

## ***Inserti urbani e visioni di paesaggio. La tensione tra progetto e luogo nei cimiteri di Sigurd Lewerentz***

### ***Urban Insertions and Landscape Visions. Tension between Design and Place in the Cemeteries by Sigurd Lewerentz***

*Progettare i luoghi della memoria comporta una riflessione circa l'origine. Partendo da questa premessa, il documento illustra alcuni piccoli cimiteri disegnati da Sigurd Lewerentz negli stessi anni in cui stava lavorando alle due celebri spazi sacri di Enskede (Stoccolma) e East-Malmö. Il lavoro sviluppato dall'architetto svedese nel Forsbacka, Valdemarsvik, Rud e Kvarnsveden mostra un approccio peculiare al fine di rivelare il carattere del luogo. Lewerentz, attraverso la progettazione del paesaggio, dà la terra - visto come un fattore di origine - un valore evocativo. Utilizzando segni che alludono agli archetipi del rapporto tra l'uomo e il divino, Lewerentz distribuisce caratteristiche naturali con elementi artificiali e astratti. La ricerca di un senso di origine deposita il progetto nel luogo, e in questo siamo in grado di riconoscere un principio fondante in grado di progetti urbani contemporanei orientare.*

*Designing memorial places involves a reflection about the Origin. Starting from this premise, the paper illustrates some small cemeteries designed by Sigurd Lewerentz in the same years when he was working at the two celebrated sacred spaces of Enskede (Stockholm) and East-Malmö. The work developed by the Swedish architect in Forsbacka, Valdemarsvik, Rud and Kvarnsveden shows a peculiar approach aiming to reveal the character of the place. Lewerentz, through the landscape design, gives the ground - seen as a factor of origin - an evocative value. Using signs that allude to archetypes of the relationship between man and the divine, Lewerentz deploys natural features along with artificial and abstract elements. The pursuit of a sense of origin settles the project into the place, and in this we can recognize a founding principle able to orient contemporary urban projects.*



**Carlotta Torricelli**

Carlotta Torricelli is architect and adjunct professor in Architectural Composition at the Milan Polytechnic. She graduated in 2006 at Milan Polytechnic and in 2011 was awarded her Ph.D. in Architectural Composition at the School of Doctorate Studies of the Univ of Venice, where she is currently working as tutor. In 2012 she was granted a Scholarship from the C.M. Leric Foundation of Stockholm.

Parole chiave: **Spazi sacri; Design topografico; Dimensione simbolica; giardino; Svezia**  
 Keywords: **Sacred spaces, Topographic design, Symbolic dimension, Garden, Sweden**

*“Scendere fino all’humus dove abita  
La promessa del Soffio originario”*

François Cheng<sup>1</sup>

Nelle considerazioni intorno al tema del trapasso torna più volte l’idea per cui pensare alla fine non è altro che riguadagnare l’origine. Secondo questa logica, l’indagine intorno alla progettazione di spazi dedicati al passaggio dalla vita alla morte diviene occasione per una più ampia riflessione in merito al rapporto tra architettura e paesaggio e, più in generale, alle potenzialità simboliche insite nell’atto di tracciare un nuovo segno sulla superficie di un territorio. In particolare, l’analisi di alcune strutture sacre ideate da Sigurd Lewerentz (1885-1975) consente di esplorare un approccio compositivo capace di rivelare il locus tramite il progetto. Durante la sua lunga esperienza, infatti, il maestro svedese ha occasione di confrontarsi ripetutamente con il disegno di strutture cimiteriali, in situazioni diverse e lontane tra loro, declinando il tema dello spazio simbolico nella modernità, attraverso una densa sequenza di possibilità espressive.

Nei progetti per i cimiteri,<sup>2</sup> dunque, l’architetto mette alla prova quell’idea di paesaggio che andrà a costituire uno dei caratteri distintivi della sua opera. In ciascuno di essi, infatti, fa corrispondere alla volontà di imporre

un disegno, dichiaratamente fondato sulle regole della composizione classica, la capacità di manifestare il carattere del luogo, le sue peculiarità morfologiche e la specifica atmosfera. Tracce della topografia, intese come “fatti originari”, emergono come inserti all’interno della struttura di impianti rigorosamente costruiti sulla sequenza di assi, allineamenti e inquadrature; d’altro canto, la precisione geometrica, che sta alla base dei disegni, rivela un’inaspettata disponibilità ad accogliere deviazioni o accidenti trovati in situ e apparentemente imm modificabili, presi a emblema dell’origine del luogo.

Con la stessa libertà con cui compone elementi estratti dal passato secondo una logica completamente nuova per definire gli spazi architettonici, Lewerentz monta fatti naturali con episodi artificiali, in una sorta di “invenzione archeologica del luogo”, dove il progetto di paesaggio conferisce all’orografia valore evocativo.

Quando l’architettura è chiamata a dare figura al tema della morte, si apre una costante sequenza di insolubili aporie. Nel dinamismo delle contraddizioni cui da sempre è sottoposta — tra radicamento e trasformazione, tra sperimentazione e negazione della forma — l’arte del costruire si scontra con l’impotenza di tradurre in immagine un tema inconoscibile. Ma il fatto che “il volto della

morte resta, inesorabilmente, estraneo alla rappresentazione architettonica”,<sup>3</sup> costituisce non un limite bensì un’occasione di apertura per la riflessione intorno al valore simbolico che ciascuna figura della composizione può assumere attraverso il progetto.

Dai lavori rimasti su carta, alle realizzazioni meno conosciute, fino alle opere più celebrate, i disegni preparatori di Lewerentz si fondano su un tema costante: il nuovo segno introduce nel luogo un principio d’ordine capace di svelare la struttura mitica del mondo. La forza di tale gesto si sintetizza in impianti basati sulla tensione tra geometria cartesiana e morfologia del sito, in un serrato dialogo tra astrazione ed empatia. In questa ricerca l’architetto non enuncia la sua posizione a proposito della fine, bensì un *modus operandi* che si rifà ogni volta all’origine, a quell’inizio che sta alla base di ogni atto insediativo e, più in generale, di ogni atto di trasformazione. Seguendo l’idea secondo cui “costruire è pensare alla cosa che permane, continua ad esistere, si radica nella terra e nel tempo, non si dissolve”, risulta incisiva la considerazione di Margherita Petranzan secondo cui “se allora l’architettura è costruzione così intesa, architettura è speranza di rinnovamento attraverso l’intervento che modifica, senza interruzione, ciò che esiste già edificato e concretamente leggibile, cioè la città”.<sup>4</sup> In

questa interpretazione, dunque, risiede la trasmissibilità dell'approccio progettuale qui analizzato e, al contempo, il suo carattere di attualità rispetto ai problemi della contemporaneità.

Attraverso lo studio del vasto patrimonio di schizzi di Lewerenz conservati presso l'archivio di Stoccolma,<sup>5</sup> emerge come la tensione tra radicamento al luogo e leggerezza onirica sia governata da una controllata sensibilità, che consente di tenere insieme architettura e natura, nell'equilibrio tra invenzione e adeguatezza. L'architetto attinge al deposito della memoria per estrarne figure da comporre in un nuovo disegno: gli elementi del paesaggio, come quelli richiamati dall'Antico, entrano nel progetto e il sistema di reciproche allusioni dispone una sequenza non lineare: storia, memoria e paesaggio convergono nella composizione di una originale sequenza rituale.

Il progetto di architettura proietta nello spazio l'intangibile e ridefinisce l'identità del luogo in cui interviene, attraverso scarti che introducono un ritmo temporale di matrice altra rispetto a quello naturale. Il paesaggio è il luogo dell'azione, dove ciascuna opera genera una frattura, capace di rivelare rapporti interrotti, e definisce nuova memoria, esplorando un movimento inedito. Ogni progetto è accompagnato da schizzi

in cui l'introduzione di un nuovo percorso interrompe la massa scura e compatta della vegetazione, lasciando arrivare al suolo una lama di luce, lungo il solco di un tracciato rettilineo. La tensione tra la natura incontaminata e il luogo sacro, introdotto da un asse rettilineo, rappresenta una sorta di vera ossessione che guida la matita di Lewerenz nel tradurre in figura l'idea della soglia, del passaggio, dove vibra quella tremenda fascinazione che è insita nel movimento continuo della vita. L'atto di trasformazione, sintetizzato in questo gesto, porta così in evidenza la matrice arcaica, non soltanto formale, ma anche culturale del luogo: il paradigma originario.

Frattura, dunque, non intesa come evento traumatico, quanto piuttosto come breccia di possibilità, come ritrovamento di nuovo spazio per la lettura e la decodificazione della realtà, oltre al velo dell'apparenza. In altre parole, questa rottura rivela il potenziale spirituale del luogo, il senso del sacro radicato nella terra, al di là di ciascuna specifica interpretazione religiosa.

Nei luoghi sacri disegnati dall'architetto svedese la capacità espressiva risiede, dunque, nella tensione che si instaura tra natura e artificio e non in un tentativo di mimesi dell'arte con la natura; cioè nella costruzione della Stimmung attraverso la tensione tra soggetto e oggetto, identificati grazie alla loro separazione e non alla

fusione dell'uno con l'altro.

Questa considerazione porta a leggere il lavoro dell'architetto svedese in relazione al contesto mitteleuropeo, all'interno del quale, negli stessi anni, si aprono una serie di nuove fondamentali questioni in merito alla critica dell'arte e all'estetica.<sup>6</sup> Sigurd Lewerenz, difatti, ha diverse occasioni di instaurare intensi rapporti con il mondo tedesco. Conclusi gli studi a Göteborg, nel 1908 torna come apprendista nello studio di Bruno Möhring a Berlino - dove aveva già svolto un tirocinio nell'estate del 1907 - e poi nel 1909 si sposta a Monaco, dove lavora prima nello studio di Theodor Fischer e poi presso Richard Riemerschmid.<sup>7</sup>

Sono gli anni in cui nella città di Monaco, dove l'influente docente Theodor Lipps definisce il concetto dell'*Einfühlung*, il giovane Wilhelm Worringer, pubblica nel 1908, *Abstraktion und Einfühlung*. Lo studio ha una considerevole diffusione nell'ambiente culturale tedesco dell'epoca e influenza terreni intellettuali eterogenei che vanno dai movimenti artistici d'avanguardia fino alla psicologia. In questo contesto, Wassily Kandinsky, pubblica nel 1912 a Monaco *Über das Geistige in der Kunst*. Il lavoro dell'artista russo ha diffusione e risonanza in Svezia, infatti Kandinsky si trova di lì a pochi anni a soggiornare a Stoccolma per l'organizzazione di una mostra personale presso la galleria Gummenson.<sup>8</sup>

Non ci sono documenti che testimoniano di un legame diretto di Lewerentz con queste posizioni teoriche, ma dallo studio dei suoi progetti emerge come, lavorando nella tensione tra assoluto e radicamento al luogo, tra astrazione e disvelamento del valore mitico dello spazio deputato al rito sacro, l'architetto sviluppi una personale ricerca della dimensione simbolica, disegnando il luogo della memoria in tensione con la città dei vivi. Coniugando temi propri della cristianità con miti nordici e istanze socialdemocratiche, tiene insieme inserti urbani e geografie naturali, concependo lo spazio sacro come luogo del ricordo collettivo.<sup>9</sup>

È qui rilevante ricordare come, in merito ai risultati del celebre concorso per l'ampliamento del Cimitero di Enskede a Stoccolma,<sup>10</sup> nel 1915 Ingrid Lilienberg si interrogasse proprio sulla difficoltà di trovare un equilibrio tra l'espressività del paesaggio naturale e la trasformazione che solo la mano dell'uomo può produrre, dando forma a un insieme riconoscibile, in cui "la scala e l'atmosfera devono essere congrue al destino di una popolazione urbana".<sup>11</sup> Vincitore, con Erik Gunnar Asplund (1885-1940), di questo concorso e, nel 1916, di quello per il Cimitero Est di Malmö<sup>12</sup> — progetti che occuperanno, a fasi alterne, la sua intera carriera di progettista — Lewerentz ha occasione di mettere alla

prova parallelamente alcune intenzioni progettuali in esperienze di scala minore. L'indagine intorno ad alcuni di questi progetti (in particolare i cimiteri di: Forsbacka, 1914-22; Valdemarsvik, 1915-16; Rud, 1916-19; Kvarnsveden, 1919-24) mostra le differenti possibilità insite nella stessa matrice logica.

La specifica riflessione progettuale di Lewerentz va collocata in relazione al più generale movimento di riforma culturale intorno al tema del lutto, che all'inizio del XX secolo, si fa carico di diffondere la pratica della cremazione in Svezia; le linee guida del movimento sono espresse in particolare nel pensiero di Gustav Schlyter (1885-1941), segretario comunale della città di Helsingborg, che ha numerose occasioni di influenzare la sperimentazione architettonica verso una più laica interpretazione della morte, introducendo temi legati sia al movimento simbolista europeo, sia ai principi espressi parallelamente dalla massoneria.<sup>13</sup> Attraverso questi canali, infatti, si costruiscono intensi legami internazionali e si assiste a un rinnovato interesse da parte delle arti e dell'architettura europee in merito agli spazi della memoria, sui quali si confrontano approcci nazionali differenti, tutti però basati su una interpretazione della morte come ritorno alla natura, da un lato, e, dall'altro, sulla ricerca di un'immagine rasserenante per il luogo della cerimonia,

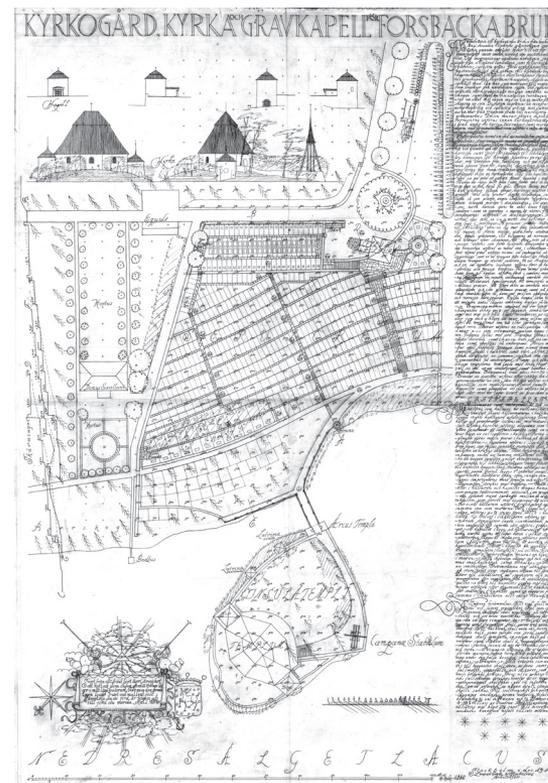


Fig. 1 Sigurd Lewerentz e Torsten Stubelius, proposta per un cimitero con chiesa e cappella funebre a Forsbacka, 1919. © Arkitektur-och designcentrum, Stockholm

tramite il recupero del linguaggio classico. Quali sono, dunque, le ragioni per cui è proprio nell'architettura dedicata al rito funebre che si concentra un così profondo rinnovamento dei caratteri dell'architettura e dell'identità in essa rappresentata? A ben vedere, pensare alla morte significa rimettere in discussione l'identità culturale legata a un modo di concepire la vita. In altre parole "la catastrofe individua la figura di quei sentieri sull'abisso che disegnano l'identità di una forma di vita".<sup>14</sup> La ricerca progettuale lungo questi sentieri al margine è dunque portatrice di una profonda capacità affermativa, relativamente a temi compositivi e urbani generali. Leggendo in particolare i progetti per cimiteri di Sigurd Lewerentz, ritroviamo alcuni importanti momenti in cui l'architettura svedese precisa quelle caratteristiche peculiari che saranno identificate e rese celebri sotto la definizione di Swedish Grace.

Uno dei progetti più rappresentativi che deriva dal legame degli architetti svedesi con Gustav Schlyter è quello per il crematorio di Helsingborg, elaborato da Lewerentz con Torsten Stubelius,<sup>15</sup> e esposto con un modello durante l'Esposizione Baltica di Malmö del 1914, all'interno del Tempio Baltico, un prototipo di cappella funebre realizzato per la Società per la Cremazione su disegno dell'architetto Ferdinand Boberg. I due progetti si fondano sul motto "verso la

morte - verso la vita"<sup>16</sup> e sulla successione che conduce dalla Sala della Morte, luogo di ingresso buio, rappresentato come la volta stellata del cielo notturno, alla luminosa Sala della Vita, dove ha luogo il rito, fino a condurre all'esterno, alla riconciliazione in uno spazio raccolto, nell' "ora eterna" della natura.

Il programma per il crematorio di Helsingborg è elaborato da Schlyter proprio con il poeta belga Maurice Maeterlinck e la proposta architettonica ha il valore di un manifesto, in cui l'articolazione spaziale dell'edificio e la capacità di includere nel disegno dell'architettura elementi naturali sono sintetizzati in un preciso approccio, che si manterrà come matrice riconoscibile nei progetti elaborati da Lewerentz per crematori e cappelle funebri.

In una sequenza di straordinaria bellezza, l'architetto svedese porta all'estremo limite questa fusione di elementi naturali con il progetto architettonico. Di particolare interesse, a questo proposito, è notare come in Svezia il disegno dei "paesaggi della morte" sia già storicamente legato all'arte dei giardini. Nei cimiteri disegnati da Lewerentz, infatti, non si esprime soltanto l'adesione a una tradizione che collega il concetto del trapasso con quello della rigenerazione attraverso la natura, ma anche un chiaro principio compositivo che si basa sulla messa in tensione di elementi

opposti: artificio e natura incontaminata, ordine imposto e disordine primordiale.

Tra i principi costanti nel disegno dei paesaggi di Lewerentz si riconosce la volontà di costruire una specifica sequenza di inquadrature. Si manifesta cioè l'intenzione di stabilire precise dinamiche spaziali, inducendo tensioni visive che si traducono nella creazione di un'armatura invisibile di allineamenti e tensioni a distanza e nell'indicazione di direzioni di percorrenza. Quest'attitudine si lega al concetto di "pittoresco" in architettura e trova il suo riferimento più immediato nella diffusione che il giardino all'inglese ebbe in Svezia e, in particolare, nello straordinario lavoro di trasposizione di quei principi, messa a punto dall'architetto Fredrik Magnus Piper per i celebri parchi reali di Stoccolma.<sup>17</sup>

Un ultimo carattere comune alle versioni realizzate dei progetti elaborati tra gli anni Dieci e Venti per cimiteri di piccole municipalità della Svezia, è la scelta di adottare per la costruzione delle cappelle un linguaggio molto diverso rispetto a quell'"enigmatico classicismo"<sup>18</sup> che contraddistingue le prime costruzioni del cimitero Sud di Stoccolma e del cimitero Est di Malmö. Nel caso delle due grandi realizzazioni urbane, la tecnica compositiva non applica mai la ripresa di elementi del Classico come tema all'intero edificio, ma procede per citazioni eloquenti accostate

a un sistema formale astratto;<sup>19</sup> secondo un principio analogo, nei piccoli cimiteri di provincia l'organizzazione degli elementi nel paesaggio si sviluppa per pezzi formalmente disegnati ed equilibrati, contrapposti alla wilderness.

In situazioni che appartengono alla dimensione rurale, Lewerentz propone un linguaggio legato alla tradizione, entro il quale, però, alcuni elementi sono enfatizzati al punto da creare un particolare effetto di straniamento e un'atmosfera di sospensione metafisica.

Il primo cimitero che riflette questo atteggiamento compositivo è quello di Forsbacka (1914-1922), nelle provincia di Gävle, della Svezia centrale. Cominciato insieme a Stubelius e portato avanti dal solo Lewerentz, a partire dal 1917, il progetto si colloca su un terreno in pendenza verso le rive di un lago, dove si trova una piccola isola in prossimità della costa.

Una straordinaria tavola d'insieme, che mostra nel tratto una grazia singolare e lo stretto legame sia con la tradizione neoclassica svedese che con la cultura tedesca, nel disegno minuzioso e particolareggiato della natura, descrive interamente le intenzioni degli architetti. Il suolo è modellato con terrazzamenti che digradano dolcemente dal luogo in cui si colloca la cappella minore – unico edificio

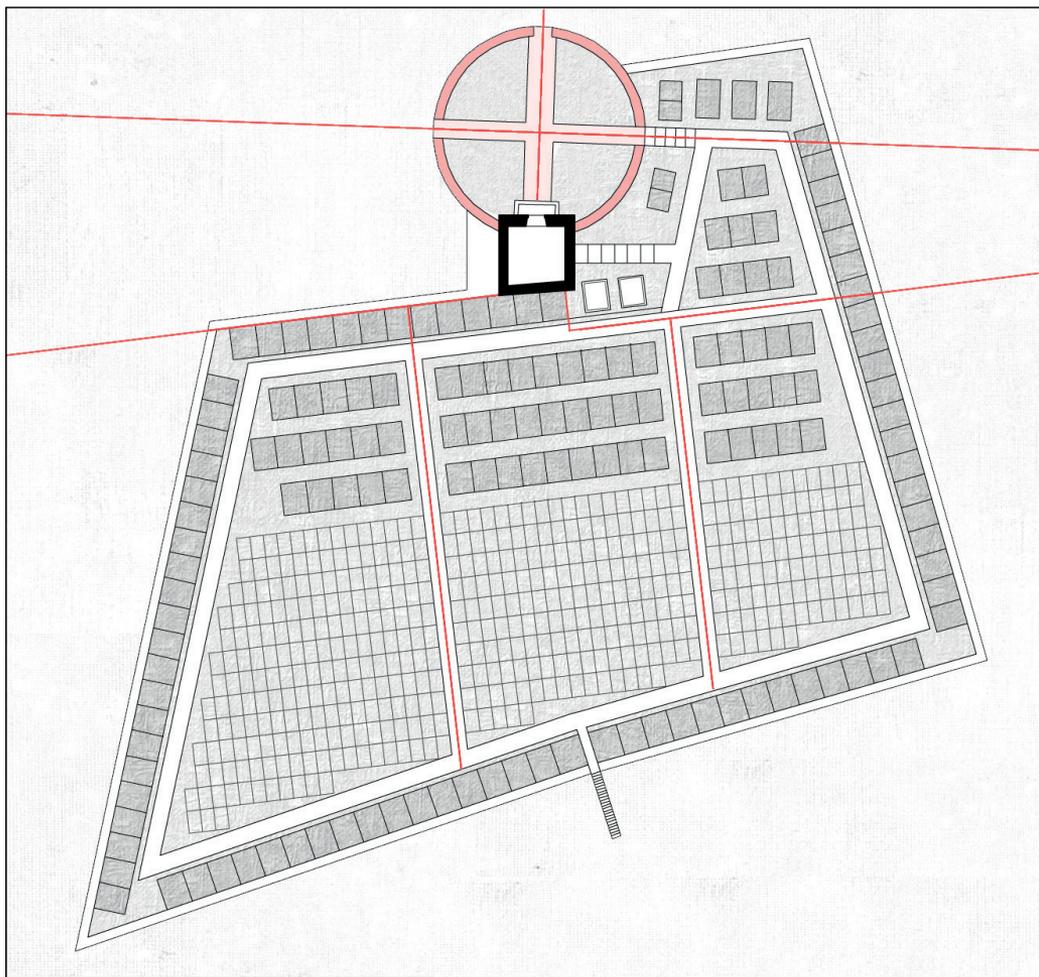


Fig. 2 Planimetria della parte realizzata del cimitero di Forsbacka, progettato da Sigurd Lewerentz (1914-22). Nel disegno sono evidenziate le diverse giaciture che contribuiscono alla definizione dei tracciati di progetto. Con sfondo più scuro sono indicate le tombe di famiglia, mentre le tre grandi aree di sepoltura rivolte verso la riva del lago sono dedicate alle tombe individuali. Disegno di Carlotta Torricelli

realizzato — verso l'isola su cui si sarebbe dovuto costruire il tempio per le celebrazioni dei funerali.

Nella planimetria della piccola aula sacra, che assorbe nella sezione il salto di quota, radicandosi al terreno, si assiste a una deformazione della geometria, dovuta a un disallineamento tra il perimetro del lotto e l'andamento dei percorsi principali. La cappella è costituita da un volume introverso, costruito in blocchi di pietra arenaria, sormontato da una copertura in rame in forma di elmo, che rimanda alle torri dei castelli della tradizione svedese. Le pietre sono disposte in grandi conci irregolari con giunti di malta piuttosto evidenti e lo studio accurato della loro disposizione mostra quell'attenzione per le trame, le grane e le tessiture che diventerà una delle componenti tipiche del lavoro di Lewerentz.<sup>20</sup>

L'edificio sacro è preceduto da una piccola corte circolare delimitata da un muro di conci di pietra, posati a secco, e ricoperto da un manto erboso in sommità, nella quale si incontrano due percorsi perpendicolari tra loro. L'accesso alla cappella avviene da uno scuro portale di legno, con arco a tutto sesto, sormontato da una piccola finestra. Il portale è preceduto da due ampi gradini, della stessa pietra di cui sono costruiti i muri, che innestano, per sovrapposizione, la geometria della cappella con quella della corte.



Fig. 3 La cappella del cimitero di Forsbacka. Foto di Carlotta Torricelli

La grande chiesa non realizzata presenta nei disegni una particolare forma di ottagono allungato, cui si giustappongono due quadrati sui lati corti, che attraversa in lunghezza l'intera isola. Una copertura molto pendente ricopre l'aula, definita all'interno da una volta nervata. Un campanile di legno impostato sulla forma autonoma della croce<sup>21</sup> affianca la costruzione, ponendosi all'arrivo del percorso che, superato un piccolo ponte, conduce all'isola. In questa parte del progetto, Lewerentz esplicita il carattere malinconico di questo luogo avvolto nelle nebbie, dando forma all'intimo raccoglimento di quell'esistenza onirica raffigurata nella Toteninsel di Arnold Böcklin.

A Valdemarsvik, una piccola località sulla costa del mar Baltico a sud di Stoccolma, dal 1915 Lewerentz e Stubelius sono incaricati di disegnare un cimitero lungo una stretta valle che si trova a ridosso di una collina, ricoperta da un fitto bosco di conifere identificato, grazie al ritrovamento di alcuni tumuli in pietra risalenti all'età del bronzo, come luogo sacro della comunità.

Nel progetto originale, lungo le pendici si collocano alcune cappelle, parzialmente interrato, che ricordano gli accessi dei tumuli dell'antica tradizione vichinga. Anche in questo caso, il progetto si fonda sulla tensione sviluppata tra le due quote altimetriche che conformano il luogo. Nella parte più alta si

colloca la corte d'ingresso, trattata a ghiaia e protetta da un possente muro, il cui spessore avrebbe dovuto contenere alcuni locali di servizio.<sup>22</sup> Sulla corte si affaccia la cappella, di forma circolare, costruita con colossali blocchi di pietra locale e coperta da un tetto di forma singolare: un'altissima guglia realizzata in scandole di legno, che richiama la figura del campanile proposto nelle tavole di concorso per il cimitero Sud di Stoccolma e, più in generale, rimanda al profilo di alcune chiese di quell'oriente nordico così vicino al mondo svedese. I blocchi di pietra della cappella, separati da larghi corsi irregolari di malta bianca, proseguono l'antica tradizione costruttiva delle chiese svedesi. L'interno è semplice: i muri sono rivestiti di calce e mostrano l'irregolarità del paramento lapideo, il pavimento è in grandi lastre di pietra calcarea grigia e lo spazio è coperto da una cupola bassa e schiacciata, suddivisa in sedici campi radiali, rivestiti di assi sottili disposte parallelamente ai lati del poligono. La cappella rappresenta l'unica versione realizzata di quella tipologia circolare che Lewerentz propone in diverse occasioni, a partire dal tempio del Ricordo nel progetto per il crematorio di Helsingborg. In questo caso, però, alla circolarità della pianta non corrisponde un'idea di passaggio o di attraversamento, dal momento che l'edificio presenta una sola porta d'entrata, sovrastata da uno sfondato e fronteggiata



Fig. 4 Sigurd Lewerentz, cimitero di Valdemarsvik, prospettiva di studio per un viale di accesso e una cappella, 1917.  
© Arkitektur-och designcentrum, Stockholm

dall'altare, illuminato da una piccola finestra sulla sinistra.

Una terza figura è accostata al volume dell'aula sacra: una sorta di portale costituito da un arco a tutto sesto in pietra sormontato da un ripido tetto a due falde molto inclinate in legno, inserito in un frammento di muro che fa da terrapieno al dislivello che si apre dietro all'edificio. Il portale è letteralmente innestato sul corpo cilindrico, come se l'arco fosse stato generato dal muro che racchiude la piccola aula sacra. Il ruolo di questo elemento di passaggio, quasi bidimensionale, si chiarisce solo quando, un attimo prima di entrare nella cappella, si scorge, attraverso la sua apertura, l'immagine calma, rassereneante e immobile del cimitero che si stende alla quota inferiore: l'asse centrale del giardino organizzato geometricamente in settori, delimitati da siepi e fiancheggiato da tigli, è, infatti, perfettamente centrato nel campo inquadrato dall'arco.

In un fugace attimo, è offerta ai convenuti una visione di speranza prima di assistere al rito di passaggio dalla vita alla morte; alla fine della cerimonia, il corteo attraversa il portale e finalmente l'immagine intera dei giardini del riposo si apre alla vista. Si scende attraverso una scala ritagliata nel muro di pietra che prosegue oltre il portale, verso uno spiazzo circolare,<sup>23</sup> leggermente decentrato e piantumato con betulle, e si prosegue lungo l'asse centrale che – come la

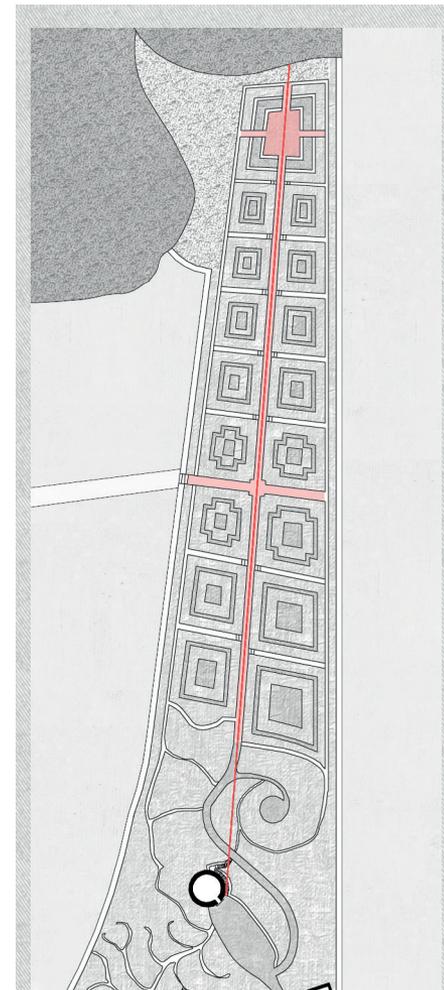
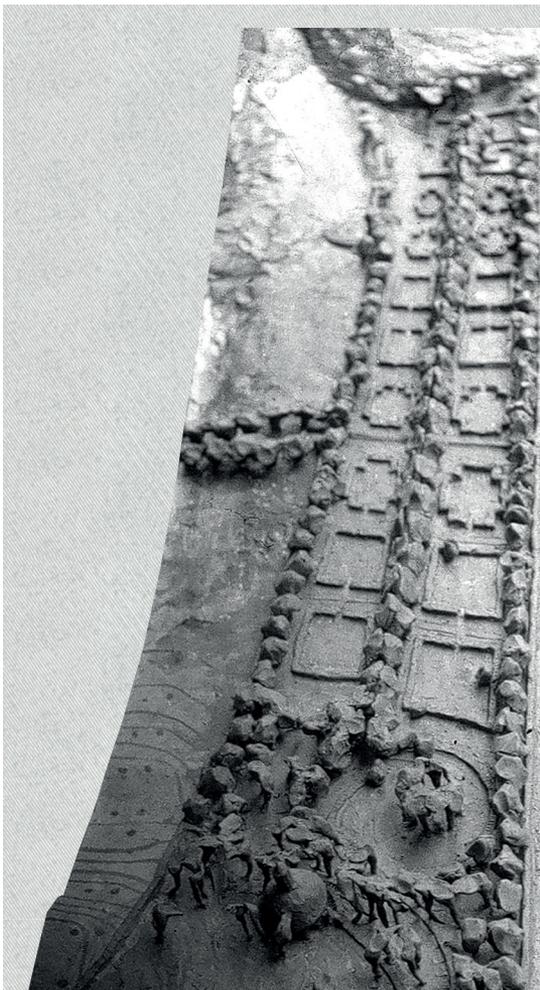


Fig. 5 Sigurd Lewerentz, cimitero di Valdemarsvik (1915-1920), modello di studio  
© Arkitektur-och designcentrum, Stockholm; ricostruzione planimetrica del progetto realizzato con indicato l'asse principale della composizione, che intercetta visivamente il portale di pietra innestato sul volume della cappella, disegno di Carlotta Torricelli.

via delle Sette Fonti nel Cimitero di Enskede<sup>24</sup> – ha un primo tratto con una leggera discesa, mentre il secondo sale a recuperare la quota dell'altra estremità della valle. Anche qui, la sezione concava dell'asse principale produce quel senso di raccoglimento e di isolamento appropriato per i luoghi di sepoltura. Giunti al termine del viale alberato, all'incontro con una seconda zona boscosa, voltandosi, lo sguardo inquadra un'immagine che da sola fornisce le ragioni di tutte le relazioni tra gli elementi del progetto: il volume della cappella è completamente celato dalla chioma degli alberi e la guglia scura si confonde con la massa del bosco che le fa da sfondo, mentre il portale, con le falde sormontate da una croce metallica, risulta il punto focale della prospettiva: una porta, un passaggio posto al termine di un fenditura fiancheggiata da alberi.

Nel disegno del cimitero di Rud le potenzialità teatrali del luogo sono portate alla massima espressione. Il cimitero è situato in una piccola località a nord di Karlstad, la città più importante del Värmland, che si trova sulla riva settentrionale del grande lago Vänern. Lewerentz riceve nel 1916 l'incarico per un progetto da collocarsi in una zona boscosa, con andamento orografico complesso. La topografia diventa matrice del progetto, interamente organizzato intorno al tracciato di un asse centrale che incede

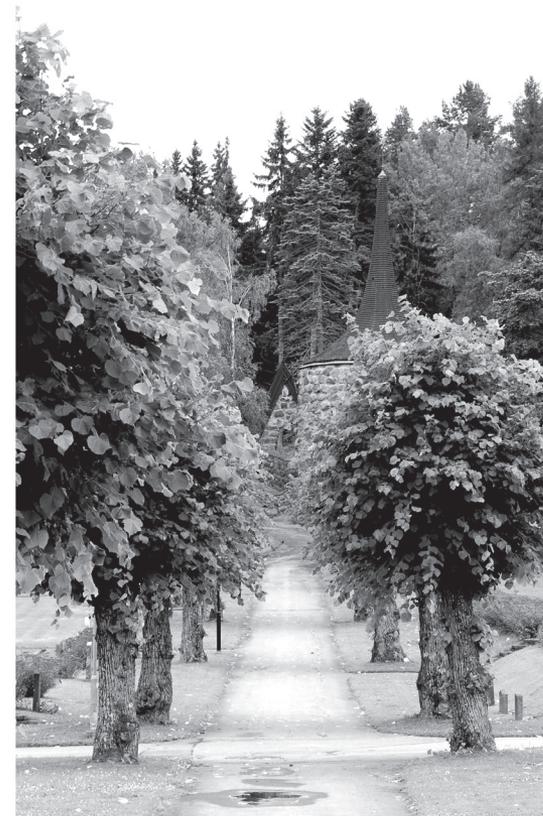


Fig. 6 Cimitero di Valdemarsvik, vista del portale di pietra con inquadri i giardini di sepoltura e controcampo dal viale centrale del cimitero verso la cappella. Foto di Carlotta Torricelli

perentoriamente, superando i differenti dislivelli. Gli elementi di cui si compone la prima fase della realizzazione del cimitero sono: un bosco, una vallata artificiale centrale e una necropoli organizzata geometricamente in due grandi settori quadrati. Attraverso il viale di betulle si giunge in un primo spazio di forma ovoidale su cui si attesta il cancello di entrata e, originariamente, un lungo muro contenente la casa del custode, in seguito demolito. Superata questa prima soglia, in cui si compensano le diverse giaciture tra il nuovo cimitero e l'asse di accesso dall'abitato, si entra nel giardino e si procede attraverso una seconda via bordata da tigli, che conduce alla valle artificiale, dove il percorso si divide in due rampe simmetriche che racchiudono, con il loro profilo curvilineo, uno specchio d'acqua ovale. Alla quota superiore, l'asse centrale riprende il suo tracciato, creando un varco nella fitta e scura siepe, che fa da fondale alla concavità artificiale. La linea della siepe cela il secondo percorso – perpendicolare al primo – che struttura il progetto e che avrebbe dovuto condurre a una cappella circolare, descritta nella maggior parte dei disegni come quella che viene invece costruita a Valdemarsvik. Nonostante molti elementi di questo progetto siano stati realizzati in maniera diversa da quella indicata da Lewerentz e alcune parti siano state demolite o

modificate, la chiarezza dell'idea fondativa risulta visibile. Il progetto si basa su di un tracciato che supera una serie di quinte che gli si oppongono trasversalmente, siano esse vegetali o costruite. Una complessa operazione di scavo e costruzione del rilievo permette a Lewerentz di enfatizzare la naturale pendenza del suolo, concentrando il dislivello nella figura di un bacino concavo dal profilo ovoidale: accogliente ventre materno da cui nasce l'acqua della nuova vita.

La prospettiva alberata che conduce a un piccolo edificio solitario non è l'unico tema ricorrente nei progetti per i luoghi sacri realizzati da Sigurd Lewerentz a partire dal 1914. In questi anni l'insistenza su determinate figure produce una sorta di migrazione di alcuni motivi tra diversi progetti, alcuni dei quali sviluppati anche da Asplund.

L'esempio più noto è costituito dalla figura del tetto a falda della cappella nel Bosco (1918-1922) di Asplund, ripreso da Lewerentz nella cappella della piccola località di Kvarnsveden, vicino a Borlänge, realizzata tra il 1919-1924, insieme al nuovo cimitero e alla risistemazione di uno esistente a Stora Tuna.

Il tema svolto in entrambi i casi è quello di un grande tetto, inclinato e scuro, sotto il quale è accolto un nartece, con dodici

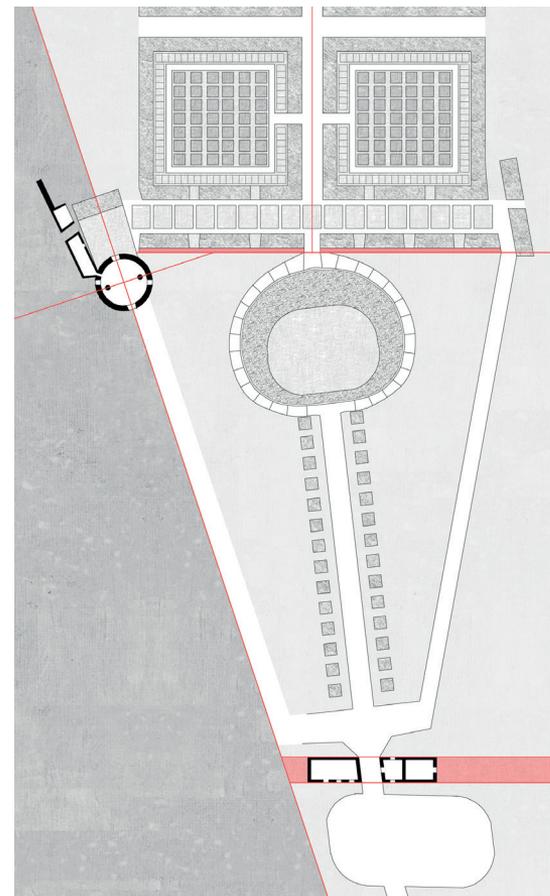


Fig. 7 Cimitero di Rud (1916-19), ricostruzione planimetrica del progetto di Sigurd Lewerentz per la parte dell'ingresso, con la casa del custode inserita nel muro di recinzione (oggi demolita) e la cappella circolare (non realizzata) posta all'estremità della siepe che definisce la quota superiore del terreno. Disegno di Carlotta Torricelli

o sedici colonne, interamente dipinto di bianco. Caroline Constant ha rilevato come l'ispirazione per la ripresa di questo tetto, che rimanda all'immagine di una primitiva capanna nordica, sia legata alla pubblicazione del libro con i disegni del cottage di Liselund, in Danimarca.<sup>25</sup>

Di notevole rilievo è pure ricordare che nel 1914 Lewerentz e Stubelius realizzano su incarico della vetreria Färe un edificio, poi demolito, destinato a sala convegni e biblioteca a Sibbhult. Nel progetto<sup>26</sup> si nota l'idea di un'imponente copertura, sviluppata per un'altezza che supera di quasi tre volte quella dei muri, che contiene al suo interno una grande sala con volta a botte sorretta da sottili colonne. L'idea di ricavare una volta a botte nell'altezza del tetto a falde genera una sezione con una porzione suddivisa su due piani, che ospita un vano per la musica aperto sulla grande sala, diventa un tema ricorrente in moltissime cappelle disegnate da Lewerentz. L'esperienza si inserisce nella sperimentazione sviluppatasi a partire dagli anni Sessanta del XIX secolo intorno alla tipologia edilizia adatta per accogliere libere celebrazioni religiose di gruppi di lavoratori o dell'Ordine Indipendente dei Buoni Templari, un'organizzazione nata sul modello della framassoneria. Per queste ragioni, in tali sale è necessario un elemento dal forte valore evocativo di un'assemblea civile e pubblica in cui si condivide un rito.

La silhouette protettiva del grande tetto è la figura appropriata per questo tema.

Nel cimitero di Kvarnsveden, dunque, Lewerentz fonda il progetto della cappella – completata nel 1923, oggi drasticamente modificata – sulla figura tetto rivestito con scaglie di ardesia sorretto all'esterno da sedici colonne realizzate in cemento poggiate su un alto plinto e coronate da una sorta di pulvino.

L'area destinata al nuovo cimitero, infatti, era costituita da un terreno agricolo completamente pianeggiante, distaccato dal centro abitato cui si riferiva e che oggi lo circonda. La sagoma scura del grande tetto ritagliata contro il profilo del cielo identificava con chiarezza il luogo della comunità.

Nel volume che contiene l'aula, Lewerentz propone una particolare tecnica muraria a doppia fodera che contiene, nei lati lunghi, la sequenza di contrafforti che assorbe la spinta della volta a botte della sala interna, e in quelli corti la scala per salire alla loggia del coro, collocata sopra al portale d'entrata, la stanza per il sacerdote e quella per la preparazione della bara dietro all'altare. Accanto all'aula, vediamo la realizzazione del campanile in forma di croce che era stato disegnato sull'isola di Forsbacka.

L'elemento porticato assume un ruolo di mediazione tra le diverse geometrie che si incontrano nel sito. Il cimitero si colloca su un lotto dalla forma trapezoidale allungata



Fig. 8 Cimitero di Rud, vista di una delle rampe di salita che accompagnano la concavità del bacino d'acqua. In alto, la quinta creata dalla siepe rettilinea. Fotografia di Carlotta Torricelli

e si basa sull'intersezione di due assi, tra loro perpendicolari ma con una giacitura differente rispetto a quella del perimetro del lotto: il primo proviene dal nucleo abitato, mentre il secondo rappresenta il percorso processionale di entrata alla cappella sull'asse est-ovest.

L'intero cimitero è delimitato da un muro basso di cemento intonacato di bianco, che separa il recinto sacro dalla zona circostante, in origine costituita da un terreno boscoso, con betulle, abeti e pini, e da campi agricoli. All'interno del cimitero viene introdotto anche un gruppo di latifoglie e le tombe sono disposte tutte secondo lo stesso orientamento, dirette verso l'alba in attesa della resurrezione, secondo l'antico uso. I monumenti funebri organizzati ordinatamente sono, però, di tipo verticale, in contrasto cioè con i principi che Lewerentz andava definendo negli stessi anni. Nella risistemazione del vicino cimitero di Stora Tuna, invece, disegnato in maniera semplice dall'incrocio di due assi in un recinto delimitato da alberi, l'architetto riesce a realizzare un cimitero in cui la maggior parte delle tombe sono completamente orizzontali e ricoperte da fiori, dando vita all'immagine senza tempo di un giardino pieno di grazia, dove avrà luogo la rinascita dell'umanità.



Fig. 9 Cimitero di Kvarnsveden (1919-1924), ricostruzione planimetrica del progetto di Sigurd Lewerentz inserito nel contesto. Nonostante le nuove lottizzazioni e le infrastrutture abbiano modificato il carattere prevalentemente agricolo dell'area, la giacitura della cappella e dei due assi principali del cimitero - che crea una distorsione nella regolarità dell'impianto - è ancora chiaramente riconducibile agli allineamenti con l'intorno. Disegno di Carlotta Torricelli

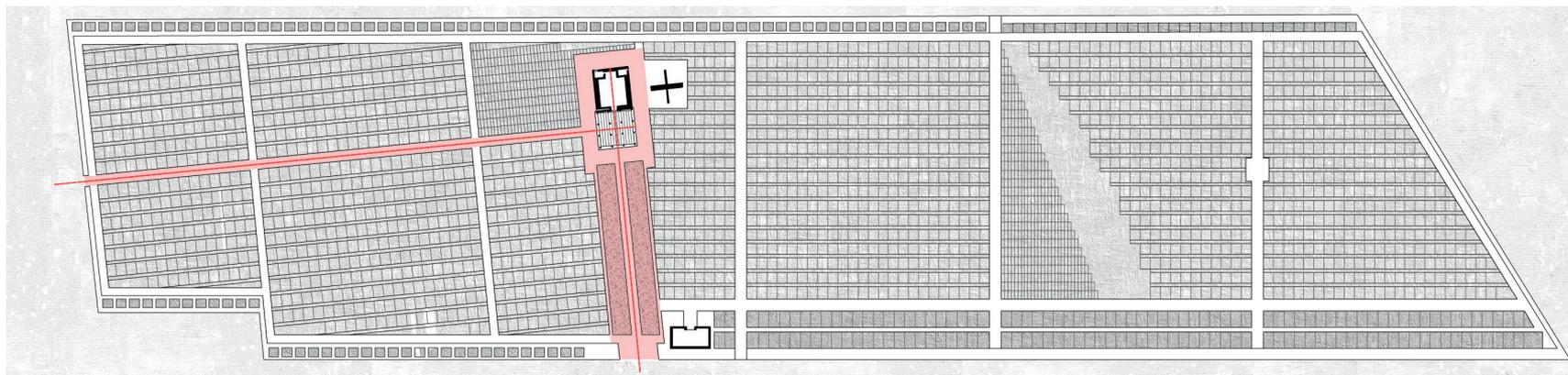


Fig. 10 Cimitero di Kvarnsveden, ricostruzione planimetrica del progetto di Sigurd Lewerentz con evidenziati i due viali alberati in direzione della campagna e del centro abitato che si congiungono nel portico della cappella. A lato di questo volume, la pianta a croce del campanile, oggi demolito. Disegno di Carlotta Torricelli.

Fig. 11 Cimitero di Kvarnsveden, fotografie d'epoca della costruzione della cappella e del campanile, circondati dalla campagna pianeggiante. © Arkitektur-och designcentrum, Stockholm

Lewerentz assorbe dalla cultura tedesca di quegli anni un modo determinato di intendere la morte e la costruzione dei monumenti funebri e la riporta nella realtà svedese. In tutta la sua opera, si applica nella diffusione dell'utilizzo di monumenti funebri a sviluppo orizzontale, che meglio si adattano all'idea di un paesaggio in cui la forza espressiva sia data dalla moltitudine di tombe sparse nella natura. Il disegno dei cimiteri, a suo parere, deve tendere alla creazione di un'atmosfera di calma e di pace, in contrasto con l'uso diffuso delle lapidi a sviluppo verticale, che impongono la propria figura in maniera prepotente.

A conclusione, risulta pertinente rimarcare come Lewerentz, durante la sua lunga vita, non abbia mai insegnato, abbia scritto poco e rivelato il minimo indispensabile del suo lavoro. Appare perciò emblematico il fatto che, nel 1939 lo si trovi impegnato nella stesura di un testo, rimasto incompiuto, proprio incentrato sul disegno dei cimiteri. Con il suo peculiare stile netto e distaccato, definisce in poche e stringate frasi quella che sarà una rivoluzione nel modo di concepire il rapporto tra architettura e paesaggio nei luoghi sacri: «Per quanto concerne i monumenti funebri, i migliori sono quelli che non disturbano l'andamento del terreno, ma si integrano con esso. I monumenti orizzontali della nostra

tradizione generalmente soddisfano questo requisito e la vegetazione che cresce tutto intorno crea una spinta verso il basso, verso un tappeto di erba e fiori...Nel progettare un luogo di sepoltura bisogna innanzitutto provvedere all'ombra necessaria e facilitare l'orientamento. Questo in un giardino potrebbe contribuire a mettere in evidenza il movimento del terreno o la presenza di un edificio, ma non deve assolutamente derivare da un monumento funerario».<sup>27</sup>

1. François Cheng, *Quinta meditazione*, in *Cinque meditazioni sulla morte. Ovvero sulla vita*, Bollati Boringhieri, Torino 2015
2. Nel complesso dell'opera di Sigurd Lewerentz i progetti per edifici e luoghi sacri occupano uno spazio rilevante. Si possono contare quasi una trentina di progetti, dei quali circa un terzo realizzati. Cfr. a questo proposito le pubblicazioni monografiche sull'autore: Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975 (1985)*, The MIT Press-Byggorlaget, Stockholm, 1987; Claes Dymling, a cura di, *Sigurd Lewerentz. Vol. I. Photographs of the work, Vol. II. Drawings*, Byggorlaget, Stockholm, 1997; Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione, a cura di, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano 2001
3. Giorgio Pigafetta, *La più vuota delle immagini. Arte e figure della morte*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 85
4. Margherita Petranzan, *La presenza dell'assenza*, in Marina Leoni e Giorgio Pigafetta, a cura di, *Architettura: il duplice sguardo su vita e morte*, Il Poligrafo, Padova 2014.
5. La collezione dei disegni e dei materiali di progetto di Sigurd Lewerentz è conservata presso l'archivio dell'Arkitektur- och designcentrum di Stoccolma. La maggior parte degli schizzi che illustrano i progetti presentati in questo scritto non sono ancora digitalizzati e sono coperti da copyright.
6. A questo proposito si ricorda che Caroline Constant ha evidenziato



Fig. 12 Fotografia d'epoca dell'interno della cappella del cimitero di Kvarnsveden. © Arkitektur- och designcentrum, Stockholm  
Fig. 13 Antico cimitero della chiesa di Källa, Öland. Fotografia conservata presso l'archivio di Sigurd Lewerentz. © Arkitektur- och designcentrum, Stockholm

le connessioni tra le prime importanti esperienze progettuali di Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz – in particolare relativamente al progetto per il Cimitero di Enskede a Stoccolma – e il coevo contesto culturale mitteleuropeo. Cfr. Caroline Constant, *The Woodland Cemetery: Towards a Spiritual Landscape. Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz 1915-61*, Stockholm, Byggforlaget, 1994

7. Per una descrizione dettagliata degli anni della formazione di Sigurd Lewerentz si veda J. Ahlin, *Op. Cit.*

8. È significativo a questo proposito ricordare che Wassily Kandinsky pubblica il saggio Dell'artista per la prima volta in lingua svedese, a Stoccolma nel febbraio 1916. Cfr. Philippe Sers, a cura di, *Wassily Kandinsky, Tutti gli scritti 2*, Feltrinelli, Milano 1974.

9. Per un approfondimento in merito al legame tra la riflessione progettuale di Sigurd Lewerentz, l'ambiente della cultura simbolista e il recupero di alcune tendenze mistiche radicate nella cultura svedese si veda: Carlotta Torricelli, *The Symbolic Dimension between Nature and Artifact. The Woodland Cemetery in Stockholm*, in Carsten Ruhl, Chris Dähne, Rixt Hoekstra (eds.), *The Death and Life of the Total Work of Art*, Jovis Verlag GmbH, Berlin 2015.

10. Riguardo alla lunga e complessa vicenda che porta alla realizzazione per fasi del Cimitero Sud di Stoccolma e che prosegue durante l'intera attività professionale dei due architetti, Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e Sigurd Lewerentz (1885-1975), esiste ampia letteratura. Si vedano, in particolare: Caroline Constant, *Op.Cit.* e Bengt O.H. Johansson, *Tallum. Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm*, Stockholm, Byggforlaget 1996.

11. Ingrid Lilienberg, *Reflexioner med anledning af kyrkogårdstäflan*, in "Teknisk Tidskrift: Arkitektur", Stoccolma 1915

12. Per una dettagliata descrizione del Cimitero Est di Malmö si veda in particolare Caroline Constant, *"La lenta scoperta del valore assoluto della semplicità"*, in Gennaio Postiglione, a cura di, *"Il cimitero est di Malmö. Sigurd Lewerentz architetto"*, in Casabella, 1998, 659.

13. Per una trattazione più dettagliata del rapporto tra la sperimentazione architettonica in Svezia e il pensiero di Gustav Schlyter si veda Carlotta Torricelli, *"La morte come passaggio. Sacro e arcaico nell'architettura di Sigurd Lewerentz"*, in IN\_BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura, 2012, 04.

14. Giuseppe Limoni, *Catastrofe e Identità. Tra la catastrofe dei valori e il valore della catastrofe* in Maria Stella Barberi e Domenica Mazzù (a cura di), *Katastrofé. Tra ordine culturale e ordine naturale*, Giappichelli, Torino 2011

15. Torsten Stubelius (1883-1963) è l'architetto con cui Lewerentz costituisce il suo primo studio dal 1912 al 1916. La storia racconta che proprio davanti al modello per il crematorio di Helsingborg Asplund abbia chiesto a Lewerentz di partecipare insieme al Concorso per il Cimitero Sud di Stoccolma.

16. Cfr. Ulf G. Johnsson, *"De första svenska krematorierna och deras förutsättningar"*, in *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 1964, 33 (1-4).

17. Per il lavoro di Fredrik Magnus Piper (1746-1824) si vedano in particolare la realizzazione del Parco Haga e il parco della residenza reale di Drottningholm. Cfr. a questo proposito Magnus Olausson, *Den engelska parken i Sverige*, Byggforlaget, Stockholm, 2001.

18. Ci si riferisce alla definizione che Elena Pontiggia ha coniato per definire il movimento del Ritorno all'ordine che attraversa l'Europa degli anni Dieci e Venti del ventesimo secolo: «Il suo linguaggio muove infatti da un presupposto comune: il richiamo all'antico e a una nozione classica di spazio e tempo, forma e disegno, mestiere e soggetto». Elena Pontiggia, *L'enigmatico classicismo. Il ritorno all'ordine in Europa (1919-1925)*, in Id., a cura di, *Il Ritorno all'ordine*, Abscondita, Milano 2005, pag. 126

19. Per uno studio approfondito della declinazione del linguaggio classico nell'architettura di Sigurd Lewerentz e in particolare all'interno del progetto per il Cimitero Sud di Stoccolma si veda: Carlotta Torricelli, *Classicismo di Frontiera. Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione*, Il Poligrafo, Padova 2014.

20. Si veda a questo proposito, Adam Caruso, *"Sigurd Lewerentz and a Material Basis for Form"*, in OASE, Amsterdam, 1997, 45/46.

21. Nella tradizione svedese la torre campanaria è un edificio autonomo rispetto alla chiesa, realizzato in legno, con forme differenti a seconda delle epoche, ma sempre molto espressive. Normalmente, però, la figura del campanile è quella di una torre chiusa, completamente introversa, aperta solo nella parte più alta. Lewerentz propone in più di un progetto l'idea di una costruzione basata in pianta sull'incrocio perpendicolare di due strutture, di cui una lasciata a vista, come in alcuni esempi arcaici, ma riesce a realizzarla solo vicino alla cappella del cimitero di Kvarnsveden. Questo campanile non ha mai incontrato il favore della cittadinanza, che ha deciso di demolirlo e sostituirlo con un altro più direttamente riconducibile alla tradizione locale.

22. Nella soluzione finale del progetto per Valdemarsvik viene realizzato un solo edificio che contiene la portineria e i servizi, accostato al muro di ingresso, ma con una forma più autonoma rispetto a quella del progetto originale, con le stanze ricavate nella profondità del muro.

23. Questa parte del progetto per il cimitero di Valdemarsvik non è stata realizzata secondo i disegni di Lewerentz, in cui un movimento spiraliforme del terreno e delle alberature avvolge una piazza circolare centrale.

24. Per una descrizione dettagliata del lavoro di Lewerentz sulla sezione della Via delle Sette Fonti nel Cimitero Sud di Stoccolma, si veda Carlotta Torricelli, *Op. Cit.*

25. Cfr. Caroline Constant, *Op.Cit.*, p.57.

26. Cfr. a questo proposito Hakon Ahlberg, *"Sigurd Lewerentz"*, in *Arkitektur*, 1963, 9.

27. Il testo elaborato nel 1939 da Lewerentz rappresenta una prima stesura per un saggio che avrebbe dovuto essere inserito in un volume, edito dalla Lindfors Bokförlag di Stoccolma, dedicato al paesaggio svedese. Il progetto editoriale, interrotto negli anni della guerra, riprende alla fine del conflitto, senza però il testo di Lewerentz, rimasto incompiuto e a lungo inedito. La traduzione italiana si trova in Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaio Postiglione, *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano 2001, pp. 60-61.