

Tra due mondi. Sverre Fehn e il Crematorio di Larvik

Between two worlds. Sverre Fehn and the Crematorium in Larvik

Progettato da Sverre Fehn in collaborazione con Geir Grung nel 1950, il crematorio di Larvik è costituito da una parete di 140 metri di lunghezza e 3,60 metri di altezza di fronte al Sandefjord. La parete costituisce un elemento di distinzione tra l'interno e l'esterno; essa costruisce il rapporto e, allo stesso tempo, il riconoscimento tra la città e lo spazio sacro del crematorio. Questa separazione è reso ancora più evidente dalla geografia del terreno e dal bosco che sottolinea la diversità della zona dedicata al crematorio, dalla natura della foresta circostante. Il muro definisce due fronti: uno rivolto verso i boschi e l'altra, più architettonico che ospita la cappella funebre, che si affaccia sul mare. L'architettura diventa, nella sua precisione ed essenzialità, simbolo di una nuova idea di natura.

Designed by Sverre Fehn in collaboration with Geir Grung in 1950, the crematorium of Larvik consists of a wall of 140 meters length and 3,60 meters height in front of the Sandefjord. The wall constitutes an element of distinction between the interior and the exterior; it builds a relationship and, at the same time, recognition between the town and the sacred space of the crematorium. This separation is made even more evident by the orography of the ground and by the wooded site that emphasizes the diversity of the area dedicated to the crematorium from the nature of the surrounding forest. The wall defines two fronts: one facing the woods and the other, more architectural hosting the funeral chapel, overlooking the sea. Architecture becomes, in its precision and essentiality, a symbol of a new idea of nature.



Giovanni Comi

Architetto (laurea nel 2008), nel 2014 ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica allo IUAV di Venezia e, dallo stesso anno, è professore a contratto presso la Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano. Attualmente è titolare, per il secondo anno, di un assegno di ricerca presso il Dipartimento ABC del Politecnico di Milano. Lavora a Milano.

Parole chiave: **Crematorio di Larvik; Sverre Fehn; Limite; Orizzonte; Muro**

Keywords: **Larvik Crematorium; Sverre Fehn; Boundary; Horizon; Wall**

*pieno di meriti ma poeticamente,
abita l'uomo su questa terra.*

Friedrich Hölderlin

Il concetto di abitare corrisponde al pensiero che l'uomo fa su se stesso e sul proprio destino nel momento in cui iscrive sulla superficie della terra la propria presenza.¹ Abitare è dunque il modo in cui gli uomini sono sulla terra, in cui agiscono, si relazionano tra loro e, in questo agire, danno un senso concreto cioè non alienato e astratto al loro stare in un luogo. Per Fehn la capacità di abitare – nel senso di radicarsi e compenetrarsi nella realtà naturale – preesiste alla costruzione. Da ciò deriva che la relazione abitare-costruire sia ripensata secondo una scansione capovolta per cui l'abitare precede il costruire. Heidegger, per il quale il linguaggio è tutt'uno con l'identità e la cultura di un popolo, osserva che la parola tedesca *bauen* originariamente ha il significato di "abitare" esprimendo uno stretto legame con il verbo "essere" *bin*. Solo in seguito, emergono gli altri due significati di "coltivare" e "costruire" che, come fa notare Fulvio Papi, sono "prassi intorno alle quali vi è solo esecutività senza interrogazione".² Le architetture di Fehn sono quindi macchine/maschere consapevolmente limitate, costruite dall'uomo con sapienza con il chiaro intento di relazionarsi con la comunità

e abitare la terra.³

Da quanto detto emerge che l'architetto deve sentirsi presente al modo di vivere di coloro che abiteranno l'edificio che sta progettando; egli ha il dovere di conoscere la misura fisica dello spazio, ripristinando il senso di sicurezza tramite la costruzione di un nuovo orizzonte. "Un architetto deve abitare ogni dato problema. Per creare uno *spazio* intorno alla pietra egli deve essere la pietra, al fine di focalizzare la sua natura oggettuale. Deve fare lo stesso con il suo cliente. La presenza si manifesta attraverso l'esistenza in altri. Il desiderio dell'architetto deve essere quello di un altro. Per *abitare* il cliente, egli deve trovarsi nello spazio del cliente, con i propri segni di architetto: questo sarà il punto di partenza della sua creazione".⁴

Nel momento in cui si riflette sull'abitare, dice Pierre Sansot, è in gioco la morte. "Una persona che si reca regolarmente sulla tomba dei suoi cari, estende il suo domicilio a questo piccolo appezzamento di terra". Fin dalle prime civiltà, la tomba appare come una casa al rovescio, uno spazio eterotopico, nel quale si pensa che il defunto continui a vivere. Tra le primitive civiltà nomadi, l'unica dimora realmente stabile è il luogo che ospita la sepoltura: la morte che irrompe come negativo fondamento è quindi l'infrangersi di un *abitudine* consolidata.

Per costruire quello che Michel Ragon definisce "lo spazio della morte",⁵ è però

necessaria un'idea poetica molto forte, che consiste nell'idea della vita dopo la morte. L'architettura, in quanto arte, non può ridursi a mero calcolo, non può essere semplice rappresentazione ma, in quanto ricerca poetica dell'irreale, essa deve essere ricerca dell'ultimo fondamento del reale; "noi che disegniamo – scrive John Bergen – lo facciamo non solo per rendere visibile qualcosa agli altri, ma anche per accompagnare qualcosa di invisibile alla sua incalcolabile destinazione".⁶ Un architetto che creda di potersi affidare alla sola scienza razionale per progettare uno "spazio" è destinato a fallire. Da solo il pensiero razionale non è sufficiente.

L'architettura, invece, *appartiene alla poesia*, che vuol dire "scoperta dei significati e dell'affermazione di un mondo personale con l'aiuto dell'*immaginazione*", non in quanto fantasioso gioco delle forme ma capacità di dare ad ogni cosa esistente il contributo del proprio punto di vista autentico e creativo; in questo senso interpretazione poetica, in quanto comprensione delle condizioni di vita dell'essere umano sulla Terra. Costruire poeticamente consiste quindi nell'*informare* uno spazio, facendo di uno spazio astratto un *luogo*. E questo luogo corrisponde allo spazio concreto, dotato di carattere distintivo, che si rivela solo una volta che l'architettura ha dato una dimensione spaziale al tempo. In Fehn rintracciamo questo approccio

immaginario in risposta alle concezioni architettoniche moderne che avevano imprigionato l'architettura entro i limiti dello "stile" e della pretesa di definire delle regole universalmente valide. Come l'architettura, la poesia è per Fehn traduzione razionale di un pensiero irrazionale, non risultato di *intuizione estatica* ma costruzione adeguata che, in quanto sintesi, rivela il significato e quindi il senso della narrazione. "Quando si scrive una poesia si cerca un costruito il più razionale possibile per le parole: bisogna eliminare tutto ciò che distoglie dal vero significato. Ciò che rimane è la base per la costruzione".⁷

L'architettura deve essere sostenuta da una *struttura*, la costruzione poetica, che non può essere aggiunta in un secondo momento ma è prioritaria rispetto al processo funzionale. Come ha osservato Sandro Raffone, l'architettura di Fehn nasce dal *di dentro*, in quanto espressione di un desiderio profondo, ma è solo la costruzione a far sì che questa storia si realizzi. La razionalità non è un fine, ma un mezzo a supporto dell'irrazionalità, alla base della quale vi è l'ignoto. Affinché una storia sia tale, continua Fehn, è necessario che sia supportata dal linguaggio, ovvero da un'idea strutturale che ne sostenga la narrazione: "quando il pensiero elabora una grande costruzione tende all'irrazionale".

Nel crematorio di Larvik (Fig. 1), Fehn cerca di restituire questo pensiero generale

attraverso una precisa idea di architettura che evita qualsiasi sorta di enfasi monumentale. Se il cimitero, in quanto città dei morti è, ancor più che l'inverso della città dei vivi la sua immagine "atemporale", allora anche l'architettura che deve farsi espressione di questo sentimento deve risultare "senza tempo".

Il concorso bandito dal comune nel 1950 prevedeva la realizzazione di un crematorio da costruirsi in prossimità del cimitero cittadino, del quale sarebbe risultato un ampliamento. Il lotto a disposizione, di forma irregolare, si trova nella parte est della città di Larvik, quella di più recente espansione, ed è delimitato a sud dalla geometria del cimitero e a nord dalla presenza del bosco.

Il progetto presentato da Sverre Fehn insieme a Geir Grung nel 1950 è concepito come un unico gesto che traccia al suolo un muro in cemento di 140 metri di lunghezza e 3,60 metri di altezza, orientato in modo da riparare dai venti che provengono da nord, per aprirsi invece verso la debole luce che proviene da sud, misurando l'ampia area che si affaccia verso il Sandefjord (Fig. 2).

L'opera di Fehn si definisce per temi compositivi, il primo dei quali è la scelta del sito, che porta alla definizione del limite. In un luogo punteggiato da una fitta presenza di alberi, la proposta di Fehn e Grung scaturisce dall'individuazione di una figura base – il muro – che stabilisce un interno rispetto ad

un esterno. Il muro costituisce, di fatto, uno spazio di distinzione tra queste due realtà e definisce il rapporto e, al contempo, la riconoscibilità tra il mondo del quotidiano e lo spazio sacro del crematorio. Una separazione resa ancor più evidente dall'orografia del suolo e dal cambio di vegetazione che sottolinea la diversità dell'aerea dedicata al crematorio rispetto alla natura del bosco circostante (Fig. 3). Ciò che interessa Fehn è l'elemento naturale "filtrato" dal fenomeno architettonico; egli, infatti, non si limita ad una fedele registrazione del dato di natura ma trova nel rapporto con il progetto, in quanto atto necessario, una nuova chiave di lettura che permette al carattere del luogo di manifestarsi. L'architettura diventa, nel suo essere precisa ed essenziale, simbolo di una nuova idea di natura.⁸

Il gesto arcaico di incidere il suolo con un *limes* artificiale, il muro che misura la distanza tra due piccole colline, sembra alludere nel prospetto basso, uniforme, interrotto solo dalle tre soglie e dalle due "torri" che conducono al livello ipogeo, ad una cinta difensiva (Fig. 4). L'operazione che Fehn propone in questo progetto deriva dall'interpretazione del riparo in quanto primo istinto dell'uomo che, nel costruire il recinto, compie un gesto simbolico: sceglie un luogo isolandolo dalla natura con un atto innaturale che separa e divide. Il recinto⁹ non è quindi ciò che raggruppa gli uomini in uno

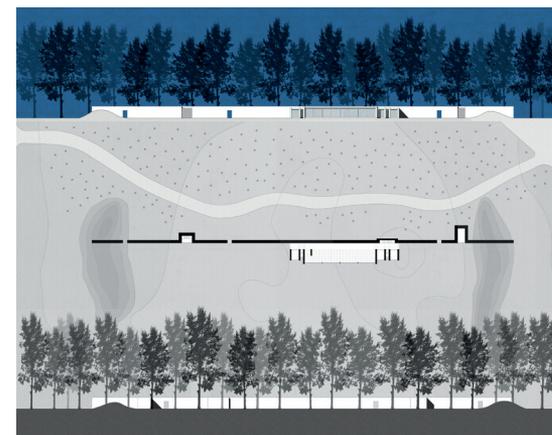
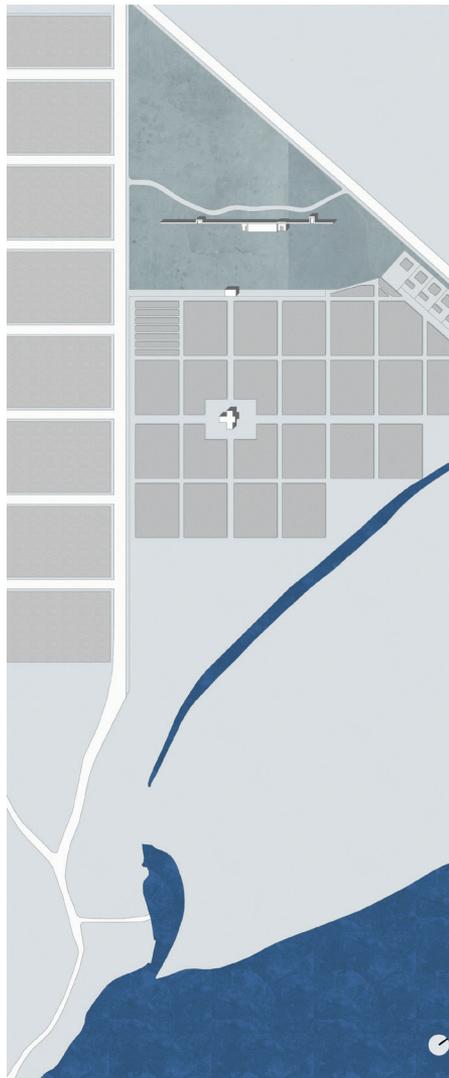
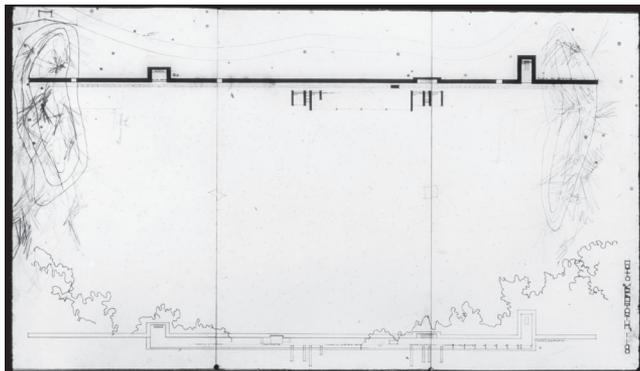


Fig. 1 Disegno di archivio. S. Fehn, G. Grung, Progetto per il crematorio di Larvik, piante, 1950,

© Teigens Fotoatelier/DEXTRA Photo, Norsk Teknisk Museum.

Fig. 2 Disegno di studio a cura dell'autore. Progetto per il crematorio di Larvik, il progetto nel suo inquadramento urbano.

Fig. 3 Modello di concorso. S. Fehn, G. Grung, Progetto per il crematorio di Larvik, 1950, © Teigens Fotoatelier/DEXTRA Photo, Norsk Teknisk Museum.

Fig. 4 Disegno di studio a cura dell'autore. Progetto per il crematorio di Larvik, pianta del piano terra e prospetti.

stesso luogo, ma ciò che veglia a mantenere diviso l'uomo dalla natura e, nel rapporto con il sacro, il futile dal tragico. Si parla in questo caso di separazione quale atto necessario che sancisce il passaggio dalla sfera umana a quella divina. Lo stesso termine *religio* – come osserva Agamben – deriva da *relegere* a significare “non ciò che unisce uomini e dèi, ma ciò che veglia a mantenerli distinti”.¹⁰ Il recinto – e quindi il muro – delimita lo spazio, costruisce una soglia (Fig. 5) che definisce un “dentro” opposto ad un “fuori” dando forma visiva ai due prospetti: quello rivolto verso il bosco e quello più architettonico che ospita l'unico spazio riconoscibile come tridimensionale, la cappella funeraria. L'edificio è uno “spazio-limite” che cerca di esprimere quella “stanza” riferita al mistero della morte che genera emozioni e pensieri. Planimetricamente, al crematorio si accede per una soglia, un varco nel muro che indica l'ingresso e l'inizio del percorso di avvicinamento alla cappella. Il principio compositivo è quello di un edificio lineare, asimmetrico, scomponibile in due parti: il muro, che segna il duplice percorso al piano di campagna e al piano ipogeo e, piegandosi su se stesso, definisce i due volumi che ospitano la stanza nella quale la salma viene calata al piano inferiore e quella nella quale i parenti ricevono le ceneri del defunto. Al muro si contrappone, sul lato verso il cimitero, un elemento a pianta centrale

destinato ad ospitare la cappella nella quale si celebra il rito di addio al defunto (Fig. 6). Questa tensione tra elemento lineare ed elemento compatto fa sì che l'aula appaia come un ambiente immediatamente distinguibile – se non altro per il suo essere l'unico coperto – che articola lo spazio e restituisce importanza al percorso di visita: la sala adotta un linguaggio architettonico autonomo. L'aula con la sua direzionalità, la parete vetrata che si apre verso il paesaggio, contrasta con la linearità del resto dell'architettura: vuoto della costruzione che è rappresentazione del vuoto del lutto, la definisce Fehn.

Ne deriva quindi che il percorso è un simbolo esistenziale di base che concretizza la dimensione del tempo traducendo fondamentali strutture temporali in proprietà spaziali. Al muro espressione architettonica del movimento, si contrappone la stanza, luogo dove il movimento si arresta, nel quale il tempo diviene permanenza. Fehn sembra fare sue le parole di Spinoza quando il filosofo dice che “il corpo incontra la morte, quando le sue parti si dispongono in modo da acquistare un diverso rapporto reciproco di moto e quiete”.¹¹

Nell'opposizione significativa tra l'orizzontalità del muro e la verticalità del sistema di cremazione si declina il binomio spirituale-tecnologico di questa architettura e l'uomo riconosce le dimensioni che hanno



Fig. 5 Disegno di archivio. S. Fehn, G. Grung, Progetto per il crematorio di Larvik, prospettiva esterna, 1950

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Fig. 6 Disegno di archivio. S. Fehn, G. Grung, Progetto per il crematorio di Larvik, prospettiva interna, 1950

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

ispirato le strutture utili al proprio abitare la terra; Fehn dà nuovamente una misura all'infinito, e così facendo attribuisce una regola allo spazio, mettendolo a sistema con l'architettura.

L'aspetto innovatore della proposta di Fehn è ancor più evidente se confrontata con gli altri progetti in concorso. Difatti, sia il progetto vincitore sia i progetti menzionati propongono edifici tradizionali a pianta centrale. La proposta di John Engh e Peter Qvam che verrà poi realizzata (Fig. 7), è debitrice chiaramente della tradizione costruttiva locale. Un edificio definito da un recinto basso che contiene lo spazio ad aula con copertura a doppia falda (Fig. 8), il campanile e un piccolo patio, con un piano ipogeo che ospita gli ambienti nei quali si svolge la cremazione.

Quando Fehn afferma, in *The thought of construction* che "il crematorio erige il silenzio" affronta in modo esplicito uno dei problemi della riflessione filosofica di Heidegger, cioè quello della relazione tra morte e linguaggio, binomio che Heidegger definisce "essenziale" dal momento che solo gli uomini muoiono – gli animali cessano di vivere – e parlano. Solo gli uomini, infatti, hanno l'idea della morte, possono anticiparla nella loro mente, possono pensarla. La relazione tra morte e linguaggio rimanda al rapporto che questo ha con il silenzio che, nella riflessione di Heidegger e nel pensiero

di Fehn assume la duplice valenza di luogo di origine e di negativo del linguaggio. Tra silenzio e linguaggio vi è una sorta di terra di nessuno dove il "voler dire" non si è ancora caricato di significato. In quest'area semantica, a cui corrisponde un'alba dove la vita aspetta, secondo le parole di Per Olaf Fjeld, si colloca il crematorio, luogo nel quale il silenzio custodisce l'indicibile, ovvero la morte. Il silenzio è, difatti, non-linguaggio, la facoltà data solo agli uomini, di essere capaci di non parlare. Fehn sembra intendere che il crematorio si pone sia "prima del linguaggio", nel senso dell'origine del linguaggio dal silenzio, sia specularmente al linguaggio in quanto suo negativo. Intorno al significato di silenzio come "fondamento ontologico del linguaggio", Agamben ha riconosciuto¹² e valorizzato la coesistenza, accanto alla ben nota teologia cristiana dell'origine del *Logos* in Principio, di un'esperienza mistica, di cui parla Sant'Agostino, del silenzio di Dio come fondamento della parola. Seconda la gnosi valentiniana, è il Silenzio, che dimora presso l'Abisso, incomprensibile e ingenerato, a rappresentare la lingua originale di Dio.

Ma il discorso di Fehn si fa più stringente. Se, come abbiamo visto, è l'abitare che dà un senso al costruire, se saper abitare corrisponde al pensiero che l'uomo fa su stesso e sul proprio destino, quale è il ruolo della morte rispetto al binomio di *abitare* e *costruire*? Fehn si interroga sulla



Fig. 7 Fotografia dell'autore. J. Engh, P. Qvam, Crematorio di Larvik, vista del prospetto principale.

Fig. 8 Fotografia dell'autore. J. Engh, P. Qvam, Crematorio di Larvik, vista del prospetto laterale.

possibilità dell'architettura di esprimere la violenza del lutto e il vuoto della perdita e, con lucidità allude alla costruzione che vorrebbe contenere (ma non può) la violenza della morte. Da quanto detto deriva che il crematorio è l'architettura che esprime la negatività pura, è costruire senza abitare, ovvero "costruire senza pensiero"¹³ perché, secondo Fehn, solo da questo costruire senza pensiero può cominciare la *ricostruzione*, cioè può ricomporsi la frattura tra l'abitare e il costruire e la morte può essere portata alla vita.

Fehn non intende con il crematorio, accompagnare la vita alla morte come direbbe il senso comune, ma proporre un percorso inverso nel quale il crematorio fa spazio alla mente del dolente perché è solo questa mente – la stanza – dove lo spirito del morto può finalmente trovare la sua vita.

Il crematorio deve non solo permettere ma provocare, attivare, questo lavoro di *ricostruzione* che, secondo Fehn, non deve essere un lavoro generico, ma riguardare lo specifico della vita di quel particolare morto sulla terra.

Il crematorio di Larvik più che edificio è ricerca e tentativo di dare una forma elementare e archetipica ad uno spazio al fine di trovare un "luogo nel mondo" che, abitato dalla presenza dell'uomo, diventa architettura. Per raggiungere questo obiettivo – e risultare senza tempo, ovvero

eterna – l'architettura deve esprimere in forma precisa un momento particolare, quello "dell'attesa che non attende nulla, tempo notturno del lutto".

Georges Teyssot,¹⁴ riassume nella contrapposizione tra *invenzione* e *ripetizione* il problema dell'arte funebre, che non può che realizzarsi in forme che appartengono all'essenza, ovvero che rimandano ad un tempo primigenio. "Mi sembra impossibile concepire qualcosa di più triste – scrive Boullée – di un monumento composto da una superficie piana, nuda e spoglia, fatta di una materia che assorbe la luce, assolutamente priva di dettagli e la cui decorazione è costituita da un insieme di ombre ancora più scure".¹⁵

La ricerca dell'archetipo, riferito al concetto di "fenomeno architettonico basilare", è uno spogliare l'architettura al fine di arrivare alla sua condizione originale, al suo *grado zero*. In Larvik, l'architettura si "riduce" ad essenziale, e risponde alla necessità di un "nuovo inizio". Un ritornare alle origini che introduce l'idea di un passato che vive nella memoria ed è continuamente ripensato, ricreato, re-inventato. Un lavoro d'*interpretazione* sul tempo, non più inteso come progressione lineare, ma come cerchio ininterrotto, in cui antico e nuovo si saldano insieme. Un atteggiamento realmente moderno secondo la linea tracciata da Giedion: "l'architettura contemporanea deve

intraprendere la strada più difficile. Deve riconquistare le cose più primitive, come se niente fosse mai stato fatto prima". Fehn non aspira al *primitivismo*, non auspica un ritorno al vernacolo; la sua ricerca è rivolta all'*immagine primigenia*, all'interpretazione dell'architettura quale fatto "atemporale".

Il viaggio in Marocco, nel 1952, è l'opportunità di proseguire questa ricerca e diventa occasione di scoperta che i fenomeni architettonici basilari, gli archetipi, risiedono *fuori del tempo*.¹⁶ Le forme costruite (Fig. 9) sono imparentate per famiglie, mai uguali a se stesse eppure sempre analoghe, per tipi, di volta in volta declinati in ragione dei luoghi. "Faccio delle scoperte che mi portano a scoprire me stesso" afferma Fehn, consapevole che "fra Oriente e Occidente, tra Nord e Sud troviamo differenze, ma anche una mistica identità" poiché "i principi della tradizione sono eterni, mentre sono le forme che variano". Egli sembra voler dimostrare un'origine comune attraverso la citazione di uno stadio arcaico; il suo sguardo è dunque rivolto alla ricerca dell'essenza delle forme, per rivelare la *fondamentale dominante* dall'incontro tra culture diverse. Questo tornare alle origini, per realizzare qualcosa che affermi il proprio valore di *unicità*, è in risposta alla situazione contingente dell'uomo moderno, all'architettura contemporanea. "L'uomo moderno" scrive Jung "non si rende conto di quanto il suo

razionalismo lo abbia posto alla mercé del mondo sotterraneo della psiche. Egli si è liberato dalla superstizione, ma in questo processo egli è venuto perdendo i suoi valori spirituali in misura profondamente pericolosa".¹⁷

Il progetto per una chiesa a Harstad, del 1955, è chiaramente debitore del crematorio di Larvik ma, diversamente da quest'ultimo, è il muro che alterando il suo andamento rettilineo, si piega a determinare lo spazio dell'aula liturgica (Fig. 10). Anche in questo caso vi è un profondo rapporto con il luogo circostante. Il muro, che a Larvik è diaframma, soglia, ma anche percorso, ad Harstad costituisce l'espressione architettonica della figura poetica della sineddoche: parte per il tutto. La disposizione tra le parti, le proporzioni, il ruolo dello spazio aperto in relazione al campanile, offrono ad una vista d'insieme il disegno della pianta di una chiesa della quale sia ancora visibile solo l'abside e il transetto (Fig. 11). Ne deriva quindi un'opera frammentaria, "non in quanto incompiuta, ma che apre ad un altro modo di compimento". Pensare alla chiesa di Harstad come ad un frammento, parte superstita di un sistema un tempo compiuto, significa riconoscere il carattere compositivo sostanziale del progetto che, liberato da ogni aspetto superfluo, viene pensato sotto una veste poetica, ovvero concreta e non *alienata*

o *astratta*.

Il muro di Larvik, una volta superata la soglia, da limite che segna una separazione e rende il cimitero un eterotopo, che definisce un "luogo altro rispetto agli spazi ordinari", ponendo i morti fuori dallo spazio dei vivi, si fa percorso di accompagnamento verso il proprio caro. Il muro, infatti, non è solo frammento del recinto cimiteriale, o diaframma tra il mondo dei vivi e quello dei morti, ma definisce il sentiero di progressivo distacco dei vivi dai propri defunti, espressione del lutto, coagulando la distanza in una realtà di separazione. Il crematorio, "sentiero dritto di un uomo cieco" è l'orizzonte costruito la cui ombra disegnata al suolo (Fig. 12), protegge il lutto e, come scrive Per Olaf Fjeld, scandisce il cammino del visitatore lungo il percorso rituale di accompagnamento del defunto. Difatti, dove vi è una costruzione, vi è anche un'ombra, e l'ombra è conforto, protezione, "mediazione che conduce alla determinatezza", la definisce Giorello.

In *Architecture, essai sur l'art*, osservando le ombre degli alberi disegnate sul terreno, che sembravano rivelargli il carattere dei monumenti funerari, Boullée dà la propria idea di architettura funebre: priva di ogni ornamento, allo stato grezzo, "poiché l'aspetto di questo genere di monumenti deve risultare triste"; nuda e spoglia al punto da "far presumere allo spettatore che la terra ne sottraesse una parte"; formata

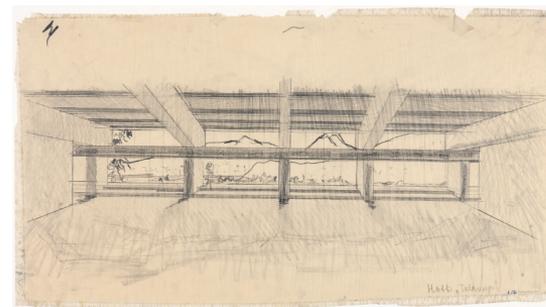
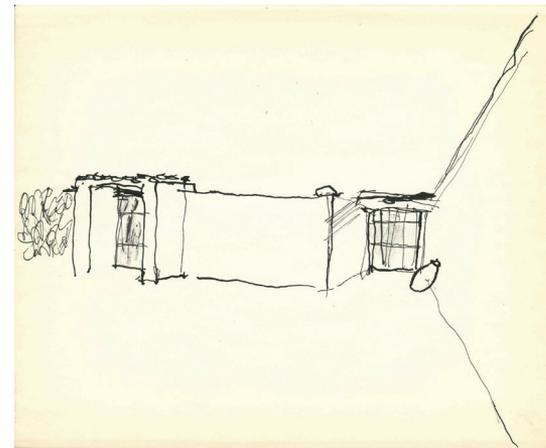


Fig. 9 Disegno di archivio. S. Fehn, Schizzo, Marocco, 1951.

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Fig. 10 Disegno di archivio. S. Fehn, O. Østbye, Progetto per una chiesa a Harstad, prospettiva interna, 1955.

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

da “un insieme composto dall’effetto delle ombre”.¹⁸

Nella giustapposizione tra l’aula liturgica e il piano bidimensionale del muro, l’orizzonte¹⁹ in quanto entità, incipit – scrive Paul Valéry – si fa “linea che separa la realtà dal mistero”, segno di demarcazione tra terra e cielo, tra il costruito della città e l’infinito del mare, “luogo” della loro congiunzione e distinzione, *spazio di mezzo* (in norvegese *Mellomrom*); metaforicamente, secondo Fehn, dimora dell’uomo. Il muro, elemento estraneo e universale, agisce come griglia di normalizzazione, che registra le particolarità come idiosincrasie. Dalle pagine di “Byggekunst”, Knut Knutsen giudica la proposta di Fehn quella di maggior valore artistico tra i progetti partecipanti; un’architettura pura, costruita su forme semplici e pulite nella quale si raggiunge una piena armonia con la natura circostante.²⁰ La tridimensionalità non è quindi un a-priori ma una conquista, il raggiungimento di un sistema complesso.

Lo studio sul manufatto ha riconosciuto l’esistenza di un modulo proporzionale che governa l’intera composizione. I rapporti proporzionali e la scala delle singole parti, sono pensati per unire sensibilmente l’edificio al sito sul quale sorge, imponendo un ordine alla natura che regoli l’intera opera e sia rapportato alla scala umana, armonizzandosi con la misura dell’uomo.

Frequente è infatti il riferimento di Fehn alle dimensioni e alle proporzioni del corpo umano, “come architetto è necessario essere pazienti e non dimenticare mai la dimensione del corpo umano”.

L’anno precedente al concorso, nel 1949, Fehn si laurea in architettura alla Facoltà di Oslo con una tesi su un crematorio. Seppur a breve distanza, i due progetti mostrano solo alcuni elementi di affinità. Il progetto si sviluppa prevalentemente ad un piano fuori terra ma riserva all’ipogeo i locali tecnici destinati alla cremazione. Compositivamente l’edificio (Fig. 13) è costituito da due percorsi che conducono ciascuno a due aule del commiato delle quali, la più grande al centro, definisce una continuità totale tra lo spazio interno e quello naturale all’esterno per mezzo di un’ampia parete vetrata scandita da brise-soleil. Alla cappella più piccola – di centosessanta metri quadrati – collegata alla prima dalla sagrestia, si accede per mezzo di un percorso coperto, leggermente fuori asse. Nelle due cappelle si svolge il rito di addio al defunto, durante il quale la salma è calata al piano inferiore – il crematorio vero e proprio – scomparendo nel sottosuolo. Le due cappelle, così come gli altri locali di servizio e la scala che porta al piano inferiore, si aprono su di un ampio spazio dal quale un lungo corridoio, che corrisponde al muro porticato all’esterno, conduce alla stanza dove termina il rito e le

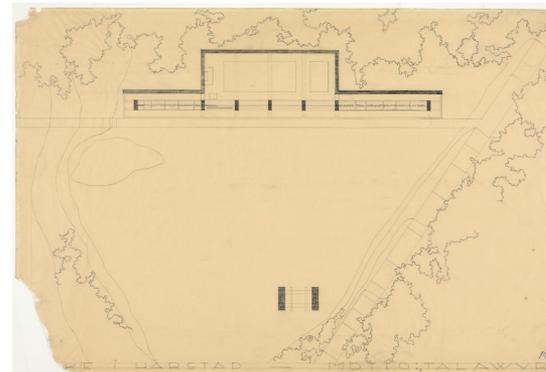


Fig. 11 Disegno di archivio. S. Fehn, O. Østbye, Progetto per una chiesa a Harstad, pianta, 1955.

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Fig. 12 Modello di concorso. S. Fehn, G. Grung, Progetto per il crematorio di Larvik, 1950

© Teigens Fotoatelier/DEXTRA Photo, Norsk Teknisk Museum.

urne vengono consegnate ai parenti in visita.

Con la diffusione della cremazione moderna in Inghilterra, che rappresenta la risposta dell'uomo del XIX secolo al sempre più assillante problema dei cimiteri, l'innovazione tecnologica investe anche il funebre. Il crematorio, infatti, non può certo esimersi dal presentarsi come luogo di culto, ma svolge la propria funzione su due piani: su un piano tecnico in quanto macchina attraverso la quale il corpo si dissolve; su un piano simbolico, come monumento i cui elementi architettonici e decorativi assolvono una funzione comunicativa, sociale e rituale. Fehn ha profonda consapevolezza del significato religioso, etico, persino tecnico della cremazione ma considera il crematorio, diversamente da Philippe Ariès per il quale è espressione del rifiuto più radicale verso la morte – “fa scomparire e dimenticare tutto ciò che può restare del corpo, per annullarlo”, al punto di negare ogni sorta di futuro pellegrinaggio²¹ – uno spazio nel quale il morto non sparisce nel nulla ma *diventa* cenere, materiale della terra, riconquistando la propria stanza, il proprio spazio, nella natura. Ciò che costituisce il nucleo del pensiero di Fehn su questa architettura, è il fatto che mentre il morto, ormai cenere, trova il proprio posto nella natura, la vita “abita lo spazio creato dal pensiero”. Il muro del crematorio esprime

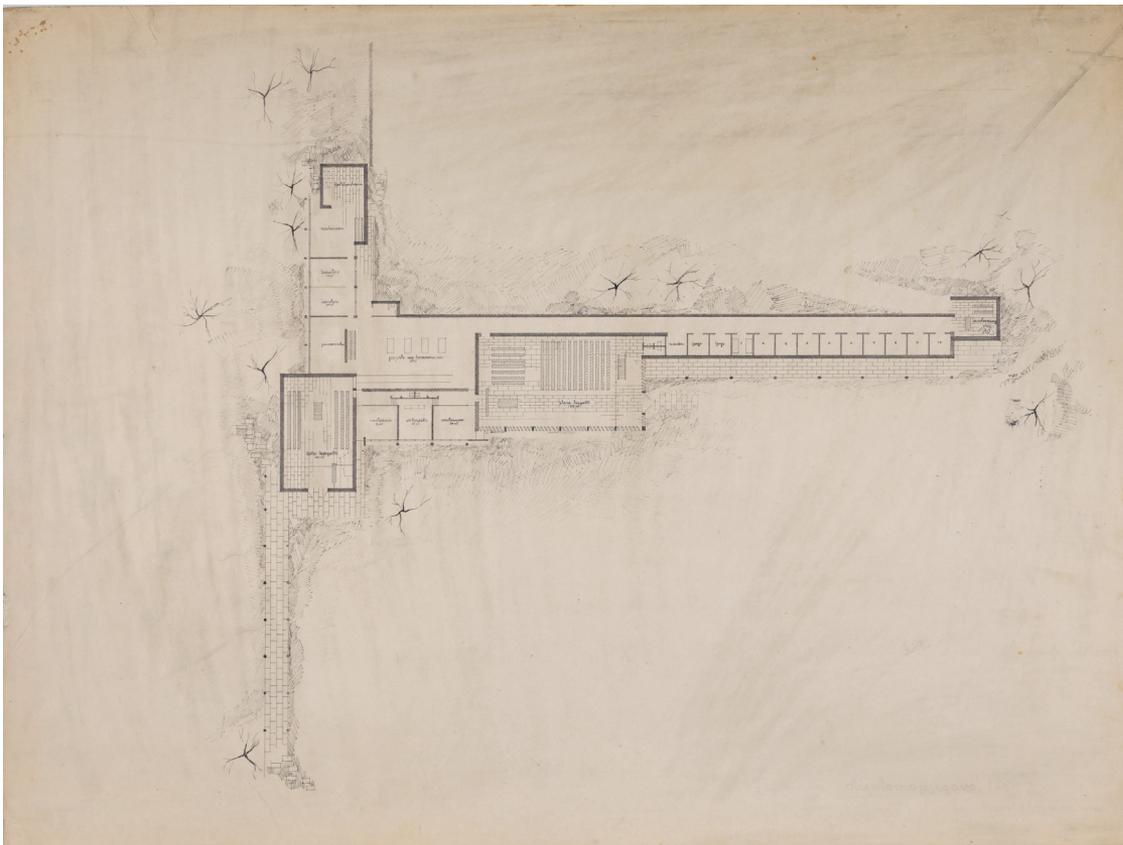


Fig. 13 Disegno di archivio. S. Fehn, Progetto di tesi per un crematorio, pianta del piano terra, 1949.

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

il lavoro del lutto in forme architettoniche e diventa “la spalla dove il dolente si appoggia [...] per fare spazio allo spirito del morto come parte di se stesso”. È il muro che, per dirla nel linguaggio di Fehn, permette di dare un senso alla cenere.

Diversamente dai rituali di cui parla Ragon,²² che ci descrivono l’impegno che le società mettono per separarsi dai morti: le bare chiodate, i cimiteri, le tombe, i sarcofagi, Fehn non protegge i vivi dai morti, ma pensa che i vivi e i morti condividano un aspetto della loro esistenza, che permette ai vivi di fare spazio ai morti, ovvero lo *spirito*. Lo spirito è ciò che il vivente ha in comune con il morto: “per creare uno spazio, un architetto deve abitare lo spirito”, perché solo chi ha fatto spazio nella propria mente allo spirito di un morto, può progettare. Le parole di Fehn quando scrive attorno al significato dell’architettura, sono radicali. L’idea della morte e la sua possibile espressione in termini architettonici non riguarda in maniera episodica o estemporanea il caso studio del crematorio di Larvik, ma si estende a tutta la sua progettazione. Non è neppure corretto dire che questa idea “sottende” il suo lavoro compositivo, se ciò significa far emergere nel suo lavoro un filo conduttore altrimenti poco riconoscibile, perché in realtà le riflessioni dedicate da Fehn allo “spazio della morte” rappresentano in maniera esplicita, il continuo riferimento

teorico e spirituale del suo lavoro costruttivo, sia nei suoi scritti personali, sia nei numerosi disegni e schizzi, sia nelle conversazioni con Per Olaf Fjeld raccolte in *The thought of construction*. C’è semmai, il contrasto tra la consapevolezza che “la morte è una tragedia [...] all’improvviso tutto finisce” e la lievità con cui riconosce che “la frase più poetica che sia mai stata scritta è che esiste la vita dopo la morte”. Probabilmente è per questo che Fehn non viene, o solo raramente, associato nella sua opera alla tematica della morte, perché, quando edifica, sa che “la casa di un contadino non è niente, sono solo alberi tagliati e messi insieme che poi cadono, che non hanno una costruzione che li sostiene. Le chiese ad assi, in legno strutturale, sono un affare misterioso e sono sempre lì, là dove è nata la costruzione”. Fehn non cerca nella razionalità risposte realistiche e rassicuranti, non vuole “sostituire l’infinito con il finito” ma come architetto, si identifica completamente con il mistero dell’irrazionale che chiarisce la condizione dell’uomo e si adatta con onestà alla sua espressione.

“Il segreto della barca era la lotta con l’orizzonte. L’albero della nave spostava la linea dell’orizzonte: da terra si osservava il suo profilo e l’orizzonte, finché non diventavano una cosa sola. Quando non era più possibile distinguerli, il *concreto* e l’*astratto* si fondevano. Ma in questa fusione l’orizzonte si perse. La natura e le sue

enormi distese non furono più l’inesplorato; l’ignoto era stato usurpato dall’uomo”.²³ La perdita dell’orizzonte è rappresentazione della perdita del mistero che il mare significava per coloro che compivano un viaggio. In questo senso si può parlare di architetture-orizzonte, che corrispondono all’interrogativo su dove collocare l’uomo tra cielo e terra.

Quando in *The Skin, the Cut and the Bandage* ripercorre i propri progetti, fa uso dello stesso tipo di morale, ovvero quella secondo la quale “ogni costruzione può parlare o della vita o della morte o della vita dopo la morte. La storia della vita dopo la morte è alla base di tutte le cattedrali, di tutte le religioni del mondo”. È la sola morale che, a suo parere, rende plausibile la creazione di un museo. Ernst Junger a questo proposito scrive che “il nostro attaccamento ai musei corrisponde al culto egizio dei morti. Ciò che da loro è mummia dell’immagine umana è da noi mummificazione della cultura; e ciò che è per loro angoscia metafisica, è per noi angoscia storica”. Il museo diventa così per Fehn il luogo di riposo dello spirito, dove si accetta l’idea che l’oggetto, *morto*, possa rinascere sotto una luce nuova, così come si accetta l’idea che l’uomo possa morire perché si crede che abbia una vita dopo la morte.

Dal momento che Fehn attinge al linguaggio

poetico nel descrivere la propria opera, ho deciso di riportare di seguito l'idillio del Leopardi "L'infinito"²⁵ al cui rigore intendo affidare questa ultima parte della trattazione. Nulla è più adeguato per esprimere il crematorio di Larvik della poesia di Leopardi, a espressione che il linguaggio metaforico di Fehn non può essere pienamente compreso se non attraverso un linguaggio altrettanto metaforico. Sorprende semmai la corrispondenza delle medesime figure tematiche, la siepe, il muro, l'orizzonte, il silenzio sovraumano e infinito, la presenza della natura, la morte, la vita, il pensiero. L'architettura come la poesia, infatti, raccoglie le contraddizioni e le complessità della vita esprimendo il bisogno fondamentale e più concreto dell'uomo che è il bisogno di significato, ovvero del pensiero come forza per sopravvivere alla morte.

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente*

*e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

1. Gli argomenti trattati nel presente testo sono svolti in maniera estesa in Giovanni Comi, *Architettura Memoria Luogo. Sverre Fehn e il Museo arcivescovile di Hamar*, tesi di Dottorato in Composizione Architettónica, ciclo XXVI, Scuola di Dottorato, Università luav di Venezia, 2014, relatori: Eleonora Mantese, Giovanni Marras; tutor: Gundula Rakowitz.
2. Fulvio Papi, *Filosofia e architettura. Kant, Hegel, Valéry, Heidegger, Derrida, Ibsen*, Como-Pavia 2000, p. 67
3. Nicola Flora, Gennaro Postiglione, *Strategies for living between heaven and earth*, in "Area", n. 116, 2011
4. Per Olaf Fjeld, *Disappearance*, in Id., *Sverre Fehn. The thought of construction*, Rizzoli, New York 1983, p. 150. Come si evince da queste frasi il pensiero di Fehn è molto più vicino all'interpretazione ontologica di Heidegger di quanto il suo approccio teorico non sistemizzato, lasci supporre.
5. Michel Ragon, *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria* (1981), Guida editori, Napoli 1986
6. John Berger, *Il taccuino di Bento* (2011), Neri Pozza Editore, Vicenza 2014, p. 17
7. Marja-Riitta Norri, *About Rationalism with Spiritual Content. Interview with Sverre Fehn*, in "arkkitehti", a. 4, 1986
8. Il sito può essere pienamente compreso, ovvero conosciuto solo dopo l'intervento architettonico. "[...] i restauratori entrano e riempiono lo spazio che l'incertezza lascia tra gli architetti e i politici. Sigurd Lewerentz ha costruito la sua chiesa in un boschetto di betulle nei sobborghi di Stoccolma. La betulla bianca tintecciata viene impiegata per l'architettura delle pareti. Le alte mura avevano giunture molto spesse che sfruttavano il modulo in pietra. In questo

gioco audace fra pietra e malta, la parete trovava il suo dialogo con il tronco degli alberi. E i passanti si fermavano a dire: è un bosco di betulle incredibilmente bello, ma non l'avevo mai notato prima che la chiesa venisse costruita". Da Mathilde Petri, *Vitale konfrontationer*, in *Arkitekten*, 17, 1996.

9. Il termine greco **τέμενος**, che deriva dal verbo **τέμνω**, "tagliare", definisce la recinzione e allo stesso tempo allude allo spazio sacro delimitato, sancendo una violazione dell'integrità del suolo. La principale e più antica funzione del *temenos* era quella di essere destinato al sacrificio in quanto atto rituale che, nello stesso tempo, separava gli uomini dagli dei ma anche li riuniva.

10. Giorgio Agamben, *Profanazioni*, nottetempo, Roma 2005, pp. 84-85

11. Baruch Spinoza, *Etica* (1677), Boringhieri, Torino 1973, Parte IV, Proposizione 39

12. Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 2008, pp. 79-81

13. Per Olaf Fjeld, *The crematorium*, in Id., *Sverre Fehn. The thought of construction*, op. cit., p. 152

14. George Teyssot, *Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come lavoro di lutto*, in "Lotus", n. 38, 1983

15. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* (1796), a cura di Alberto Ferlenga, Einaudi, Torino 2005, p. 89

16. Sverre Fehn, *Marokansk primitiv arkitektur*, in "Byggekunst", n. 5, 1952, pp. 73-78

17. Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo (conferenza del 1936, ripubblicata nel 1954)*, Bollati Boringhieri, Torino 1977

18. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, op. cit., pp. 88-89

19. Il termine è dunque quello di *orismós*, confine, inteso non come punto in cui qualcosa finisce ma, come ammettevano i greci, in cui qualcosa inizia a esistere.

20. Knut Knutsen, *Arkitektur eller pynt*, in "Byggekunst", n.10, 1951

21. Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri* (1975), Rizzoli, Milano 1978, pp. 72-73

22. Michel Ragon, *Lo spazio della morte*, op. cit., pp. 23-24

23. Per Olaf Fjeld, *The fall of horizon*, in Id., *Sverre Fehn. The thought of construction*, op. cit., p. 27

24. Sverre Fehn, *The Skin, the Cut and the Bandage. The Pietro Belluschi Lectures*, School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1997

25. Giacomo Leopardi, *L'infinito* (1826), in Id., *Tutte le opere*, Sansoni editore, Firenze 1969