



QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

6|2023 **Tecnica e Forma**

Vitangelo **Ardito** · Roberto **Bianchi** · Silvia **Calò** · Nicola
Valentino **Canessa** · Luisa **Chimenz** · Stefano **Converso**
Davide **Crippa** · Michele **De Chirico** · Felipe **de Souza**
Noto · Andrea **Di Salvo** · Marco **Elia** · Raffaella **Fagnoni**
Davide **Falco** · Antonello **Fino** · Chiara **Frisenna** · Manuel
Gausa Navarro · Gabriella **Liva** · Monica **Pastore** · Angela
Pecorario Martucci · Chiara Lorenza **Remondino** · Andrea
Scalas · Pedro **Silvani** · João **Soares** · Paolo **Tamborrini**

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (Presidente), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Cesare Sposito, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale

Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Calì, Rossella de Cadilhac, Luisa Chimenz, Fabrizio Di Marco, Elena Della Piana, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Antonio Labalestra, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Marco Mareto, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Marco Pietrosante, Vittorio Pizzigoni, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Dario Russo, Rita Sassu, Francesca Scalisi, Lucia Serafini

Redazione

Mariella Annese, Nicoletta Faccitondo, Antonello Fino,
Tania Leone, Domenico Pastore, Valentina Santoro, Valeria Valeriano

Anno di fondazione 2017

Vitangelo Ardito, Chiara Frisenna

La forma unitaria del tetto. La costruzione della copertura in due cappelle a confronto

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 - eISBN 978-88-5491-444-5

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

VITANGELO ARDITO, CHIARA FRISENNA, *La forma unitaria del tetto. La costruzione della copertura in due cappelle a confronto*, QuAD, 6, 2023, pp. 89-110.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

6|2023 Sommario

5 EDITORIALE
Antonio Labalestra

Architettura

- 11 «MEGLIO DELLO SCAVO, PENSAVO, CONVIENE APPRENDERE A SCAVARE». APPUNTI SUL RAPPORTO TRA TECNICA DI SCAVO E SVILUPPO DELL'ARCHEOLOGIA COME SCIENZA STORICA IN ITALIA
Davide Falco
- 29 LEXICON AND SYNTAX. ABOUT THE TYPOLOGICAL APPROACH TO THE STUDY OF ANCIENT ARCHITECTURE
Antonello Fino
- 43 INNOVAZIONI TECNICHE E DISEGNI ODEPORICI DI ARCHITETTURA TRA XVIII E XIX SECOLO: IL *CYMAGRAPH* DI ROBERT WILLIS
Silvia Calò
- 73 IL "MODELLO STROZZI": PERMANENZA DI MIMESI COSTRUTTIVA TRA IL XVIII E IL XX SECOLO
Pedro Silvani

- 89 LA FORMA UNITARIA DEL TETTO. LA COSTRUZIONE DELLA COPERTURA IN DUE CAPPELLE A CONFRONTO
Vitangelo Ardito, Chiara Frisenna
- 111 TECNICA E FORMA SOSPESA. IL “PAESAGGIO DOMESTICO” DI VICO MAGISTRETTI
Gabriella Liva
- 129 TECNICA E FORMA URBANA: IL PROGETTO DI OSCAR NIEMEYER PER PENA FURADA
Felipe de Souza Noto
- 143 LE SPERIMENTAZIONI DI GAETANO VINACCIA SUL CEMENTO ARMATO. LA FORMA COME MANIFESTAZIONE DELLA TECNICA
Angela Pecorario Martucci
- 161 FIGURE LITICHE. LA QUESTIONE DELLA GEOMETRIA PROTOSARDA TRA FORMA E COSTRUZIONE
Andrea Scalas, João Soares
- 179 IL PROGETTO COME MODIFICA DELLE “FORME TECNICHE”
Stefano Converso
- 197 MORPHOLOGIES > LOGOMORPHIES. EQUATION “LOGIC+TECHNOLOGY+FORM” IN THE NEW COMPLEX CITY
Manuel Gausa Navarro, Nicola Valentino Canessa

Design

- 215 “FORMATECNICA”. IL NUOVO PARADIGMA CULTURALE CHE INVESTE LO SPAZIO DEL PROGETTO
Roberto Bianchi, Marco Elia
- 233 LA TECNICA DELLA GRU. PER UN’ERMENEUTICA DEL PAESE DEL SOL LEVANTE NEL DESIGN
Luisa Chimenz

- 247 METAMORFOSI EVOLUTIVA DELLA MATERIA. TECNICHE ED
ESTETICHE PER INGLOBARE E ACCOGLIERE
Michele De Chirico, Davide Crippa, Raffaella Fagnoni
- 263 LINGUAGGI IBRIDI TELEVISIVI. LE ESPERIENZE PIONIERISTICHE
DI VIDEOGRAFICA DI MARIO CONVERTINO
Monica Pastore
- 281 FORZARE LE GRIGLIE. DIALOGO STRUMENTI-PROGETTO NEL
DESIGN DELLA COMUNICAZIONE
Paolo Tamborrini, Andrea Di Salvo, Chiara Lorenza Remondino

La forma unitaria del tetto

La costruzione della copertura in due cappelle a confronto

Vitangelo Ardito, Chiara Frisenna*

Politecnico di Bari | ArCoD - vitangelo.ardito@poliba.it, chiara.frisenna@poliba.it

In 1920 E.G. Asplund built the Skogskapellet (Chapel in the Woods) in Stockholm's South Cemetery, a small building with a large wooden shingle roof, an expression of the traditional character of Nordic roofing. A few years later, in 1924, S. Lewerentz was commissioned to design and build the cemetery in Stora Tuna and the chapel in Kvarnsveden. In continuity with the construction of the chapel in the woods just before Asplund, the Lewerentz chapel also appears to be a vernacular building. However, the similar shape of the roof, belonging to the same building tradition, is actually the result of different principles and techniques that bring with them two declinations of built space: the roof is an apparent unitary domestic envelope that relates appropriately to its context but contains spaces within it that belong to a new contemporary category of architectural space. The aim is to present a contribution that is articulated through an examination of the constructional heterogeneity of the craftsmanship that led to the construction of the two large roofs and the sacred spaces of the two chapels they contain.

Nel 1920 E.G. Asplund costruisce nel cimitero sud di Stoccolma la Skogskapellet (Cappella nel Bosco), un piccolo edificio con un grande tetto in scandole lignee, espressione del carattere tradizionale delle coperture nordiche. Qualche anno dopo, nel 1924, viene commissionata a S. Lewerentz la progettazione e realizzazione del cimitero di Stora Tuna e la cappella a Kvarnsveden. In continuità con la costruzione della cappella nel bosco poco precedente di Asplund, anche la cappella Lewerentz appare un edificio dai tratti di una costruzione vernacolare. Tuttavia la simile forma del tetto, appartenente ad una stessa tradizione costruttiva, in realtà è risultato di principi e tecniche differenti che portano con sé due declinazioni di spazio costruito: il tetto è un apparente unitario involucro domestico che si relaziona in maniera appropriata con il contesto ma contiene al suo interno degli spazi che appartengono ad una nuova contemporanea categoria di spazio architettonico. Si vuole presentare un contributo che si articola attraverso la disamina della eterogeneità costruttive del sapere artigianale che hanno portato alla costruzione delle due grandi coperture e degli spazi sacri delle due cappelle da queste contenute.

Keywords: *construction, roof, tradition, Sweden, technique*

Parole chiave: *costruzione, copertura, tradizione, Svezia, tecnica*

▪ *I protagonisti*

Nel 1910 tra i banchi della Klara Skola, una libera istituzione nata in opposizione alla formazione accademica, si incrociano le vite di Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e Sigurd Lewerentz (1885-1975), due tra i più importanti architetti nordici del '900. La scuola era guidata dagli architetti che erano i protagonisti del rinnovamento architettonico che stava interessando la penisola scandinava. Carl Westaman (1866-1936), Ivar Tengom (1878-1968), Ragnar Östberg (1866-1945) e il giovane Carl Bergsten (1879-1935) si avvicinavano alla disciplina architettonica con un metodo legato alla realtà del mestiere dell'architettura¹. I "corsi avanzati" della Skola si basavano sulla convinzione che occorreva modernizzare l'architettura svedese; i materiali tradizionali dovevano essere usati in modo moderno, i materiali moderni in modo da sviluppare forme tradizionali e il sito e il contesto erano chiamati a svolgere nel progetto un ruolo di primo piano. Lewerentz aveva ricevuto una formazione tecnica alla Chalmers Tekniska Läroanstalt, l'università tecnica di Göteborg, e fin da bambino aveva frequentato la fabbrica di vetri a Sandö di cui suo padre era direttore. Prima dell'adesione alla formazione della Klara Skola, aveva fatto a più riprese esperienza di apprendistato in vari studi dalla Germania del Deutscher Werkbund².

Asplund, invece, nel 1905 si era iscritto alla facoltà di architettura della Kungliga Tekniska Högskolan di Stoccolma e dopo aver conseguito la laurea aveva frequentato la Skola insieme al futuro collega. Nel 1910 aveva vinto una borsa di studio per compiere un viaggio di studio in Germania con lo scopo di approfondire l'uso del calcestruzzo come materiale di rivestimento, durante il quale aveva potuto apprezzare il lavoro di Theodor Fischer (1862-1938) e allinearsi con il suo pensiero critico nei confronti dell'uso del calcestruzzo come imitazione della pietra: l'uso onesto del materiale implica un processo artistico e possiede la capacità di produrre un risultato estetico. Entrambi, Asplund e Lewerentz, durante i primi anni dello svolgimento della professione, avevano compiuto il *rite de passage* degli architetti scandinavi: visitare il Sud dell'Europa e in particolare l'Italia³, dove avevano potuto confrontarsi con il tema della rovina e con il suo duplice ruolo: modello costruttivo e riferimento culturale⁴.

▪ *Il Langhaus e l'edilizia domestica*

Contrariamente alla concezione del tetto come *velarium* smaterializzato, esempio emblematico nell'architettura scandinava, come inteso da Ragnar Östberg nel Municipio di Stoccolma, la copertura può essere espressione manifesta della costruzione dell'edificio⁵. Il tetto, inteso come il coperto⁶, può essere la manifestazione della sua ossatura o semplicemente un mantello che alla maniera semperiana ricopre l'edificio e lo mette in relazione col mondo. Esso può essere espressione dell'idea di *technè* che rappresenta la coincidenza dei valori reali e

degli aspetti empirici della costruzione, oppure rappresentare una suggestione rispetto al concetto di tettonica, ovvero una rottura tra il significato e l'espressione. Un dibattito acceso che ha il tema cardine nel binomio costruzione e rappresentazione in antitesi e sintesi.

Nelle "terre notturne"⁷, da sempre, la protezione dal clima rigido è stata una preoccupazione primaria. Per questo è lecito far riferimento al *Langhaus*, "casa lunga" (*fig. 1*), tipo della casa nordica che si sviluppa su una pianta di base rettangolare in cui l'abitazione, i magazzini e le stalle sono riuniti sotto un unico grande tetto di paglia o di legno. È al tetto che spetta il compito di coprire l'edificio e di ripararlo dalla pioggia e dalle intemperie. La forma unitaria della casa, nonostante all'interno siano presenti nuclei di spazi diversi in sequenza, è sottolineata dalla costruzione del tetto con frontone a falde spezzate.

La costruzione del riparo è affidata quindi alla copertura, che contiene tutto lo spazio abitabile, che si ricongiunge con il suolo attraverso un basso e largo muro pieno, costruito con materiali lapidei locali, semilavorati. Dalla sua durevolezza e solidità dipende quindi la sua durata. La grande presenza di boschi ha poi avuto come conseguenza un'evoluzione del costume edilizio: dal basso e spesso muretto ci si è specializzati nella costruzione a tronchi ad incastro o *Blockbau*, o in svedese *knuttimring* termine che suggerisce in maniera letterale la costruzione di una struttura spaziale a nodi⁸. Successivamente la costruzione interamente in legno per le grandi unità familiari, assecondando la normale lunghezza del tronco, si semplificò nella suddivisione in piccole case, monocellula, che si avvicinarono al tipo di costruzione a *megaron*. Con l'aggiunta poi di un'anticamera, la pianta si sviluppò in quella che gli svedesi chiamano *Mora*.

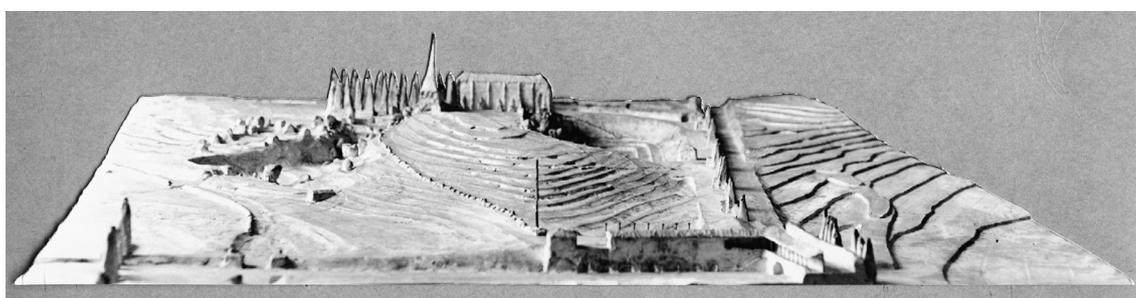
▪ *Nuove architetture monumentali: i crematori*

Il tema dell'architettura sacra dedicata ai riti funebri è una delle tematiche centrali dell'architettura scandinava di quegli anni. La riforma della pratica funeraria in Svezia ha radici nella volontà di istituire cimiteri come luoghi salubri e igienici e si sviluppa grazie all'adozione della pratica della cremazione. I nuovi moderni cimiteri scandinavi vedono come predecessore il progetto del cimitero nord di Stoccolma di Carl Gustaf Blom Carlsson (1799-1868) del 1815, ma mancano dei riferimenti tipologico-costruttivi e stilistici dai quali attingere per la costruzione dei nuovi edifici crematori. Gustav Schlyter, membro della municipalità di Helsingborg e segretario della *Eldbegängelse Förening* (Associazione Nazionale per la cremazione, nata per agevolarne la diffusione), è tra le figure che contribuiscono maggiormente a questa ricerca. Schlyter aveva elaborato un programma per la costruzione dei crematori insieme al poeta belga Maurice Maeterlinck, scrittore e drammaturgo belga insignito nel 1911 del Premio Nobel per la Letteratura e promulgatore delle nuove pratiche di cremazione, in cui l'articolazione spaziale dell'edificio è sintetizzata nel disegno di architettura insieme al



Fig. 1. Langhaus, modellino in mostra permanente ArkDes, Stoccolma.

Fig. 2. E.G. Asplund, S. Lewerentz, Tallum, modello progetto di concorso, 1915 (Architecture and Design Centre digmus-ark-ARKM, 1988-104-0912).



progetto di includere degli elementi naturali e paesaggistici. Schlyter intuisce che la diffusione della pratica della cremazione avrebbe dovuto necessariamente essere legittimata attraverso i rinnovati aspetti morali ed estetici della società del tempo, ricorrendo così alle parole del noto scrittore belga. Vengono in questo modo unite le competenze tecniche alla capacità narrativa della letteratura per sopperire alla mancanza di riferimenti tipologici dai quali attingere per la progettazione dei crematori e individuarne così i caratteri stilistici⁹. L'Esposizione Baltica di Malmö del 1914 è il primo momento in cui sono tradotte in architettura le istanze promosse da Schlyter. In quest'occasione viene esposto in mostra il progetto per il crematorio di Helsingborg dello studio associato di architettura di Lewerentz e Torsten Stubelius (1883-1963)¹⁰.

Il progetto del crematorio di Helsingborg si sviluppava secondo l'asse Nord-Sud, diversamente da quanto indicato dalle istanze di Schlyter che indicavano invece che la costruzione doveva disporsi seguendo il percorso del sole. L'accesso alla prima stanza, la "sala della morte", a pianta centrale, priva di aperture e conclusa da due absidi, sedi di una scala, sarebbe dovuto avvenire attraverso un'enorme ripida scala, ortogonale rispetto alla costruzione del grande crematorio. Dalla buia e alta "sala della morte", poi, lo spazio si contraeva in una piccola stanza voltata, come un diaframma, il luogo del coro e dell'organo che era l'anticamera della "sala della vita". Quindi da uno spazio buio si sarebbe dovuti accedere ad una lunga galleria luminosa, il luogo del rito vero e proprio. La "sala della vita" era una

lunga navata in cui lo spazio era ritmato da una sequenza di archi che, insieme ad una batteria di finestre, direzionavano lo sguardo e il cammino dei commemoranti. Dalla galleria si accedeva poi al lungo chiostro, un *columbarium* porticato al termine del quale sorgeva il “tempio del ricordo”. Nei portici e nel tempio commemorativo in fondo al cortile erano collocate le urne delle personalità rilevanti della società civile, gli altri luoghi per la sepoltura erano previsti nel *columbarium* o nel “giardino del riposo”, dove le lapidi, per non disturbare l’andamento della superficie ondulata dei pendii erbosi, erano disposte orizzontalmente. L’intero complesso doveva essere costruito in muratura e in alcune parti, ad esempio l’ingresso, riccamente decorato. Ad eccezione dell’orientamento, quindi, il progetto esprimeva attraverso una perfetta successione di luoghi ciò che prevedeva il programma elaborato da Gustav Schlyter¹.

Attraverso la costruzione di stanze e della loro sequenza si conformava lo spazio che scandiva la cerimonia, generando così la costruzione della forma del rito. Quale architettura avessero guardato per disegnare il progetto prototipo per il crematorio di Helsingborg non è espresso in nessun documento, certo è però che Lewerentz da poco tornato dal suo viaggio in Italia aveva visitato anche Firenze e le sue architetture rinascimentali. L’11 giugno 1571 fu inaugurata la biblioteca Medica Laurenziana il cui progetto è opera di Michelangelo (1475-1564). La biblioteca è costruita da due stanze: un alto vestibolo di accesso, con una imponente scala scultorea che ne occupa tutto lo spazio e la lunga galleria il cui spazio è scandito da una serie di finestre dalle quali la luce utile allo studio e la consultazione dei volumi entra in maniera misurata. Il progetto per il crematorio di Helsingborg suggerisce la sequenza degli spazi e la presenza di alcuni elementi significativi della biblioteca laurenziana di Michelangelo.

Carl Bergsten, promuovendo l’opera di Lewerentz e Stubelius, scrisse sulla rivista «*Arkitektur*» che il progetto rappresentava una «abile sistemazione, nel senso migliore del termine, che ha ottenuto un effetto complessivo sorprendente grazie all’attenta collocazione dell’edificio che preserva le qualità intrinseche dell’ambiente naturale circostante». Il progetto per il crematorio di Helsingborg servì da prototipo per il progetto della cappella principale nella proposta per la competizione dello Skogskyrkogården.

▪ *Un nuovo cimitero per Stoccolma*

Nel 1914 viene bandito il concorso per la progettazione di un nuovo cimitero per la città di Stoccolma: il cimitero sud nel sobborgo di Enskede. Per la prima volta in Svezia fu pubblicato un bando dalla caratura internazionale, sia in lingua svedese che in tedesco probabilmente per attirare l’attenzione di architetti tedeschi, i quali già da tempo si stavano confrontando con il tema dell’architettura sacra dedicata ai riti funebri, sviluppando numerosi progetti che perseguivano l’idea di “cimitero-parco”.

I compagni di studi Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz decisero di partecipare insieme al concorso per la progettazione dello Skogskyrkogarden: Asplund era rimasto affascinato dal progetto per il crematorio di Helsingborg che Lewerentz, insieme al suo associato, aveva presentato alla Mostra Baltica di Malmö del 1914¹².

Alla richiesta per la sistemazione di una ricca area boscosa di forma irregolare, allungata ed ondulata nella sua parte settentrionale, quella verso la città, risposero con 53 proposte molti architetti svedesi e tedeschi.

La giuria, tra cui Ragnar Östberg, assegnò il primo premio al progetto di concorso intitolato “*Tallum*” (fig. 2), la proposta presentata da Asplund e Lewerentz, contrassegnata con un termine inesistente nel vocabolario svedese ma che segnala l’atteggiamento da voler perseguire attraverso il progetto: una particolare attenzione al sito, imparato dai maestri alla Skola, con l’occhio fisso sulla spazialità dell’architettura classica. *Tall*, infatti, in svedese significa albero di pino e il suffisso *-um* è una ibridazione dal sapore latinizzante¹³.

È proprio l’atteggiamento di rispetto delle proprietà intrinseche nella bellezza della natura del sito a colpire la giuria che scriverà di *Tallum* «la proposta si distingue soprattutto per il modo in cui conserva la qualità particolarmente bella dell’area»¹⁴.

Il progetto di concorso, modificato numerose volte, anche su suggerimento della giuria, prevedeva la realizzazione di alcuni edifici all’interno del bosco, secondo l’esplicito riferimento ai *Waldfriedhöfe*, cimiteri nel bosco che cominciarono a sorgere nei pressi di alcune città tedesche e che avevano come modello di riferimento il progetto di Hans Grässer (1860-1939) per il cimitero di Monaco di Baviera costruito tra il 1905 e il 1907.¹⁵ Appena fuori dal centro storico della città, il cimitero di Grässer, era situato nel cuore della foresta, le varie cappelle erano costruite in diversi stili architettonici e insieme alle tome costruivano un dialogo tra la natura e il ciclo vitale segnati dal trascorrere del tempo.

Il sito lungo e relativamente stretto copriva circa ettari 55 di ricca vegetazione boschiva ed era orientato lungo l’asse Nord-Sud. Tutti i manufatti architettonici nello Skogskyrkogarden erano disposti nel paesaggio senza che questo subisse sostanziali modificazioni, ma piuttosto rispettavano il tracciato dei percorsi e la flora presente. I monumenti, infatti, sparsi nella foresta, si richiamano tra loro a distanza grazie ad un sistema di tracciati, in cui il disegno della topografia assume un ruolo fondamentale¹⁶. Viene espressa così l’idea della costruzione di una necropoli in cui i corpi edificati si affiancano alla potenza figurativa della natura come frammenti urbani. Alle diverse aree del cimitero erano stati assegnati nomi simbolici come “Via delle Urne” o “Via della Croce”, e portavano traccia delle esperienze italiane e dello studio dei siti antichi.

Così dal 1916 al 1934 i due giovani architetti lavorarono a stretto contatto e anche se ciascuno aveva il compito di occuparsi di alcune costruzioni in particolare o di aree specifiche, tutti gli elementi principali della progettazione del cimitero derivano dal loro contributo congiunto.

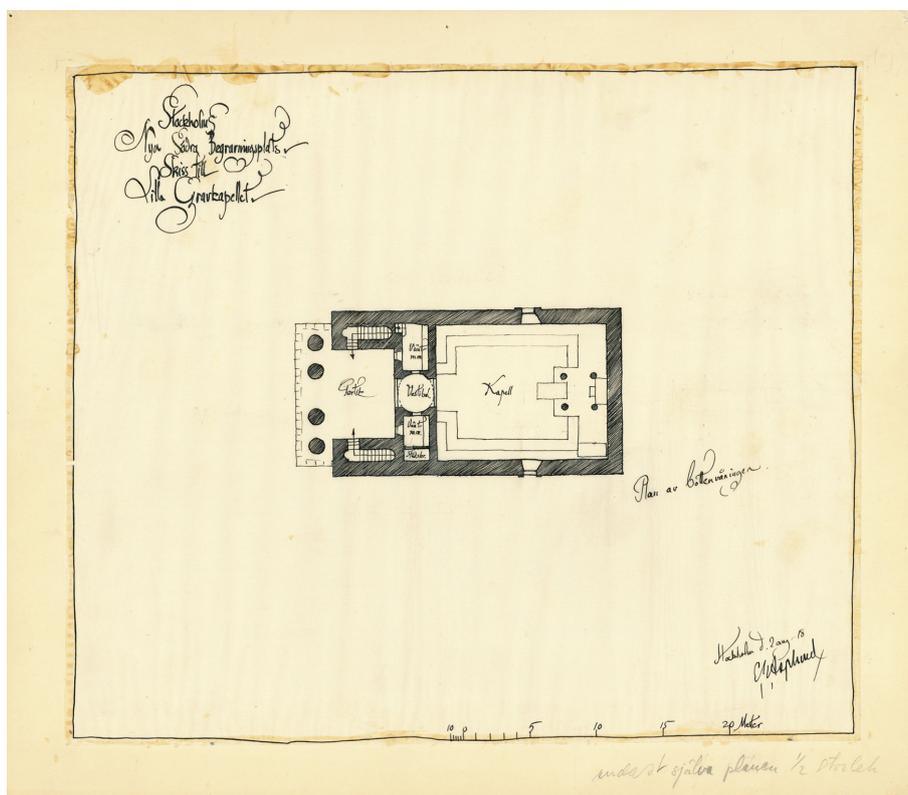


Fig. 3. E.G. Asplund, pianta della prima versione della Cappella nel Bosco, 1917 (Architecture and Design Centre digmus-ark-AR-KM.1988-104-0606).

▪ La Cappella nel Bosco

La Cappella nel Bosco ad opera di Asplund fu il primo edificio progettato per il cimitero sud di Stoccolma. Il progetto della prima versione prevedeva la realizzazione di un tempietto “classicggiante” di pianta rettangolare con il lato corto lungo $\frac{2}{3}$ dell’altro (fig. 3). Il tempietto doveva essere costruito in muratura con il tetto a doppia falda di dolce pendenza. Quattro colonne alte e snelle, dal liscio fusto e prive di base, coronate da un capitello corinzio, dovevano sostenere un architrave sul quale sarebbe dovuta essere appoggiata un’opera scultorea. All’alto pronao era così dato il compito di accogliere il visitatore. Le due colonne centrali, dall’interasse maggiore, dovevano garantire l’accesso all’alto portico dal quale in asse una porta lignea si apriva su un basso e stretto vestibolo. Lo spazio compreso del vestibolo poi, si sarebbe dovuto dilatare in una ampia stanza: lo spazio della cappella vero e proprio. Dovevano rompere il silenzioso e spoglio ritmo dei muri perimetrali due alte e strette finestre strombate verso l’altare, garanzia dell’affiorare di una luce direzionata. Quindi, condotti dalla luce, in sequenza lungo l’asse d’accesso, prima un tumulo monolitico poi un baldacchino dalle colonne ioniche e in conclusione un altare dominato da un crocifisso. Delle basse gradonate infine dovevano perimetrare, rimpicciolendo, l’aula. L’affaccio



Fig. 4. Andreas Johannes Kirkerup, ala della tenuta di Liselund, foto d'epoca (www.fotobistorie.com).

sulla stanza, alla quota superiore, sarebbe stato raggiungibile grazie alle due scale laterali presenti sui lati corti del portico.

Tuttavia, la commissione per i lavori del cimitero giudicò questo primo progetto in maniera negativa non solo perché risultava un *pastiche* accademico ma anche perché eccessivamente dispendioso¹⁷. Nell'estate del 1917 a seguito del suo matrimonio con Gerda Sellman, Asplund compì il suo viaggio di nozze alla scoperta della vicina Danimarca e nell'isola di Møn dove visitò la tenuta di Liselund¹⁸, (fig. 4) nella quale un'ala si presenta come una delle innumerevoli interpretazioni della mitica capanna primitiva dell'abate Laugier¹⁹. Sin dagli inizi del XIX secolo erano fioriti rapporti tra gli architetti svedesi e danesi. In accordo con il comune interesse alla tradizione nazionale, i giovani architetti danesi avevano incominciato ad occuparsi dello studio del proprio patrimonio anonimo costruito, dove la tecnologia del graticcio ha dato vita ad un'architettura ripetitiva e ritmica e che permetteva la costruzione di ambienti armoniosi²⁰.

Nella tenuta di Liselund, originata da questa attenzione alla ricerca della tradizione costruttiva locale, il ripido tetto ligneo a tre falde è sorretto da una batteria di esili colonne su tre lati, anch'esse lignee, che costruiscono lo spazio del portico, dal quale si accede ad uno spazio unitario e chiuso come una cella templare. «Si tratta di un padiglione estivo rurale, un idilliaco "edificio di piacere" dove il

tetto di paglia, le sottili colonne di legno, le dimensioni ridotte, il trattamento semplice, spezzano lo stile neoclassico in un sapore particolarmente rustico. Il suo fascino è ipnotico»²¹ scriveva Asplund in un articolo per *Arkitektur*, di cui nel 1919 era direttore, a proposito di un libro pubblicato sul parco danese e sulla tenuta.

Sempre alla ricerca della forma giusta da dare all'architettura «...si tira fuori la carta nuova e si ricomincia a lavorare sui vecchi disegni, con un approccio diverso...»²², Asplund si rimette all'opera, proponendo un disegno inedito per il progetto. La scelta finale adoperata per la Cappella nel Bosco è una fusione tra temi legati alla tradizione costruttiva vernacolare e temi della spazialità classica.

Il cimitero fu consacrato nell'autunno del 1920, e nell'area in cui si iniziò a scavare le tombe, centinaia di persone riposavano già sotto l'ombra dei pini. La piccola *Skogkappellet* fu costruita per soddisfare l'esigenza di un luogo consacrato per piccoli funerali. Non doveva essere una cappella monumentale destinata a grandi cerimonie funebri ma voleva essere emblematica della necropoli di Stoccolma. Era prevista solo una piccola cappella, il più economica possibile e pronta per l'inaugurazione. In futuro, quando la cappella principale sarà completata, anche la cappella del bosco avrà un'importanza del tutto secondaria. È già (infatti) subordinata - sotto la foresta. Il contesto boschivo non prevedeva una struttura sufficientemente grande per avere un aspetto monumentale. Pertanto, l'edificio è stato costretto a subordinarsi modestamente ad essa, a intrufolarsi in essa. Poi pini e abeti rossi si innalzano sopra il tetto per raddoppiare l'altezza dell'edificio. Dall'esterno, si vedono solo le superfici delle pareti grigio-bianche tra i tronchi e il bellissimo angelo della morte di Carl Milles, in rame e scintillante d'oro, contro i listelli scuri del tetto²³.

La Cappella nel Bosco è un edificio di pianta rettangolare, largo m 9 e lungo m 19 (*fig. 5*). È composto da tre parti: un basso vestibolo d'ingresso, la stanza circolare e il grande tetto a quattro falde che le unisce.

Il grande tetto ligneo, a sua volta, è un grande involucro alto poco più di m 6, «rivestito di scaglie sottili di pino, impregnate mediante bollitura in *carbolineum*²⁴ che permette una colorazione nero puro»,²⁵ e ha una orditura apparentemente elementare: una successione di catene e puntoni con controcatene, che sostengono una serie di arcarecci e tavolato. La superficie esterna «è dotata di un quadruplo sistema di finestre», unico elemento di discontinuità del mantello di copertura. Dal punto di vista della costruzione l'ossatura del tetto è l'unione di due parti: la parte sopra il vestibolo d'ingresso sostenuta dalla sequenza di colonne e la parte sopra la stanza circolare che scarica sulle pareti perimetrali.

La parte dell'orditura sopra il vestibolo, il cui passo delle travi segue, secondo lo schema di distribuzione delle forze, come un telaio, quello delle colonne, costruisce insieme alla sequenza di dodici colonne lignee laccate di bianco lo spazio del pronao. Mentre gli elementi che costruiscono l'orditura della parte che chiude la stanza segue un altro passo, determinato in dimensione e ritmo dalla

Fig. 5. E.G. Asplund,
Cappella nel Bosco, foto
(Casabella 935-936).

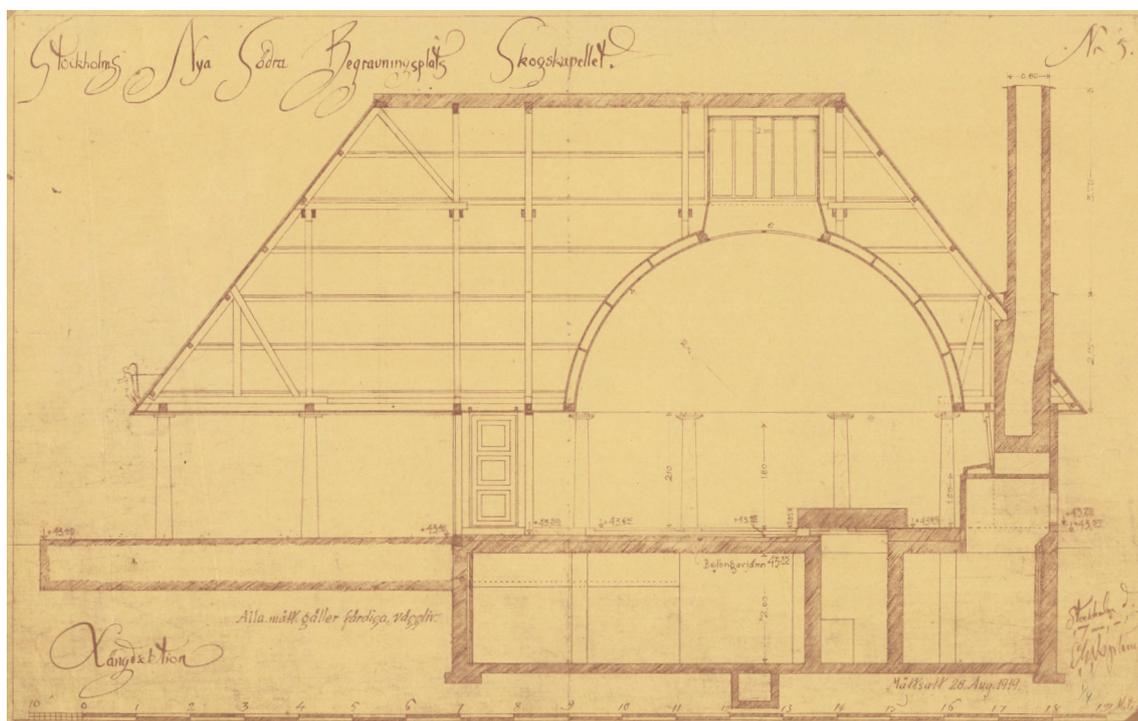


costruzione della cupola interna (*fig. 6*). Le due orditure sono giustapposte tra loro sopra la soglia, costruendone il luogo di passaggio.

Un'alta trave di colmo tiene insieme le due costruzioni dell'orditura del tetto, dalla quale scende il manto delle "brune scaglie sottili" costruendo così un apparente unitario involucro domestico (*fig. 7*).

Le dodici colonne del vestibolo sono lisce, prive di base, presentano ai 2/3 una lieve entasi e sono una trasposizione dell'ordine dorico in linguaggio locale. Sono coronate da capitello diviso in tre parti: un echino schiacciato, ligneo anch'esso e laccato di bianco, un abaco bruno, che a sua volta sostiene un dado nascosto che proietta un'ombra sulla superficie bianca orizzontale del tavolato ligneo a chiusura del tetto. L'ombra proiettata del dado segnala una distinzione tra l'elemento tetto e gli elementi che appartengono al suolo, il pavimento e le colonne.

Le dodici colonne sono disposte su tre file distanti tra loro circa m 3. Le colonne su ciascuna fila sono disposte secondo un passo di poco meno di m 3, allargandosi solo in asse con l'ingresso. All'ultima fila di colonne si giustappone la stanza, come una quinta, sulla quale al centro si apre un varco: l'accesso alla stanza circolare. Le bianche colonne appoggiano direttamente sul tappeto lapideo. «I pavimenti sono costruiti con pietra calcarea grigio-marrone, tagliata con un largo scalpello, prelevata dalla cava dell'ente edilizio a Borgharnn, sul lago Vättern»²⁶. La pavimentazione si estende anche al di là della proiezione in pianta del tetto, a



congiunzione dello spazio coperto con lo spazio del bosco. Un invito a proseguire il cammino. Il basso tetto, che grava sulle teste, comprimendo lo spazio costruisce con la sequenza delle colonne e il tappeto lapideo lo spazio ipostilo del nartece. La pavimentazione in pietra continua secondo la trama del vestibolo, accompagnando il cammino dall'esterno verso l'interno, attraversando il vestibolo fino alla stanza.

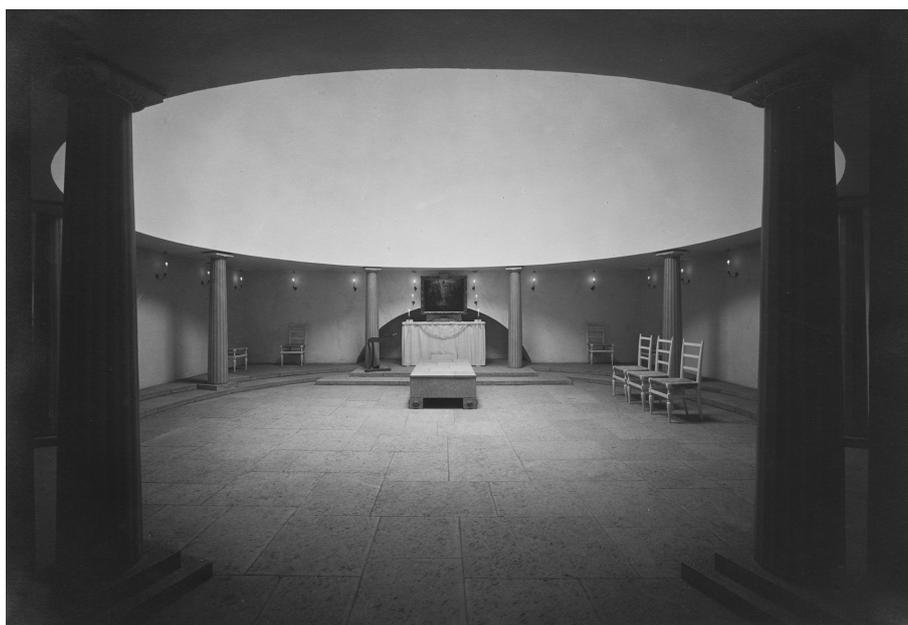
La stanza circolare è lo spazio dedicato alla funzione funeraria vera e propria. L'involucro esterno è una parete spessa circa cm 18, è una struttura con un telaio ligneo e tamponamento in mattoni, intonacata a calce "grigio-bianca". Lo spazio della stanza circolare è costruito da una grande cupola lignea con un raggio di circa m 3,5, aperta in sommità. La circonferenza dell'apertura ha un rapporto di 1:3 con la circonferenza di base della cupola. «Anche la cupola, evitando la più costosa costruzione *Rabitz*, è stata realizzata in legno con listelli modellati in modo da sagomare una forma rotonda»²⁷. Dall'apertura una cascata di luce inonda la stanza che si diffonde grazie alla colorazione nivea della laccatura dei pannelli di rivestimento della cupola. «La cupola doveva dare l'idea di essere sospesa nell'aria al di sopra del tozzo portico e dell'entrata...»²⁸. La sorgente della luce, della quale è nascosta la fonte, sono le quattro finestrelle dal telaio in legno, fisse, due per ogni lato, che interrompono il rivestimento continuo delle scandole di legno dell'involucro del tetto. Un camino in muratura, posto al margine della cupola rafforza la struttura, contraffortandola. Otto colonne, simili, in propor-

Fig.6. E.G. Asplund, sezione del progetto per la Cappella nel Bosco, (Architecture and Design Centre digmus-ark-ARKM. 1988-104-0608).

Fig. 7. E.G. Asplund,
Cappella nel Bosco,
foto storica (Archi-
tecture and Design
Centre digmus-ark-AR-
KM.1988-104-0616).



Fig. 8. E.G. Asplund,
Cappella nel Bosco,
foto storica (Archi-
tecture and Design
Centre digmus-ark-AR-
KM.1988-104-0619).



zioni che in numero di elementi, a quelle presenti nel vestibolo, abbastanza rade tra loro, sostengono la grande volta. Le colonne della stanza però, hanno il fusto scanalato che ne snellisce la figura e accompagna la luce nel suo tragitto dall'alto verso il basso. Sono prive di base e hanno una entasi sempre ai 2/3. Il capitello anche qui è composto da tre elementi, echino schiacciato riccamente decorato

da un motivo ad ovoli, un bianco abaco e un dado di raccordo, anche qui, più piccolo e basso che nascosto disegna un'ombra sul bianco soffitto ligneo. «La cupola stessa doveva ergersi leggera e ariosa sopra il vestibolo e l'ingresso a bassa quota»²⁹. Si ha come risultato l'effetto di una struttura galleggiante (*fig. 8*). Come se le due costruzioni, la cupola e la stanza, e nel narcece le colonne e il basso tetto, non si appartenessero. In asse con l'ingresso un sarcofago in pietra con alle spalle un piccolo altare incorniciato da un arco. Sulle pareti perimetrali, l'illuminazione dello spazio scavato tra il giro di colonne e l'involucro scatolare è affidato ad una batteria di candelabri in ferro battuto, fissati alle bianche pareti in sommità.

In un primo momento i due spazi dovevano essere collegati esclusivamente da uno scuro vestibolo, che costruiva uno spazio ancora più compresso rispetto alla stanza ipostila e al narcece, secondo questa sequenza: spazio del bosco, spazio della stanza ipostila, la soglia, spazio dilatato della stanza circolare. Successivamente Asplund progetta e realizza un cancello in ferro battuto, attraverso uno studio dettagliato, come era solito fare, di schizzi e disegni che inondavano la scrivania fino al completo scioglimento di ogni minimo dubbio. Quindi una parete traforata dalle trame sinuose filtra i due spazi ed è posta in continuità con l'involucro scatolare. Attraversando questa soglia lo spazio compresso si gonfia in una luminosa bolla circolare.

L'edificio sorge in fondo ad un terreno circondato da una bassa recinzione che lo isola appena dal bosco di pini e betulle. Dalla strada, Kappelslingan, il percorso principale che attraversa il cimitero da Nord a Sud, si accede allo spazio recintato tramite uno stretto e spesso passaggio che funge da inquadratura direzionale per il procedere dei visitatori. Visto da questa direzione obbligata, lo scuro tetto di scandole lignee sembra una piramide levitante, supportata da una tripla schiera di colonnine bianche, immerso in un fitto bosco. Il passaggio è costruito da un monolitico blocco in calcestruzzo, spesso quasi un metro, che si conclude con una doppia falda dalla lieve inclinazione, su cui è poggiato un tavolato in lamiera. Dal passaggio, un sentiero sterrato conduce alla cappella, a destra e sinistra gli alberi del bosco costruiscono il "dromos" e segnano il cammino.

L'area intorno alla cappella è circondata da un muro di cemento intonacato, frutto del tentativo di dividere il cimitero in sezioni ordinate. Nel cortile della cappella sono stati piantati regolarmente pini lungo le sponde, sono stati costruiti una portineria e un pozzo, mausolei e monumenti funerari più grandi, e l'intero carattere del giardino dovrebbe essere più denso e più scuro di quello della foresta circostante. A partire dal cerchio di urne collegato al muro meridionale del cortile della cappella, una scala scenderà verso un cimitero per bambini aperto e più basso, di colore più chiaro, delimitato da alberi a foglia caduca³⁰.

A mio avviso, tuttavia, è sbagliato limitare il duplice atteggiamento nei confronti della forma e della costruzione a un solo tipo di creazione, ovvero case, edifici, mobili e simili, e non sollevare l'esigenza per tutti i tipi di costruzione, anche per

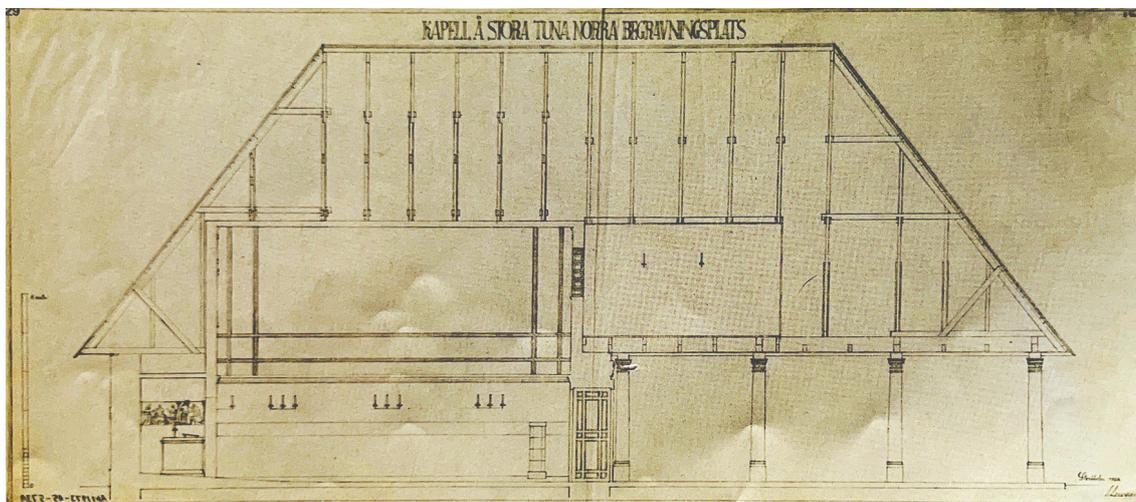


Fig. 9. S. Lewerentz, Cappella, sezione (Casabella 935-936).

macchine, navi, strade e così via. Infatti, tutto ciò che creiamo ha una pretesa altrettanto legittima di essere trattato sia tecnicamente che artisticamente. (...) La tecnologia si concentra su un servizio di utilità il più possibile privo di attriti. Utilità, che consiste nel raggiungere la massima efficienza possibile con il minor dispendio di denaro possibile. Ma non possiamo considerare l'utilità come un fine in sé, ma solo come un mezzo per aumentare le opportunità, il benessere e il piacere delle persone in questa vita. Per ottenere tutto questo, la tecnologia da sola non basta; deve essere coinvolta anche quella che chiamerei arte³¹.

▪ *La Cappella a Kvarnsveden*

Nel 1919 il parroco di Stora Tuna³², Otto Billing³³, su forte raccomandazione dell'architetto Axel Lindgren, che aveva curato il restauro della chiesa del villaggio, chiede con una certa urgenza a Sigurd Lewerentz lo sviluppo di un doppio progetto: l'ampliamento del cimitero di Stora Tuna e la realizzazione di un nuovo cimitero con cappella e campanile per il piccolo paese di Kvarnsveden. La proposta per il progetto di quest'ultimo doveva essere completata entro il primo giugno del 1921. All'interno dell'area rettangolare si estendevano una fitta pineta e un terreno agricolo aperto con un ampio panorama sulla piana di Stora Tuna e sulle montagne circostanti. Il paesaggio indiviso era segnato da strette macchie di terra coltivata, che disegnavano e direzionavano la struttura interna del progetto. Da Nord un percorso diagonale conduce il visitatore all'area Sud. Un viale ortogonale si interseca ad esso e all'intersezione sorge la cappella.

L'area è delimitata da ampie zone forestali e montuose ed è costituita per lo più da terreni coltivabili e da una piccola area boschiva con vegetazione composta da

betulle, abeti rossi e pini. Il cimitero è delimitato da un basso muro di cemento ed è piantumato con vegetazione a foglia caduca ed è costruito da terrazzamenti verso sud. La disposizione delle sepolture è quella consueta della zona, con lapidi perpendicolari alla linea del suolo. Per quanto è stato possibile, il progetto cerca di disporre in maniera ordinata le sepolture, questo è stato fatto principalmente dando a tutte le tombe e ai monumenti la stessa direzione³⁴.

Un alto tetto a padiglione di circa m 8 di altezza (*fig. 9*), svetta tra abeti rossi, pini e betulle nell'ordinato giardino del cimitero di Kvarnsveden. La copertura, l'elemento identificativo dell'edificio, è costruita da una sequenza di capriate definite da due puntoni, due controcattene e da un tirante inclinato che si incrocia tra i puntoni. Una struttura che scarica in maniera puntuale, ma che tuttavia poggia su un sistema continuo, un muro cavo, costruito tramite due paramenti di due filari di mattoni ciascuno, distante circa mezzo metro, con contrafforti intermedi. Piuttosto che utilizzare la costruzione dei tetti degli edifici utilitari, ad esempio i grandi fienili, dei paesi del Nord Europa, in cui le costruzioni sono definite da una serie di pilastri in legno che, montati in batteria, definiscono una sequenza di telai irrigiditi da travi o scatolari, Lewerentz decide di costruire la cappella lasciandosi influenzare dalla tradizione costruttiva romana, dove il legno era utilizzato solo per i sistemi di copertura mentre le strutture di chiusura verticali erano in muratura.

Rifiniscono ordinatamente il manto della copertura delle scandole di ardesia (*fig. 10*), che disegnano il tetto grazie alla disposizione in tutti i punti di giunzione della struttura: linea di colmo e i displuvi. Staccata dal tetto, la grondaia corre lungo tutto il perimetro dell'edificio. Due elementi profilati a mo' di edicola sono agganciati al tetto, anche qui come una struttura da esso indipendente, e segnano il punto d'accesso tra la folta schiera di colonne. Nelle numerose giornate piovose le linee d'acqua non disturbano l'architettura, ne raccontano la costruzione. «L'arte deve usare le sue risorse solo per abbellire, limare, rifinire l'opera, senza mai compromettere l'essenza del progetto». Questa tipologia di copertura era già stata studiata ed utilizzata da Lewerentz; nel 1914 infatti, in collaborazione con Stubelius, progettò la *hall* per la Fabbrica di Vetro Färe di Sibbhult. Sotto

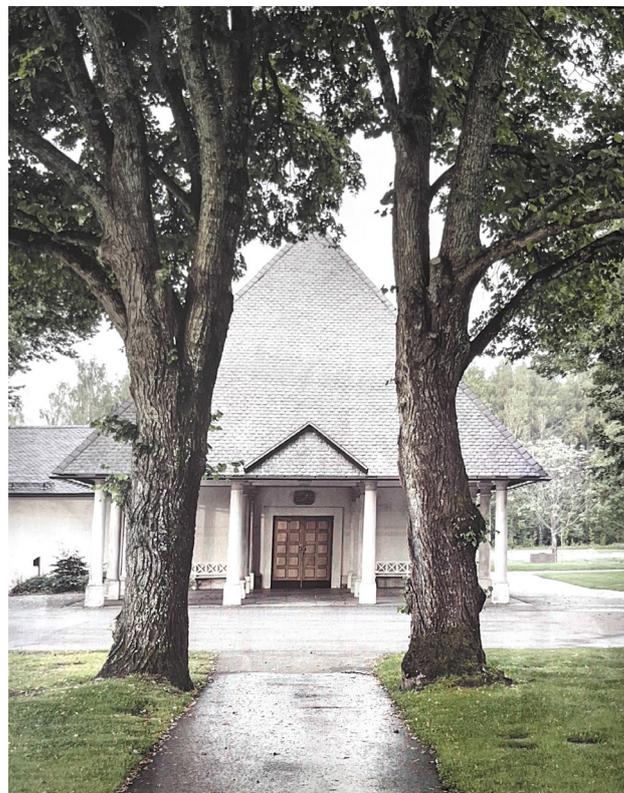


Fig. 10. S. Lewerentz, Cappella, foto (Casa-bella 935-936).



Fig. 11. S. Lewerentz,
Cappella, foto (img
kalleswork.net, 180725
0257).

anteriore lo spazio del nartece (fig. 12) è costruito da sedici colonne cementizie rivestite di un falso marmo alla maniera pompeiana, così come il rilievo all'ingresso. Le colonne, che subiscono una leggera rastremazione verso l'alto, poggiano su piedistalli bianchi. Il fusto cementizio ha una entasi ai 2/3, come da prassi, ed è rastremato verso l'alto. Il capitello arbitrariamente decorato presenta i due elementi, echino e abaco, ben scanditi e raccordati al fusto da un tondino. La colonna presenta alla sommità un dado di raccordo con la copertura abbastanza tozzo, che con il piedistallo permette di leggere l'elemento come una citazione di architettura di spoglio, alla maniera delle grandi costruzioni religiose medioevali del Sud Italia. In ricordo delle rovine viste a Pompei e del paesaggio di ruderi visto in Italia, Lewerentz aveva già allenato il suo fare architettura attraverso pezzi e frammenti con il progetto della cappella della Resurrezione nel cimitero sud di Stoccolma (oltre che con il progetto per il cimitero di Malmö), di qualche anno precedente, portando le sue "visioni" dell'Italia nella parte settentrionale del continente, a testimonianza delle quali le numerose fotografie raccontano l'interesse di Lewerentz per i dettagli e non per l'interezza dell'edificio.

Lo spazio sopra il nartece, accessibile con una scala dall'esterno, era destinato ad ospitare l'organo. A destra della cappella, il progetto prevedeva la costruzio-

il grande tetto a padiglione una volta a botte in muratura sormontava la sala delle assemblee; dominava la stanza una galleria.

Le pareti della aula della cappella (fig. 11) a Kvarnsveden e di quella adiacente, adibita ad uso per l'officiante, sono sia internamente che esternamente intonacate di bianco con uno stucco calcareo, sul quale, all'interno della stanza, sono state applicate cornici ornamentali di un tono bianco sporco. Un'unica bucaura rompe la volta in mattoni romani, a Sud, dalla quale entra la candida luce nordica che, aiutata dalla colorazione delle pareti, rimbalza da una parte all'altra illuminando tutta la stanza.

L'altare, la pala e la decorazione di coronamento del timpano sono stati eseguiti in stucco pompeiano parzialmente lucidato. Il pavimento, proprio come un tappeto, era posato su un letto di ghiaia direttamente sulla terra, rifinito con un mosaico in pietra grigia e intarsiato ai bordi da motivi a meandro. Sulla parte



Fig. 12. S. Lewerentz, Cappella, foto (img.kalleswork.net, 1807250245).

ne di un piccolo campanile. Inaspettatamente più basso e dalla struttura lignea, come una copertura appoggiata direttamente sul suolo, il campanile era dotato di fondazioni a pali e la campana era chiusa al suo interno tra le falde della stessa inclinazione del tetto della cappella (fig. 13).

Per quanto riguarda il campanile vorrei dire che ho fatto una ricerca e credo di aver trovato una buona soluzione moderna. Il mio punto di partenza sono state le esigenze puramente costruttive e ho armonizzato la sua forma con quella del tetto della cappella. Non è un campanile, il suo carattere è più intimo. Tuttavia, vorrei suggerire un miglioramento. Il campanile verrebbe elevato e poggiato su un potente basamento di pietra, alto circa un metro e dalla forma decisa. In questo modo si darebbe al campanile un peso maggiore che, insieme al rivestimento in ardesia, dovrebbe renderlo degno del suo scopo³⁵.

Tuttavia negli anni Trenta il campanile, per volere dei parrocchiani che non lo ritenevano adeguato, fu rimosso.

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 tutte disposte secondo lo stesso orientamento, verso l'alba, come da uso antico.



Fig. 13. S. Lewerentz,
Cappella e campanile,
foto storica (Architecture
and Design Centre
digmus-ark-ARKM
1973-103-090-855).
La foto è specchiata
(annotazione dell'A.).

▪ Epilogo

L'architettura, non è mai un punto di arrivo, è sempre una soglia di approfondimento e di ricerca di nuove forme costruite per l'abitare umano. Le due cappelle - espressioni della risposta ad uno stesso tema, la ricerca della forma dello spazio dedicata ai riti funebri - sono il punto di arrivo generato da traiettorie diverse. L'architettura come processo così si collega all'esperienza delle generazioni precedenti³⁶ e diventa terreno fertile per quelle future.

I due maestri nordici condividono un substrato comune che è la tradizione. Hanno interesse per una volontà teorica che basano sul valore dell'eredità costruttiva, infatti sviluppano una posizione pratica del fare. Un empirismo che racconta il valore dell'architettura come esperienza fisica e visiva, che per Lewerentz si distilla nel fare attraverso la costruzione, per Asplund si serve dell'espedito tecnologico per arrivare ad un risultato artistico.

La scelta di quella tipologia di copertura in Asplund nasce partendo dalla persistenza delle tecniche tradizionali e tracciando il solco di una nuova traiettoria, che vede la permanenza di quelle tracce in soluzioni formali. Asplund costruisce attraverso le tecniche tradizionali due strutture per due spazi diversi, mediati dallo spazio soglia, tenute insieme dall'unitario manto di copertura. Per la cappella di Lewerentz invece, la tecnica si rivela come materia di disvelamento.

La *technè* è vera e propria arte del fare, perseguendo la strada per cui *Werkform* e *Kunstform* coincidono: tema da Lewerentz imboccato e poi perseguito, sviscerato e meditato durante tutta la sua lunga vita. Gli spazi della cappella di Lewerentz sono un tutt'uno con la sua costruzione. Entrambi alla ricerca dello stile del luogo anziché di quello del tempo³⁷. Le due cappelle seppur dalle simili forme, un tetto a padiglione “tradizionale” contenitore di spazi, raccontano diverse esperienze di architettura: in una la costruzione serve alla sua rappresentazione, nell'altra la costruzione è rappresentazione. In entrambe tuttavia «il sentiero nella foresta conduce diritto al portico, sostenuto da colonne, dove gli amici del defunto si riuniscono ed aspettano»³⁸ che il corpo del defunto sia portato alla tomba, la sua ultima casa.

▪ NOTE

¹ Il contributo è il risultato di una comune riflessione degli Autori. Nonostante ciò, il paragrafo *I protagonisti* è da attribuire a V. Ardito; i paragrafi *Il Langhaus e l'edilizia domestica*, *Nuove architetture monumentali: i crematori*, *Un nuovo cimitero per Stoccolma*, *La Cappella nel Bosco*, *La Cappella a Kvarnsveden*, *Epilogo* sono da attribuire a C. Frisenna.

¹ LINAZASORO 2023.

² Nel 1909 lavora a Monaco nello studio di Theodor Fischer prima e sei mesi dopo nello studio di Richard Rimmerschmid.

³ I viaggi sono documentati da una serie di taccuini, per Asplund, ora conservati al Museo di Architettura di Stoccolma. Mentre una serie di scatti fotografici di Lewerentz sono conservati all'ArkDes e parzialmente pubblicati in alcuni volumi.

⁴ Il racconto del viaggio è, da parte dei due architetti, descritto in maniera assolutamente differente e personale: Asplund disegna e annota, Lewerentz fotografa architetture e sue parti.

⁵ «Nel municipio di Stoccolma la copertura è negata in quanto tale, non è trattata come elemento architettonico. La sua negazione in termini architettonici conferisce alla sala (Sala blu) un carattere astratto che fa da contrappunto alla materialità dei muri di mattoni». ORTELLI 1990, p. 35.

⁶ BREYMANN 1995.

⁷ Termine coniato da C. Norberg-Schulz.

⁸ NORBERG-SCHULZ 2001, pp 50-51.

⁹ CONSTANT 1995.

¹⁰ Lewerentz dal 1912 al 1916 costituisce il suo primo studio con Torsten Stubelius, architetto di qualche anno più grande ma che si forma negli stessi ambienti.

¹¹ Vedi nota precedente.

¹² Su richiesta di Gustav Schlytter, segretario comunale della città di Helsingborg e figura chiave per il rinnovamento dell'architettura funeraria che si stava avendo in quegli anni in Svezia, fu indetta la progettazione per una cappella per la cremazione, il cui progetto finale, mai completato nella sua intera forma, vede la firma di Ragnar Östberg.

¹³ ORTELLI 2018.

¹⁴ AHLIN 1987, p. 38.

¹⁵ Lewerentz durante la sua formazione tedesca era stato circa un anno a Monaco.

¹⁶ TORRICELLI 2012.

¹⁷ MILELLI 1998, p. 21.

¹⁸ Il parco di Liselund è una vasta proprietà di Antoine de Bosc de la Calmette e della moglie Lise, sull'estremità orientale dell'isola di Møn, progettata dall'architetto danese Andreas Johannes Kirkerup (1749-1810) alla fine del XVIII secolo secondo i canoni naturalistico-romantici. Oltre a laghi e isolette artificiali, il parco racchiude diversi edifici fra i quali il padiglione cinese, la casa norvegese, lo chalet svizzero, gazebi, monumenti e colonne votive.

¹⁹ LINAZASORO 2023.

²⁰ ELM LUND, MÅRTELIUS 2015.

²¹ ASPLUND 1919, traduzione a cura di C.Frisenna.

²² ASPLUND 1919, traduzione a cura di C.Frisenna.

²³ ASPLUND 1921, traduzione a cura di C.Frisenna.

²⁴ È una miscela oleosa non idrosolubile e infiammabile per l'impregnazione antisettica del legno. Viene ricavata dai componenti del catrame di carbone e dà al legno una colorazione castano-bruna. Un chilogrammo di *Carbolineum* basta in media per la spalmatura di una superficie di legno di mq 4-6.

²⁵ ASPLUND 1921, traduzione a cura di C.Frisenna.

²⁶ ASPLUND 1921, traduzione a cura di C.Frisenna.

²⁷ ASPLUND 1921, traduzione a cura di C.Frisenna.

²⁸ ASPLUND 1921, traduzione a cura di C.Frisenna.

²⁹ ASPLUND 1921, traduzione a cura di C.Frisenna.

³⁰ ASPLUND 1921, traduzione a cura di C.Frisenna.

³¹ ASPLUND 1936, traduzione a cura di C.Frisenna.

³² Un piccolo centro della Darlana, regione della Svezia centrale, si trova circa km 200 a Nord di Stoccolma. Fa attualmente parte della municipalità di Börlange.

³³ AHLIN 1987, p. 62.

³⁴ LEWERENTZ 1928.

³⁵ AHLIN 1987, p. 65.

³⁶ BARDÌ, GARCIA, FREDIANI, FERRER 2010, p. 15.

³⁷ DAL POS 2009, pp. 16-31.

³⁸ ASPLUND 1921, traduzione a cura di C.Frisenna.

▪ BIBLIOGRAFIA

AHLIN 1985

Ahlin J., *Sigurd Lewerentz*, in «Arkitektur» 6, 1985, pp 19-29

AHLIN 1987

Ahlin J., *Sigurd Lewerentz Arkitekt 1885-1975*, Stockholm 1987

ASPLUND 1919

Asplund E.G., *Liselund*, in «Arkitektur» 3, 1919, pp. 44-45

ASPLUND 1921

Asplund E.G., *Skogkapellet*, in «Arkitektur» 7, 1921, pp. 87-93

ASPLUND 1936

Asplund E.G., *Konst och Teknik*, in «Byggmastaren» 1936, pp.166-167

BARDÌ, GARCIA, FREDIANI, FERRER 2010

Bardi B., Garcia D., Frediani A., Ferrer J., *Desde el norte*, in «Nordicos», DPA 26, 2010

BREYMANN 1995

Breyman G.A. *Tetti*, Roma, 1995

CONSTANT 1995

Costant C., *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*, Stockholm 1995

DAL POS 2010

Dal Pos L. (a cura di), *Erik Gunnar Asplund, Architettura e città*, Venezia 2010

ELMLUND, MÅRTELIUS 2015

Elmlund P., Mårtelius J., *Swedish Grace. The forgotten modern*, Stockholm 2015

LEWERENTZ 1928

Lewerentz S., *Il grande cimitero Nord di Stora Tuna*, in «Byggmästaren», 1928

LINAZASORO 2015

Linazasoro J. I., *La memoria dell'ordine, Paradossi dell'architettura moderna*, Siracusa 2015

LINAZASORO 2023

Linazasoro J. I., *I paradossi di Lewerentz*, Siracusa 2023

MILELLI 1998

Milelli G., *l'artista in ascolto. I percorsi di Asplund*, in «Controspazio» 5, Settembre/Ottobre 1998, pp. 6-57

NORBERG-SCHULZ 1979

Norberg-Schulz C., *Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano 1979

NORBERG-SCHULZ 2001

Norberg-Schulz C., *Terre notturne. L'arte nordica del costruire*, Milano 2001

ORTELLI 1990

Ortelli L., *Ragnar Östberg, Municipio di Stoccolma*, Milano 1990

ORTELLI 1999

Ortelli L., *Erik Gunnar Asplund e il Mediterraneo*, in Serena Maffioletti, (a cura di), *Pietre Mediterranee*, Milano 1999, pp.14-35

ORTELLI 2014

Ortelli L., *Asplund e Lewerentz: opere a confronto*, in *L'opera sovrana. Studi sull'architettura del XX secolo dedicati a Bruno Reichlin*, Milano 2014

ORTELLI 2018

Ortelli L., *L'adeguatezza di Asplund*, Siracusa 2018

TORRICELLI 2012

Torricelli C., *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», 4, 2012, pp. 89-104

TORRICELLI 2015

Torricelli C., *Inseri urbani e visioni di paesaggio. La tensione tra progetto e luogo nei cimiteri di Sigurd Lewerentz*, in «IN_BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura», 8, 2015, pp. 44-59