

The architecture of crematoria is currently at the centre of a design debate. Lacking a consolidated typological template, new crematoria go beyond mere functional needs, restoring the sacred dimension of the ritual space. The architectural language develops in non-rhetorical tones, rediscovering in the landscape and in antiquity the archaic values associated with funerary farewells. Emblematic in this sense is Schietsch's work in Thun, which addresses the theme through the threshold space of a double peristyle.



Markus Schietsch Architekten

Crematorio di Thun, Svizzera
Crematorium in Thun, Switzerland

Chiara De Felice

Le architetture dei crematori sono, ad oggi, una delle rare occasioni in cui ancora in maniera esplicita l'architetto può cimentarsi con diversi livelli di ragionamento, un'occasione di progetto in cui le scelte compositive ed estetiche possono ancora aspirare a trasformarsi in espressione simbolica: vera e propria spazializzazione di un significato. Attraverso questa operazione intellettuale, lo spazio diventa un luogo dove il mondo visibile e quello invisibile e trascendente congiungono i loro margini sottili. Per molto tempo, nell'età moderna, questi edifici sono stati esclusi dal mondo dell'architettura, privati della loro qualità espressiva e declassati al ruolo di semplici spazi funzionali. Decadute le più antiche tradizioni, il rito della cremazione ha infatti incontrato nei secoli diverse ritrosie e ostacoli morali, riacquistando solo recentemente un ruolo pieno nella vicenda architettonica contemporanea; questo rinnovamento culturale, più che in altri casi, sembra aver dato nuova vita all'idea michelucciana di un'architettura come linguaggio muto di parole ma mediatore di senso, di una forma che si significa, di una forma che «è la parola per cui gli uomini si intendono tacendo»¹. Così diverso dallo spazio sacro di una chiesa – distribuita sulla linea invisibile dei suoi fuochi – o da qualsiasi altra forma di tempio confessionale; decisamente più articolato di una cappella cimiteriale; funzionalmente troppo complesso per librarsi verso la sintesi astratta del memoriale, lo spazio del crematorio ha bisogno di essere affrontato trasversalmente e con larghezza per accordare tutti i piani di valore che interessa. Affinché la complessa varietà degli stati d'animo suscitati da un luogo che così crudamente ha a che fare con la morte abbia

The architecture of crematoria today represents one of the rare occasions in which architects can explicitly engage with multiple levels of reflection. It is a design opportunity in which compositional and aesthetic choices can still aspire to generate symbolic expressions, becoming a true and proper spatialisation of meaning. Through this intellectual operation, space is transformed into a place where the boundaries of the visible world and the invisible, transcendent world meet. For a long time in the modern age, these buildings were marginalised from the architectural discourse, deprived of their expressive power and reduced to mere functional spaces. With the decline of ancient traditions, the ritual of cremation has encountered over the centuries numerous moral obstacles and instances of resistance, and only recently has it regained a central role in contemporary architectural discourse. This renewed cultural interest, more than in other fields, seems to have revived Michelucci's idea of architecture as a silent language, capable of mediating meanings. An architecture in which form acquires meaning, becoming itself "the word through which men understand each other in silence"¹. The crematorium space is clearly distinct from the sacred space of a church, ordered along the invisible axis of its foci, and from any other form of confessional temple; it is also more articulated than a cemetery chapel and too complex, from a functional point of view, to be reduced to the abstract synthesis of a memorial. For this reason, it must be approached with a broad, transverse perspective, capable of harmonising the multiple levels of meaning it involves. In order to give voice to the complex variety of moods evoked by a place that is so directly confronted with death, it is necessary to approach it





voce, non c’è che avvicinarsi con una certa quiete, riducendo il clamore di un linguaggio urlante; affinché non resti inascoltato il suono baritonale che la morte produce quando piomba nella vita dell’uomo, occorre fermare le parole, predisporci al silenzio, condizione unica dalla quale, come insegna Octavio Paz, può scaturire la poesia², il significato, per noi lo spazio; l’equilibrio di un disegno capace di sospendere ogni inutile eccesso, sot-tacendo, ma non mascherando, i meccanismi funzionali che questa fabbrica è chiamata a mettere in atto. Attraverso questa condizione sarà più facile ordinare lo spartito compositivo di questa architettura bilanciando le due linee di cui si compone: quella lungo cui si svolge il rito, tinta dai toni volatili e sospesi di un luogo dedicato al raccoglimento e al commiato, e quella den-sa e pesante costituita dalla struttura, dall’impianto, cadenzata dalle esigenze funzionali. Composte a partire da questa duplice partitura, queste architetture si trasformano in quel ‘contenuto umano’ attraverso cui è possibile rivelare un mondo altro e oc-culto, quel mondo nascosto che ci ricorda Florenskij³, ci lascia accedere ad una dimensione nella quale ritrovare il sentimento del trascendente. L’architettura di questi luoghi, così legati alla materia, dedicati alla trasformazione del corpo, ritrovano sacralità, diventando lo strumento tramite il quale la collettività riscopre lo stupore del divino radicato al suolo. Il progetto di Markus Schietsch per il crematorio di Thun si presenta come un riuscito tentativo di accordare questi diversi piani, proponendo un’opera che sembra fatta per lo più di pause sospese e di po-chissime parole sussurrate, uno spazio di transito dove «tutte le cose si contemplan reciprocamente e mille volte l’una nell’altra si riflettono»⁴. Quando, nel 1921, le autorità cimiteriali di Stoc-colma, all’interno del più ampio progetto di ampliamento del ci-mitero nell’area sud della città, decidono di affidare a Lewerentz la realizzazione della seconda delle cappelle minori, l’architetto svedese immagina di porre alla fine del lungo cammino rettili-neo che attraversa il ‘bosco sacro’ un piccolo tempio classico. La cappella, che sarà poi nota come Cappella della Resurrezio-ne, è pensata come un passaggio simbolico, una soglia, posta a cavallo tra due dimensioni distinte, ma allo stesso tempo tra loro congiunte⁵. L’idea della soglia, come luogo dell’accadi-mento di una trasfigurazione, nel progetto di Lewerentz risulta accentuata dalla riconosciuta abilità dell’architetto svedese di introdurre contrappunti compositivi⁶; in questo caso nello stra-tagemma di collocare il pronao perpendicolarmente allo svilup-po longitudinale della cappella, quasi a sottolineare, attraverso la diversa giacitura dei due spazi, le due differenti condizioni prima e dopo il passaggio, la condizione transeunte dell’uomo. A Thun, lo studio svizzero interpreta la stessa intenzione di spazio soglia attraverso la tipologia del tempio classico. In particolare, il tema del passaggio acquista maggior forza nel duplice valore del colonnato, nella contrapposizione dei due valori di esclusione e inclusione insiti nella tipologia stessa: per un verso, l’elemento del recinto è capace di discriminare un fuori e un dentro, distinguendo ciò che è sacro da ciò che è profano, per l’altro, la struttura del peristilio disgrega questo limite invalicabile rendendolo discontinuo, permeabile e ac-cessibile, chiamando al passaggio. Posizionato all’estremità meridionale del lotto cimiteriale nella periferia di Thun, il crema-torio mostra un corpo diafano, smaterializzato dalla cadenza di vuoti e pieni che rincorre il ritmo frastagliato degli alberi monumentali del giardino che lo precede. Avanzando lungo i viali sterrati, l’architettura va definendosi, traendo consistenza dal sistema del colonnato, ma tuttavia restando immateriale, come generato del peso degli spazi vuoti dell’intercolumnio le cui ombre preannunciano e accrescono il tono malinconico

quietly, softening the clamour of excessive or loud language. So that the deep, almost baritone sound that death produces when it bursts into human life is not left unheard, it is necessary to stop talking and prepare the soul for silence. Only from this condition, as Octavio Paz reminds us, can poetry² be born – and with it meaning, which for architecture translates into space. A space in balance, designed to suspend all superfluous excess, down-playing, yet not concealing, the functional mechanisms that this particular architecture is called upon to implement. It is precisely due to this condition of silence and moderation that it becomes possible to articulate the compositional scheme of this architec-ture, finding a balance between its two fundamental lines. On the one hand, the line along which the ritual unfolds, characterised by suspended and light tones, typical of a place of contemplation and leave-taking; on the other, a denser and heavier line, defined by the structure, the installations, and the rhythm imposed by functional necessities. Composed according to this dual thematic, these architectures become bearers of a “human content” capable of revealing another, hidden world, as Florensky³ reminds us. They offer access to a dimension in which it is possible to rediscover the meaning of the transcendent. In these places, so deeply bound to matter and to the processes of bodily transformation, architecture regains a sacred dimension, becoming the means through which the community can rediscover the wonder of the divine, rooted in the earth. Markus Schietsch’s project for the Thun crematorium represents a successful attempt to blend the different levels that make up this complex theme. The work takes the form of a space consisting mainly of suspended pauses and a few delicate whis-pered words: a place of transit where “all things contemplate each other and in each other are reflected a thousand times”⁴.

In 1921, when the Stockholm cemetery authorities, as part of a larger project to expand the cemetery in the southern part of the city, commissioned Sigurd Lewerentz to build a sec-ond minor chapel, the Swedish architect envisioned placing a small classical temple at the end of the long straight path that crosses the ‘sacred forest’. This chapel, which would come to be known as the Chapel of the Resurrection, is envisaged as a symbolic landscape, as a threshold between two different, yet connected dimensions⁵. The idea of the threshold as the place where transfiguration takes place, is highlighted in Lewerentz’s project by the skilful ability of the Swedish architect to introduce compositional counterpoints⁶; in this case the device of placing the *pronaos* perpendicular to the longitudinal layout of the chap-el. This underlines, through the different orientation of the two spaces, the two distinct states before and after the passage, in other words, the transitory condition of human existence. In Thun, the Swiss studio interprets the same concept of the threshold space using the typology of the classical temple, in which the theme of passage becomes particularly powerful thanks to the dual meaning of the colonnade. On the one hand, the enclo-sure element separates the inside from the outside, distinguishing the sacred from the profane, while on the other, the structure of the peristyle breaks down this boundary, making it discontinuous, permeable, and accessible, thus inviting the transition. Located at the southern end of the cemetery plot on the outskirts of Thun, the crematorium appears as a diaphanous volume, light-ened by an alternation of solids and voids that echoes the irregular rhythm of the large trees in the garden in front of it. Continuing along the gravel paths, the architecture gradually takes shape, acquiring form through the rhythm of the colonnade. Yet it remains light, almost immaterial, as if generated by the weight of the voids between the columns, whose shadows anticipate and amplify the melancholy of the space enclosed within. Upon crossing the

dello spazio custodito al suo interno. Una volta entrati in questo luogo intermedio, i fusti delle colonne rastremate appaiono diradati, alterano la loro immanenza fisica mutando il rapporto con la misura umana. Il *têmenos*, il peristilio a doppio ordine è interposto come diaframma, filtro tra il tempo del mondo ester-no, collettivo e un tempo intimo, generativo di uno spazio allo stesso tempo statico e moltiplicativo custodito al suo interno. La luce dell’esterno, già per sua nordica natura diffusa e ra-dente si introduce nello spazio in maniera mitigata e indiretta. Nello spazio irrorato di luce, le pareti di cemento chiaro, la sobrietà austera delle tonalità del grigio scelte per le finiture delle colonne e delle superfici, ricordano gli interni enigmatici di Hammershoi⁷. A Thun, come negli interni del pittore danese, gli spazi appaiono privati della presenza umana, ma occupati dal silenzio e dall’attesa. Come nel tempio antico, dove il rito si compiva sostanzialmente attraverso un percorso che portava dall’esterno, attraverso la soglia del periptero e del pronao, fino al cuore del naos, il crematorio di Thun, si organizza secondo uno schema concentrico che accompagna dalla dimensione più pubblica fino a quella più riservata delle sale centrali. Il primo anello è costituito dal vestibolo che accoglie i visitatori e lungo il quale si dispongono gli altri spazi accessibili, tra i quali l’area di accoglienza, le stanze per i familiari e le camere di sepoltura che, così disposte, conservano la relazione con il paesaggio che penetra attraverso il colonnato. L’architettura permeabile di Schietsch fa ripensare alle parole di Michelucci quando, parlando di Brunelleschi, lascia apprezzare come la dimensione del movimento sia quella che consente allo spazio interno di saldarsi con quello esterno dove si svolge la vicenda umana⁸. Il tempio di cremazione è pensato all’interno di un percorso più ampio, come sequenza complementare, espansione degli spazi del cimitero, dei riti che in esso si compiono. L’architettura apre il suo spazio al resto del parco, alla città, cercando di parteci-pare ad essa, forse anche ricercando vicinanza con quella che per lungo tempo è stata consuetudine di molti paesi del nord Europa di trascorrere il tempo negli spazi verdi e quieti dei cam-pisanti. Non sembra lontana nemmeno l’eredità di Tessenow. A Thun, lo stesso rigore e la sintesi cercata dal Maestro tedesco, quella capacità di trascendere il richiamo monumentale dell’e-lemento classico ma rievocarne il suo valore arcaico, permettono al progetto di abbandonare toni eccessivi, mettendo a nudo uno spazio austero, scandito da un tempo dinamico, quasi un ‘allegretto ma pesante’ come nelle *Voces intimae*⁹ di Sibelius. La sintesi antimonumentale deve il suo successo sicuramente alla sobrietà dei materiali e alle proporzioni del colonnato, ma non di meno, all’intuizione di assottigliare al minimo i due piani orizzontali del calpestio e della copertura. Lo stilobate, ridotto a un piano sottile che appena stacca il crematorio dalla terra, nasconde il piano seminterrato che custodisce il nucleo dei for-ni. L’assottigliarsi dell’elemento basamentale e della copertura trasfigurano la tipologia accrescendo la tensione del colonnato che resta sospeso e segna il limite tra la terra e il cielo.

¹ G. Michelucci, *Michelucci per la città*, Artificio, Firenze 1991, p. 25.

² Per un approfondimento sulla poetica dell’autore, si rimanda alla lettura delle sue opere, oltre che al saggio di C. Dominguez Michael, M. Rizzante (a cura di), *Octavio Paz nel suo secolo*, Mimesis, Milano 2023.

³ Cfr P. A. Florenskij, *Realtà e mistero. Le radici universali dell’idealismo e la filoso-fia del nome*, Edizioni SE, Milano 2013.

⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁵ C. Torricelli, *La morte come passaggio. Sacro e arcaico nell’architettura di Sigurd Lewerentz*, in «Ricerche e progetti per il territorio, la città e l’architettura», n. 4, 2012, p. 89.

⁶ Sul tema si veda il testo di J. I. Linzasoro, *I paradossi di Lewerentz*, Lettera Ventidue, Siracusa 2023.

⁷ Per un approfondimento: P. Bolpagni (a cura di), *Hammershoi e i pittori del silen-zio tra il Nord Europa e l’Italia*, Dario Cimorelli Editore, Milano 2025.

⁸ G. Michelucci, *Brunelleschi mago*, Tellini, Firenze 1972, p. 108.

⁹ J. Sibelius, *Voces Intimae*, op. 56, 1909.

threshold of this intermediate space, the tapered shafts of the columns thin out, shedding part of their physical consistency and altering their relationship with the human scale. The *têmenos*, a double-order peristyle, acts as a diaphragm and becomes a filter between the external, collective time of this world and an intimate time, capable of generating a space that is both static and expan-sive, enshrined in the heart of the structure. The light from the exte-rior, already diffuse and oblique in these northern latitudes, enters the space in a dimmed and indirect manner. In this light-imbued environment, the clear concrete walls and the austere sobriety of the gray tones chosen for the columns and surfaces evoke Ham-mershøi’s⁷ enigmatic interiors. In the Thun crematorium, as in the paintings by the Danish master, the spaces appear emptied of hu-man presence, yet filled with silence and suspended anticipation. As in ancient temples, where rituals were performed along a path leading from the outside, past the threshold of the *peripteros* and *pronaos*, to the heart of the *naos*, the Thun crematorium is also organised according to a concentric layout, guiding visitors from the more public areas to the more intimate and secluded central rooms. The first ring consists of the vestibule, which welcomes vi-sitors and connects to the other accessible spaces, among which the reception area, the rooms for family members, and the burial chambers. These spaces are arranged in such a way that they re-main in constant dialogue with the landscape which filters through the colonnade. Schietsch’s permeable architecture recalls Mi-chelucci’s words when, speaking of Brunelleschi, he emphasised how it is the dimension of movement that allows the interior space to blend with the exterior space where human events unfold⁸. The cremation temple is designed as part of a broader project, as a complementary sequence and expansion of the cemetery spaces and the rituals that take place there. The architecture opens onto the park and the city, seeking to establish a link with the urban and social context and hinting perhaps to the tradition, widespread in many northern European countries, of spending time in the green and peaceful spaces of cemeteries.

The influence of Tessenow is also felt. In Thun, the formal rigour and the striving for synthesis that is characteristic of the German master – that ability to transcend the monumental proclivity of the classical element while evoking its archaic power – guide the project toward a measured, unemphatic architecture that lays bare an austere space, rhythmed by a dynamic tempo, almost an ‘*allegretto ma pesante*’ as in Sibelius’s *Voces intimae*⁹. This an-ti-monumental synthesis is successful to a large extent as a result of the simplicity of the materials and the measured proportions of the colonnade, but also of the idea of reducing the thickness of the two horizontal planes, the floor and the roof, to a minimum. The stylobate, reduced to a thin strip that barely raises the crema-torium from the ground, conceals the basement level where the furnaces are located. The thinning of the floor plane and of the roof transfigure the structure’s type, thus increasing the tension of the colonnade, which remains suspended as if marking the boundary between heaven and earth.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Michelucci, *Michelucci per la città*, Artificio, Florence 1991, p. 25.

² For an in-depth analysis of the writer’s poetics, in addition to his works, see the essay by C. Dominguez Michael, M. Rizzante (ed.), *Octavio Paz nel suo secolo*, Mimesis, Milan 2023.

³ Cf. P. A. Florenskij, *Realtà e mistero. Le radici universali dell’idealismo e la filosofia del nome*, Edizioni SE, Milan 2013.

⁴ *Ibid*, p. 29.

⁵ C. Torricelli, “La morte come passaggio. Sacro e arcaico nell’architettura di Sigurd Lewerentz”, in *Ricerche e progetti per il territorio, la città e l’architettura*, 4, 2012, p. 89.

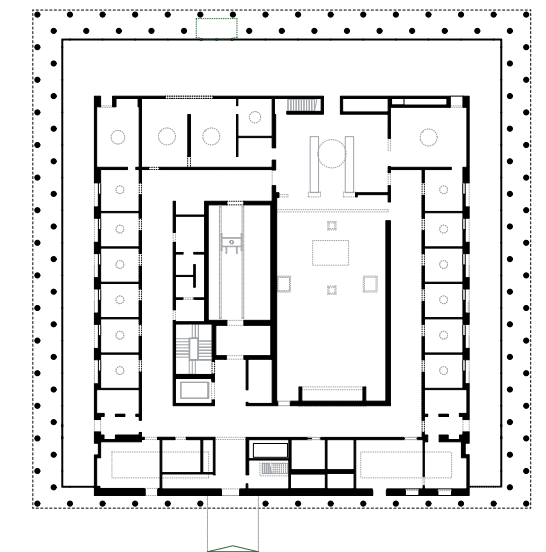
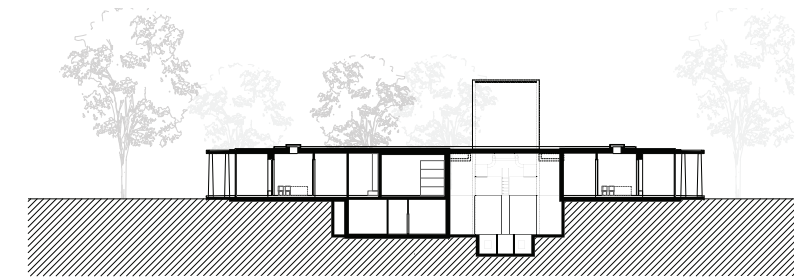
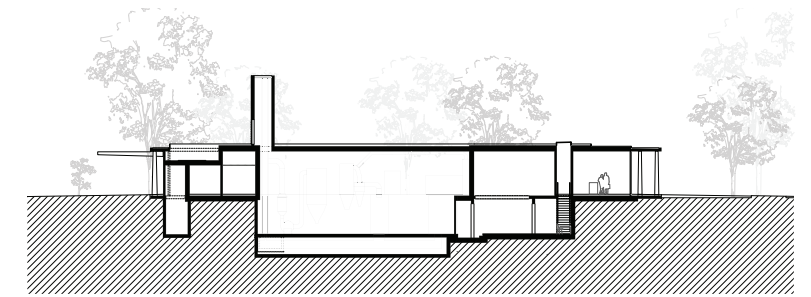
⁶ On this subject see J. I. Linzasoro, *I paradossi di Lewerentz*, Lettera Ventidue, Siracusa 2023.

⁷ For an in-depth analysis see: P. Bolpagni (ed.), *Hammershoi e i pittori del silenzio tra il Nord Europa e l’Italia*, Dario Cimorelli Editore, Milan 2025.

⁸ G. Michelucci, *Brunelleschi mago*, Tellini, Florence 1972, p. 108.

⁹ J. Sibelius, *Voces Intimae*, Op. 56, 1909.





Progetto: Markus Schietsch Architekten GmbH, Zurich
 Collaboratori: Sarah Birchler, Elisabeth Hobiger-Feichtner, Sean Hoskyn, Jennifer Schedlbauer, Markus Schietsch, Steffen Sperle, Markus Weissenmayer
 Strutture: Kissling + Zbinden AG, Thun
 Ingegneria: Francisco Armesto
 Paesaggista: Schmid Landschaftsarchitekten GmbH, Zurich
 Impresa: Büro für Bauökonomie, Lucerne
 Cronologia: 2016-2022

pp. 62-63
Planimetria generale dell'area cimiteriale di Thun, © Markus Schietsch Architekten
Il percorso del peristilio, foto © Seraina Wirz
 pp. 64-65
L'architettura che campeggia al termine dei percorsi del cimitero, foto © Seraina Wirz
 pp. 68-69
Il doppio colonnato che sostiene il cielo, foto © Seraina Wirz
 pp. 70-71
Una vista del percorso interno, foto © Seraina Wirz
Sezioni longitudinale, pianta del piano terra, pianta del piano basamentale,
© Markus Schietsch Architekten
 pp. 72-73
Uno scorcio del percorso perimetrale che lascia entrare il paesaggio fin dentro le
sale del commiato, foto © Seraina Wirz
Dettaglio esecutivo del sistema colonna-solaio, © Markus Schietsch Architekten

