della relazione tra umano e divino, e radica il progetto al luogo. A ogni figura della composizione delle architetture corrisponde un elemento nel paesaggio.

I valori espressi nel progetto di quello che sarà denominato *Skogskyrkogården* (*Cimitero nel Bosco*) sintetizzano le riflessioni intorno al tema del lutto legate al movimento di riforma culturale che all'inizio del XX secolo si fa carico di diffondere la pratica della cremazione in Svezia, espresse in particolare nel pensiero di Gustav Schlyter, segretario comunale della



città di Helsingborg. La parola d'ordine di questo movimento, che si inserisce in un più ampio clima di riforme non soltanto spirituali ma anche politiche e sociali legate all'affermarsi degli ideali socialdemocratici, è *jämlikhet*, eguaglianza. Il tentativo è quello di ridefinire il senso autentico dell'esistenza, grazie a un rinnovato sentimento di radicamento, che accetta la condizione umana nel suo carattere di transitorietà, attraverso il ritorno alla terra, intesa come fatto primigenio. Il nuovo approccio sereno alla morte fa leva anche su un grande senso di uguaglianza civile associato alla pratica della cremazione. Gli ideali espressi vanno a colmare i vuoti della società moderna, manifestando, da un lato, un forte senso di appar-

tenenza civile e, dall'altro, l'aspirazione di tipo metafisico, ma di matrice laica, a un ricongiungimento con il cosmo.

Queste le ragioni per cui ancora oggi il progetto - in continua evoluzione e oggetto di riflessioni progettuali anche in tempi recenti - mantiene la sua forza e mostra la riconoscibilità della matrice fondativa. Nel disegno della città di Stoccolma si conferma figura urbana di grande chiarezza in cui la collettività si incontra, riconosce il *monumento* e condivide il senso della memoria.

L'idea di costruire una necropoli simbolica, una città che costituisce l'analogo della metropoli, ma in cui i frammenti urbani sono affiancati alla potenza figurativa della natu-

ra o evocati da fatti naturali appositamente disposti, consente di creare un luogo in cui sono rappresentate allo stesso tempo memoria collettiva e memoria individuale. In questo senso l'esperienza di questo progetto e in particolare l'indagine che Sigurd Lewerentz compie sul tema del monumento dedicato al rito della morte assumono grande importanza negli studi urbani contemporanei. Di fronte alla perdita di identità che le città accusano sempre più marcatamente, la definizione di progetti che affermino il valore simbolico dei luoghi può invertire il fenomeno di mimesi generica che la cultura globale mette in atto. Nella tensione tra la città dei vivi e la città dei morti, le realtà urbane hanno variamente indi-

Le immagini ad illustrazione del contributo sono disegni di studio, modelli interpretativi e fotografie di Carlotta Torricelli.

Nella pagina precedente:

Fig. 1 - Disegno di studio.

Cimitero Sud di Stoccolma, pianta parziale e sezione con la *Via delle Sette Fonti*, che conduce dalla *Collina della Meditazione* alla *Cappella della Resurrezione*.

In questa pagina:

Fig. 2 - Fotografia.

La *Collina della Meditazione* dalla *Via delle Sette Fonti*.

Fig. 3 - Fotografia.

La *Cappella della Resurrezione* dalla *Via delle Sette Fonti*.



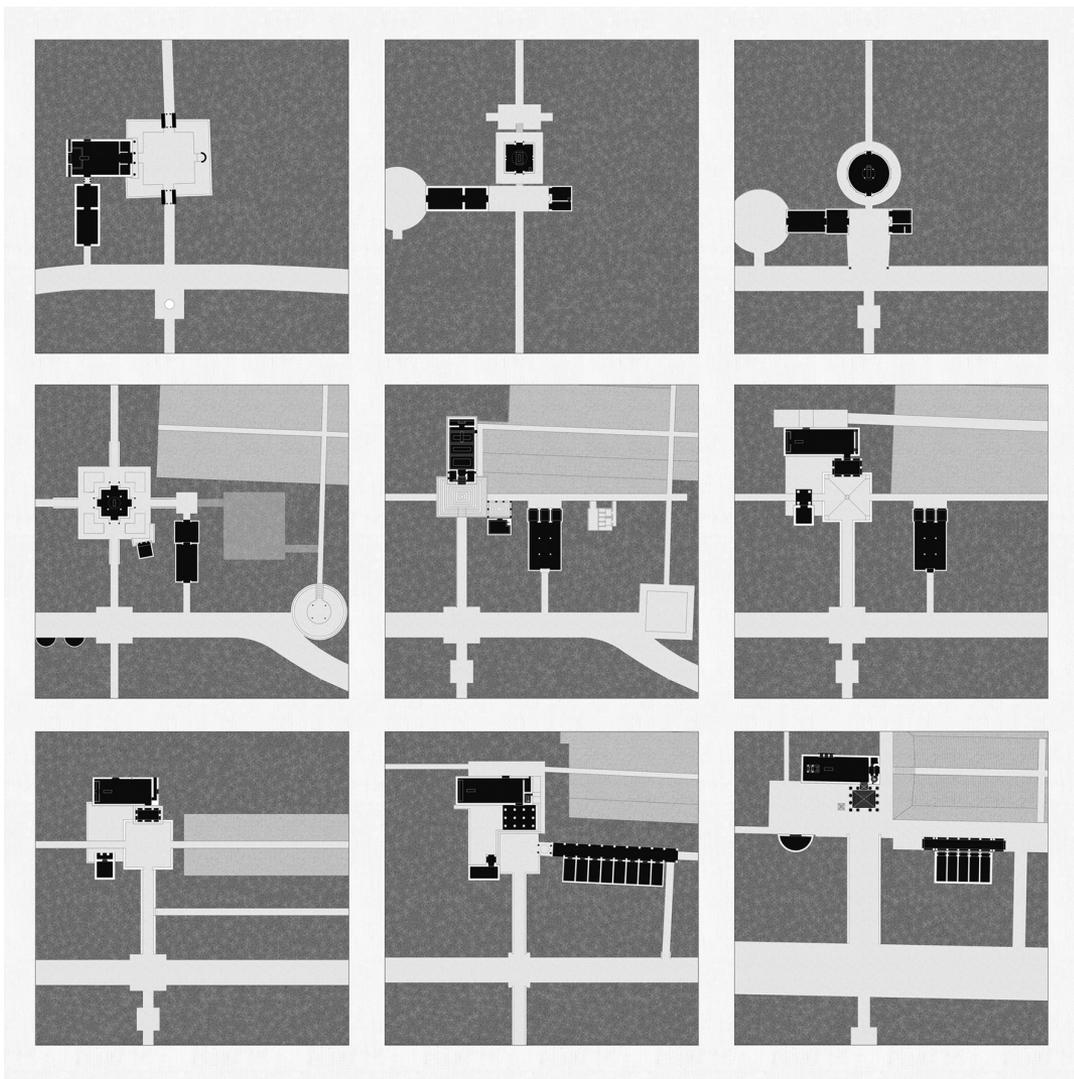


Fig. 4 - Ridisegno su fonti originali d'archivio.

*Cappella della Resurrezione*, nove soluzioni di progetto. Tavola di confronto con evidenziate le relazioni tra gli edifici e il sistema degli spazi aperti, organizzato in sequenze di percorsi e recinti.

rizzato il loro processo di crescita e su questo alterno confronto si sono costruite molteplici interpretazioni sulle dinamiche di sviluppo della città e di evoluzione della cultura contemporanea. Jean Baudrillard identifica il momento dell'*estradizione* dei morti come un punto di crisi della cultura urbana: "dalle società selvagge alle società moderne, l'evoluzione è irreversibile: a poco a poco *i morti cessano di esistere*". In questa incapacità della società moderna di assegnare uno spazio-tempo destinato ai morti Baudrillard avverte il pericolo: "se il cimitero non esiste più, è che le città moderne tutte insieme ne assumono la funzione"<sup>4</sup>. Contrattare emblematico di grande forza espressiva sono le immagini folgoranti di una

città senza tempo con le strade ricoperte di cadaveri, nel film *I cannibali* (1969) di Liliana Cavani, in cui la vita della metropoli continua indifferente e incurante dei corpi distesi a terra, secondo regole di una civiltà che ha dimenticato l'uomo.

E se l'umanità di questa Antigone contemporanea non troverà sepoltura, il ritorno alla terra, con tombe disseminate nella foresta, che si stendono orizzontali e silenziose nella massa scura del bosco di Enskede, racconta invece di una civiltà che ritrova il senso antico del sacro, in una solennità che non ha bisogno di manifesti e per questo è universalmente riconoscibile. Nel cimitero realizzato da Asplund e Lewerentz queste concezioni convivono in un sentimento della realtà intesa come espressione simbolica del divino: nella natura risiede un valore mitico e la costruzione del paesaggio, scena sensibile delle vicende umane, assume una dimensione epica. Negli appunti di un viaggio a Stoccolma, Claudio Magris scrive che se i nostri cimiteri sono "città, necropoli e metropoli di marmo, maestosi trionfi della morte e del suo ordine", questo cimitero "è invece un bosco che circonda, invade e copre la pietra, e in cui sembra trionfare l'irregolarità della vita"<sup>5</sup>.

Dalla vittoria del concorso ha inizio un lungo e complesso processo di revisioni e fasi di realizzazione per settori che accompagnerà tutta l'attività progettuale dei due architetti<sup>6</sup>. Nonostante le molte modifiche che intervengono nella realizzazione del cimitero, il progetto

mantiene la sua forza: una sequenza di monumenti sparsi nella foresta, che si richiamano a distanza grazie a un sistema di tracciati, in cui il disegno della topografia assume un ruolo fondamentale. Uno di questi assi è la Via delle Sette Fonti, che collega la *Collina della Meditazione* alla *Cappella della Resurrezione* (1921-25). Lewerentz - al quale è attribuito il ruolo chiave nel disegno del paesaggio - riesce, in numerosi decenni di lavoro, a dare corpo all'idea che sostiene il piano generale del cimitero e in particolare tiene insieme i motivi di coerenza che hanno sostenuto l'idea originaria [Fig. 1].

Durante le fasi di elaborazione dell'intero impianto e parallelamente allo studio dei punti cardini del sistema i due giovani architetti si confrontano inizialmente nella realizzazione delle cappelle minori.

Il primo edificio realizzato è la piccola *Cappella nel Bosco* (1918-22), disegnata dal solo Asplund e collocata, per una scelta dell'autorità cimiteriale, in posizione un po' appartata rispetto ai percorsi principali. Questa prima sala per le celebrazioni è costruita perché non sono ancora stati raccolti i fondi necessari alla realizzazione del complesso principale di cappella e crematorio. Quando nel marzo 1921, si procede alla richiesta di una seconda cappella, sembra che anche questa debba essere piccola e di legno, ma situata nella zona meridionale del cimitero.

Questa volta è Lewerentz a mettersi alla prova: la scelta decisiva è quella di collocarla alla

fine della *Via delle Sette Fonti*, diversamente da come previsto nella planimetria del concorso, dove il percorso si inoltrava nella foresta senza raggiungere un fuoco terminale preciso. Progressivamente la *Via delle Sette Fonti* - che ricalca il tracciato di un antico sentiero - acquisisce maggior rilievo e sono specificati i punti di inizio e di fine. Nel 1916 gli architetti pensano di individuarne il principio nel giardino della cappella principale e il termine in un'area di sepoltura trattata a giardino, mentre in seguito definiscono come elementi terminali del percorso la Collina della Meditazione (che si configura sulla collina dell'*Almhöjden*) [Fig. 2]. e la *Cappella della Resurrezione* [Fig. 3].

Il progetto per questa cappella nasce dall'idea di mettere in rappresentazione il momento del *passaggio*. Questo tema della transizione può sembrare direttamente legato al soggetto cui l'edificio è dedicato. Da una lettura della cronologia legata al progetto, invece, si deduce che, per tutta la durata del progetto, la denominazione è quella di *Cappella Meridionale* (*Uppståndelsekapellet*). Il nome attuale è definito solo nel 1925, nel momento in cui, grazie a una donazione privata, viene collocato nel timpano del corpo d'ingresso il gruppo scultoreo realizzato da Ivan Johnsson raffigurante la Resurrezione di Cristo<sup>7</sup>. L'idea di *passaggio* si lega dunque a una specifica concezione della morte e del rito funebre, che affonda le radici nella memoria di una Svezia pagana, e non deriva direttamente dalla visione della rinascita di Cristo dopo la

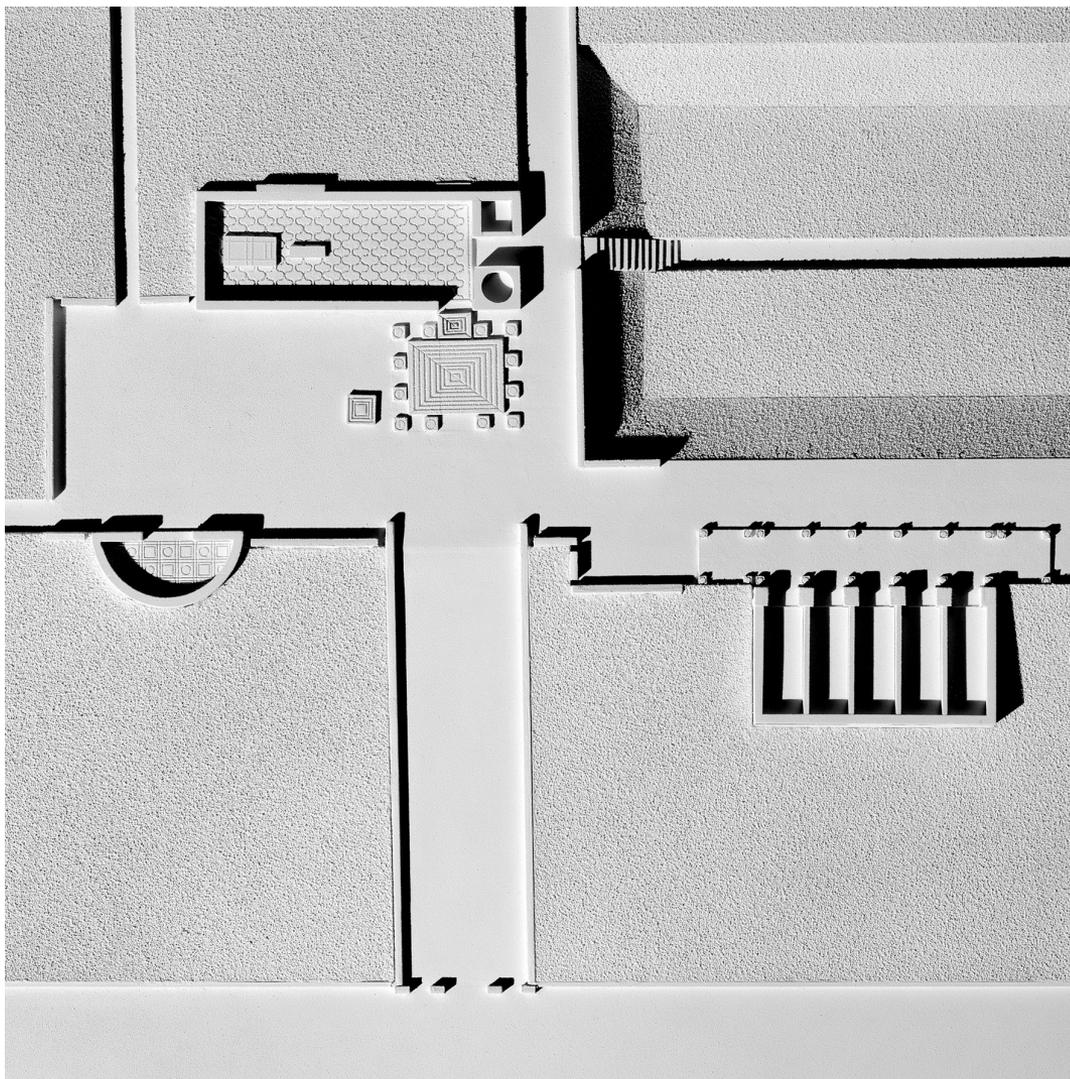


Fig. 5 - Modello interpretativo.

*Cappella della Resurrezione.* l'aula liturgica e il corpo d'ingresso, la sala d'attesa, le camere mortuarie, l'area di sepoltura e il sistema dei percorsi.

morte importato dalla cultura cristiana. L'analisi e il ridisegno delle diverse proposte [Fig. 4], attraverso le quali il progetto chiarifica il suo modello insediativo e la sua relazione con le architetture del passato di cui si fa memoria, mette in luce il passaggio dall'*astrazione* delle idee iniziali, all'*empatia* della soluzione finale, in cui il *topos* entra all'interno del progetto, modificandone i tracciati e la geometria<sup>8</sup>. Tra i progetti iniziali per questa cappella alcuni appaiono come una sorta di manifesto delle teorie sviluppate da Gustav Schlyter, in particolare l'idea che l'edificio debba costituire una successione continua, in cui il corteo procede sempre in avanti, senza mai ripercorrere i propri passi. Il tema della sequenza spaziale che orienta

l'impatto emotivo del rito rappresenta il contributo fondamentale di Schlyter alla progettazione dei cimiteri. L'Esposizione Baltica di Malmö del 1914 è il primo momento in cui sono tradotte in architettura le istanze da lui promosse, attraverso la realizzazione del Tempio Baltico (edificio che contiene l'esposizione della *Eldbegängelse Förening*) su disegno dell'architetto Ferdinand Boberg e attraverso il progetto per il crematorio di Bergalinden a Helsingborg, elaborato da Lewerentz con Torsten Stubelius (1883-1963).

Nel Tempio Baltico, che riporta all'ingresso il motto *verso la morte - verso la vita*, la struttura dell'edificio è articolata intorno all'idea dell'*andare avanti*. Da un cortile esterno colonnato si scende in una sala quadrata molto bassa e quasi buia, con il soffitto decorato con un cielo stellato, la *Volta della Morte*. Il catafalco si trova al centro della stanza e, al posto dell'altare, si trova un candelabro in forma di torcia. Da qui si sale alla *Sala della Vita*, un'aula più alta e illuminata da finestre nascoste alla vista dei visitatori, così come l'organo dal quale arriva la musica. In mezzo alla sala si trova una fontana, come un antico fonte battesimale, decorato dal *Fregio della Vita* di Carl Milles. All'uscita i visitatori si trovano all'aperto, nella quiete di un giardino, e nella pace che della ricongiunzione con la natura.

La proposta per il crematorio di Helsingborg ha il valore di una sorta di prototipo, in cui per l'articolazione spaziale dell'edificio come sequen-

za narrativa e per la capacità di includere nel disegno dell'architettura gli elementi naturali, il progetto sintetizza un preciso approccio che si manterrà costante nell'opera di Lewerentz. Il programma per questo crematorio è elaborato da Schlyter con il poeta belga Maurice Maeterlinck, ma gli architetti superano le intenzioni da loro formulate, enfatizzando il valore simbolico del luogo, cui l'architettura si radica. Lungo un leggero declivio, attraversato da un lago di forma allungata, un edificio alto e stretto si sviluppa in direzione est-ovest, trasversalmente all'acqua. Il percorso di entrata procede lungo il lago, evidenziando un doppio sistema di assi, che caratterizzerà anche il progetto per la *Cappella della Resurrezione*. Alla fine della scala che conduce all'entrata ci si trova in uno spazio alto, buio e introverso, coperto da una cupola a sesto ribassato: il *Luogo della Morte*. Da qui, attraverso due rampe semicircolari, si passa sotto la loggia del coro e dell'organo, per arrivare a una sala lunga e stretta, suddivisa in cinque ambienti in continuità tra di loro e illuminata da una teoria di finestre collocate a una quota molto alta. È la *Sala della Vita*. Si procede, infine, verso il Colombarium, un giardino all'aperto delimitato da portici sotto i quali sono collocate le urne, per terminare il percorso nel *Tempio del Ricordo*. Da qui, attraversata una porticina, i dolenti possono incamminarsi verso il *Bosco dei Ricordi*, per raccogliersi in un momento di riflessione, prima di ritornare alla vita quotidiana.

Il percorso descritto presenta molte affinità con quello ideato per la *Cappella della Resurrezione*. Le prime due proposte di Lewerentz per questo edificio mostrano la tensione tra due tipi: la pianta longitudinale, sviluppata in senso est-ovest (in accordo sia con la tradizione della chiesa cristiana sia con l'antico uso delle popolazioni nordiche di celebrare i funerali con il corteo rivolto verso est, verso il sorgere del sole, simbolo della rigenerazione continua della vita) e la pianta centrale, attraversata dal percorso principale. L'evoluzione dei progetti mostra il meticoloso lavoro di riflessione intorno ai tipi del tempio in *antis*, del tempio prostilo, del *martyrium* e degli edifici sacri dell'antichità, riletti in relazione alla cultura nordica. Nelle soluzioni a pianta centrale il catafalco, collocato al centro della sala, diventa elemento principale e annulla la presenza dell'altare che assume una collocazione laterale o, in alcune soluzioni, scompare. Questa possibilità solleva problematiche di tipo liturgico e incontra l'opposizione delle autorità ecclesiastiche. Nell'aprile del 1922 l'autorità cimiteriale sollecita una nuova proposta di progetto che tenga conto di alcuni mutamenti avvenuti nelle condizioni del progetto. Viene prevista un'espansione del cimitero in direzione sud, che conferisce alla nuova cappella un ruolo di maggiore importanza. Inoltre la costruzione della cappella principale viene ulteriormente posticipata. Questo fatto porta alla decisione di costruire la piccola cappella dell'area meridionale in



Fig. 6 - Fotografia.

*Cappella della Resurrezione*, vista dell'interno: al centro il catafalco, l'altare e il baldacchino; a destra la grande finestra tripartita.

Fig. 7 - Fotografia.

*Cappella della Resurrezione*, vista dell'interno: il catafalco e il varco di uscita che conduce all'area di sepoltura ribassata.

mattoni e non in legno e di darle un carattere più monumentale, poiché per un certo periodo dovrà sostituire la cappella principale.

Lewerentz lavora intanto anche alla sistemazione delle aree di sepoltura sviluppate a sud-ovest rispetto al punto in cui sorgerà la cappella. Suddivide questa zona, che si caratterizza per la presenza di radure, in quattro quadranti dove ordina i campi di inumazione secondo una precisa geometria cartesiana, separandoli con profondi canali protetti da rilievi a figura tronco piramidale, che rimandano ad antichi tumuli arcaici. Nella realizzazione finale tre dei quattro quadranti presentano al centro un piccolo gruppo di alberi, che ricordano primitive sepolture.

È dal 1923 che Lewerentz definisce con esattezza gli elementi che confluiscono nella soluzione finale, dove i volumi dell'aula sacra e del corpo d'ingresso si separano e sono progettati secondo due tipologie e due sistemi costruttivi alternativi. Il disegno introduce un secondo asse compositivo che si relaziona ai campi di inumazione, rispetto ai quali orienta l'edificio delle camere mortuarie e, solo qualche settimana prima dell'inizio dei lavori, anche il corpo della cappella, lasciando l'ingresso come unico elemento allineato con la *Via delle Sette Fonti*. Nell'analizzare la sequenza dei disegni di studio si vede come il volume dell'aula liturgica diviene sempre più semplice e muto, mentre il portico d'ingresso si articola in una massa fitta e possente. In questo processo di riduzio-

ne formale, i pochi elementi su cui si concentra la definizione architettonica si configurano come icone eloquenti, addossate a uno sfondo astratto e muto.

Nella sua articolazione definitiva l'impianto della *Cappella della Resurrezione* è composto dall'aula, dal corpo d'ingresso colonnato (assimilabile a un *pronaos*), dalla sala d'attesa semicircolare e dalla linea delle cinque camere mortuarie precedute da un portico, in forma di *stoà* [Fig. 5]. La disposizione dei tre edifici e la loro relazione con lo spazio aperto centrale marcano i momenti della cerimonia e disegnano una pianta archeologica, che ribadisce il valore fondativo del progetto. I margini della corte sono identificati per negazione rispetto alla massa continua del bosco, attraverso l'introduzione di un unico piano orizzontale nel suolo modellato per dislivelli.

La cappella è costituita da due parti giustapposte: il *pronaos* di pietra, formato da dodici colonne in pietra, di ordine corinzio declinato secondo l'invenzione dell'architetto, e un edificio alto e stretto, dalle pareti lisce e intonacate di color terra di Siena bruciata. Gli unici elementi che rompono la continuità di questi piani di facciata sono un'edicola, che ospita la grande finestra tripartita rivolta a meridione - unica apertura che illumina all'interno il catafalco - e il varco scuro e profondo dell'uscita, che conduce all'area di sepoltura occidentale ribassata. La composizione procede per parti autonome, ciascuna delle quali amplifica il proprio valore

evocativo in relazione al ruolo che assume rispetto allo svolgersi del rito.

Nella cappella funeraria il tema del trapasso è inteso come l'*andare oltre* e la soluzione realizzata, pur non presentandosi come la diretta espressione dell'idea di transizione, declina questo concetto in una versione più articolata e di maggiore efficacia. L'intera composizione si basa sull'intersezione di due assi, tra loro quasi perpendicolari (una leggera distorsione di circa un grado e mezzo imprime una rotazione alla simmetria dell'impianto)<sup>10</sup>. L'introduzione del secondo asse produce una dinamica inaspettata e permette al corteo di entrare dalla porta collocata nella parete settentrionale, rivolgersi a oriente per assistere al rito, in un'atmosfera scura e contemplativa [Fig. 6], e uscire, alla fine della cerimonia, dall'apertura nella parete ovest, passando sotto la loggia del coro, nel paesaggio inondato dalla luce calda di occidente, che appare come l'immagine della riconciliazione finale nei calmi giardini dell'Eden [Fig. 7]. Si vede, dunque, il cambiamento dalla prima ipotesi di una *cappella-passaggio*, alla soluzione finale che configura una sequenza di soglie e crea una deviazione nel percorso processionale. L'obiettivo di condurre il corteo da una scura solennità a una luminosa riconciliazione è mantenuto, ma organizzato all'interno di un sistema più complesso, che enfatizza la condizione emotiva dei congiunti, attraverso l'introduzione di situazioni inattese.

Le persone che partecipano alla celebrazione

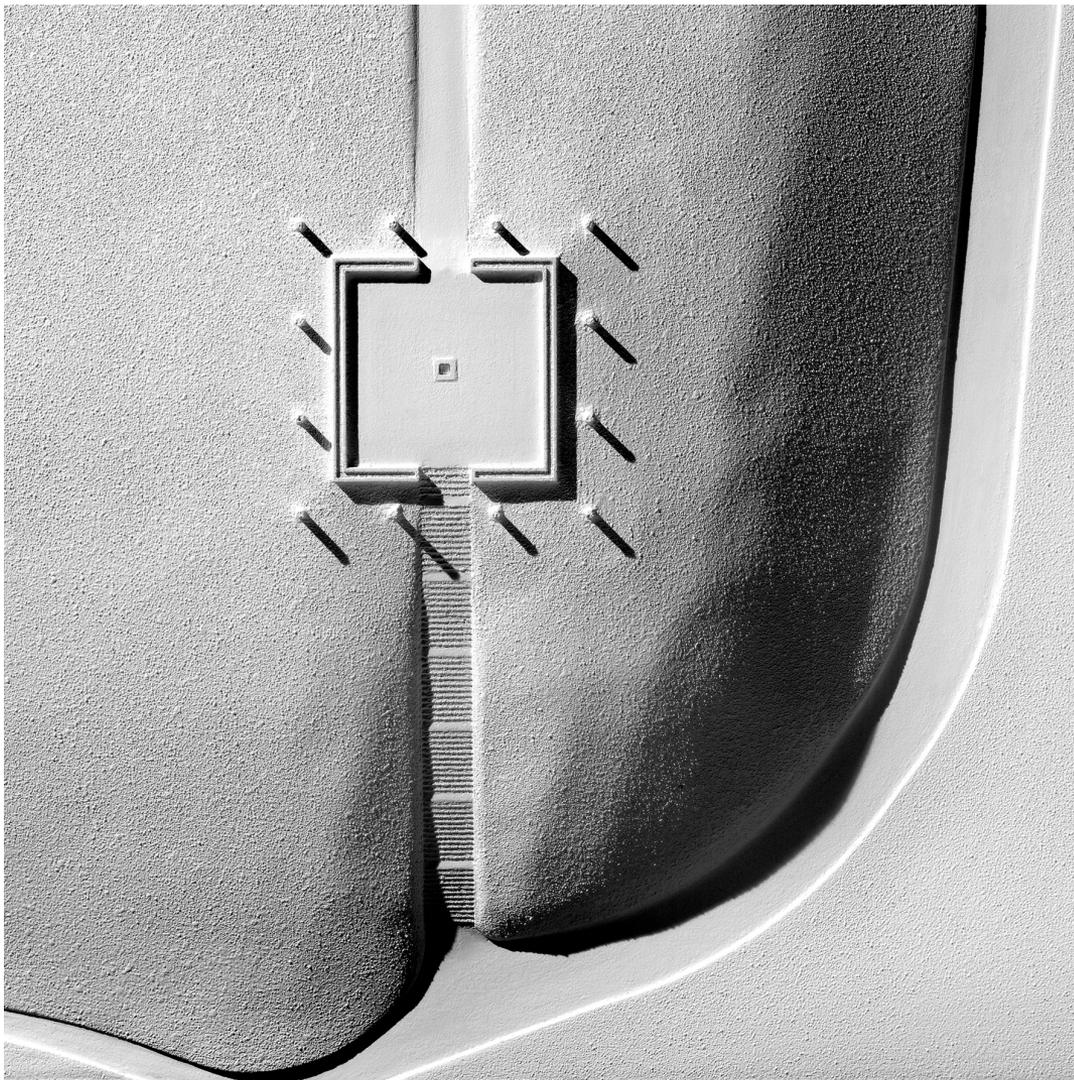


Fig. 8 - Modello interpretativo.

*Collina della Meditazione*: le sette rampe di scale, il recinto di dodici olmi del Bosco dei Ricordi e la *Via delle Sette Fonti*.

non ripercorrono mai i propri passi: l'entrata e l'uscita avvengono su due lati distinti attraverso aperture dal carattere molto diverso. All'incrocio degli assi, ha luogo, tramite il rito, un mutamento, cui consegue un cambio di direzione e di prospettiva.

In questa cappella il tema del trapasso è svolto con grande coerenza nel rapporto tra il tipo, sintetizzato attraverso i suoi elementi riconoscibili, e la capacità evocativa del monumento. Nel progetto la sequenza degli spazi consente di acquisire progressivamente coscienza del luogo. L'architettura si pone tra l'uomo e la natura come strumento attraverso il quale l'uomo, collocato lungo un percorso preciso, si riconosce come elemento di una storia molto

più ampia del mondo, in cui la sua angoscia non è che un breve istante. Gli edifici misurano il paesaggio, ponderano una distanza, marcano i punti fissi nella geografia del cimitero.

Il progetto per la *Cappella della Resurrezione*, dunque, nasce dall'idea di costruire uno spazio dove si possa rappresentare il momento del passaggio, ma il percorso che conduce attraverso questo luogo non è lineare. Anzi, il cammino prevede una *rivelazione*, un momento di sorpresa che mostra quello che fin lì è rimasto invisibile. Il colpo di scena produce un *disvelamento*: la strada non è rettilinea e lineare, il passaggio finale va trovato e interpretato attraverso una *svolta*, un cambio di prospettiva.

Il rito che qui si conclude comincia in realtà molto lontano: allo spazio delimitato del *pronaos* - che in molte fasi del progetto è disegnato con un cielo stellato al suo interno - si giunge attraverso la *Via delle Sette Fonti*, un sentiero lungo quasi 900 m che ha inizio con le sette rampe di scale che salgono sulla sommità della *Collina della Meditazione*, per poi percorrere una radura aperta e soleggiata e inoltrarsi nell'oscurità della foresta. Il cammino è segnato da una sequenza di tappe, costituite dall'intersezione con le vie trasversali. Una serie di crocicchi che producono un crescendo e rimandano alla tradizione delle saghe nordiche, dove l'incrocio è sempre il luogo dell'incontro con le divinità<sup>11</sup>.

Soltanto in prossimità della cappella si ha la certezza che la porta, intravista dapprima in lontananza, rappresenti il passaggio definitivo.

L'asse della via è centrato sul *pronaos* di pietra bianca, che sembra rappresentare il fronte principale di un tempio prostilo. Con un gesto netto Lewerentz rompe la logica che ha guidato la tensione tra i due fuochi, e ruota il corpo della cappella, creando una dinamica inaspettata. Tra il *pronaos* e la cappella c'è un sottile vuoto e un'ulteriore lieve rotazione mostra come la figura del *pronaos* si divincoli dal volume muto che gli fa da sfondo.

Il *temenos* definito dalle dodici colonne rimanda al largo quadrato delimitato da dodici olmi che disegna il profilo della *Collina della Meditazione* [Fig. 8]. Lewerentz articola questa relazione attraverso un sapiente controllo della sezione del terreno, della modellazione del suolo e del disegno delle masse arboree. Allo spazio racchiuso dalle colonne corrisponde quello disegnato dagli alberi e i due recinti mostrano l'archetipo della costruzione: delimitare uno spazio e misurarlo.

Nella cultura svedese, l'immagine di un'altezza sovrastata da un piccolo gruppo raccolto di alberi, rimanda agli antichi tumuli della tradizione vichinga, secondo cui la morte è un momento di passaggio verso un altro mondo. Bruciando il corpo del defunto gli si permette di raggiungere il Walhalla. I resti, sepolti sotto ciottoli di fiume, sono ricoperti con ghiaia e sabbia e infine protetti da un sottile strato di terra, con un tappeto erboso.

La collina è l'immagine del mondo, un gruppo di alberi sulla sua sommità è il ricordo di

*Yggdrasil* - l'albero cosmico - e il pozzo al centro è la fonte che ne rinnova continuamente la vita. Un tumulo pagano si contrappone alla figura bianca del tempio greco, collocato in fondo alla foresta. Questi due poli producono la tensione tra due sfere, quella classica e quella arcaica, in una concezione del mondo in cui l'esistenza dell'una implica l'accettazione dell'altra. Entrambe rappresentano il ciclo della vita e del *nuovo inizio*. Si riconosce la forte intenzionalità simbolica di scelte compositive che ripropongono elementi del passato nell'*eterno presente*<sup>12</sup>.

L'architettura, attraverso la costruzione di un sistema evocativo, organizza distanze, disarmonie, sovrapponendo un *ordine* e un *ritmo* riconoscibili all'arbitrario disordine del mondo, come appare nel suo lato immediatamente sensibile. In questo senso le opere di Lewerentz sono informate da una costante aspirazione al *classico*, inteso come tentativo di mostrare una concezione unitaria del mondo.

Si è visto come l'idea di un cammino processionale che porta, attraverso un percorso scuro, alla *Sala della Vita* sia uno dei concetti generatori del progetto di concorso elaborato da Asplund e Lewerentz. Nella prima fase, tale percorso è identificato con la *Via della Croce* e il suo carattere è sintetizzato nel celebre disegno a matita di Lewerentz, con la croce nera in primo piano e un percorso che si snoda tra gli alberi e le tombe.

Nella sua realizzazione finale, la *Via della Cro-*



Fig. 9 - Fotografia.  
Cimitero Sud di Stoccolma: la *Croce*, la *Valle della Luce* e la *Collina della Meditazione*.

ce non si trova più immersa nella foresta, ma si allunga nella radura che costeggia il *Colombario* e fronteggia la collina dell'*Almhöjden*, mentre le relazioni - tradotte in sequenze spaziali e precisi effetti luministici - pensate, nel primo progetto, come legame tra la *Via della Croce* e la cappella principale sono poi trasposte da Lewerentz nel rapporto che lega la *Via delle Sette Fonti* alla *Cappella della Resurrezione*.

Lo slargo in cima alla collina è disegnato in modo da richiamare l'opera dell'uomo e la sua civiltà. Il tumulo, infatti, rimanda a un'epoca primitiva, ma soprattutto ai primi segni di civilizzazione ritrovati in Svezia. Ricorda cioè all'uomo moderno le sue origini e i suoi antichi valori collettivi, che fronteggiano quelli univer-

salmente riconosciuti della civiltà della Grecia classica. In questo senso, il carattere di costruzione artificiale della collina, realizzata su un suolo modellato e piantumato dall'uomo, crea una forte tensione con la scura foresta nordica, dominata dalle forze primigenie della natura. Il *Bosco dei Ricordi* è costituito da olmi, nei quali si può leggere una ulteriore dichiarazione di affinità con il mondo classico. Virgilio, infatti, colloca nel vestibolo d'entrata dell'Averno un grande olmo ombroso, ai cui rami sono appesi i sogni degli uomini<sup>13</sup>. E, di nuovo, il sogno si lega al sonno, che porta con sé l'idea della morte.

Se per un verso la *Collina della Meditazione* si lega alla foresta e alla *Cappella della Resurrezione*, di cui media la struttura del *pronaos*,

essa è intimamente connessa anche al tema della cremazione. Per questo il suo valore simbolico si amplifica se considerato rispetto alla *Cappella della Santa Croce* e al crematorio, costruiti solo tra il 1935 e il 1940 da Asplund e collocati in modo da fronteggiare la sequenza di elementi naturali costituiti dal *Laghetto del Giglio* e dall'altura alle sue spalle.

L'ascesi, rappresentata dalla salita sulla collina, è in tensione con l'ultima scena cui i congiunti assistono all'interno della *Cappella della Santa Croce*: a ricordo dell'inumazione, la bara alla fine del rito scende nei locali del crematorio, attraverso un passaggio praticato nel pavimento. Il collegamento tra la terra e il cielo che la collina permette è unito alla cappella dalla

linea curva della *Valle della Luce* [Fig. 9]. La salita al luogo raccolto induce alla liberazione dello spirito, attraverso un nuovo punto di vista da cui guardare la morte, senza negarla, ma accettandola.

La *Collina della Meditazione* è il segno della memoria degli uomini, del loro appartenere a una civiltà, che si fonda sul ricordo del passato ma anche sulla fiducia in una continua rigenerazione.

#### NOTE

[1] Swedenborg Emanuel (1785), *De coelo et inferno*, traduzione italiana in *Medici, Dorotea*, a cura di, (1995), *La zona grigia di Minerva. Sogni e visioni del grande mistico del Settecento*, Ponte alle Grazie, Firenze, p.149.

[2] Le questioni affrontate in questo scritto sono svolte in maniera estesa in: Torricelli, Carlotta (2011), *Classicismo di Frontiera*. Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione, tesi di Dottorato in *Composizione Architettónica*, XXIII ciclo, Scuola di

Dottorato, Università IUAV di Venezia, relatori: Eleonora Mantese, Luca Ortelli, tutor: Martina Landsberger.

[3] Wickman è un membro dell'Autorità Cimiteriale di Stoccolma, Wahlman e Östberg rimarranno poi impegnati nello sviluppo delle successive fasi del progetto come consulenti, Hannig ha pubblicato nel 1908 un importante libro sui problemi estetici legati alla progettazione dei cimiteri (*Die Friedhof und seine Kunst*, Berlin) e ha disegnato nel 1914 un *Colombarium* all'esterno del Tempio Baltico dell'Espo-

sizione di Malmö.

Cfr. a questo proposito Constant, Caroline (1994), *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*: Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz 1915-61, Byggforlaget, Stockholm, in particolare Chapter 3. The Stockholm South Cemetery competition.

[4] Baudrillard, Jean (2009), *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), Feltrinelli, Milano, p.139.

[5] Magris, Claudio (2005), *Il Cimitero nella Foresta*, in Id. (2005), *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano.

[6] Non si analizza qui l'intero processo progettuale del disegno del Cimitero Sud di Stoccolma, già esaustivamente trattato in alcuni importanti libri e saggi. Si vedano, tra gli altri, Constant, Caroline (1994), *Op.Cit.* e Johansson, Bengt O.H. (1996), *Tallum*. Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Byggforlaget, Stockholm.

[7] Cfr. Lewerentz, Sigurd (1926), *Uppgifter rörande Skogskyrkogårdens Uppståndelsekapell med Tillhörande byggnader*, in

Byggmästaren, 20.

[8] I disegni di Sigurd Lewerentz sono conservati presso l'Archivio dell'Arkitekturmuseum di Stoccolma.

[9] Cfr. Johnsson, Ulf G. (1964), *De första svenska krematorierna och deras förutsättningar*, in *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 33 (1), pp. 117-126.

[10] I due assi su cui si fonda la composizione non sono esattamente a 90° l'uno rispetto all'altro, ma esiste una leggera distorsione di circa un grado e mezzo. Su tale anomalia la critica ha prodotto molte e diverse interpretazioni. Si veda a questo proposito Wilson, Colin St. John (1987), *Sigurd Lewerentz and the Dilemma of the Classical*, in *Perspecta*, 24 e Vaughan, Hart (1996), *Sigurd Lewerentz*

and the "Half-Open Door", in *Architectural History*, 39.

[11] Si veda a questo proposito Ibsen, Henrik (2010), *Peer Gynt* (1867), Einaudi, Torino.

[12] "La trasposizione di simboli e riti in forma architettonica non manca mai nella storia dell'architettura... Furono i riti simbolici a ispirare la costruzione tecnica e non viceversa. Il mondo degli egizi era simile al mondo preistorico: pieno di simboli inestricabilmente fusi fra di loro. Era un mondo dell'eterno presente - l'interminabile continuità dell'esistente. La morte era solo un ponte che portava da un'esistenza reale a un'altra; e proprio per questo essa assumeva una grandissima importanza". Da: Giedion, Sigfried (1969), *L'eterno presente: le origini dell'architettura* (1964), Fel-

trinelli, Milano, pp. 330-352.

[13] "In medio ramos anosaque brachia pandit/ulmus opaca in gens, quam sedem Somnia volgo/ vana tenere ferunt folisque sub omnibus haerent". Virgilio, *Eneide*, Libro VI, 282-284. "Nel mezzo, braccia vetuste, apre i suoi rami / un olmo ombroso, grande, sede che i Sogni vani / tengono in folla, raccontano, sotto ogni foglia si aggrappano". Da: Virgilio, *Eneide*, nella traduzione di Calzecchi Onesti, Rosa (1989), Casa Editrice Principato, Milano, p. 186.

## BIBLIOGRAFIA

Ahlin, Janne (1985), *Sigurd Lewerentz, arkitekt 1885-1975*, Byggforlaget, Stockholm.  
Constant, Caroline (1994),

*The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*: Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz 1915-61, Byggforlaget, Stockholm.

Dymling, Claes (1997) (a cura di), *Sigurd Lewerentz, vol. I Photographs of the work, vol. II Drawings*, Byggforlaget, Stockholm.

Flora Nicola, Giardiello Paolo, Postiglione Gennaro, (2001) (a cura di), *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano.

Johansson, Bengt O.H. (1996), Tallum. Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Byggforlaget, Stockholm.

Johnsson, Ulf G. (1964), *De första svenska krematorierna och deras förutsättningar*, in *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 33 (1).

Markelius, Sven (1926),

*Uppståndelsekapellet*, in *Byggmästaren*, 20.

Nordenström, Hans (1965), *Uppståndelsekapellet på Skogskyrkogården* in *Aa.Vv.*, Hus. 27 arkitekters val ur svensk byggnads konst, Bonniers, Stockholm.

Lerup, Lars (1983), *Il crematorio di Asplund a Stoccolma*, in *Lotus International*, 38.

Lewerentz, Sigurd (1926), *Uppgifter rörande Skogskyrkogårdens Uppståndelsekapell med Tillhörande byggnader*, in *Byggmästaren*, 20.

Mansilla, Luis Moreno (1987), *La Capilla de la Resurreccion*, in *Aa. Vv.*, Sigurd Lewerentz. 1885-1975, Dirección General Para la Vivienda y Arquitectura, Madrid.

Ortelli, Luca (1990), *Sigurd Lewerentz. Architetture in quiete*, in *Phalaris*, 8/9.

Porphyrios, Demetri (1983), *Classico, cristiano, socialdemocratico. L'architettura funebre di Asplund e Lewerentz*, in *Lotus International*, 38.

Smithson, Alison and Peter (1989) *Sigurd Lewerentz 1885-1975: The dilemma of Classicism*, Architectural Association, London.

Vaughan, Hart (1996), *Sigurd Lewerentz and the "Half-Open Door"*, in *Architectural History*, 39.

Wrede, Stuard (1986), *Landscape and Architecture. Classical and vernacular by Asplund*, in *Caldenby, Claes e Hultin, Olof, Asplund, Arkitektur Förlag*, Stockholm.

Wilson, Colin St. John (1987), *Sigurd Lewerentz and the Dilemma of the Classical*, in *Perspecta*, 24.