



Università degli Studi di Parma
Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura

Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura

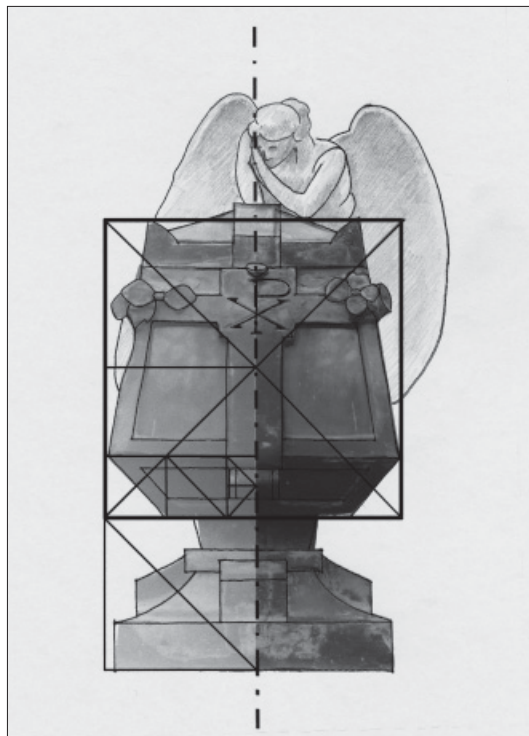
XXIII Ciclo

(ICAR 08 - ICAR 09 - ICAR 10 - ICAR 14 - ICAR17 - ICAR 18 - ICAR 19 - ICAR 20)

Erika Alberti

**Forme della Memoria.
Arte funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma.**

**Forms of Remembrance.
Funerary art in Villetta Cemetery in Parma.**



Tutor: prof. Michela Rossi

Coordinatore del Dottorato: prof. Aldo De Poli



Università degli Studi di Parma

Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura

Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura

(ICAR 08 - ICAR 09 - ICAR 10 - ICAR 14 - ICAR17 - ICAR 18 - ICAR 19 - ICAR 20)

XXIII Ciclo

Coordinatore: prof. Aldo De Poli

Collegio docenti:

prof. Bruno Adorni

prof. Carlo Blasi

prof. Eva Coisson

prof. Paolo Giandebiaggi

prof. Agnese Ghini

prof. Maria Evelina Melley

prof. Ivo Iori

prof. Gianni Royer Carfagni

prof. Michela Rossi

prof. Chiara Vernizzi

prof. Michele Zazzi

prof. Andrea Zerbi

Dottorando:

Erika Alberti

Titolo della tesi:

Forme della Memoria.

Arte funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma.

Forms of Remembrance.

Funerary art in Villetta Cemetery in Parma.

Tutor:

prof. Michela Rossi

Il Corso di Dottorato è stato frequentato beneficiando di una borsa di studio finanziata dal Comune di Parma, nell'ambito della "Convenzione per la Redazione di un Piano di Recupero delle pertinenze pubbliche dell'Ottagono monumentale della Villetta (PRe)"; coordinamento dott. Gabriele Righi, responsabile scientifico prof.ssa Michela Rossi.

*Alla mia famiglia e a Francesco
Alla nonna Domenica e a Gabry*

Erika Alberti, dicembre 2010

Alla fine di questo "intenso" cammino, vorrei esprimere la mia gratitudine a tutte le persone che, in diverso modo, mi hanno affiancato, guidato e sostenuto...

Alla prof.ssa Michela Rossi, per i preziosi insegnamenti e la fiducia accordatami in tutti questi anni, al dott. Gabriele Righi per la sua disponibilità e per aver reso materialmente possibile la ricerca, al prof. Aldo De Poli per i suggerimenti e l'impegno nell'organizzazione di questo dottorato, al prof. Ivo Iori e a tutti i membri del collegio del dottorato.

Al personale dell'Archivio di Stato e dell'Archivio Storico Comunale, in particolare al direttore dott. Roberto Spocci, per avermi assistito durante le ricerche archivistiche, e agli impiegati dell'Ade.

Alla prof.ssa Chiara Vernizzi sempre attenta nei miei riguardi, all'intero gruppo di Disegno dell'Università di Parma, ai colleghi dottorandi e alle ragazze del dipartimento di Chimica.

Un grazie affettuoso va a Donatella, amica e collega "d'avventura", a Cecilia per i preziosi consigli e l'incoraggiamento, a Lucia per il sostegno e l'amicizia.

Grazie anche ai "vecchi" amici, che hanno sempre un pensiero per me...

Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia sempre vicina con tanto affetto e tanta pazienza, senza la quale non avrei mai potuto intraprendere e portare a compimento questo importante obiettivo. Grazie a mia mamma per essermi stata sempre accanto e avermi spronata a far sempre meglio, a mio papà che a malincuore ha dovuto spesso rinunciare alla mia presenza, e a mia sorella Manuela, esempio per me di impegno e dedizione al lavoro, che mi ha supportato e incoraggiato. Infine un grazie di cuore va a Francesco per essermi stato accanto con amore e pazienza tutti questi anni.

INDICE

PREMESSA	p. 1
INTRODUZIONE	p. 3
Tema e obiettivi	p. 3
Ambito disciplinare e note metodologiche	p. 5
Definizioni e parole chiave	p. 9
PARTE PRIMA.	
LE POTENZIALITÀ DELLA FORMA. L'ARCHITETTURA E IL DISEGNO DEI SEPOLCRI	
1. Trasformazione dell'architettura e dell'arredo dal XIX secolo ad oggi	p. 23
1.1 Dal monumento pubblico alla memoria privata: il cimitero museo	p. 24
1.2 I cimiteri del dopoguerra: l'anonimato delle periferie urbane	p. 33
1.3 Tendenze contemporanee: il ritorno alla progettazione	p. 39
2. I modelli dell'architettura funeraria. Il cimitero e il sepolcro	p. 47
2.1 Modelli insediativi: le strutture urbane	p. 50
2.2 Modelli architettonici: gli spazi dell'abitare	p. 62
2.3 L'articolazione decorativa: l'arredo e l'ornamento	p. 77
3. I segni della memoria	p. 91
3.1 L'effigie	p. 92
3.2 L'iscrizione	p. 99
3.3 Il lume	p. 105
3.4 Il verde	p. 108
3.5 I simboli e i temi figurativi	p. 111
<i>Riflessioni. Dal rilievo del particolare alla lettura del generale</i>	p. 121

PARTE SECONDA.

L'OTTAGONO MONUMENTALE DELLA VILLETTA A PARMA

4. Le forme del costruito	p. 127
4.1 Memoria civica e memoria privata	p. 129
4.2 I modelli della crescita del cimitero	p. 135
5. Le superfici del ricordo	p. 151
5.1 Le campate del portico	p. 156
5.2 Le cappelle e i quadri nelle gallerie	p. 172
5.3 Le tombe	p. 174
5.4 Le edicole	p. 179
6. Gli arredi e l'ornamento	p. 195

CONCLUSIONI. LA VILLETTA COME MODELLO	p. 251
--	--------

APPARATI

A.1 Glossario	p. 257
A.2 Schedatura del portico dell'Ottagono	p. 303
A.3 Regesto dei documenti d'archivio	p. 337
A.4 Fonti delle Illustrazioni	p. 347
A.5 Bibliografia	p. 351

PREMESSA

Nel percorrere le odierne aree cimiteriali si ha la percezione di un ambiente dequalificato dove sembra regnare, oltre all'incuria generale verso le operazioni di pulizia "domestica", la logica dell'anonimato e dell'omologazione. Se i camposanti storici, veri e propri *musei a cielo aperto*, sono popolati da un vivace *collage* di simbologie, raffigurazioni ed epigrafi dedicate al defunto, le aree di espansione riflettono nel cimitero l'immagine di anonimato tipica delle periferie moderne. L'arredo tombale, in particolare, si manifesta come uno degli elementi più evidenti del "degrado formale" degli spazi cimiteriali, rispecchiando, all'interno di tale contesto, la standardizzazione della produzione seriale che dal dopoguerra in poi ha investito tutti i campi del costruito.

La recente tendenza alla valorizzazione degli organismi cimiteriali quali contenitori destinati alla conservazione della memoria personale e collettiva, unitamente al desiderio di recuperare la dimensione socio-simbolica del cimitero, che richiede una rivalutazione e una riqualificazione estetica dei segni per mezzo dei quali si onora e perpetua la memoria del defunto, costituiscono lo spunto per la presente ricerca dedicata alle "forme della memoria".

Se "forma" è un termine utilizzato sia per riferirsi all'aspetto esteriore sia per esprimere contenuti trascendenti, il concetto di "memoria", ovvero la capacità di richiamare alla mente fatti o persone del passato, evoca direttamente quello di ricordo di qualcosa o qualcuno. Le forme della memoria rappresentano, quindi, tutti quegli elementi concreti per mezzo dei quali viene perpetuato il ricordo.

La locuzione “arte funeraria” specifica un particolare ambito nel quale viene celebrata la memoria: non l’archivio o il museo, contenitori generici della memoria “ordinata” in raccolte organizzate, ma la collezione di tombe accumulate nel cimitero, ovvero i monumenti che racchiudono le memorie personali e indirettamente narrano i valori civili e religiosi, i cambiamenti di costume, di stile e testimoniano avvenimenti storici importanti a livello locale e nazionale. “Arte funeraria” è un’espressione che riunisce elementi di scale diverse, dal sepolcro alla decorazione. Nella definizione si ricomprendono, infatti, anche tutti quei manufatti minori che nascono dal desiderio di segnalare il luogo ove riposa il defunto (il monumento, la lapide, l’urna decorata per la conservazione delle ceneri) e tutte quelle manifestazioni formali (le statue, i portafiori, i portalampane, le scritte, le fotoceramiche e altro ancora) che vengono commissionate dai familiari per onorare i propri cari e che nel loro insieme costituiscono l’oggettistica funeraria.

La ricerca si concentra quindi principalmente sull’oggettistica funeraria che costituisce l’arredo tombale e sugli altri elementi della decorazione del sepolcro, andando a sottolineare il valore semantico che tali opere possedevano.

INTRODUZIONE

Tema e obiettivi

Il tema della ricerca è il disegno dell'arte funeraria con particolare riferimento all'arredo tombale. L'effigie, l'iscrizione, la luce votiva, il verde, le raffigurazioni scultoree e simboliche, le decorazioni presenti nelle diverse tipologie di sepoltura e, in particolare, concentrate nello spazio ridotto della lapide, sono tutti elementi portatori di significati simbolici, retaggio dell'allestimento, dell'arredo e del corredo delle antiche camere mortuarie e dei riti connessi alla sepoltura, a cui è affidato il compito di mantenere vivo il ricordo del defunto.

La presente ricerca si pone, quindi, come obiettivo quello di fornire, *in primis*, un contributo teorico alla conoscenza di una tematica ancora poco indagata a livello scientifico qual è quella dell'oggettistica funeraria e dei modelli formali di trasmissione del ricordo, mediante l'investigazione degli elementi fisici attraverso cui, oggi come un tempo, si perpetua la memoria individuale.

Posto che, oltre all'incuria generale nella manutenzione delle antiche sepolture, l'aspetto di maggior degrado delle aree cimiteriali è rappresentato dalla mancanza di identità di quelle moderne, dovuta principalmente ad una carenza progettuale conseguente alle mutazioni nel sentimento della morte nel tempo, l'analisi formale e simbolica degli oggetti e delle simbologie riferiti al culto del defunto può successivamente trovare una duplice applicazione pratica: da un lato consente di individuare elementi e forme da conservare e valorizzare nell'ambito di

interventi nell'area cimiteriale storica, dall'altro agevola una progettazione consapevole e attenta ai significati profondi che tali forme racchiudono. A dimostrazione dell'attualità e della ricchezza del tema vi è la crescente attenzione che ad esso rivolgono i responsabili e gli operatori di settore, nonché il fiorire di bibliografia specifica che caratterizza gli ultimi decenni. In particolare, per quanto concerne l'architettura funeraria, con riferimento sia alla scala insediativa del cimitero sia a quella architettonica delle singole sepolture, esistono diverse tesi di dottorato, oltre che di laurea, condotte in ambiti scientifici differenti¹. Anche l'arte funeraria, intesa come produzione scultorea e pittorica, mosaici e quant'altro abbia un pregio artistico tale da farlo rientrare nella categoria di "opera d'arte", ha visto il moltiplicarsi di pubblicazioni, sia come catalogo d'opere (in cui vengono messi in evidenza gli stili, gli autori affermati in ambito locale o nazionale, etc.) sia come mezzo per la promozione della funzione museale dei complessi cimiteriali.

La bibliografia esistente, tuttavia, presenta lacune circa la tematica specifica dell'arredo tombale². Tale assenza induce a riflettere sulla scarsa importanza attribuita oggi agli oggetti concreti del ricordo che si riscontra anche nell'inadeguata attenzione progettuale che ha caratterizzato la produzione funeraria a partire dal secondo dopoguerra.

I segni fisici del ricordo risultano mancare di una catalogazione organica e di uno studio teorico sistematico; pertanto, gli unici documenti di riferimento che li elencano e mostrano in modo ordinato sono, nell'ambito commerciale, i cataloghi d'arte funeraria realizzati delle singole ditte produttrici. In assenza di una bibliografia di riferimento consolidata rispetto all'argomento della ricerca, è stato necessario, quindi, allargare il contesto preso in considerazione al fine di cercare spunti in altre fonti con l'intento di individuare quegli aspetti che meglio potevano spiegare le origini radicate nell'antichità, l'evoluzione e le tipologie dell'arredo e della decorazione tombale. In relazione a ciò, ha fornito un utile contributo la tesi di dottorato di Alessandro Bianchi che mette in corrispondenza, anche attraverso tavole sinottiche, le tipologie di monumento all'iconografia³.

Il presente lavoro, sopperendo alla carenza di letteratura specifica, intende quindi offrire un substrato teorico, di documentazione e analisi, per un approccio più approfondito che miri a contestualizzare, riqualificare e ripensare a livello progettuale l'oggettistica funeraria prodotta in serie, tenendo conto della ricca consuetudine culturale intrinseca nei suoi elementi.

I rilievi condotti sull'Ottagono Monumentale del cimitero della Villetta a Parma hanno dimostrato come questo sia stato concepito, sin dalla sua progettazione, come modello originale. Da qui la scelta come caso di studio per l'individuazione dei meccanismi e degli elementi che risultano comuni ad altre realtà. In particolare il rilievo dell'arredo tombale, attraverso l'individuazione degli elementi caratterizzanti i "segni della memoria" può fornire spunti per una progettazione più "consapevole".

Ambito disciplinare e note metodologiche

Il settore scientifico-disciplinare all'interno del quale è stato condotto questo studio è quello della rappresentazione⁴ i cui contenuti riconoscono il rilievo e il disegno come strumenti essenziali del progetto. Come specificato nella declaratoria, la *rappresentazione* è un mezzo conoscitivo, di indagine e di riflessione utile per studiare l'architettura alle sue diverse scale e avere indicazioni circa i possibili interventi di trasformazione della realtà (*rilievo*) ed è, al contempo, uno strumento di comunicazione in linguaggio grafico, iconografico e multimediale del processo progettuale (*disegno*).

In ambito architettonico, e quindi anche in riferimento al cimitero, questi sono strumenti importanti sia in funzione della conservazione in senso lato, intesa quindi anche come trasformazione necessaria per mantenere la funzionalità dell'esistente, sia come ricerca formale che offre spunti progettuali per la riqualificazione del cimitero. Quindi, in particolare nell'arte funeraria, il rilievo, il disegno e il progetto assumono un ruolo

chiave nell'analisi e nella rielaborazione formale e simbolica degli oggetti e delle simbologie appartenenti al culto dei defunti, a loro volta elementi di "rappresentazione" di valori di riferimento che trovano espressione nel "disegno formale" del loro arredo.

Il disegno, nella sua duplice valenza di strumento di comprensione e di progettazione intesa come processo di sviluppo dell'idea, permette di definire schemi e modelli per una progettazione consapevole partendo dalla rilettura del passato e dal rilievo dell'esistente.

Il rilievo non è inteso come mera restituzione metrica delle componenti d'arredo, le cui dimensioni per lo più standardizzate sono legate allo spazio minimo della lapide, ma come mezzo per comprendere la caratterizzazione formale dei segni della memoria.

Il presente studio si inserisce in un contesto allargato di ricerca e porta avanti una serie articolata di rilievi di diverso genere (metrici, materici e qualitativi), che nel loro complesso hanno portato a maturare una conoscenza approfondita del cimitero della Villetta, permettendo di ricostruire un "modello" generalizzabile alle problematiche che interessano la valorizzazione del patrimonio culturale dei cimiteri, a partire dalla conoscenza dei meccanismi di formazione, saturazione e crescita, e delle loro ripercussioni sugli elementi formali del costruito.

Lo studio prende spunto dai risultati delle ricerche precedenti e delle altre attività svolte nell'ambito della convenzione specifica con il Comune di Parma⁵. In particolare, la redazione del Piano Particolareggiato della parte storico-monumentale e del Piano di Recupero dell'Ottagono Monumentale hanno richiesto di approfondire tematiche riguardanti la conservazione, la valorizzazione e la necessità di continuare ad utilizzare i manufatti nel tempo per tenere "vivo" il cimitero. La Guida Virtuale si inserisce, invece, in un contesto di promozione culturale restituendo alla collettività il variegato patrimonio che il cimitero racchiude.

I rilievi effettuati hanno sottolineato l'importanza dell'oggettistica funeraria in relazione al singolo sepolcro e alla qualità complessiva dell'ambiente cimiteriale. L'Ottagono Monumentale della Villetta è, quindi,

da considerarsi sia punto di partenza che mezzo per la verifica dei risultati della ricerca. Infatti, pur presentando delle particolarità, le considerazioni fatte sul caso di studio possono essere generalizzate ed estese ad altre realtà cimiteriali.

L'indagine, mirante ad individuare gli elementi d'arredo funebre, i relativi archetipi, ruolo e organizzazione, che sommati fra loro e modificatisi nel corso del tempo hanno prodotto l'immagine attuale dei cimiteri, si è svolta partendo dall'analisi della letteratura a disposizione (documenti scritti) e dell'esistente (i monumenti della Villetta).

Il rilievo ha permesso di capire la sottile relazione tra il corredo, l'arredo e l'ornamento evidenziando l'esistenza di ruoli specifici che ne confermano l'importanza e ne spiegano l'articolazione formale. In particolare, ha sottolineato, indipendentemente dalla qualità della realizzazione, la presenza di elementi ricorrenti e di simboli, riferiti ad ambiti culturali differenti. Si è pertanto provveduto alla redazione di un glossario che riassume le possibili interpretazioni del linguaggio della memoria espresso dall'organizzazione del monumento e dell'architettura sepolcrale nel suo complesso.

Dal campionario evidenziato dal rilievo sono stati selezionati oggetti significativi che vengono confrontati ed elaborati, mediante il disegno (atto grafico), per tipologie funzionali, indagando separatamente la forma, la decorazione e la simbologia. In questo senso non è determinante la caratterizzazione metrica e quindi il rilevamento dimensionale delle componenti d'arredo, le cui dimensioni per lo più standardizzate sono legate allo spazio minimo della lapide.

L'uso di tavole e abachi consente di sintetizzare e visualizzare in modo immediato i contenuti della ricerca: il riferimento ai modelli formali alle diverse scale, le tipologie di allestimento e gli elementi del ricordo.

I risultati del confronto, individuando le costanti e le loro articolazioni in riferimento a motivazioni rituali o di costume, messi in relazione con le nuove necessità della società contemporanea, possono offrire spunti interessanti per una ricerca formale che, nella progettazione, unisca

tradizione e innovazione.

La prima parte affronta le tematiche di interesse generale che caratterizzano l'argomento cercando di ricostruire l'origine e la trasformazione dei segni fisici della memoria. Essa si basa su un'indagine bibliografica, sulla letteratura esistente in materia, che pur non presentando trattazioni specifiche, offre numerosi spunti importanti per capire il "disegno generale" evidenziato dai rilievi condotti all'interno del cimitero monumentale di Parma. La seconda parte approfondisce l'esempio specifico della Villetta a partire dalla ricostruzione del programma progettuale e allestitivo delle architetture.

Dall'analisi delle trasformazioni dell'architettura e del design funerario, intervenute dalla nascita del cimitero moderno ad oggi, si riscontra l'analogia con la città dei vivi che riflette nei monumenti funebri e nei segni della memoria il gusto e i comportamenti sociali dei suoi abitanti (cap. 1). Si passa quindi all'identificazione dei modelli urbani degli antichi luoghi di sepoltura che ispirano le varie componenti del cimitero moderno, dei modelli architettonici delle singole tipologie di sepoltura e di quelli dell'arredo e dell'ornamento (cap. 2). Dall'individuazione degli elementi ricorrenti nelle varie tipologie di sepoltura si determina il ruolo dell'ornamento nell'architettura funeraria, per poi passare ad analizzare l'evoluzione storica e formale dei segni della memoria e il ruolo della simbologia nell'architettura funeraria (cap. 3).

Una volta definiti i modelli di riferimento si identifica il programma progettuale storico di allestimento dei diversi corpi – portico, gallerie e campi – e delle architetture minori – archi, cappelle, edicole, tombe – dell'Ottagono Monumentale della Villetta (cap. 4). Attraverso il confronto delle tipologie si individua per ogni unità lo spazio della sepoltura e la "superficie del ricordo" (cap. 5). L'analisi degli oggetti che costituiscono gli arredi presenti sulle tombe e sulle lapidi degli archi porta a individuare dei modelli formali che potrebbero essere utili alla progettazione sia nell'esistente che nelle nuove realizzazioni (cap. 6).

Definizioni e parole chiave

Per una migliore comprensione dell'argomento della ricerca è utile evidenziare alcune parole chiave, che a loro volta potrebbero costituire oggetto di altrettanti approfondimenti, e soprattutto sintetizzarne i significati specifici.

In fase di definizione nasce l'esigenza di associare fra loro alcuni termini quali *memoria* e *monumento*, *arredo* e *corredo*, *ornamento* e *decorazione*, ed evidenziare i legami tra di essi esistenti.

Memoria, monumento Per "monumento" si intende, in senso generale, «ogni avanzo di epoche trascorse, che, per interesse documentario o per qualità artistica, si configuri quale duratura presenza di uomini, eventi, culture, civiltà lontane nel tempo, indipendentemente dalla sua destinazione e dalla volontà originaria di affidare ad esso un ricordo»⁶. Tale definizione pone immediatamente in evidenza il legame con la "memoria", ovvero «la facoltà umana di conservare tracce delle esperienze passate e di avere accesso ad esse per mezzo del ricordo»⁷, avvalorato dall'etimologia che fa derivare la parola latina *monumentum* dal verbo *monere* che significa, non solo ricordare, ma anche ammonire⁸.

Nell'ambito dei monumenti è possibile distinguere quelli non intenzionali da quelli intenzionali. I primi sono diventati tali non per volontà ma per il loro valore storico e per le qualità artistiche ad essi riconosciute in base ad una visione storico-retrospettiva; il monumento intenzionale, per contro, è «un'opera della mano dell'uomo, creata allo scopo determinato di conservare sempre presenti e vivi singoli atti o destini umani [...] nella coscienza delle generazioni a venire»⁹ e comprende, a seconda delle finalità, i monumenti onorari-celebrativi, quelli storico-commemorativi¹⁰ e quelli funebri.

Nel monumento funebre¹¹, eretto per la conservazione della memoria di una persona che non c'è più, il ricordo assume un ruolo fondamentale nel prolungare nel tempo il rapporto di affetto e il legame fra i vivi e il

defunto¹². Come afferma Ernesto N. Rogers, «*la memoria conferisce alle cose dello spazio la misura del tempo: di tutto quel tempo che è prima di noi. Ma è il tempo dei morti, riuniti in consorzio per ammonirci d'essere vivi come essi sono stati nel loro momento. Ammonire e ricordare (moneo e memini) hanno in latino la stessa radice e da essa acquista valore la parola monumento ed il concetto ch'essa racchiude simbolicamente*»¹³.

Nell'antichità classica la conservazione delle spoglie, la cura del sepolcro, considerato monumento per eccellenza, e la disposizione di corredi al suo interno sono legate principalmente a un "concetto funzionale-utilitario", correlato all'idea di una continuità dell'esistenza dopo la morte; ben presto il monumento diviene segno stabile a cui è attribuita soprattutto la funzione di segnalare il luogo delle sepoltura. La celebre frase di Adolf Loos: «*se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo*»¹⁴ indica come la forma, rappresentativa della funzione, evoca il riconoscimento del segno.

In ambito funerario, la funzione monumentale è assolta dal manufatto esterno del sepolcro: le edicole, le tombe in muratura, ma anche i piccoli oggetti di arredo organizzati nello spazio ridotto delle lapidi, permettono di tramandare il ricordo dei defunti attraverso i frammenti biografici.

Le architetture funerarie e i luoghi cimiteriali, come i memoriali, in quanto "dispositivi" atti alla conservazione e alla fruizione della memoria, possiedono un elevato significato simbolico che li rende oggetto di particolare attenzione da parte del mondo dell'architettura¹⁵.

Luigi Vagnetti individua le ragioni per cui l'architettura funeraria riveste per gli architetti di ogni epoca una grande importanza: «*ragioni del tutto materiali, per cui sin dalle epoche più remote gli uomini hanno compreso la necessità di allontanare i corpi dei defunti dai loro centri di vita, onde impedire che i processi trasformativi cadaverici immediatamente successivi alla morte si possano svolgere a contatto dei viventi; ragioni squisitamente spirituali, generate o potenziate da concetti di ordine religioso o filosofico, per cui la famiglia alla morte di un congiunto o la comunità alla morte*

di un suo illustre figlio hanno sempre sentito il bisogno di onorarne e perpetuarne la memoria dedicando allo scomparso un monumento architettonico la cui importanza è in stretta relazione con le condizioni di censo della famiglia o con la posizione raggiunta dal trapassato durante la sua vita terrena»¹⁶.

Arredo, corredo Le differenti forme di sepoltura, i monumenti, l'arredo delle tombe e il corredo funebre in esse conservato, espressione del culto dei defunti nelle varie culture, forniscono numerose informazioni circa le usanze, la cultura e i costumi delle civiltà passate.

In generale, il culto può essere definito come il «*complesso delle usanze e degli atti per mezzo dei quali si esprime il sentimento religioso*»¹⁷. In ambito funerario, esso si estrinseca in riti di sepoltura, ossia in azioni fisiche cariche di significati simbolici compiute assecondando una serie di regole comuni¹⁸, diversificate a seconda del luogo, della fede religiosa o anche della volontà del defunto. I rituali rappresentano un adattamento all'evento della morte e un modo per l'elaborazione del lutto.

L'usanza di seppellire i morti e, in un certo senso, il bisogno più o meno inconscio di allontanare i morti dai vivi, risale agli albori della storia dell'umanità e risponde a molteplici esigenze, non solo di tipo igienico. La sepoltura celebra l'ingresso del defunto nella vita dell'Aldilà e rende ufficiale la dipartita dal gruppo sociale di appartenenza, salutata con riguardi e devozioni particolari; inoltre "assicura" il non ritorno del defunto nel mondo dei viventi¹⁹. Elementi frammentari dei riti funebri si ritrovano «*sotto forma di relitti folcloristici anche nelle usanze delle popolazioni contadine del nostro paese*»²⁰, ove manifestazioni culturali, consuetudini e tradizioni vengono tramandate di generazione in generazione. Ad esempio all'origine delle danze macabre c'è un rito collettivo il cui fine è calpestare la terra, affinché il cadavere venga seppellito a dovere.

La credenza in una vita nell'Aldilà²¹, presente in tutte le civiltà antiche, ha fatto sì che i rituali funebri prevedessero l'usanza di seppellire insieme al defunto gli oggetti che gli sarebbero serviti nella nuova vita e che

costituiscono ciò che gli archeologi definiscono “corredo funebre”. Queste suppellettili, differenziate in base a sesso, età e status sociale erano sia di origine rituale (lucerne, tintinnambula, monete, balsamari, unguenti, etc.) che d’uso personale, ovvero oggetti ornamentali (gioielli vari), d’uso pratico (indumenti, vasellame da cucina e da mensa) e inerenti all’attività svolta in vita (equipaggiamenti militari, armi). La sepoltura diventa quindi un indicatore significativo delle abitudini e del ruolo sociale del defunto.

Ancora oggi si riscontra l’usanza di mettere qualcosa all’interno della cassa per volontà stessa del defunto come indumenti o fotografie di famiglia.

La nascita, il matrimonio e la morte costituiscono i tre principali riti di passaggio della nostra civiltà: inevitabili il primo e l’ultimo, frutto di una scelta personale ma per molti secoli socialmente necessario il secondo. Si può osservare un interessante parallelo tra *corredo funebre* del defunto e *corredo matrimoniale* delle spose, chiamato “dote” o “dónora”: entrambi infatti forniscono quanto necessario per una nuova vita.

Se il corredo dota il defunto di tutto ciò che gli può servire e quindi, in un certo senso, fa venir meno il bisogno di “tornare” a disturbare la quiete di chi è rimasto, nell’antichità l’arredo era invece costituito dall’allestimento del sepolcro, composto in particolare dai letti funebri e dalle raffigurazioni pittoriche.

Con l’espressione “arredo funerario” si intende definire l’arredo delle antiche camere sepolcrali, alternativamente all’arredo tombale, funebre e cimiteriale²².

In epoca cristiana si diffonde l’abitudine all’uso di un corredo-arredo costituito da elementi che segnalano o abbelliscono la sepoltura. Soprattutto nelle catacombe esso appare costituito da oggetti del defunto, come giocattoli e utensili, oppure da altri oggetti simbolici come fondi di vetro o lucerne.

Oggi, come nel passato, l’arredo tombale²³ assume la funzione di perpetuare il ricordo e personalizzare la tomba. Esso è costituito da tutti quegli elementi, tratti sia dal rituale che dal corredo funebre, che vengono esteriorizzati e la cui origine può definirsi funzionale o simbolica. Tali

elementi nello specifico sono rappresentati dall'effigie e dalle iscrizioni, dal lume e dal verde, dalle raffigurazioni e dai simboli.

Nel settore commerciale-funerario delle esposizioni, per arredo funebre si intende l'allestimento della camera mortuaria o camera ardente. Anche quando la veglia funebre avviene nelle case si organizza una stanza con paramenti che coprono le pareti e isolano lo spazio dedicato alla commemorazione dall'ambiente domestico. Dietro la bara viene posta un'immagine sacra, stampata su tessuto o su tela, montata su un cavalletto; ai lati vi sono due colonne portavasi ed una lampada votiva.



Fig. 0.0.1 – Autore anonimo, acquarello raffigurante la tomba delle Danzatrici presso la città di Ruvo scoperta nel 1833 e attribuita cronologicamente al IV secolo a.C. L'allestimento della tomba permette la conoscenza dei riti funebri antichi. Le raffigurazioni pittoriche sulle pareti, costituenti l'arredo della camera sepolcrale, illustrano una fila di donne atteggiata nell'esecuzione di una danza alla quale partecipa anche il defunto. Il corredo funebre posto accanto allo scheletro del guerriero con armatura è composto da vasi, anfore, crateri e lucerne dal significato simbolico.

In ambito cimiteriale l'ornamento comprende sia le decorazioni pittoriche e scultoree, che con gli arredi e l'oggettistica tombale formano parte integrante del manufatto, sia il diverso trattamento delle superfici, l'accostamento cromatico dei diversi materiali, lo studio del particolare costruttivo e del dettaglio (borchie, maniglie) e la composizione in generale. *Decorazione, ornamento*

Con riferimento al sepolcro assumono quindi un valore importante anche la *decorazione* e l'*ornamento*²⁴, termini che, nonostante l'etimologia e il significato diverso, vengono spesso utilizzati come sinonimi poiché ambedue esprimono la ricerca di «*eleganza e piacevolezza mediante l'aggiunta o l'applicazione di elementi di per sé privi di praticità e funzionalità*»²⁵.

In realtà, mentre il termine *decorazione* esprime l'aspetto etico, legato all'esigenza di conferire onore, stima, dignità e pregio, nell'*ornamento* prevale il valore estetico e ordinativo²⁶. L'*ornamento* rappresenta quindi un elemento accessorio usato per conferire decoro alle persone e alle cose e pertanto è connesso alla "bellezza". La tendenza alla *decorazione* si può dire istintiva: l'uomo fin da tempi remoti ha decorato il proprio corpo per motivi apotropici.

In relazione ad entrambi, nel contesto architettonico i due termini enfatizzano l'aspetto di abbellimento, di addobbo esteriore posto sulla superficie, in contrapposizione alla nozione di "struttura", che ha un carattere funzionale all'esistenza dell'organismo stesso.

Elisabetta Di Stefano inquadra la teoria dell'*ornamento*, incentrata, tradizionalmente, sulla dialettica tra utile e superfluo, ponendo alcune questioni fondamentali: «*l'ornamento risponde ad un determinato scopo e fa tutt'uno con la struttura oppure ha un valore semplicemente esornativo e, di conseguenza, costituisce un elemento aggiuntivo ed estrinseco? Ma qual è il significato ontologico dell'accessorio e fino a che punto ciò che si aggiunge può essere realmente considerato superfluo o non finisce invece per divenire, nel momento stesso in cui s'incorpora alla forma, inamovibile e imprescindibile dall'oggetto, dalla sua stessa essenza?*»²⁷.

Queste domande sono legittime in generale, ma lo sono ancor più per il caso specifico della sepoltura, se è vero che, come afferma Loos, *«soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento»*²⁸.

Che ruolo ha avuto, ha o deve avere, quindi, l'ornamento nella sepoltura? Solo accettando l'ornamento come parte integrante della struttura, sia essa architettonica o dell'oggetto d'uso, si comprende il valore aggiunto che esso dà al manufatto. Secondo Boito: *«l'ornamento non istà da sé: deriva dall'architettura e si collega intimamente ad essa; si immedesima con le masserizie della casa, con gli arredi del culto, con i sepolcri, con le feste, con tutta la vita civile»* e *«la pittura decorativa può, anzi deve sempre cooperare alla espressione dell'edificio e dell'ambiente. Se è un teatro a da concedergli gaiezza, se un tempio solennità, se un palazzo sontuosità, e un sepolcro la pittura deve farlo parere più cupo, e un casino di campagna più ameno»*²⁹.

Note:

¹ A titolo esemplificativo si segnalano le tesi di dottorato di: Bianchi A., *Disegno e simbolo nei monumenti alla memoria*, tesi di Dottorato in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente, XIII ciclo, Università degli studi di Firenze, Firenze, dicembre 2000; Nuzzo M. C., *La rappresentazione della memoria. Tra disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura*, tesi di Dottorato in Ingegneria Civile XX ciclo curriculum "Disegno e rilievo del patrimonio edilizio", Università degli studi di Parma, Parma, 2008; Santagati C., *Le cappelle gentilizie del cimitero di Catania. Architettura e semantica simbolica. Memoria, interpretazione, rappresentazione*, tesi di dottorato di ricerca in Disegno e Rilievo del patrimonio edilizio, XV ciclo, Università degli studi di Roma La Sapienza, Università degli studi di Catania 2003.

² Esistono numerose pubblicazioni inerenti le singole opere (cimiteri monumentali, tombe d'autore) o che analizzano la produzione funeraria solo da un punto di vista artistico (le opere d'arte presenti nel complesso cimiteriale). Anche la simbologia, strettamente connessa all'arte, e all'arte cimiteriale in particolare, è ampiamente trattata in appendice a molti libri che hanno come soggetto il cimitero e in alcuni volumi appositamente dedicati, come il volume Chabot A., *Dictionnaire illustré de Symbolique funéraire*, La Mémoire Néropolitaine (Paris) et Mémogrames - les éditions de la Mémoire (Bruxelles), Bruxelles, 2009 illustrato da fotografie provenienti da molti cimiteri nel mondo.

³ Bianchi A., *Disegno e simbolo nei monumenti alla memoria*, Tesi di Dottorato in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente, XIII ciclo, Università degli studi di Firenze, Firenze, dicembre 2000. La trattazione è suddivisa in tre macro periodi storici: prima dell'Editto di Costantino, fino all'Editto di Napoleone e dal 1804 al secondo dopoguerra.

⁴ «I contenuti scientifico-disciplinari riguardano la rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente, nella sua ampia accezione di mezzo conoscitivo delle leggi che governano la struttura formale, di strumento per l'analisi dei valori esistenti, di atto espressivo e di comunicazione visiva dell'idea progettuale alle diverse dimensioni scalari. Comprendono i fondamenti geometrico descrittivi del disegno e della modellazione informatica, le loro teorie ed i loro metodi, anche nel loro sviluppo storico; il rilievo come strumento di conoscenza della realtà architettonica, ambientale e urbana, le sue metodologie dirette e strumentali, le sue procedure e tecniche, anche digitali, di restituzione metrica, morfologica, tematica; il disegno come linguaggio grafico, infografico e multimediale, applicato al processo progettuale dalla formazione dell'idea alla sua definizione esecutiva». Estratto declaratoria ICAR/17 dall'Allegato B del D.M. 4 ottobre 2000 (Declaratorie descrizione dei contenuti scientifico-disciplinari dei settori di cui all'art. 1 del D.M. 23 Dicembre 1999).

⁵ La ricerca si sviluppa dalle riflessioni stimulate dai rilievi riferiti alle richieste dalla convenzione, stipulata nel 2008 e coincidente con il triennio del Dottorato in Forme e Strutture dell'Architettura (XXIII ciclo), tra il Comune e l'Università degli Studi di Parma per la redazione di un Piano di Recupero delle pertinenze pubbliche dell'Ottagono monumentale della Villetta, e si colloca all'interno di un più ampio lavoro di ricerca, rilievi e indagini riguardanti il Cimitero della città di Parma, iniziato nel 2005. L'oggetto specifico della convenzione, il Piano di Recupero (PRe), è lo strumento progettuale finalizzato ad individuare gli interventi necessari alla riqualificazione generale della parte monumentale,

in particolare per il restauro delle partiture architettoniche comuni. Il lavoro, svolto in *team* con la collega Donatella Bontempi, è consistito nella restituzione grafica dei rilievi con foto raddrizzamenti degli archi del portico dell'Ottagono e successiva individualizzazione delle lapidi da tutelare, conservare o rimuovere; nella determinazione del nuovo assetto coloristico (tingeggi) sulla base dei risultati delle indagini volte alla ricerca dei colori originali; indicazione dei materiali da utilizzare per le pavimentazioni del portico e dei viali. Il PRE comprende anche proposte progettuali per quanto riguarda l'assetto del verde cimiteriale nonché l'individuazione dell'oggettistica funeraria di pregio che possa costituire un modello di riferimento per eventuali produzioni per l'uso in ambienti storicizzati. Proprio per quanto concerne questi ultimi aspetti, il verde e l'arredo, si è ritenuto opportuno un approfondimento teorico. Nella prima fase del triennio, si è partecipato alla conclusione di lavori in corso, relativi all'aggiornamento delle informazioni, della cartografia tematica e alla stesura delle norme del Piano Particolareggiato dell'Ottagono (PPO), ovvero dello strumento pianificatorio finalizzato alla tutela, conservazione e valorizzazione della parte monumentale del cimitero che fornisce indicazioni per quanto riguarda l'intervento sulle architetture private. Si è inoltre effettuata l'elaborazione di una guida virtuale per la conservazione del patrimonio artistico-architettonico e della memoria storica del cimitero e dei defunti illustri presenti in esso. In particolare l'archivio virtuale rappresenta la restituzione multimediale di un lavoro complesso che raccoglie e mette in relazione tutti i risultati delle ricerche svolte.

⁶Voce «monumento», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol.IX, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1963, p.623.

⁷Per la trattazione della relazione tra architettura e memoria si rimanda alla voce «memoria» in Forty A., *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2004 e alla voce «memoria» Semerani L. (a cura di), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili dell'architetto moderno*, Edizioni C.E.L.I. Gruppo Editoriale Faenza Ed., Faenza, 1993.

⁸Monumento deriva dal latino *monumētum*, *monimētun*. Il verbo greco *monere* significa *ricordare, far sapere* e la terminazione *mētun* indica ora il *mezzo*, ora l'*atto*. Voce «monumento», *Dizionario della Crusca*. Inoltre «*la parola latina monumentum va ricollegata alla radice indoeuropea men che esprime una delle funzioni fondamentali della mente (mens), la memoria (memini)*», in Le Goff J., *Storia e Memoria*, Einaudi, Torino, 1982, p.443.

⁹Scarrocchia S. (a cura di), Riegel A., *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, (ed.orig. 1903), p.27.

¹⁰I monumenti onorari-celebrativi sono eretti in onore di personaggi illustri, o divinità, che ha compiuto imprese importanti all'interno di una società. I monumenti storico-commemorativi hanno lo scopo di ricordare imprese ed episodi storici di un popolo. Cfr. voce «monumento», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol.IX, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1963, p.623-655.

¹¹La radice del termine funebre, come funerario, funerale (etc.) è il termine latino *funus*, da cui *funeris* "mortorio", di etimologia incerta. Potrebbe derivare da *funes* "fune", "corda", associando il rito all'azione del calare il corpo nella sepoltura con delle funi; da *funalia*, dal nome delle torce fatte con funi ritorte intrise di pece, usate nei cortei funebri; da

fumus, “fumo”, “combustione”, “incensamento”, per estensione l’ara fumante espiatoria, sacrificio agli dei; o anche, infine, dal greco *phonos*, “uccisione”, “strage”. Si veda la voce funebre in Cortellazzo M., Zolli P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna (1° ediz. 1979).

¹² Nella cultura cristiana il termine *memoria* viene utilizzato per indicare il monumento sepolcrale e, già nell’antica Roma, la *damnatio memoriae*, la condanna per i traditori, consisteva nell’eliminazione del ricordo attraverso la cancellazione del nome, la negazione del monumento personale e della sepoltura.

¹³ Rogers E. N., *Memoria e invenzione nel design*, 1960, in *Editoriali di Architettura*, Torino, Einaudi, 1968, p.137.

¹⁴ Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972, p.255.

¹⁵ Pavan V., prefazione al libro AA.VV., *Architettura, monumento, memoria*, Arsenale, Venezia, 1987.

¹⁶ Vagnetti L., *Cimiteri e monumenti funerari*, in Carbonara P., *Architettura pratica*, Unione tipografico- Ed. Torinese, Torino, 1958, vol. III, tomo II, Sez. VIII, p.1605.

¹⁷ Cortellazzo M., Zolli P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna (1° ediz. 1979).

¹⁸ In generale il termine rito, dal latino *ritus*, indica forma, uso, costumi stabiliti; in senso stretto il termine è riferito alla prassi religiosa. Voce «rito» in Pethes N., Ruchatz J., *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano, 2004; inoltre «in quanto azioni simboliche, possono contribuire a fondare l’identità, poiché danno visibilità a contenuti essenziali della memoria del gruppo. Perciò, formazioni sociali come religioni [...], come pure famiglie e associazioni allestiscono specifici luoghi (sinagoga, chiesa, cappella [...]) per la loro azione rituale». Cfr. Urbain J. D., voce «morte» in *Enciclopedia*, vol. 9, Einaudi, Torino, 1980, p.542-543.

¹⁹ «All’origine dei riti funebri sta la credenza nella sopravvivenza dei defunti e il desiderio di impedirne il ritorno» scrive Ragon M., *Lo spazio della morte*, Guida, Napoli, 1986, p.23.

²⁰ Bottacin M., *La tentazione del nulla. Giardini e memoria per un eterno oblio*, in Pavan V. (a cura di), *Ultime dimore*, catalogo della mostra Agricenter Verona (13 settembre-4 ottobre 1987), Arsenale, Venezia, 1987, p.9-13. A proposito dei riti connessi alla cultura contadina si segnala il catalogo di Turci M. (a cura di), *La culla, il talamo, la tomba. Simboli e ritualità del ciclo della vita*, Panini, Modena, 1983.

²¹ Sirboni S., *La Chiesa accompagna dal battesimo alla tomba*, in “Vita Pastorale”, n.1/2008, p.73: «Fin dove può arrivare l’indagine storica e archeologica si constata che sotto ogni cielo di questo pianeta l’essere umano ha sempre circondato la morte di ritualità. In altre parole, ha sempre vissuto la morte non come un semplice fatto biologico, ma come una realtà che mette in qualche modo a contatto con un altro mondo, oltre il tempo e lo spazio».

²² Trattandosi di argomento non attinente con la presente ricerca l’arredo cimiteriale, che rappresenta il corrispondente dell’arredo urbano inteso come l’insieme degli oggetti che rendono fruibile l’ambiente cimiteriale (dotazione panchine, cestini portarifiuti, fontanelle per l’acqua e scale), non è stato oggetto di trattazione.

²³ Nell'uso corrente i termini arredo e corredo tombale vengono spesso utilizzati come sinonimi per riferirsi all'oggettistica funeraria.

²⁴ Si è ritenuto opportuno accennare sinteticamente al significato dei termini decorazione e ornamento poiché strettamente connessi all'arredo anche se entrambi potrebbe essere separatamente oggetto di una più ampia trattazione. Dal punto di vista etimologico: decorazione - decòro, dal lat. *decòrum* (da *decére* "essere conveniente, adatto"; ornamento - ornato da *ornàre* (dal latino *ordo* ordinare, disporre). Cortellazzo M., Zolli Paolo, *Dizionario Etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1979. Inoltre va sottolineato come, nonostante la stessa radice etimologica, il termine decoro viene invocato contro gli eccessi della decorazione. Vitruvio denuncia nel quarto stile pittorico pompeiano di «*mancanza di decoro, contro l'inutile sfarzo; ma è anche vero ch'egli attribuisce all'ornato un posto d'onore, giacché finalità latamente ornamentali hanno sia l'ordine, sia la disposizione, sia il numero, sia il decoro [...]*» in Battisti E. voce «ornato», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol.X, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1963, p. 239.

²⁵ Devoto G., Oli G., *Il Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana*, Le Monnier.

²⁶ «Il termine *decorare* privilegia l'elemento etico, indicando un'attribuzione di onore stima, considerazione, dignità: si decora sia la casa sia l'eroe di guerra. Nell'*ornare*, invece, prevalere l'elemento estetico e ordinativo. Ornare ha la stessa radice di ordinare, da "*ordo*" col valore di disporre, guarnire, preparare» in Battisti E. voce «ornato», in *Enciclopedia Universale dell'Arte ... op.cit.*, p.239. Il corrispondente termine greco *kosmos* indica «*l'oggetto formato con arte; ciò che è in bell'ordine e che dà bellezza; il mondo stesso in quanto definito da regole precise, immutabili, ordinate*», in Masiero R., *Elogio della decorazione contro la superficialità*, in "Rassegna", *I sensi del decoro*, n.41, CIPIA, Bologna, 1990, p.15.

²⁷ Di Stefano E., *Estetiche dell'ornamento*, Mimesis, Milano, 2006, p.7.

²⁸ Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972, p.254.

²⁹ Boito C., *I principi del disegno*, 1925, pp.123, 168. L'autore critica l'architettura a lui contemporanea il cui difetto «*sta per l'appunto nel non valersi, come dovrebbe, della pittura decorativa e ornamentale; e di questo vengono la freddezza, la secchezza, la monotonia e l'insulsaggine ella maggior parte degli edifici e dei monumenti contemporanei*».

PARTE PRIMA

**LE POTENZIALITÀ DELLA FORMA.
L'ARCHITETTURA E IL DISEGNO DEI SEPOLCRI**

Capitolo 1

TRASFORMAZIONE DELL'ARCHITETTURA E DELL'ARREDO DAL XIX SECOLO AD OGGI

La “città dei morti” e l’“altra città” sono espressioni di uso corrente che qualificano il cimitero come immagine riflessa della città dei vivi, della quale rispecchiano i cambiamenti strutturali, sociali e culturali intervenuti nelle varie epoche.

L’organizzazione e la crescita spaziale dei complessi urbani, le trasformazioni sociali, i cambiamenti di gusto e i valori della comunità si riflettono nelle forme assunte dall’architettura cimiteriale, nei singoli monumenti funebri e nell’arte funeraria in generale. Quest’ultima, in particolare, evidenzia un parallelo con gli oggetti d’uso e d’arredo della vita quotidiana.

Il cimitero moderno fonda le proprie radici nel periodo illuminista, durante il quale si assiste all’abbandono delle pratiche collegate agli antichi riti di inumazione (sepulture *intra muros* e *apud ecclesiam*) nell’ambito di un graduale processo di laicizzazione della società che, accompagnato da un movimento riformistico, porterà nella seconda metà del secolo, ai conflitti tra religione e filosofia, tra spiritualità e scientificità. La morte cessa di essere considerata destino irreversibile e diventa un nemico da combattere; parallelamente il pensiero borghese ripudia il monito cristiano del *memento mori* e la stessa paura di morire viene sottoposta a rimozione¹. Per giungere alla nascita ufficiale del cimitero moderno si deve, tuttavia, attendere fino all’editto di Saint Cloud del 1804 che sancisce l’estromissione dei cimiteri dall’abitato, riproponendo a distanza di secoli le prescrizioni dell’antica *lex romana*. Se per tutto l’Ottocento e fino alla prima guerra Mondiale la morte viene considerata un avvenimento pubblico che coinvolge il gruppo sociale o l’intera comunità, ora diviene

prima un atto privato riservato ai soli familiari e, successivamente, qualcosa da rimuovere².

Nella società contemporanea la morte è sempre più lontana, istituzionalizzata e ospedalizzata. Relegati nella città parallela i morti non ci parlano più come membri di una comunità, eppure nel cimitero la memoria storica della città si cristallizza continuamente in un eterno presente, in un grande campionario di storie e di ricordi che appartengono a quella stessa comunità.

1.1 DAL MONUMENTO PUBBLICO ALLA MEMORIA PRIVATA: IL CIMITERO MUSEO

Il Decreto napoleonico sulle sepolture del 1804³ sancisce in modo definitivo la rottura con le precedenti usanze funebri⁴, stabilendo che nessuna sepoltura possa avvenire nei luoghi di culto, né all'interno di città o villaggi (art. 1) e decretando la proprietà comunale dei cimiteri (artt. 7 e 16) da collocarsi a una distanza di 35-40 metri dalle mura urbane (art. 2). L'organizzazione e la costruzione del cimitero, inteso come un *pubblico servizio* a conduzione laica, aperto a differenti culti religiosi (art. 15), e la mancanza di indicazioni riguardo all'impianto architettonico da adottare per queste aree dedicate in particolare all'inumazione dei morti (art. 2), stimolano «*un graduale processo di nobilitazione e aprono nuovi territori al progetto, sia di tipo socio-culturale, sia di tipo tecnico, architettonico e artistico in senso lato*»⁵ in linea con il percorso di sperimentazione e innovazione tipologica avviato sul finire del Settecento.

Cimitero come monumento pubblico

Due sono le correnti stilistiche espressione del gusto borghese tra Settecento e Ottocento: il Neoclassicismo e il Romanticismo, che richiama la spiritualità medioevale⁶. In particolare lo stile neoclassico, andando a riprendere i concetti di misura, ordine e regolarità della produzione greco-romana⁷, promuove «*la logica rispondenza della forma alla funzione,*

l'estrema sobrietà dell'ornamento, l'equilibrio e la misura delle masse»⁸ che ben si presta a rispondere alle contingenti richieste di razionalità e funzionalità dei nuovi tipi edilizi nati per soddisfare le necessità sociali della nuova classe borghese: musei, ospedali, ospizi, carceri, cimiteri, etc.. Questo stile rappresenta un linguaggio facilmente divulgabile e incarna il modello etico-ideologico derivato dalla cultura francese e dalla rivoluzione che si è diffuso in tutta Europa con l'impero napoleonico fino a travalicarne i confini.

Nel cimitero architettonico, questo stile conferisce all'immagine complessiva un'espressione eroica e grandiosa che «*sembra quasi materializzare la stagione dei grandi progetti illuministi*»⁹.

In Italia, la conformazione del recinto pare rispecchiare meglio il senso e la dimensione civica del luogo di sepoltura, paragonabile all'idea di piazza, di luogo pubblico originaria della tradizione medioevale¹⁰.

Misura sia di civiltà collettiva che di conquista di libertà individuale, il tema del cimitero riveste grande importanza all'interno dei programmi municipali. La "stagione dei cimiteri", che dura per tutto il XIX secolo, porta alla realizzazione di cimiteri, già definiti "monumentali" dai contemporanei per le intenzioni solenni che incarnavano, vanto per la città e indice di buona amministrazione, in diverse città italiane: Brescia, Vicenza, Verona, Padova, Torino, Genova, Napoli, Roma, Firenze, Como, Modena, Cremona e infine Milano¹¹. In alcuni di questi cimiteri il carattere civico viene sottolineato anche dalla presenza del *Famedio*, definito anche *tempio della Fama* o *Pantheon*, dedicato a personaggi illustri i cui nomi, ritratti e vicende compongono «*una galleria di exempla virtutis [...] a cui era assegnato un forte valore educativo quale strumento di crescita civile e morale*»¹².

Alla volontà di tramandare la memoria dei benemeriti è possibile ricollegare anche l'usanza, all'interno della città dei vivi, di collocare monumenti nelle piazze urbane e di denominare le strade con i nomi dei defunti di cui si vuole far sopravvivere la memoria¹³.



Fig. 1.1.1 – Milano, Cimitero Monumentale, veduta del Famedio destinato alla memoria di uomini illustri e benemeriti.

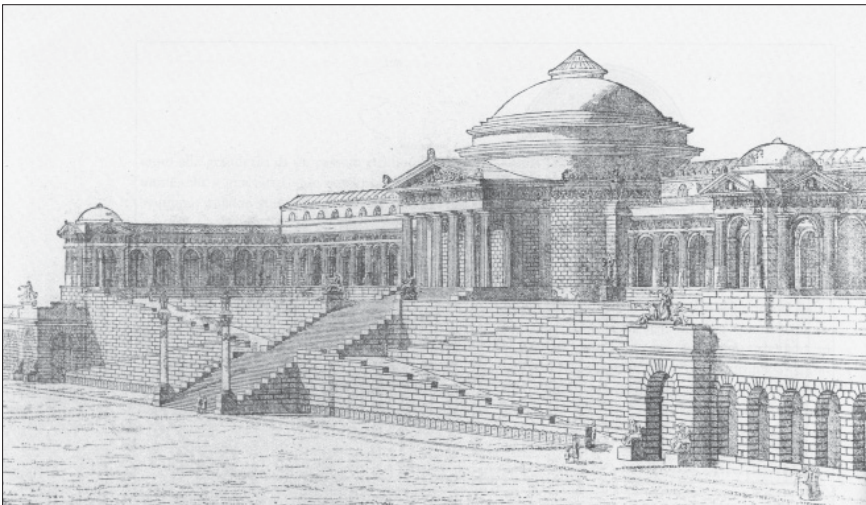


Fig. 1.1.2 – Genova, Cimitero Staglieno, il Pantheon e i porticati superiori.

Memoria privata Per quanto concerne le singole sepolture, il decreto Napoleonico, oltre a definirne esplicitamente le misure, le distanze reciproche tra le fosse e i tempi di avvicendamento dei seppellimenti (artt. 4, 5 e 6), introduce importanti elementi di novità. Da un lato sancisce l'estensione del diritto alla tomba individuale a tutti i cittadini, dall'altro dispone la possibilità di acquistare, in cambio di fondazioni o donazioni in favore dei poveri e degli ospedali, una porzione di terreno distinto e separato per l'edificazione di sepolcri, monumenti o tombe (artt. 10 e 11).

L'introduzione del concetto di "concessione privata" e, in seguito, di "concessione perpetua", con la successione in forma ereditaria dei diritti acquisiti sulla tomba, segna il passaggio tra la cultura funeraria illuministica, espressa in sintesi dal recinto che racchiude la sepoltura in modo anonimo, e quella romantica, riconducendo la morte ad una dimensione più intima e familiare. In questo senso è possibile considerare il regolamento «*una specie d'atto di fondazione di un culto nuovo, il culto dei morti*»¹⁴.

Contrariamente ai propositi amministrativi, l'opportunità concessa a pochi di erigere monumenti commemorativi, ed in particolare agli stessi che precedentemente potevano permettersi la sepoltura lungo le navate delle chiese, nel corso del XIX secolo viene estesa anche alle classi medie: la società borghese in ascesa trova nella tomba privata la possibilità di affidare in forma durevole la rappresentazione del proprio *status sociale*¹⁵. L'architettura "miniaturizzata" che rispecchia maggiormente il gusto eclettico borghese mediante la riproposizione di diversi stili, è l'edicola, ossia la cappella isolata che riprende l'idea della casa riproponendola come "ultima dimora" per accogliere i defunti della famiglia.

Si viene così a creare l'immagine speculare della città dei vivi della quale si ritrovano le gerarchie sociali: chi in vita risiede in una bella zona, in un bel palazzo, in una bella abitazione, ha una tomba maestosa; chi vive ai margini della società è nascosto nell'omogeneità delle altre tombe.

Il cimitero del Père-Lachaise¹⁶, concepito come un vasto parco all'inglese percorso da strade e sentieri, è il primo cimitero di questo genere. Fin

dai primi progetti vengono previste quattro aree di sepoltura a seconda delle possibilità economiche: le sepolture anonime, le fosse individuali con concessione rinnovabile, le arcate del perimetro per i cittadini illustri (non realizzate) e la parte più consistente per i sepolcri privati a concessione perpetua. Subito aperto alle inumazioni, per più di un decennio il Père-Lachaise rimane quasi sgombro di monumenti fino a che, dopo la Restaurazione, inizia a popolarsi molto rapidamente di sepolture artisticamente degne di nota e fortemente personalizzate.

Nella seconda metà dell'Ottocento, come accade per l'architettura in generale, anche le microarchitetture cimiteriali sono caratterizzate da una produzione eclettica: ognuno si sente libero di adottare per la propria architettura stili architettonici del passato, neoclassici, neogotici, neoromanici o con motivi neoegizi¹⁷, non solo utilizzati singolarmente ma anche accostati in un unico manufatto¹⁸.



Figg. 1.1.3 - 1.1.4 – Parigi, Père-Lachaise, vedute dei campi delle sepolture alla data del 1817 circa e del 1860 circa.

Il “cimitero museo” Nel corso dell'Ottocento i cimiteri esplicano il loro carattere monumentale di luoghi deputati al culto privato della memoria familiare e, contemporaneamente, di pubblici musei atti ad accogliere oltre alle illustri personalità che costituiscono la memoria civica del paese, anche un vasto campionario di tipologie di sepolture, di iconografie e di stili. Da luoghi di transizione e attesa, i cimiteri si trasformano in spazio di conservazione e accumulazione dei morti, quest'ultima garantita dalla triplice segregazione della bara, della tomba e del cimitero, che con il suo recinto separa il mondo dei vivi da quello dei morti¹⁹.

Michel Ragon distingue diversi tipi di cimitero-museo: quello diventato successivamente il Pantheon per gli eroi civici, paragonato alle chiese-museo usate come deposito di cadaveri illustri, l'ossario-museo e i cimiteri-musei concepiti e visitati espressamente, più che per i morti, per le loro tombe²⁰. In particolare quest'ultimo modello, più incline ad assecondare la vocazione monumentale dell'architettura funeraria, è la diretta conseguenza della voga di personalizzazione della sepoltura.

Il Camposanto di Pisa è l'esempio più antico di cimitero-museo: un vasto campo, denominato Museo dalla Regina Cristina²¹, circondato da una galleria di portici coperti, che costituiscono un vasto chiostro, in cui trovano collocazione i monumenti che prima affollavano le chiese.

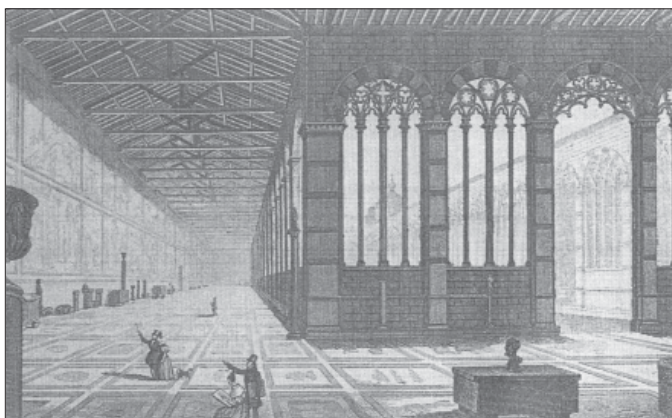


Fig. 1.1.5 – Pisa, Camposanto, veduta dell'interno delle gallerie, sec. XVIII.

Il cimitero napoleonico, oltre a spazio deputato all'elaborazione del proprio lutto personale attraverso la costruzione di opere atte al ricordo, diviene luogo nel quale la classe borghese trova affermazione con una propria immagine. Le tipologie sepolcrali si rifanno ai modelli della classicità reinterpretati dal gusto moderno (steli, sarcofagi, colonne, cappelle, edicole, etc.). Nelle cappelle e nelle tombe, in contrasto alla semplificazione delle lapidi a chiusura dei colombari, viene espresso tutto il repertorio iconografico della "morte borghese". Ai temi ricorrenti dell'iconografia neoclassica della morte, come la porta-soglia, le colonne intere o spezzate, le urne, etc., si aggiungono motivi medievali, quali teschi, scheletri, etc., simboli della pietà religiosa, ossia croci e statue a soggetto sacro, la messa in scena scultorea dei drammi della separazione o delle virtù del defunto, e il tema, tipicamente ottocentesco, dei simboli legati alla professione. *Le arti applicate*

La scultura assume un ruolo fondamentale, strettamente complementare all'architettura, e caratterizza l'immagine stessa del cimitero monumentale dell'area mediterranea cattolica²². È, pertanto, possibile considerare la tomba, l'edicola di famiglia o qualsiasi altro monumento come un'opera d'arte nata dalla collaborazione fra progettisti-architetti, scultori, decoratori e artigiani con lo scopo di eternare il prestigio della persona o della famiglia. Le commissioni funerarie permettono agli artefici di elaborare forme e tecniche innovative: dall'affresco al graffito, dal mosaico alle vetrate, dal ferro battuto all'intaglio. Anche i monumenti minori, come lapidi e copri tomba, sono il prodotto di botteghe artigiane specializzate, quali marmorini, maestranze addette alla fusione del bronzo e alla posa di epigrafi in piombo, stuccatori, etc.²³

L'esistenza di cataloghi a cui possono attingere artisti e progettisti, anche in ambienti periferici, favorisce la diffusione di particolari motivi figurativi, decorativi e architettonici. L'aggiornamento sugli stili e sui temi avviene grazie alle pubblicazioni professionali illustrate che mostrano progetti elaborati per i principali cimiteri. In particolare, per quanto riguarda il panorama architettonico italiano, è da annoverare il periodico edito a

Firenze “Ricordi di Architettura” (a partire dal 1878 fino al 1900), in cui vengono illustrate diverse cappelle funerarie, e il “Giornale dell’ingegnere-architetto ed agronomo” (dal 1854 e nel 1868 denominato “Giornale dell’ingegnere-architetto civile e meccanico”) che, tra i numerosi argomenti trattati, presenta anche qualche progetto per cimitero. Grazie alla divulgazione di tutto il materiale specialistico, architetti e artigiani riescono a disporre di un ricco campionario di modelli²⁴.

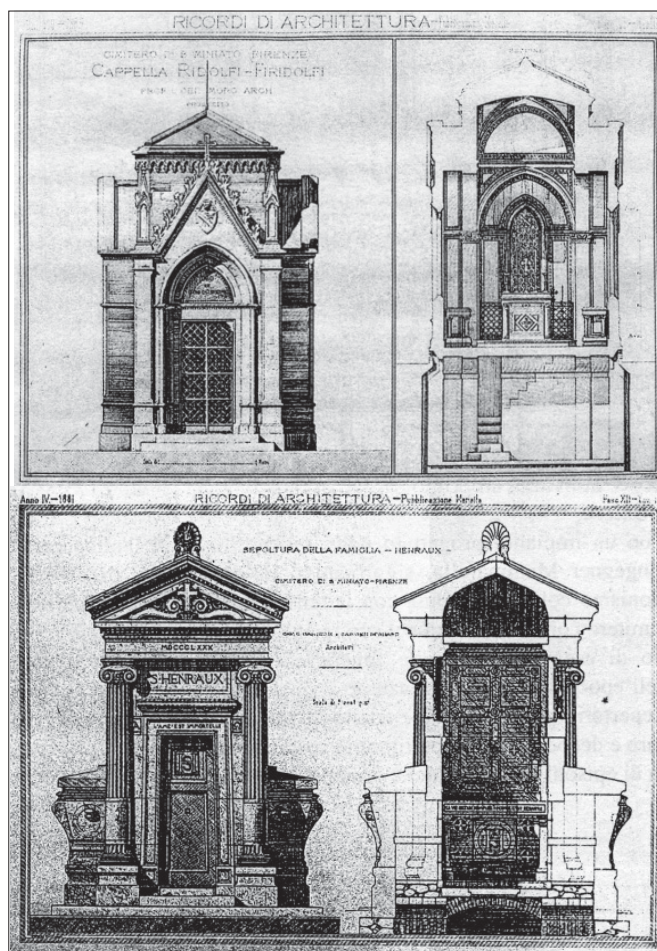


Fig. 1.1.6 – Disegni di edicole funerarie ottocentesche nel cimitero di San Miniato a Firenze, pubblicate in «Ricordi di architettura»

Il medesimo atteggiamento di ricerca formale e stilistica si manifesta anche fuori dell'ambito funerario: sia sui monumenti e sulle architetture pubbliche che sull'edilizia abitativa, ove la componente plastica diviene determinante. Già a partire dal Settecento, i progettisti iniziano ad interessarsi oltre che all'aspetto architettonico anche all'arredamento interno delle stanze dell'abitazione, alla sistemazione di caminetti, alle specchiere e agli oggetti decorativi nonché al disegno di porte, di imposte e anche di particolari fino ad ora ritenuti insignificanti (come maniglie, ferri ferma-tende, etc.). Nell'arredo plastico degli interni e per le decorazioni presenti sulle facciate degli edifici, il rigore e la semplicità costruttiva dell'antico si presta alla produzione non solo di tipo artigianale ma anche parzialmente seriale favorendo così il processo di trasformazione dall'artigianato alla lavorazione seriale dell'industria che vede in particolare fra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento l'esplosione della cultura del "multiplo"²⁵. Per quanto riguarda la produzione cimiteriale si tratta comunque di una produzione in "piccola serie" in cui gli oggetti vengono accuratamente rifiniti.

Anche nel campo delle costruzioni si assiste allo sviluppo di nuove tecniche e all'introduzione di nuovi materiali; nei primi del Novecento si diffonde l'utilizzo del calcestruzzo la cui versatilità ed economicità ne favorisce l'impiego sia a livello architettonico che decorativo, permettendo di realizzare forme e superfici diverse riproducibili in modo seriale. Utilizzato anche nelle finiture murarie ornamentali che simulano la pietra, trova così largo impiego in ambito cimiteriale e precisamente nella costruzione e decorazione dei monumenti funerari.

1.2 I CIMITERI DEL DOPOGUERRA: L'ANONIMATO DELLE PERIFERIE URBANE

I cimiteri anonimi Il Novecento è il secolo dei grandi e repentini cambiamenti economici, sociali e culturali, dovuti a una concomitanza di fattori diversi tra i quali le guerre, l'industrializzazione e il conseguente inurbamento della popolazione. La standardizzazione, caratterizzante la produzione in serie frutto dei nuovi processi produttivi, si riscontra nei componenti per la costruzione, negli oggetti di uso comune e di arredo e si riflette anche nella progettazione architettonica urbana nella quale viene a prevalere il carattere dell'anonimato.

In Italia la necessità di "ricostruire", che emerge soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, unitamente alla forte spinta all'inurbamento indotta dall'industrializzazione, favorisce la nascita della così detta "edilizia popolare" contraddistinta da palazzine anonime e prive di qualsiasi qualità estetica.

L'anonimato della progettazione architettonica urbana si riflette anche all'interno del cimitero. Per sopperire alla necessità di maggior spazio di sepoltura, quando il cimitero è ormai saturo di inumazioni e tumulazioni, vengono effettuati ampliamenti che prevedono tipologie architettoniche ad alta concentrazione costruttiva come i colombari a più piani. Solo nel caso in cui l'espansione non sia più possibile si ricorre alla fondazione *ex novo*²⁶.

Nell'impellenza di ampliare la disponibilità di sepolture, le aggiunte successive che vanno a sommarsi intorno al nucleo originale, sono state spesso disegnate con sbrigativo pragmatismo. Esse ripropongono gli ampliamenti e le saturazioni della seconda metà del Novecento con lo stesso degrado delle periferie urbane, delle quali imitano il tessuto residenziale; il cimitero diviene una infrastruttura di servizio simile a grandi quartieri dormitorio. Nella nuova conformazione cimiteriale manca spesso «l'unità architettonica capace di trasmettere in modo sintetico e condiviso valori civili e religiosi legati alla memoria»²⁷.

Una forma di anonimato intenzionale che caratterizza l'architettura cimiteriale del Novecento è quella dei sacrari e dei cimiteri di guerra che ripropongono, in scala monumentale, l'eguaglianza davanti alla morte, promossa dalla cultura illuministica, e l'annullamento delle gerarchie, che in vita costituivano il fondamento stesso dell'istituzione militare, a simboleggiare idealmente «*la morte di un uomo per tutti, e di tutti gli uomini per uno*»²⁸.

I sacrari ai caduti del primo conflitto mondiale rappresentano, sottoforma di grandi complessi a scala paesaggistica monumentale, il superamento della concezione ottocentesca del cimitero come luogo di culto privato, a favore di una celebrazione collettiva della morte, di una morte che non costituisce un fatto naturale ma eccezionale il cui "peso" è sentito da tutta la nazione.

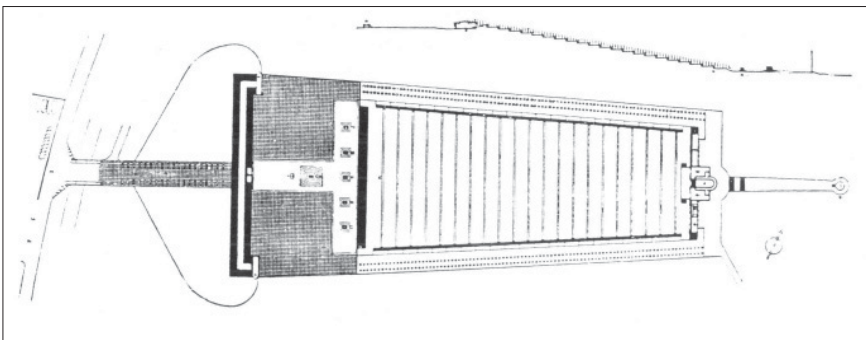


Fig. 1.2.1 – Redipuglia, Sacrario ai caduti, 1938.

I cimiteri militari del secondo dopoguerra sono conformati come immensi campi di croci e di piccole lapidi che riprendono il simbolismo della “Pietra della Rimembranza” e della “croce del sacrificio” tradotte in infinite declinazioni.

Nel susseguirsi all’infinito delle croci identiche disposte in rigide file si ritrova la disciplina dell’esercito in formazione ed il sacrario diviene, quindi, *«luogo dove l’individuo ottiene un riconoscimento individuale, che diventa però assolutamente irricognoscibile nella iterazione all’infinito dei segni distintivi»*²⁹, andando a costituire un tassello della storia comune in mezzo a tanti altri.

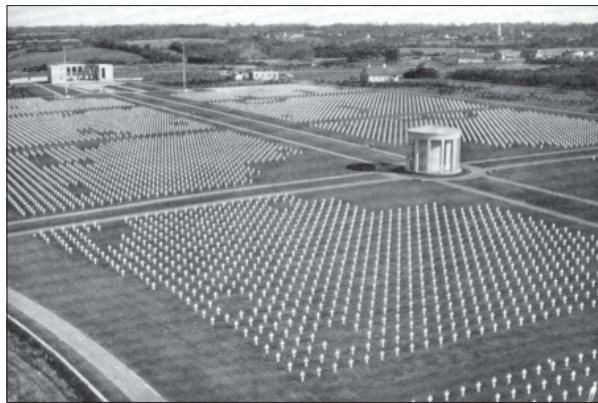


Fig. 1.2.2 – Calvados, il Cimitero di Omaha Beach.

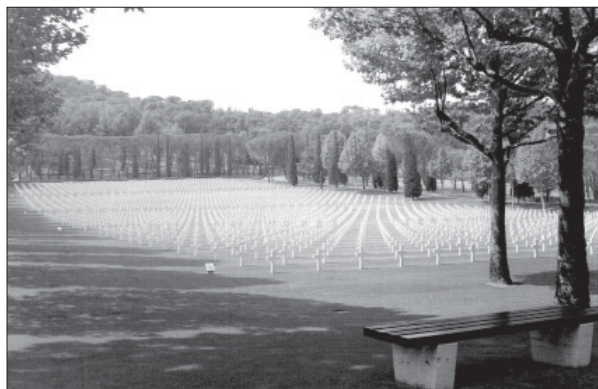


Fig. 1.2.3 – Firenze, Cimitero militare americano, iniziato nel 1949.

Collegati alla celebrazione collettiva degli eroi di guerra vi sono anche, a scala più ridotta, i monumenti ai caduti, costruiti specialmente tra il 1920-25, sui quali vengono successivamente apposti anche i nomi dei defunti del secondo conflitto mondiale. Presso questi monumenti, nei quali si ritrova l'antico culto degli antenati riproposto sotto forma di elenco di nomi scritti, vengono celebrati, in particolari ricorrenze, riti di commemorazione collettiva che prevedono il corteo con banda musicale, la preghiera ai caduti, la deposizione della corona di alloro.

Dal punto di vista formale tali monumenti riprendono la conformazione dell'obelisco, della piramide, dell'urna coperta con drappo e della colonna spezzata e su di essi viene apposto il ritratto-tipo del soldato, il milite ignoto. I monumenti ai caduti della guerra del 1914-18 sono i primi monumenti pubblici per i quali si utilizzano dei prodotti industriali contemporanei, quali le recinzioni costituite da obici e da catene³⁰.

I monumenti commemorativi vengono posti, oltre che nei centri urbani (nelle piazze o lungo le strade principali), anche nel cimitero all'interno del quali, unitamente agli ossari dei militari che han perso la vita in guerra, rappresentano, per emergenza volumetrica e per posizionamento, punti focali.



Fig. 1.2.4 – Lubiana, Zale, Cimitero militare italiano della Prima Guerra Mondiale, 1929.

Produzione industriale degli arredi funebri I cimiteri, le tombe e l'apparato decorativo ed epigrafico risalenti all'Ottocento e alla prima metà del Novecento, offrono l'occasione per entrare a contatto con la civiltà del passato andando a costituire una delle fonti primarie per la conoscenza della storia contemporanea.

L'architettura funebre viene progressivamente spogliata di ogni eccesso decorativo e, come per l'architettura razionalista degli anni Venti, il vuoto dei volumi puri ed essenziali acquista valore.

Dalla metà del secolo scorso si assiste, proprio a causa dei cambiamenti di cui si è accennato, ad una totale trasformazione nella produzione cimiteriale che ha determinato opere per lo più anonime e seriali. È scomparsa l'attitudine a scrivere, a raccontare e a testimoniare i valori della persona e, di riflesso, quelli dell'intera società: la simbologia e le rappresentazioni scultoree diventano sempre più rare, lo spazio del ricordo tende a ridursi con l'aumento delle sepolture in colombari e la diffusione della cremazione, e le epigrafi vengono sostituite dalla sola presenza dei dati anagrafici costituiti dal nome e dalle date di nascita e di morte³¹.

Per quanto riguarda gli arredi tombali, l'offerta commerciale che si è sviluppata e diffusa su scala europea tende a creare una componentistica prefabbricata utilizzabile in tutti i paesi: un "kit del ricordo" composto da portafotografie, portafiori e, a seconda delle culture, portalume o portacero; in Italia è più frequente l'uso della luce votiva elettrica mentre nei paesi nordici si predilige l'immagine del cero.

Nella produzione industrializzata, basata su elementi definiti, viene meno il rapporto con la ricerca formale e con i significati originari che tali elementi possiedono; alla serialità si accompagna quindi uno scadimento della qualità cimiteriale.

I cataloghi di "arte sacra e funeraria" diffusi dalle singole ditte produttrici rappresentano la pubblicitaria specializzata per quanto riguarda l'arredo e l'architettura tombale.

Mettendo a confronto un catalogo di inizio e uno di fine Novecento è possibile notare la progressiva diminuzione dell'elemento simbolico applicato all'oggettistica che va a comporre l'arredo tombale; la presenza

della simbologia progressivamente si banalizza in forme ricorrenti che vedono la predominanza dell'elemento floreale.

Un aspetto di costume interessante e significativo legato all'affermarsi della borghesia e all'instaurarsi della civiltà tecnologica e consumistica è la nascita del *kitsch* che entra a far parte dell'esperienza estetica, in ciascun ambito della vita come nelle morte³². *Questioni di gusto: il kitsch*

In quanto definizione di una categoria estetica, il termine *kitsch*³³ è in realtà intraducibile ma può essere avvicinato all'espressione italiana "cattivo gusto", riferito a qualcosa che offende in qualche modo i canoni dell'eleganza e del buon gusto³⁴. Indica in particolare quell'insieme di oggetti e immagini che mescolano, con pretese di artisticità, elementi di linguaggi diversi al fine di produrre nell'osservatore un'illusoria emozione estetica.

La maggior parte delle civiltà del passato ha dato alla morte il meglio dell'arte, il meglio del proprio gusto (ne sono testimonianza le necropoli etrusche, greche, romane, egizie, maya, inca); nei cimiteri contemporanei, caratterizzati da una modularità non razionalista né funzionalista né organica, ma penosamente standardizzata, la morte viene invece avvolta quasi sempre da cose di cattivo gusto³⁵.

All'interno della produzione funeraria è possibile distinguere e verificare la presenza di differenti "prodotti kitsch". Una prima categoria emerge quando un'opera viene tolta dalla sua originaria collocazione e impiegata per un fine diverso da quello per il quale era stata destinata; è il caso ad esempio dei souvenir religiosi come le statuette dei Santi o della Madonna di Lourdes trapiantata nelle tombe come culto privato o dell'Ultima Cena di Leonardo.

Un altro esempio è costituito dalle copie esatte di capolavori fatte in serie, magari con materiali nobili come il bronzo e il marmo, a discapito delle opere d'arte del passato concepite come un *unicum*, come avviene per le numerose Pietà di Michelangelo riprodotte in materiali diversi³⁶.

Indubbiamente il passaggio da una produzione artistica e artigianale

di pregio alla produzione seriale dell'industria ha avuto una notevole importanza, sia in quanto produttrice e riproduttrice d'opere d'arte, sia per la diffusione della cultura di massa³⁷.

Si assiste progressivamente al "trionfo neokitsch", ovvero del kitsch da catalogo inteso come "arte della consolazione" basata su elementi minimi quali «*i fiori di plastica, peraltro spesso più belli dei veri con cui vengono scioltamente composti, e, nei colombari, i caratteri dei nomi del defunto, la pietra "durevole", il vaso, la luce elettrica accesa "sempre"*»³⁸.

Altri elementi che rasentano il kitsch, ma questa volta un "kitsch commovente", sono tutta la serie di oggetti, appartenenti al defunto o che rivestono un significato particolare per chi rimane, che trasformano le tombe in simulacri di chi non c'è più. È questo il caso di alcune tombe di bambini o giovani ragazzi popolate da giocattoli e ninnoli vari che servono a mantenere vivo il ricordo.

1.3 TENDENZE CONTEMPORANEE: IL RITORNO ALLA PROGETTAZIONE

La progressiva presa di coscienza del grande patrimonio storico, culturale, artistico e architettonico racchiuso all'interno dei campisanti storici, parallelamente alla saturazione dei nuclei originari, sembra spingere verso la "museificazione" del cimitero, ovvero la tendenza alla conservazione dei manufatti funebri limitandone l'utilizzo. Se il principio ispiratore dei cimiteri-museo del XIX secolo, che ha portato ad una massiccia presenza di opere d'arte, è quello che vede il cimitero come luogo di visita oltre che luogo atto al culto privato della morte, quello che caratterizza la seconda metà del XX secolo è volto alla progressiva museificazione di queste aree, considerate musei a cielo aperto e quindi soggette ad una "tutela" in senso stretto (che comporta anche problematiche rispetto ai costi di gestione e di mantenimento delle strutture stesse).

Nasce quindi in questi ultimi decenni una nuova consapevolezza nelle amministrazioni che vedono nella progressiva demuseificazione del cimitero, pur sotto un controllo attento alla tutela, la spinta affinché i cimiteri tornino a “raccontare”. Per questo diviene importante mantenere in uso le parti storiche, per incentivare le visite non solo di carattere culturale, la visita al cimitero come *promenade* architettonica e artistica, ma anche “sentimentale” in quanto legato alla commemorazione dei defunti. Il mantenimento delle possibilità di sepoltura e la costanza nella cura quotidiana della tomba, che ne deriva, garantiscono infatti la “vitalità” e la sopravvivenza del cimitero stesso.

Intervenire sia all’interno dei nuclei storici che nelle nuove strutture cimiteriali, caratterizzate spesso da scarsa attenzione progettuale, implica inevitabilmente una riflessione sia da un punto di vista architettonico sia rispetto agli elementi atti alla perpetuazione del ricordo; ecco perché la tendenza attuale vede impegnati artisti, architetti e designer nel recupero della qualità formale.

La progettazione della tomba, monumento della memoria per eccellenza in uno spazio pubblico e insieme privato, e dei suoi arredi deve esprimere i mutamenti sociali e culturali coniugando istanze di rappresentazione, sentimenti laici o religiosi ed esigenze pratiche³⁹. In questo senso, le fiere del settore funerario⁴⁰ offrono un’occasione per un confronto circa le nuove tendenze nel design funerario caratterizzate dall’utilizzo di materiali diversi da quelli tradizionali, dall’applicazione delle nuove tecnologie a supporto degli elementi tipici del ricordo, e dalla ricerca di nuove forme. Si assiste, quindi, ad una riorganizzazione dello spazio, che dalla singola tomba si riflette sull’intero organismo cimiteriale.

Con specifico riferimento ai segni della memoria, si ritiene opportuno segnalare alcune proposte che sono state sviluppate negli ultimi anni.

Per quanto concerne l’effigie, accanto alla fotoceramica tradizionale e ai ritratti stampati su plexiglass, troviamo il racconto in immagini nelle targhe in bronzo con ritratto e immagini (in rilievo o serigrafate) che raccontano i luoghi più cari al defunto, piuttosto che le più tecnologiche

cornici digitali resistenti all'acqua che, inserite nello spessore della lapide hanno la possibilità di contenere, in un certo senso, tutta la vita del defunto, attraverso il caricamento di foto, video e documenti vari che lo rappresentano.

Relativamente alla luce votiva, si segnala l'utilizzo oggi di nuove tecnologie per quanto concerne le lampade (a led in sostituzione di quelle ad incandescenza) e per la relativa alimentazione (mediante pannello solare o fotovoltaico).

Alcune soluzioni prevedono la commistione fra elementi, ad esempio lampade votive floreali che riuniscono l'elemento luce e l'offerta floreale, in alternativa ai fiori artificiali che frequentemente si trovano nei cimiteri. Una proposta che rivoluziona radicalmente il modo di concepire lo spazio del ricordo è il *Facetomb*⁴¹ che vede l'eliminazione di tutti gli arredi tombali sostituiti dalla foto del defunto che copre l'intera superficie dall'elemento di chiusura. Il nome e cognome del defunto vengono collocati nello spessore della lastra sui due lati verticali.

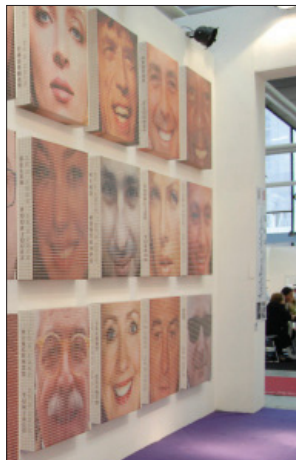


Fig. 1.3.1 – Marcuccetti e Pantuso, Facetomb, Tanexpo 2010.



Fig. 1.3.2 – Esposizione di progetti d'urne funerarie, Tanexpo 2008.

Note:

¹ In Albinetti P., *Il disegno della memoria. Storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Kappa, Roma, 1994, p.85.

² Ad eccezione dei funerali per gli uomini di Stato, «la società non segna nessuna pausa: la scomparsa di un individuo non intacca più la sua continuità. In città tutto si svolge come se nessuno più morisse». Sul tema sociale della morte e della sua rimozione all'interno della civiltà industriale Ariès P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma-Bari, p.660; Gorer G., *The Pornography of Death*, 1955. Di parere opposto è invece Werner Fuchs, il quale tenta di confutare la tesi sulla rimozione della morte nella moderna società industriale, basata per lui su sentimenti anti-industriali che sfociano nella avversione per la laicizzazione e l'industrializzazione. Cfr. Fuchs W., *Le immagini della morte nella società moderna*, Einaudi, Torino, 1973.

³ Il 23 aprile anno XII ovvero del 12 Giugno 1804, Napoleone firma nel palazzo di Saint Cloud il *Décret Impérial sur les Sépultures*, il 15 Settembre 1806 l'Editto di Saint-Cloud viene esteso all'Italia.

⁴ «L'innovazione più radicale stava infatti nella rottura con la tradizione di seppellire i morti nelle chiese o nei campisanti annessi ai luoghi di culto e agli ospedali, trasferendo al settore amministrativo un problema risolto da secoli dall'organizzazione ecclesiastica e trasformando così l'atto pietoso in servizio civico» in Selvafolta O., *Identità pubblica e identità privata nei Cimiteri dell'Ottocento*, in Pavoni R., *Sette racconti ottocenteschi. Percorsi tra arte e storia del XIX secolo*, Skira, Milano, 1997, p.33.

⁵ Selvafolta O., «Il giardino e il recinto». *Il Père-Lachaise e l'architettura dei cimiteri italiani dell'Ottocento*, in Mozzoni L., Santini S. (a cura di), *Il disegno e le architetture della città eclettica*, Liguori, Napoli, 2004, p.353.

⁶ Queste due correnti implicano un diverso modo di sentire e vedere la natura: l'«uomo romantico» si sente parte integrante della natura e vi si immerge in funzione dei propri stati d'animo, l'«uomo neoclassico» al contrario, tende a rimanere estraneo e ad indagarne razionalmente le caratteristiche al fine di padroneggiarla. Queste diverse concezioni si riflettono anche nei due modelli principali di cimitero cui si fa riferimento per la realizzazione degli impianti moderni, il cimitero paesaggistico e il cimitero architettonico.

⁷ All'affermazione dello stile neoclassico ha contribuito il rinnovato interesse per gli scavi archeologici, in particolare la ripresa degli scavi di Ercolano e di Pompei in Italia.

⁸ Argan P. et al. (a cura di), G.C. Argan, *L'arte moderna. L'Ottocento*, Sansoni, Firenze, 2001 (1° ediz. 1988), p.11-14. Cfr. Arena A., *L'architettura dei cimiteri e la città nel XIX secolo. Storia, forma e dinamiche urbane dalla Francia alla Sicilia orientale*, Caracol, Palermo, 2007, p.82.

⁹ Selvafolta O., «Il giardino e il recinto»..., op.cit., p.360.

¹⁰ A differenza dei cimiteri a giardino irregolare «*connaturato a genti in cui l'individualismo prevale alla solidarietà*»; considerazioni fatte nel 1860 di Tullo Massarani, assessore al comune di Milano, durante una delle discussioni sul progetto del cimitero per la città. La citazione è riportata in Selvafolta O., *ivi*, p.364.

¹¹ Cfr. Selvafolta O., "Dopo l'Editto": il modello del Père Lachaise e i cimiteri italiani dell'Ottocento, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne... I cimiteri urbani in Europa a 200 anni dall'editto di Saint-Cloud*, Bononia University Press, Bologna, 2007, pp.64-65.

¹² In Selvafolta O., *Identità pubblica e identità privata nei Cimiteri dell'Ottocento*, op.cit., p.38.

¹³ Cfr. Ragon M., *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Guida, Napoli, 1986, pp.251-252.

¹⁴ Ariès P., *L'uomo e la morte...*, op. cit., p.608. «Paradossalmente proprio nell'epoca in cui la razionalità rischiarò le superstizioni religiose degli uomini, la cultura occidentale inaugura il moderno culto dei morti. Ai defunti viene ora attribuita una laica venerazione; la pietà per i morti muta il suo segno: le tombe diventano la testimonianza del loro ricordo oltre la morte. Il ricordo, e la sua più perfetta metafora: il fuoco fatuo, conferisce al defunto una sorta di mendace immortalità», in Bottacin M., *La tentazione del nulla. Giardini e memoria per un eterno oblio*, in Pavan V. (a cura di), *Ultime dimore*, catalogo della mostra Agricenter Verona (13 settembre-4 ottobre 1987), Arsenale, Venezia, 1987, p.18.

¹⁵ Cfr. Latini L., *Cimiteri e giardini. Città e paesaggi funerari d'Occidente*, Alinea, Firenze, 1994, pp.63-64.

¹⁶ Una descrizione accurata del cimitero del Père-Lachaise si trova in Latini L., *ivi*, pp.59-78.

¹⁷ La proposizione di particolari orientali ed egiziani è favorita dalle campagne di Bonaparte in oriente che porta alla scoperta della civiltà artistica dell'antico Egitto, altra componente della cultura artistica neoclassica.

¹⁸ Voce «eclettismo» in Pevser N., Fleming J., Honour H., *Dizionario di Architettura*, Einaudi, Torino, 1992.

¹⁹ La tipologia delle cappelle funerarie, che costituiscono il tema funerario per eccellenza dell'Ottocento e del Novecento, secondo Jean D. Urbain costituisce un ulteriore involucro del corpo, il quarto dopo i vestiti, la cassa, il loculo (e il quinto se pensiamo al recinto cimiteriale). Cfr. Dorigati R. e Ottolini G., *Lo spazio della morte in "Hinterland", Territorialità e cittadinanza della morte*, n. 29-30, 1984, p.10.

²⁰ Cfr. Ragon M., *Lo spazio della morte ...*, op.cit., pp.95-112.

²¹ Quatremère de Quincy, *Dizionario storico dell'architettura*, 1832: «Dobbiamo notare che, costruendo quel cimitero, si ebbe in vista non solo la salute degli abitanti, ma eziandio i mezzi onde perpetuare la memoria degli uomini celebri, facendo di quel luogo il deposito de' mausolei che sino allora avevano troppo spesso deformato l'interno delle chiese». Estratto del testo riportato in "Hinterland", *Territorialità e cittadinanza della morte*, n. 29-30, 1984, pp. 32-33.

²² Sborgi F., *Il cimitero e i rapporti fra l'architettura e la scultura nel XIX secolo* in Felicori M. (a cura di), *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Sossella, Roma, 2005, p.52.

²³ Cfr. Ginex G., *Pittura e arti decorative nei cimiteri monumentali: materiali, tipologie, artefici*, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi ...* op.cit., 2007, pp.101-126.

²⁴ A. Coccioli Mastroviti, *La memoria abitata*, in M. ROSSI (a cura di), *Città perduta, architetture ritrovate*, ETS, Pisa, 2007, p.78. In Albinetti P., *Il disegno della memoria ... op.cit.*, pp.45-52 vengono riportate alcune tavole della rivista "Ricordi di Architettura".

²⁵ Sborgi F., *Il cimitero e i rapporti fra l'architettura e la scultura nel XIX secolo* in Felicori M. (a cura di), *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Sossella, Roma, 2005, pp.51-68.

²⁶ Leschiutta P., *Luoghi e spazi della morte. Nuove immagini di cimiteri*, pubblicato su www.scribd.com.

²⁷ Strappa G. (a cura di), *Edilizia per il culto. Chiese, moschee, sinagoghe, strutture cimiteriali*, UTET, Torino, 2005, p.267.

²⁸ Fuchs W., *Le immagini della morte nella società moderna*, op.cit., p.167.

²⁹ Valeriani E., *Il luogo della morte tra memoria e immaginario*, in "Hinterland", *Territorialità e cittadinanza della morte*, n. 29-30, 1984, p.44.

³⁰ Cfr. Ragon, *Lo spazio della morte ...*, op. cit., pp.113-118.

³¹ Ci si potrebbe chiedere che cosa mai potranno rappresentare per le generazioni future i nostri attuali cimiteri; non avrà certamente senso studiarli e indagarli perché essi non rappresentano più un patrimonio di informazioni riguardanti la società contemporanea. Le epigrafi, infatti si sono banalizzate e al racconto si è preferito il silenzio. I soli dati anagrafici al massimo terminano con l'espressione "i tuoi cari", altrettanto banale quanto ovvia. La situazione attuale è ben descritta da Lorenzo Cremonini che evidenzia come «l'epoca tecnologica attuale, abbia razionalizzato anche il culto dei morti, riuscendo (come evidenziano la maggior parte dei cimiteri grandi e medi) a sostituire la capacità della pratica e dell'economia di spazio e costi, al valore della natura, dell'arte e delle tradizioni tramandateci. Cioché il detto: "Non si conosce la gente finché non se ne è visitato il camposanto", risulta di grande verità. Ciò anche perché come sappiamo, tutta la storia delle civiltà antiche è stata scritta partendo dai ritrovamenti di sepolture singole e di necropoli. Da qui il dubbio che in un futuro, si possa realmente da parte degli studiosi ricostruire la nostra civiltà, il nostro "credere e sentire l'esistenza" basandosi sulle tombe ed i cimiteri attuali; ciò essenzialmente perché il pensiero della morte che ci contraddistingue, agisce in gran parte sulle forme esteriori del culto dei morti. Cremazione a parte la sepoltura a terra ha costantemente perso terreno a favore dell'incassamento verticale in file di 4 o 5 loculi, per ridurre lo spazio d'uso; cosicché il ricordo del caro defunto sempre più spesso è lasciato alla singola lampadina votiva e ai fiori finti», in Cremonini L., *Architetture cimiteriali ...e se poi non muoio? ...dialoghi e rapporti spaziali col caro estinto*, Alinea, Firenze, 1999, pp.17-18.

³² «La morte è spesso una grande alleata del kitsch. Dopo essere stata per tanto tempo un'alleata preziosa dell'arte». Dorfler G., *Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano, 1972, pp.133-138.

³³ Termine dall'etimologia incerta, secondo alcuni deriva dall'inglese *sketch* (schizzo o abbozzo), e si sarebbe affermato per designare ironicamente le pantomime dei mercanti d'arte che trattavano per deprezzare le opere da acquistare; per altri dal tedesco *verkitschen* (to make cheap o switch-selling); mentre per la maggior parte degli studiosi proviene

invece dal verbo *kitschen*, ovvero «raccolgere spazzatura», «comprare a poco prezzo», ma anche «collezionare cose vecchie» e magari «spacciarne di nuove per antiche». Il termine è entrato in uso a partire dai primi decenni del XX secolo con il significato di “cosa di nessun pregio, roba”, si è diffuso nel secondo dopoguerra nell’area anglosassone e, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, è divenuto internazionale. Cfr. voce «kitsch» in Carchia G., D’Angelo P., *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma, 1999; Sternberg J., *Kitsch*, London, Academy Editions, 1972, Dorfles G., *Il Kitsch ... op.cit.*; Tomáš Kulka, *Kitsch and Art*, University Park, Pennsylvania, 1996.

³⁴ «*What is the relationship between good and bad taste? It’s not only a matter of individual opinion but of the time, the place, the circumstances. What some people consider bad taste is the in-thing for others and good taste as recognized by the masses is just what intellectuals clarify as irretrievably mediocre, dull and uninteresting. Taste is always changing*», nell’introduzione di von Byros, al libro Sternberg, *Kitsch...*, op.cit., s.p.

³⁵ Dorfles G., *Tre appunti su morte e figurazione in La morte oggi*, Feltrinelli, 1985, pp.219-220.

³⁶ Dorfles G., *Il Kitsch ... op.cit.*, pp.17-18. L’autore elogia le raffigurazioni macabre medioevali, l’arte barocca dell’estasi di Santa Teresa e gli scheletri dei Capuccini (a livello non più d’arte ma di «consumo») e individua come *kitsch* anche le centinaia di statue che invadono i cimiteri odierni, ove la morte è contraffatta, addomesticata, come le raffigurazioni realistiche del padre e del figlio che salutano la madre con mestizia e compostezza e l’equivoca figura angelica seminuda.

³⁷ «*Nella conquista popolare e proletaria della tomba individuale e dei segni e simboli, anche solo miniaturizzati, delle sepolture dei signori e dei ricchi, si realizza così il luogo di massima raccolta ed espressione (dopo l’abitazione privata) della conquista popolare dell’arte, del suo adattamento «commovente» ai gusti e ai bisogni lasciati in eredità da classi che intanto trovano altre forme (incinerazione, nei Paesi nordeuropei) e altri luoghi per la propria sepoltura [...]» in Dorigati R. e Ottolini G. (a cura di), *Lo spazio della morte*, op.cit., p.16.*

³⁸ *Ibidem*. Gli autori si rifanno al testo di Moles A., *Il Kitsch. L’arte della felicità*, Officina, Roma, 1978.

³⁹ Stefanelli N., *Nuove proposte per l’arte e per l’architettura cimiteriale* in “Oltre Magazine”, n.6, Giugno 2010.

⁴⁰ Tra le fiere commerciali del settore funerario riveste un ruolo di spicco la Tanexpo di Bologna.

⁴¹ Stefanelli N., *Facetomb e urnlight a Tanexpo 2010. Ripensare i cimiteri del futuro* in “Oltre Magazine”, n.5, Maggio 2010. Il *Facetomb* è stato presentato al Tanexpo 2010 da Andrea Marcuccetti e Mauro Pantuso.

Capitolo 2

I MODELLI DELL'ARCHITETTURA FUNERARIA. IL CIMITERO E IL SEPOLCRO

Il termine *modello* viene comunemente utilizzato per sottolineare il carattere di esemplarità di alcune opere. Tale esemplarità ne giustifica la loro riproducibilità mediante un procedimento imitativo o interpretativo¹. In questo senso il modello è strettamente collegato al *tipo* che si configura come un'invariante formale o funzionale, rilevabile in esempi diversi dell'architettura e nelle altre arti, e che riunisce nella propria classificazione famiglie di oggetti che possiedono le medesime caratteristiche.

La conformazione odierna del cimitero è frutto di una serie di trasformazioni conseguenti alla sovrapposizione dei diversi modelli susseguitisi nel tempo, a partire dall'Ottocento. In particolare è possibile individuare tre livelli, racchiusi l'uno dentro l'altro, all'interno dei quali isolare gli archetipi fondamentali di riferimento. Per ogni livello si rileva un'analogia tra la città dei morti – il mondo sotterraneo, il regno dei morti – e quella dei vivi.

I modelli insediativi, inerenti alla conformazione delle necropoli sul territorio, definiscono la struttura dell'organismo cimiteriale. All'interno del modello insediativo si individuano differenti modelli architettonici quali la camera sepolcrale, la tomba e l'edicola, corrispondenti ai modelli abitativi nella città dei vivi. L'ultimo livello riguarda il singolo sepolcro il cui allestimento comprende l'arredo tombale e l'ornamento, derivanti sia dalle tipologie sepolcrali sia dagli elementi del rito. Oggi, ridotte al minimo le dimensioni della tomba fino a farle coincidere con il limitato spazio del loculo, l'arredo e il corredo delle antiche camere sepolcrali viene estroflesso nell'allestimento della tomba formato dagli oggetti "ex funzionali" e dall'ornamento.

L'esposizione si articola, per confronto di immagini, dalla scala urbana a quella più minuta dell'arredo. Quest'ultimo viene trattato separatamente dalla tipologia architettonica anche se la conformazione del sepolcro e la sua decorazione sono fortemente integrati tra loro e direttamente influenzati dall'immagine che si vuole tramandare, per cui la tomba viene arricchita da simbologie indicanti la professione o stemmi di famiglia, piuttosto che da ritratti ed epigrafi, e dalla condizione sociale di appartenenza, nei sepolcri infatti viene ostentata la ricchezza della famiglia. Questo vale sia quando il defunto, ancora in vita, sceglie la propria sepoltura (come accadeva spesso nel passato), sia quando il compito di onorare chi non c'è più è lasciato ai familiari.

Infatti, come sottolinea Von Hesberg nel suo libro sui monumenti funebri romani, *«considerare l'edificio vero e proprio della tomba separatamente dalla sua decorazione figurata e dall'arredo dell'interno e del recinto rappresenta una divisione arbitraria, che ha origine dall'analisi scientifica del materiale pervenuto, ma ci allontana dall'aspetto unitario che la tomba aveva nell'antichità. Tale separazione tra edificio e decorazione non è causata dalla dispersione della tradizione e l'approccio è agevolato dal fatto che la composizione architettonica delle tombe è, per così dire, il frutto dell'accostamento di partiti in origine indipendenti, cosa che vale ancora di più per la decorazione figurata»*². Al fine dell'analisi risulta, pertanto, opportuno trattare separatamente questi due livelli.

L'evoluzione dei modelli tipologici di riferimento per le configurazioni spaziali delle varie parti del cimitero, delle tipologie di monumento funebre e del loro allestimento, è conseguenza anche dei mutamenti avvenuti nel corso dei secoli nel rapporto tra l'uomo e la morte³, con particolare riferimento alla cultura cristiana occidentale.

Un sentimento antico, duraturo e consistente che permane sino a quasi tutto il primo millennio, è quello della familiarità con la morte che viene vista come un destino naturale da affrontare in modo rassegnato e composto: il morente, circondato dalla famiglia, compie una serie di rituali che prevedono il compianto alla vita, le raccomandazioni ai parenti e le

preghiere a Dio. Ciò si riflette anche nelle sepolture *ad sanctos* dei primi secoli del cristianesimo e successivamente nella sepoltura anonima nei cortili adiacenti le chiese dove il corpo viene abbandonato, per poi essere collocato negli *charnier*.

Quando i letterati delle classi sociali più elevate acquisiscono la consapevolezza del proprio vissuto, del proprio operato, dell'unicità di ciascuna vita, si diffonde un sentimento più intimo della morte, la morte di sé, che diviene avvenimento che allontana dalle cose della vita e non può più essere accettato passivamente. Il desiderio di conservare l'identità della tomba e la memoria dello scomparso, che ne consegue, si riflette nelle sepolture dei personaggi illustri, collocate all'interno delle chiese e arricchite da epigrafi ed effigi, che ripropongono l'individualità delle tombe dell'antica Roma.

Dal Settecento, la morte viene a rappresentare principalmente una separazione, una rottura, accettata sempre più con difficoltà dai sopravvissuti: quella più temuta non è più dunque la morte di sé, ma la morte dell'altro. Questo sentimento è all'origine del moderno culto delle tombe e dei cimiteri. Divenuto intollerabile l'accumularsi dei morti nelle chiese e nei centri urbani, le sepolture private vengono allontanate dai vivi e poste all'interno di un luogo preciso, la città dei morti, immagine speculare della città dei vivi, nella quale la famiglia può recarsi per venerare il ricordo e la memoria dei propri defunti.



Fig. 2.0.1 - Immagine raffigurante il cimitero del Père-Lachaise nel XVI secolo.

Nell'ultimo secolo i cambiamenti si sono fatti più repentini; privata del suo carattere di evento sociale, la morte diviene oggetto di vergogna e di divieto. Questo atteggiamento si riflette nei riti e nell'espressione del lutto che si modificano in modo tale da ridurre al minimo le formalità affinché la società si accorga il meno possibile che la morte è passata. Lo spostamento del luogo in cui si muore, dall'abitazione all'ospedale, e della condizione, attornati dai propri familiari, nel primo caso, e soli nel secondo, dà una forte accelerazione allo sviluppo di questo sentimento: la morte diviene qualcosa da rimuovere sia psicologicamente che materialmente.

2.1 I MODELLI INSEDIATIVI: LE STRUTTURE URBANE

Il cimitero moderno, di origini ottocentesche, si configura formalmente come un recinto al cui interno è possibile individuare spazi diversi dedicati alle differenti tipologie di sepoltura. Se il recinto, nella sua conformazione tradizionale di percorso coperto costituito da archi addossati alla parete, riprende e sviluppa la tipologia del chiostro medioevale, i riferimenti formali dell'articolazione dello spazio interno sono invece da rintracciarsi nella necropoli romana.

Philippe Ariès, nel libro *Images de l'homme devant la mort*, identifica tre tipi di cimitero, o meglio di disposizioni di sepolture, presenti in epoca romana: il cimitero *lineare*, caratterizzato dalla distribuzione delle tombe degli uomini illustri lungo le vie funerarie fuori dalle città; il cimitero *orizzontale*, esemplificato dai campi di sepoltura; e il cimitero *verticale*, tipico delle catacombe⁴.

Scomponendo l'organismo cimiteriale⁵ in porzioni omogenee per tipologia, ovvero architetture concepite secondo un progetto unitario, si riconoscono, attraverso analogie formali, spaziali e tipologiche, queste tre configurazioni come modelli di riferimento per le diverse parti che caratterizzano la crescita del cimitero. Nella sua conformazione attuale,

frutto della sommatoria di successivi ampliamenti, sia storici che recenti, necessari a sopperire alla richiesta di spazio da destinare alle sepolture, è possibile pertanto individuare:

- i campi per inumazioni e tumulazioni a sviluppo orizzontale;
- le sepolture in posizione privilegiata disposte parallelamente ai percorsi;
- le tumulazioni in cripte sotterranee o in colombari con loculi a sviluppo verticale.

Si evidenzia quindi che le tumulazioni, ovvero le sepolture non a diretto contatto con la terra ma in manufatti di varia natura, sono presenti in tutte le tipologie di cimitero, mentre le inumazioni, ossia le sepolture povere nella terra, si trovano solo nel modello orizzontale.

L'orizzontalità e la verticalità delle strutture insediative si riflette anche nelle tipologie architettoniche dei monumenti di famiglia e dei singoli sepolcri, influenzando l'allestimento dell'arredo della pietra sepolcrale (orizzontale) e della lapide (verticale).

*Orientamento
lineare: le vie
funerarie*

Nel mondo romano i luoghi destinati alla sepoltura vengono tenuti rigorosamente separati dagli spazi dei vivi nel rispetto della decima legge delle XII Tavole, risalente al 451 a.C., che decreta l'impossibilità di seppellire o bruciare cadaveri all'interno della città. Le motivazioni di tale scelta sono sia di carattere igienico sia legate a superstizioni⁶. Le dimore dei defunti, pertanto, vengono situate fuori dalle mura urbane, nell'immediato suburbio e lungo le vie consolari che collegano la capitale con le province dell'impero⁷.

Allo stesso tempo un viaggiatore, per entrare in città, è obbligato ad attraversare il territorio dei morti e a confrontarsi con i monumenti ai quali è affidata la memoria del defunto che ricordano al passante la fugacità della vita.

H. Von Hesberg evidenzia l'ambivalenza di interpretazione di questi luoghi di sepoltura che «*da una parte venivano esclusi dall'ambito dei viventi e considerati tabù; dall'altra il loro effetto andò aumentando a tal punto da scacciare, con la loro monumentalità e la gradevole decorazione, il mondo*

dei morti dalla coscienza dei vivi, includendo in maniera del tutto naturale tali qualità nell'ambito della vita pubblica»⁸.

Le posizioni privilegiate sono quelle che permettono una maggiore visibilità: le porte della città, i crocicchi delle strade e davanti ad edifici pubblici. Ai cittadini benemeriti viene assegnato gratuitamente un luogo per la sepoltura, mentre i ricchi acquistano il terreno per erigere una singola sepoltura o una costruzione o un insieme di costruzioni più complesse e, ancora in vita, lo recintano e ne seguono l'edificazione per assicurarsi che tutto venga fatto secondo le loro volontà.

Inizialmente le sepolture sono ipogee o in camere sotterranee e solo pochi monumenti per persone importanti si trovano sparsi sul territorio; successivamente, con l'emergere dei nuovi ricchi (commercianti e militari) le tombe vengono poste prima sul ciglio delle vie extraurbane senza un preciso allineamento (e tra i grandi monumenti separati si creano aree di sepoltura con tombe semplici), poi posizionate a fronte della strada.

L'occupazione progressiva degli spazi, tra un monumento e l'altro, con edifici funerari sempre più somiglianti fra loro e la continuità delle facciate creano l'immagine formale di vere e proprie cortine edilizie affacciate sulle "vie funerarie". Così, nelle vicinanze delle città si costruiscono, a fianco della strada principale, vie parallele, per consentire l'accesso ad altre file di tombe quasi a riprodurre nella collocazione delle tombe la gerarchia sociale⁹.

Il modello delle sepolture allineate lungo dei percorsi si ritrova nell'evoluzione otto-novecentesca dell'organizzazione spaziale interna dei cimiteri moderni, di concezione sia architettonica che paesistica. Nei cimiteri architettonici (che spesso divengono *cimiteri monumentali*), concepiti secondo una visione unitaria in cui predomina il costruito, lo spazio è regolato secondo un tracciato rigorosamente geometrico e gerarchizzato nel quale si ritrovano viali principali, sui quali si affacciano i monumenti borghesi, e percorsi secondari. Mentre nei cimiteri paesistici, in cui predomina l'aspetto naturale e l'organismo plani-altimetrico è concepito liberamente, le tombe, per lo più dissimulate nella vegetazione,

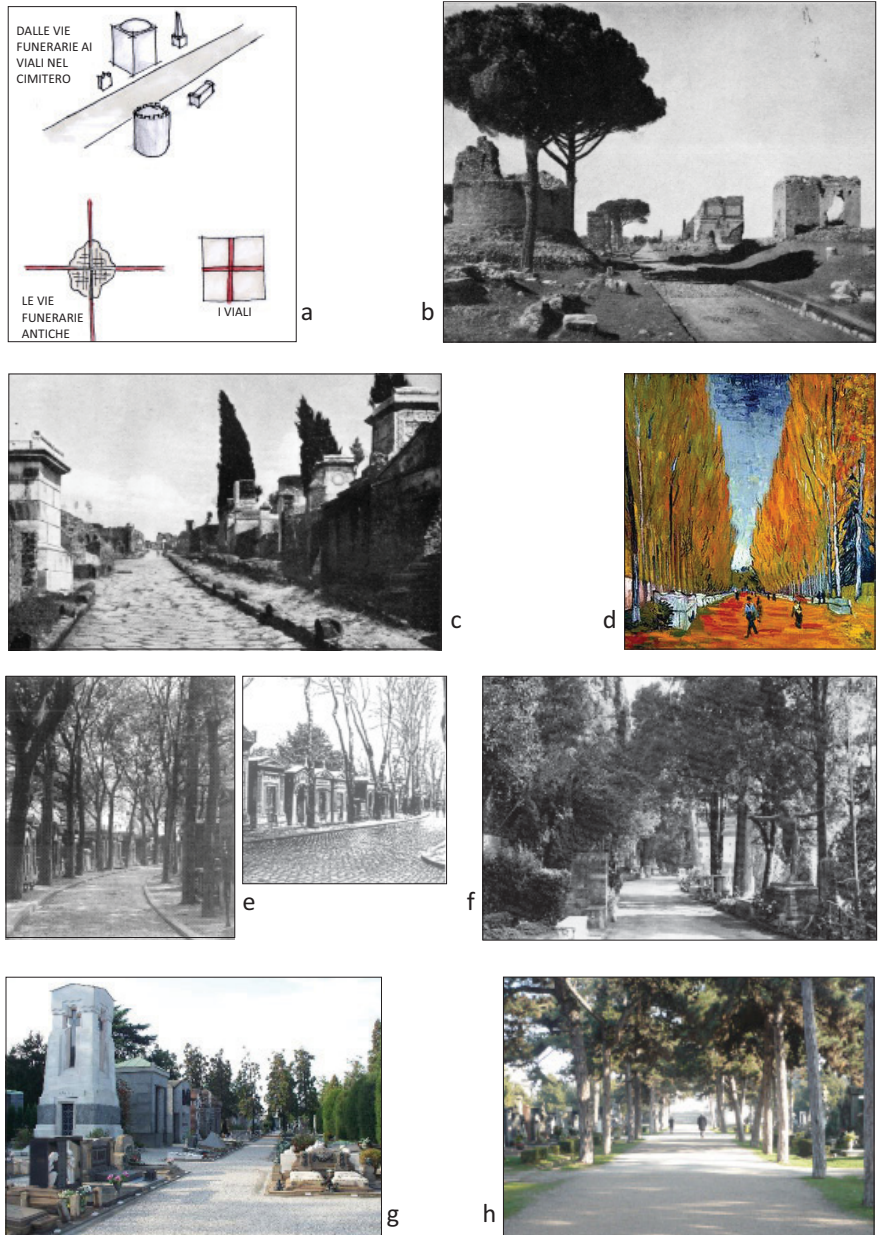


Fig. 2.1.1 – Schema del modello insediativo lineare (a); Roma, la via Appia (b); Pompei, la via dei Sepolcri (c); Arles, Les Alyscamps, necropoli romana lungo la via Aurelia, dipinto di Van Gogh (d); Parigi, Cimitero Père-Lachaise, viale con edicole funerarie (e); Genova, Staglieno, i vialetti del Boschetto irregolare (f); Milano, Cimitero Monumentale, viale con edicole funerarie (g); Cremona, Cimitero Monumentale (h).

sono collocate lungo percorsi privi di un qualsiasi ordine geometrico. In alcuni casi queste due concezioni si fondono ottenendo una tipologia mista in cui la parte monumentale si sviluppa in piano e la zona naturale a parco in pendio¹⁰.

Dorigati e Ottolini, nel definire il *cimitero aperto*, ovvero un tipo di cimitero non riconducibile agli esempi paesaggistici e monumentali dell'Ottocento nord-europeo, sottolineano l'organizzazione dell'area cimiteriale «lungo uno o più percorsi lineari, che strutturano una forma aperta»¹¹. Tale organizzazione territoriale avrebbe secondo loro origini antichissime «dal canyon con tombe rupestri di Petra, alle vie consolari extraurbane romane su cui si allineavano mausolei e piccole tombe private, alle strade sepolcrali etrusche, alle stesse strutture sotterranee labirintiche delle cave trasformate dai Cristiani in catacombe»¹².

Nel passaggio dalle vie funerarie esterne alla città ai viali interni gli elementi distintivi che permangono nel cimitero contemporaneo sono:

- l'allineamento frontale dei sepolcri lungo i percorsi affinché sia garantita una buona "visibilità";
- la gerarchizzazione degli spazi, con le tombe e le edicole di famiglie illustri collocate a ridosso dei viali principali e quelle aggiunte nel tempo poste in file parallele dietro alle prime;
- l'esistenza, anche lungo il percorso, di posizioni più importanti rispetto alle altre, corrispondenti alle zone di ingresso (le porte delle città nelle necropoli antiche) e alle zone di incroci fra i viali.

Il "cimitero verticale" è costituito da strutture sotterranee caratterizzate dallo sviluppo in verticale, dovuto alla sovrapposizione di aperture ricavate lungo le pareti, e, solitamente, dalla distribuzione architettonica su più livelli. A questa tipologia appartengono, nel mondo classico, le *camere ipogee*, i *colombari* e le *catacombe*.

Orientamento verticale: i colombari e le catacombe

Le camere ipogee, che riprendono le tombe a camera con *dromos* (corridoio) dell'architettura funeraria etrusca, sono ambienti sotterranei, con soffitto sostenuto da due pilastri, nei quali i defunti sono deposti in

arcosoli, grandi nicchie incassate nelle pareti, o su *klinai*, letti in pietra ad esse appoggiati.

I colombari¹³ pagani, destinati in genere ai liberti di grandi famiglie alla fine dell'età repubblicana, rappresentano la prima forma di sepolcro collettivo. Fatta salva qualche eccezione, solitamente si tratta di strutture interrato con la parte della costruzione corrispondente all'ingresso emergente in superficie. Le nicchie, ovvero le piccole aperture in cui vengono riposte le urne contenenti le ceneri dei defunti, formano file serrate dal pavimento al soffitto, sulle pareti, sulle scale e in piccole stanze laterali.

Colombari e camere ipogee rappresentano i modelli e forniscono l'esperienza tecnica ai *fossori* per la costruzione delle catacombe¹⁴ scavate nel tufo. Queste costruzioni sono formate da una fitta rete di cunicoli sotterranei, *cryptae*, spesso a più livelli, alle cui pareti si dispongono file di loculi comuni per le sepolture. Come nei colombari vengono realizzate delle camere dette *cubiculae*, isolate o a gruppi, che fungono da cripte per la sepoltura di intere famiglie facoltose, o da stanze usate dai cristiani come luogo di riunione per la celebrazione dell'Eucarestia¹⁵.

Il modello ipogeo viene successivamente ripreso in architetture subdiali che presentano la caratteristica sovrapposizione per file parallele di aperture destinate alla tumulazione del defunto o alla conservazione delle ceneri. In alcuni cimiteri il perimetro è costituito da un muro largo quanto basta per contenere nel suo spessore i loculi, a volte preceduto da un portico.

A Parma durante la prima espansione ottocentesca del cimitero, viene sviluppato un modello originale che prevede quadri di loculi racchiusi in gallerie, simili a chiese con navata e transetto, alternati da cappelle di famiglia.

Nelle espansioni recenti i quadri di loculi sovrapposti, in posizione frontale o laterale, assumono negli attuali colombari una propria connotazione architettonica. Queste strutture, per lo più prefabbricate, vengono anche assemblate su più piani ai quali si accede con rampe di scale e ascensore per la movimentazione dei feretri.

Questo tipo di sepoltura, divenuto il modello prevalente nelle espansioni novecentesche, ha determinato la comparsa di «volumetrie di casellari a più piani ad occupare gli spazi residuali e alberati o a sostituire precedenti

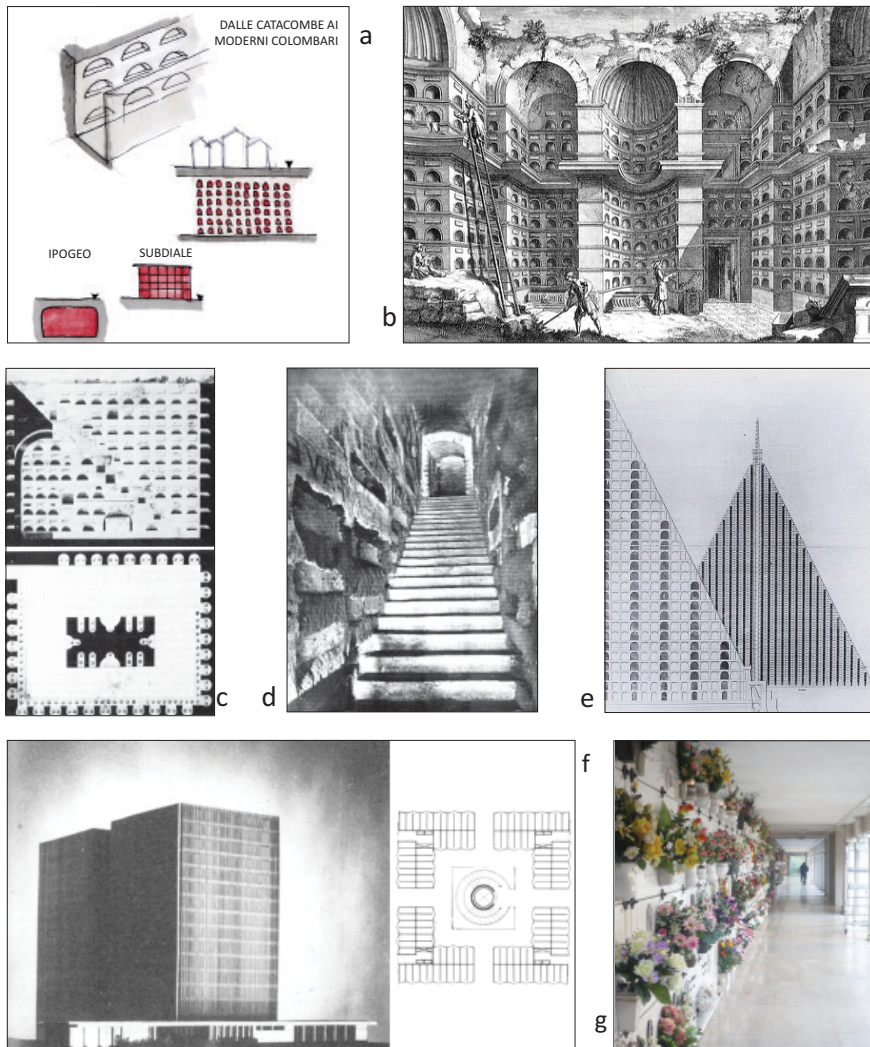


Fig. 2.1.2 – Schema del modello insediativo verticale (a); Piranesi G.B., Veduta del colombario di Livia Drusilla, circa 1758 (b); Pianta e sezione del colombario dei Liberti di Cesare (c); loculi nelle catacombe di Domitilla (d); Londra, Wilson’s Pyramid cemetery (e); Rozzano, Cimitero a torri, modello e pianta (f); Cremona, file di loculi nel cimitero monumentale (g).

aree destinate a inumazioni, con una novità tipologica che spiega il crescente carattere di spazio costruito, non naturalistico, di molti nuovi cimiteri»¹⁶.

La matrice verticale si ritrova in maniera preponderante in alcune proposte per cimiteri-edifici, ovvero secondo la definizione di Dorigati e Ottolini, per cimiteri come singoli manufatti, come la torre di Rozzano progettata da Vigo nel 1964.

Gli elementi distintivi che permangono nel passaggio dal modello ipogeo alla tipologia subdiale sono prevalentemente lo sviluppo in altezza, sia per quanto riguarda la sovrapposizione dei loculi sia per la possibilità di strutture costituite da più piani, e l'effetto "alveare" che presenta grandissima omogeneità e omologazione.

Orientamento orizzontale: i campi "per i comuni" Il "cimitero orizzontale" è costituito dalle sepolture collocate nel terreno ed è da considerarsi la disposizione più antica. Già agli albori della storia dell'uomo il primitivo culto dei morti prevede la deposizione dei cadaveri nella terra e successivamente, tra il XIII e il VIII secolo a.C., in Europa centro-occidentale la civiltà dei "campi d'urne" ha l'usanza di collocare le ceneri del defunto in urne di terracotta interrate in vere e proprie necropoli. Nelle necropoli lineari romane, i poveri, gli schiavi e i liberti hanno modeste sepolture dietro la fila di monumenti funebri, nei terreni

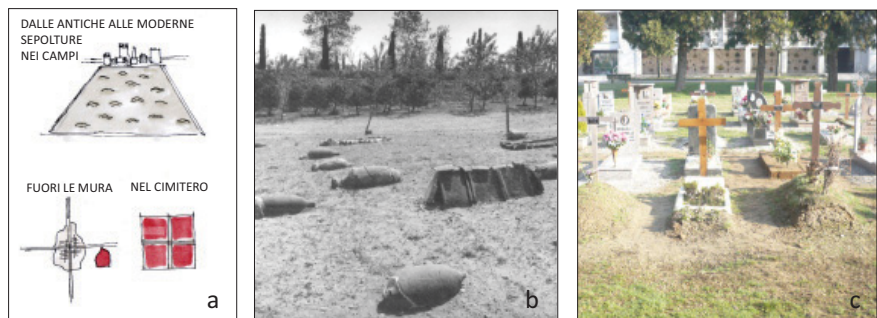


Fig. 2.1.3 – Schema del modello insediativo orizzontale (a); campi di sepoltura romani ad Ampurias, Catalogna (b); Cremona, campi di sepoltura nel cimitero monumentale (c).

concessi dai padroni o da ricchi benefattori. All'interno di questi spazi chiusi e irregolari, che si estendono a forma di ernia¹⁷, vengono collocate, a seconda della pratica di sepoltura, le ceneri contenute in urne o le salme all'interno di grandi anfore o ricoperte di lastre¹⁸. Questo tipo di sepoltura, che pur nell'anonimato prevede una fossa per ogni cadavere, si distingue dalle fosse comuni¹⁹ presenti nei cimiteri urbani medievali, nelle quali i cadaveri vengono accatastati indistintamente, e dalle "macchine per lo smaltimento dei cadaveri", ideate da Ferdinando Fuga nella metà del Settecento, e costituite da una serie di fosse comuni, ovvero camere sotterranee voltate, chiuse da tombini in pietra, aperte periodicamente. Il decreto napoleonico del 1804, oltre a porre fine all'usanza di seppellire i cadaveri all'interno delle chiese e nell'abitato urbano, stabilisce definitivamente che ogni sepoltura debba avvenire in fosse individuali separate fra loro; nei cimiteri moderni, quindi, lo spazio dei campi interni risulta organizzato per file parallele di tombe. Ancor oggi, l'analogia con le forme precedenti si ha nei campi per inumazione comuni, ove il feretro è posto direttamente a contatto con la terra²⁰. All'interno di questa tipologia è possibile distinguere, a seconda del tipo di "segno" posto sulla tomba, la fossa "comuni", caratterizzata da una copertura con manto erboso ed un eventuale monumento funebre uniforme per tutto il campo, e la fossa "distinti", nella quale è previsto un copritomba personalizzato. L'omogeneità e il carattere anonimo dell'insieme dei sepolcri rimangono inalterate durante l'evoluzione di questo modello.

Il culto dei primi martiri cristiani sepolti nelle antiche necropoli pagane favorisce la costruzione di impianti basilicali alla periferia dei centri abitati; la credenza che la vicinanza ad essi possa in qualche modo agevolare l'ingresso nel Regno dei Cieli fa sì che i credenti chiedano di essere sepolti il più accanto possibile alle spoglie del Santo (sepoltura *ad sanctos*). A partire dal VI secolo, il culto delle reliquie e il loro trasferimento e distribuzione nelle chiese cittadine determina il definitivo inurbamento dei cimiteri e l'inizio delle sepolture *apud ecclesiam*²¹, collocate prima

Orientamento misto: le cappelle nelle chiese e i portici

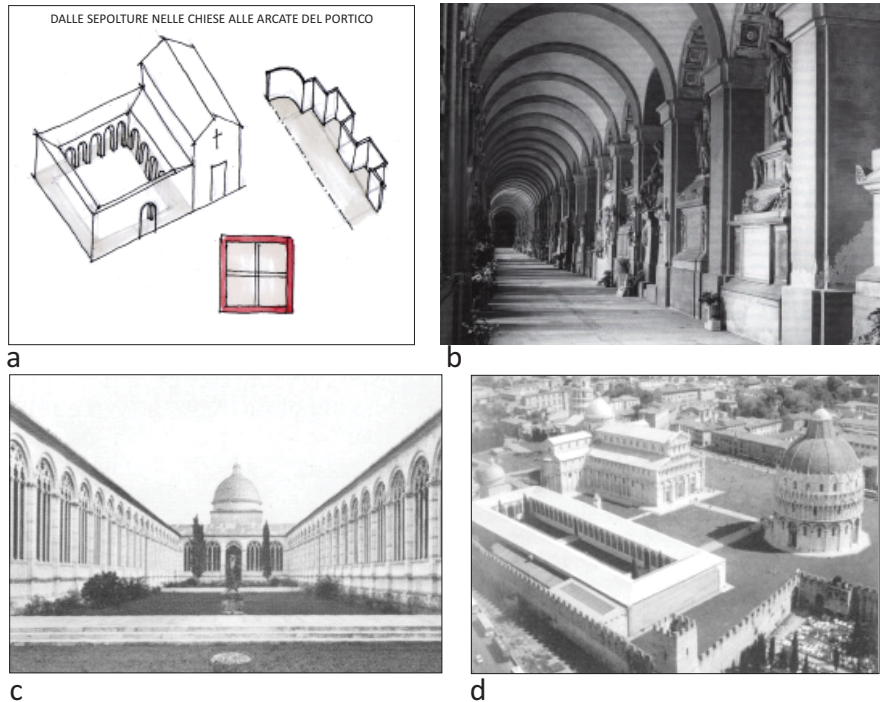
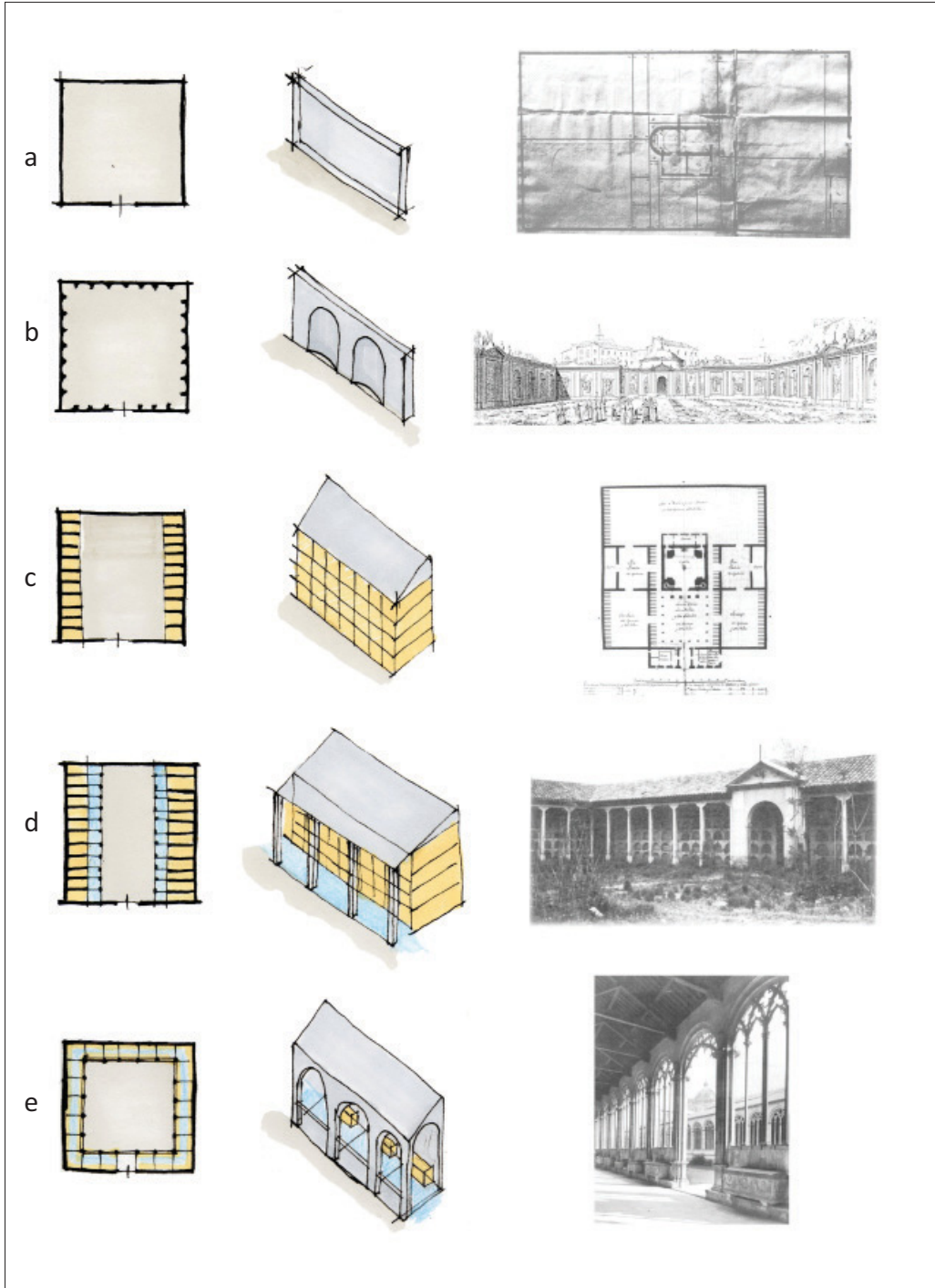


Fig. 2.1.4 – Schema del modello insediativo misto (a); Genova, Staglieno, monumenti funerari addossati alla parete (b); Pisa, Camposanto, vista dall'alto e veduta del chiostro interno (c,d).

all'interno dell'edificio sacro e successivamente al di là delle sue mura. Queste seguono una gerarchia spaziale che va dall'altare, allo spazio interno, allo spazio esterno immediatamente adiacente per le alte autorità religiose o civili e i ricchi, mentre ai più poveri restano i campi di inumazione, in seguito recintati da porticati. In particolare, i portici perimetrali che ne circondano l'*atrium* in alcuni casi servono da deposito dei resti dell'inumazione²², in altri riparano i monumenti sepolcrali delle persone abbienti.

A partire dal XVI secolo si diffonde l'usanza, da parte delle famiglie notabili, di aprire cappelle²³ laterali lungo il muro perimetrale della chiesa, creando così un ambiente aperto che permette di ascoltare le celebrazioni religiose, ma nel contempo uno spazio privato dove i defunti di una stessa famiglia vengono tumulati non più direttamente in terra ma nella cripta



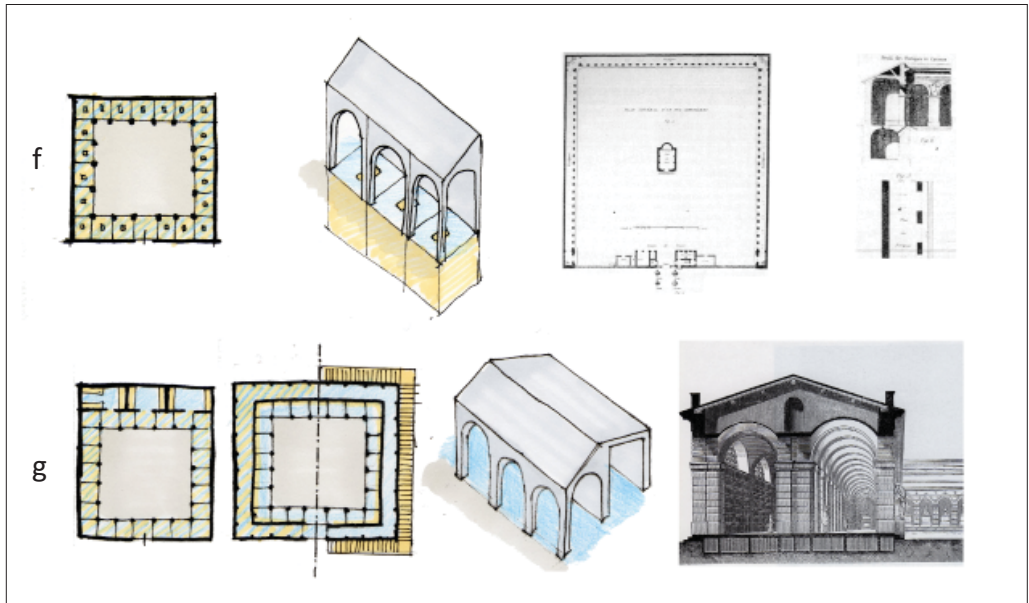


Fig. 2.1.5 – Evoluzione e articolazione del recinto.

- a. L'estrema sintesi formale del recinto è quella dell'alto muro perimetrale che separa la città dei vivi dalla città dei morti. Esempio: Manuel Molina, un camposanto "seguro y decente" per la città di Madrid.
- b. Il muro si articola con nicchie, contenenti apparati decorativi o sepolcri particolari, che ne movimentano la superficie. Esempio: Ferdinando Fuga, Cimitero dell'Arciconfraternita dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia, Roma.
- c. Lo spessore del muro si accresce fino a contenere quadri di colombari, che seguono il perimetro del cimitero. Si tratta di una tipologia frequente in Italia. In Spagna i nicherías assumono la caratteristica apertura arcuata tipica nei cimiteri della penisola iberica.
- d. I quadri di colombari perimetrali possono essere protetti verso l'interno del cimitero da un portico. Esempio: Cimitero Sacramental di San Isidoro, patio di San Pedro.
- e. Il recinto si traduce in un percorso coperto, che riprende la tipologia del chiostro medioevale (Camposanto di Pisa), con monumenti funebri per uomini illustri addossati alla parete chiusa.
- f. Su modello degli charnier (modello francese), al di sotto delle gallerie perimetrali vengono collocate camere sepolcrali distinte. In alcuni casi le singole campate sono chiuse da cancellate che le rendono concettualmente simili a cappella di famiglia, in cui avviene la separazione tra spazio dei morti e spazio dei vivi e i defunti sono ricordati attraverso monumenti commemorativi. Esempio: Pierre Patte, progetto per il cimitero di Parigi.
- g. Articolazioni più complesse prevedono l'addossarsi al recinto porticato, che guarda i campi di sepoltura interni, di cappelle private e la costruzione di gallerie dove sono collocati i colombari per rappresentanti classi meno abbienti. Esempio: Genova, Staglieno.

sottostante.

Nel cimitero moderno la disposizione in successione degli archi costituenti il recinto cimiteriale può essere interpretata come orientamento misto²⁴ poiché unisce la disposizione lineare del percorso con quella verticale del sistema di sepoltura (sotterraneo o in avelli) e, allo stesso tempo, determina e chiude la forma dello spazio interno (disposizione orizzontale). I portici e i loro monumenti, da un lato perpetuano il legame antico del cimitero con i luoghi religiosi e, dall'altro, rispondono anche a motivazioni e ambizioni più laiche, tanto che i percorsi sotto i portici assumono quasi il carattere di *promenade* artistica²⁵. Prendendo come riferimento il cimitero di Parma, è possibile estendere il medesimo ragionamento alle cappelle private annesse al portico o all'interno delle gallerie.

2.2 MODELLI ARCHITETTONICI: GLI SPAZI DELL'ABITARE

Ad ogni modello insediativo analizzato precedentemente corrispondono differenti modelli architettonici di sepolcro. La disposizione delle sepolture nel cimitero, sia esso a sviluppo lineare, verticale, orizzontale o misto, determina diverse tipologie architettoniche:

- le edicole
- le tombe
- le cappelle
- le campate del portico
- i monumenti individuali.

Le differenti architetture influenzano a loro volta la dimensione e l'orientamento verticale o orizzontale della superficie disponibile per l'arredo e di conseguenza la sua organizzazione. Si ritiene quindi opportuno, per completezza di trattazione, riprendere in modo sintetico gli archetipi delle attuali tipologie di monumento.

Come per le tipologie urbane, il riferimento è la cultura romana,

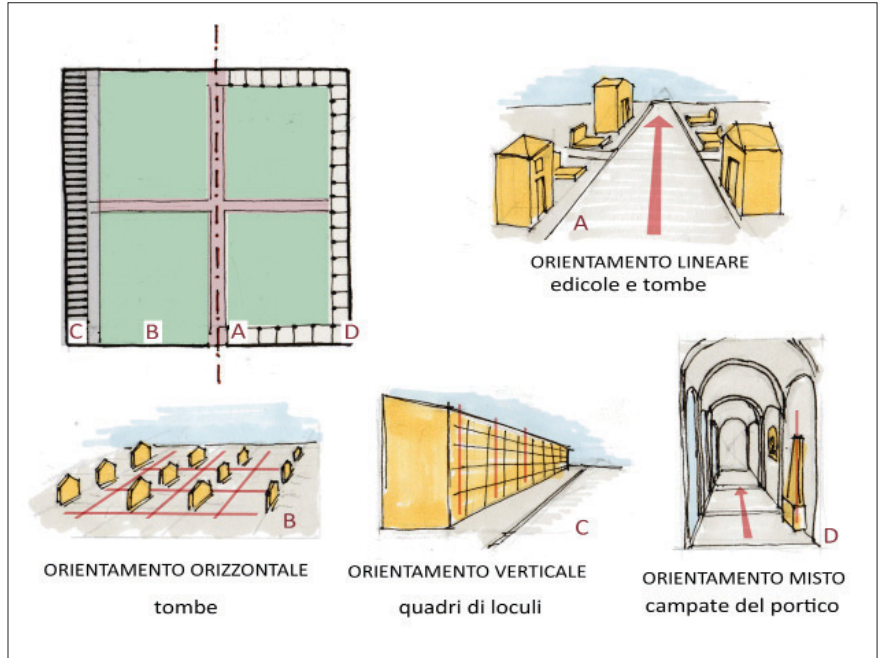


Fig. 2.2.1 – Schema che evidenzia i diversi modelli insediativi e architettonici riuniti all'interno del cimitero extraurbano.

considerata culla del cristianesimo, nella quale vengono rielaborati modelli appartenenti ad altre civiltà, in particolare quelle greca ed etrusca, ma anche alle precedenti culture fiorite intorno al bacino del Mediterraneo. Le tipologie sepolcrali presenti nella necropoli romana si differenziano a seconda della collocazione (subdiale o ipogea), del tipo di spoglie che raccolgono al loro interno (corpi o ceneri), della destinazione della sepoltura (una sola persona, una famiglia o un gruppo) e della ricchezza del defunto.

Nelle iscrizioni romane la tomba viene definita “casa dei morti”, con un chiaro richiamo all’abitazione, archetipo di riferimento che accomuna le varie tipologie di monumenti funebri. È interessante notare che nell’antichità, presso alcune culture come quella egizia, le sepolture avvenivano direttamente all’interno dell’abitazione; a tale usanza sembra essere dovuto il culto romano degli dei Lari²⁶.

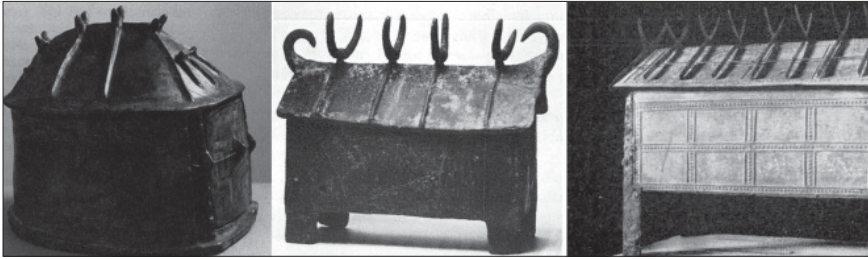


Fig. 2.2.2 – Roma, Musei Capitolini, Urna cineraria a capanna.

Fig. 2.2.3 – Cerveteri, necropoli di monte Abatoone, urna funeraria etrusca a forma di capanna.

Fig. 2.2.4 – Civita Castellana, ossario etrusco a forma di casa.

L'immagine dell'abitazione-dimora eterna è ricorrente in tutti i manufatti funerari a partire dalle urne cinerarie²⁷ e dai sarcofagi, che rappresentano e riproducono in scala ridotta la forma dell'abitazione, fino ad architetture, a scala maggiore, quali la *mastaba*, le piramidi egizie e le tombe a *tholos* dell'area del Mediterraneo che ribaltano in ipogeo la struttura della camera rettangolare con *dromos* (corridoio) e imponente porta d'ingresso²⁸. Successivamente le sepolture dell'Italia meridionale e le camere ipogee etrusche si strutturano in città sotterranee (necropoli) sul modello della città dei vivi. Questa *casa* "in forma ridotta" è il riferimento dei manufatti romani costituiti da un vano edificato in superficie o parzialmente ipogeo con pareti destinate a colombari che riprende nelle decorazioni alcuni elementi tipici delle abitazioni: dipinti murali, mosaici, *triclinia* ed *aedicole*, che nelle *domus* contenevano i busti degli antenati e delle divinità protettrici. Nell'evoluzione dei modelli lo spazio interno si contrae fino a diventare il vano interno e privato delle edicole otto-novecentesche o quello ancor più piccolo delle tombe, atto alle operazioni di sepoltura. Un altro elemento che accomuna le diverse tipologie di sepolcri è quello della rappresentazione dell'immagine della porta-soglia che simboleggia il passaggio tra il mondo dei vivi e quello dei morti, presente sottoforma di falsa porta in miniatura nelle steli o a grandezza reale nella facciata del monumento.



Figg. 2.2.5 e 2.2.6 – La casa è uno dei simboli elementari dell'architettura funeraria fin dall'antichità: Cerveteri, Necropoli della Banditaccia, interno della tomba dei rilievi; Cerveteri, Necropoli della Banditaccia, interno della camera ipogea delle sedie e degli scudi.

Edicole lungo le vie funerarie Collocati in prossimità delle strade consolari, i sepolcri dei patrizi e di ogni *cives*, che in vario modo abbia contribuito alla grandezza dell'impero, si distinguono per ricchezza dell'apparato decorativo, per le iscrizioni a scopo commemorativo e per le dimensioni dei manufatti. Henner Von Hesberg individua gli archetipi di riferimento dell'architettura funeraria romana: il recinto, le case e le torri, gli ipogei e le tombe rupestri, i tumuli, le piramidi e le strutture coniche lapidee, i monumenti a edicola semplici e a più piani, le statue poste su colonne, gli archi, gli altari e i templi²⁹. Usati singolarmente o, più frequentemente, sommati tra loro, questi elementi determinano le numerose tipologie sepolcrali, alcune delle quali vengono riprese poi nel disegno delle edicole borghesi (o cappelle gentilizie), mentre le altre ricompaiono in vario modo nell'architettura del cimitero. Le *tombe a torre* sono una tipologia particolare costituita da corpi sovrapposti di forma parallelepipedica (generalmente a pianta quadrata) con grandezza decrescente e pareti senza finestre. Frequenti in Siria (Palmira) e nelle regioni limitrofe, si rifanno ai prototipi ellenistici dell'Asia Minore. Secondo alcune fonti sembra sia stato Pompeo Magno a introdurre questa nuova forma di architettura nelle sepolture romane. Un'altra tipologia ricorrente nelle necropoli romane è quella delle *tombe a tumulo* che riprendono la forma dei cumuli di terra o di pietre (segnacolo) ma ampliate di dimensioni. Questo è il tipo di tomba più vistoso nelle necropoli romane. Già conosciuto dagli Etruschi e in altre parti del

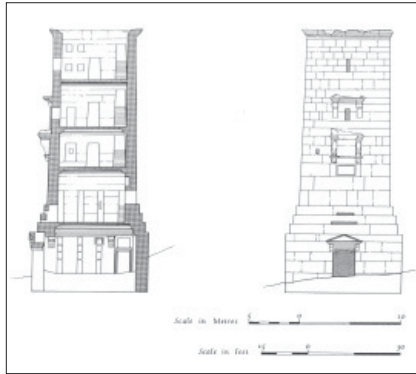
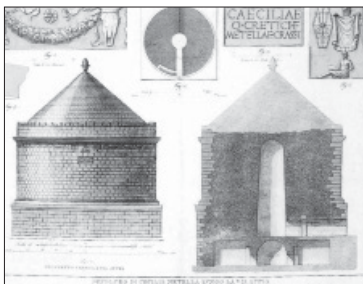


Fig. 2.2.7 – Palmiria, Tomba a torre del Giambico.

Mediterraneo, questo modello rappresenta per i nobili e gli aristocratici uno strumento di autocelebrazione e autodivinizzazione, tanto più se si pensa che la realizzazione del monumento funebre avviene normalmente molto prima della morte del committente. Le costruzioni di questo tipo sono caratterizzate da tre parti:

- un cono di terra nella sua funzione di vero e proprio simbolo, con un basamento o zoccolo circolare in opera cementizia rivestito di marmo o travertino, che può essere anche in pietra;
- una camera sepolcrale al suo interno che, in alcuni casi, prende luce dall'alto;
- una galleria con copertura a volta che congiunge l'ingresso della cella all'ingresso esterno (*dromos*).



Figg. 2.2.8 e 2.2.9 – Roma, tomba a tumulo di Cecilia Metella, tavola con prospetto, pianta, sezione ed elementi dei particolari decorativi e dell'iscrizione, e fotografia.

Sopra la camera mortuaria, che in alcuni casi prende luce dall'alto, può essere posta una colonna che fuoriesce dal tumulo e sopra questa la statua del defunto orientata verso la strada. In altri casi sul terreno del tumulo cresce un piccolo boschetto di cipressi o di altre piante sempreverdi. Le dimensioni complessive e il rapporto dimensionale fra le parti variano da una costruzione all'altra. L'evoluzione di questo tipo di sepoltura vede via via una maggiore differenziazione architettonica che, con l'inserimento dell'apparato decorativo e l'accrescersi delle dimensioni, trova nei *mausolei*³⁰ la massima espressione della volontà di conferire un aspetto monumentale e di articolarne la strutture.

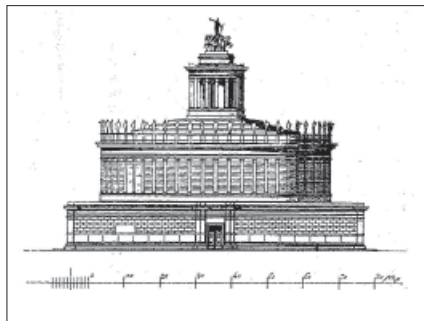


Fig. 2.2.10 – Roma, Mausoleo di Adriano.

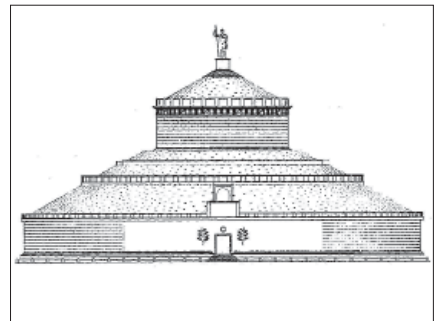


Fig. 2.2.11 – Roma, Mausoleo di Augusto.

Sempre dal cumulo di terra discendono le *forme piramidali* e quelle *coniche* che si ritrovano nei monumenti funebri disposti lungo le vie extraurbane. Queste hanno chiara derivazione egizia (i romani infatti erano soliti assimilare usi e costumi delle popolazioni conquistate). A questa tipologia appartengono:

- le piramidi con superfici lisce;
- le piramidi con contorno concavo;
- le piramidi a gradoni;
- i coni con la punta arrotondata³¹.

Spesso esse fungono da coronamento ad una costruzione a forma di edicola. Il solo esempio rimasto a Roma di tale tipologia è la piramide Cestia.



Fig. 2.2.12 – Roma, antica Via Ostiense, veduta della piramide di Caio Cestio (G.B. Piranesi).

Un motivo ricorrente lungo le strade suburbane dell'antica Roma è quello delle *tombe ad edicola* poste su un alto zoccolo rifacentesi a modelli precedenti ellenistici. Queste trovano riferimento nell'*aedicola* sacra o funeraria, frequente nel mondo classico, che racchiude l'immagine della divinità o del defunto e riprende il motivo architettonico simile alla facciata di un tempio (timpano sorretto da due colonne o pilastri), mentre nelle dimensioni, la tomba ricorda i piccoli templi con una cella (quadrangolare o circolare) dietro al vestibolo prostilo. Decorate da un ricco apparato architettonico tra le colonne sono posizionate le statue dei defunti.

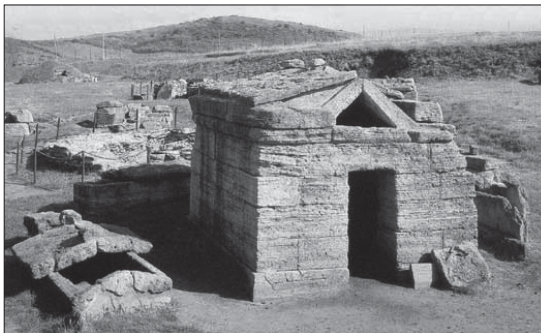


Fig. 2.2.13 – Populonia, tomba ad edicola.

Le *tombe a tempietto* su più piani presentano uno zoccolo a forma di podio che racchiude la camera sepolcrale, seminterrata o sotterranea,

contenente gli *arcosoli* o i loculi per i sarcofagi o le urne cinerarie della famiglia e un piano superiore ove si svolgono le cerimonie funebri in onore dei defunti. L'ingresso è collocato sul lato opposto a quello della strada su cui si affaccia, così che sulla facciata principale sono ben visibili il *Titulus* (epigrafi funerarie), le colonne ed eventuali statue.



Fig. 2.2.14 – Roma, tempio di Anna Regilla o del dio Ridicolo lungo la via Appia.

Monumenti lungo le vie funerarie La *colonna o pilastro funerario* è un monumento diffuso in epoca romana nato originariamente non come sepoltura ma a scopo commemorativo. Decorata da fregi e sormontata da statue essa svolge per lo più una

funzione onoraria o celebrativa. Quando la colonna funeraria si trasforma in tomba la camera sepolcrale è contenuta nel basamento.

La *stele*, il *cippo* e l'*ara*, sono le tipologie di monumento più ricorrenti tanto per le inumazioni, ove resti del defunto vengono adagiati nel terreno utilizzando una tomba a fossa, quanto per le incinerazioni per le quali vengono usate tombe a pozzo o viene realizzato un vano all'interno del cippo stesso. In alcuni casi vengono arricchiti da piccole statue in altorilievo.

La *stele*, analogamente a quella greca, è una lastra monolitica di pietra lavorata, che può presentare un inquadramento architettonico inciso o a bassorilievo (*stele a falsa porta*, *stele a edicola*) e che viene infissa nel

terreno oppure collocata su una parete. Il *cippo* è costituito da un blocco parallelepipedo o cilindrico di pietra scolpita che può essere poggiato sopra un alto basamento e, anche, modellato a forma di *ara* (altare generalmente di forma parallelepipedo usato per i sacrifici o per i doni agli dei). Questi monumenti possono trovarsi riuniti all'interno del *recinto funerario* che va a delimitare una piccola area di terreno utilizzata come sepolcreto di famiglia.

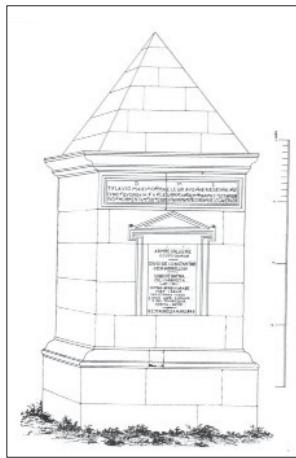


Fig. 2.2.15 – Algeria, Bougie, cippo funerario romano con copertura a piramide.

A questi si deve aggiungere il *sarcofago*, ovvero una “cassa sepolcrale”, contenente il cadavere utilizzato anche all'interno di monumenti di più grandi dimensioni. Realizzato in pietra o marmo, riccamente ornato da sculture e fregi in rilievo, in alcuni casi esso presenta il busto del defunto scolpito sul coperchio in atteggiamento rilassato, appoggiato su un gomito e viso rivolto all'osservatore, di ispirazione etrusca.

All'interno del recinto cimiteriale ottocentesco, in corrispondenza dei viali principali, si ritrovano monumenti individuali ed edicole di famiglia, ossia piccole costruzioni indipendenti che si sviluppano prevalentemente fuori terra destinate alla tumulazione in loculi, in ipogeo o a parete, che, benché di dimensione e stile differenti, richiamano formalmente le tipologie romane³².

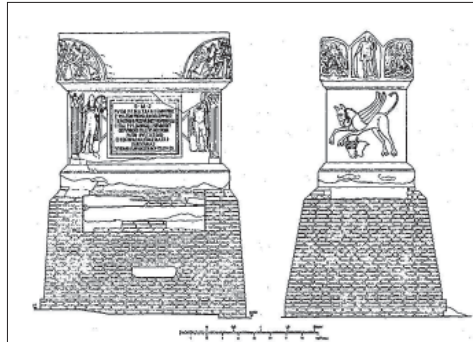


Fig. 2.2.16 – Roma, sarcofago di Nerone.

Tombe nei campi di sepoltura Nelle necropoli romane anche le sepolture semplici nella terra, in prevalenza collocate nei terreni retrostanti la cortina di monumenti funerari più prestigiosi, sono contrassegnate da segnacoli: cippi, steli in pietra modestamente decorati o tegole sovrapposte.

Nel cimitero medievale, invece, la sepoltura comune avviene nello spazio antistante o a fianco della chiesa, in fosse comuni che ricordano, ingranditi, i tumuli³³ di terra delle sepolture delle epoche precedenti, sulle quali è deposta una grande croce. Sparsi attorno a queste, vi sono piccoli monumenti costituiti da pietre tombali orizzontali, sopraelevate da bassi pilastri o poste a copertura di un massiccio basamento, oppure da croci montate su steli con le pareti scolpite o incise, direttamente piantate in

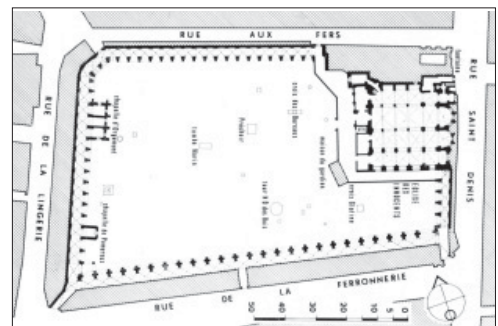


Fig. 2.2.17 e 2.2.18 – Parigi, Cimitero des Innocents. Cimitero urbano medioevale con fosse comuni al centro del cortile, segnalate da croci collettive.

terra; in alcuni casi le due tipologie – quella della lastra tombale orizzontale e della croce o stele verticale – si sommano in un'unica tomba. Questi sepolcri, inizialmente per persone ricche che preferiscono l'umiltà della sepoltura cimiteriale all'ostentazione del sepolcro in chiesa, eliminate le fosse comuni medievali, divengono, nel corso del XVII e XVIII secolo, le tombe per la gente comune che non si accontenta più di riposare nella terra consacrata, ma vuole un ricordo terreno concreto. Dalla croce collettiva si passa quindi ad un proliferare di croci individuali di diverso materiale e foggia: di pietra, di legno, autonome, incise o scolpite all'interno della stele³⁴. A tal proposito va ricordato il *churchyard*, il tipico cimitero inglese della fine Seicento ed inizio Settecento, costituito da un prato costellato di steli verticali e strette terminanti in un disco con una croce scolpita, *headstones*, sovente decorate e incise con un epitaffio.



Figg. 2.2.19 e 2.2.20 – Croci in un *churchyard* inglese.

Il modello della tomba semplice e povera, costituito nella sua forma essenziale dalla croce di legno in testa a un mucchio di terra, viene riproposto, accanto ai monumenti più ambiziosi della borghesia, anche all'interno dei cimiteri ottocenteschi per i poveri e i soldati; nei secoli XIX-XX, in Italia e Francia, le tombe più diffuse sono quelle in cui si combinano la stele verticale, derivata dalla lapide murale e recante l'iscrizione, e la lastra orizzontale, derivata dalla tomba raso terra e ornata solo da una croce incisa fra due ceri.

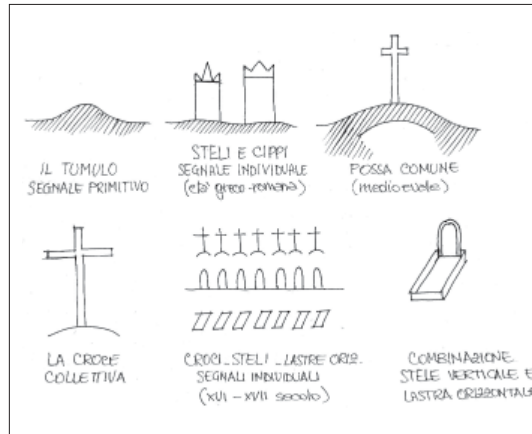


Fig. 2.2.21 – Schematizzazione dell'evoluzione delle sepolture nei campi: dal tumulo alla tomba individuale.

Ancora oggi, nei cimiteri queste tipologie sono le più diffuse: all'interno dei campi di inumazione le sepolture possono essere allestite uniformemente con steli, croci o lapidi numerate in testa alle fosse ricoperte da manto erboso, oppure possono essere rivestite da copritomba personalizzati che determinano una grande eterogeneità di manufatti all'interno del campo stesso³⁵.

Nelle aree destinate alle sepolture private sono previste tombe di famiglia costituite da una piccola camera sepolcrale, ipogea o semi-ipogea, destinata alle tumulazioni in loculi sovrapposti e una parte monumentale sovrastante che nella forma più semplice prevede una lastra tombale, spesso su alto basamento, ed un'eventuale lastra verticale arricchite da raffigurazioni e arredi.

Loculi nelle catacombe Il cimitero verticale antico, caratterizzato da aperture ricavate nella parete e disposte in file regolari, presenta una grande omogeneità. Sia che si tratti di colombari, costituiti da piccole nicchie contenenti le urne funerarie, sia di catacombe con loculi di grandezza tale da contenere il corpo avvolto nel sudario, le celle sono normalmente chiuse con lastre di pietra contrassegnate da iscrizioni e simboli e arredate secondo i gusti

individuali.

Questa tipologia di sepoltura si riflette all'interno dei cimiteri moderni, praticamente invariata, nei loculi, nelle cellette degli ossari atte a contenere i resti e le urne contenenti le ceneri del defunto dopo la cremazione. La dimensione dello spazio da dedicare agli elementi del ricordo varia in funzione dell'orientamento della tumulazione: è più ampio nel caso di quella laterale e più ridotto in quella frontale.



Fig. 2.2.22 – Roma, interno di una galleria delle catacombe di Santa Domitilla.

Lo spazio modulare della campata del portico e delle cappelle private, la cui ripetizione determina la tipologia di insediamento cimiteriale misto, ha come modello di riferimento le cappelle poste all'interno delle chiese, evoluzione dei sepolcri a catafalco medievali. *Arcate lungo il portico e cappelle di famiglia*

Dall'analisi delle trasformazioni subite nel tempo dai monumenti funebri si rileva come le lastre tombali di pietra rettangolare, in genere di dimensioni corrispondenti a quelle del corpo umano, incastrate a filo del pavimento³⁶, con la figura del defunto incisa o scolpita, vengano successivamente rialzate su uno zoccolo, quasi come se il defunto su di esse raffigurato fosse adagiato su un letto, riproponendo l'immagine del sarcofago etrusco.

La struttura a catafalco è presente, in diverse varianti, sia isolata all'interno della chiesa e sovrastata da baldacchino, sia addossata alle pareti della

navata, in arcosolio o dentro le cappelle nei muri laterali delle chiese³⁷. Oltre che all'interno, questi monumenti funebri trovano collocazione anche esternamente, sui muri perimetrali dei luoghi di culto, oppure isolati e sovrastati da un ciborio a protezione, come nelle tipiche arche Scaligere di Verona³⁸.

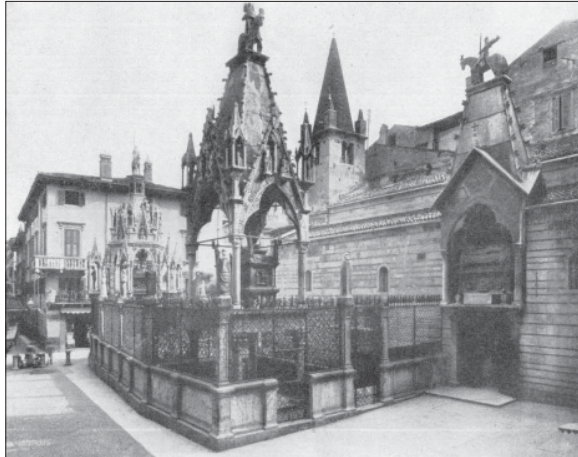


Fig. 2.2.23 – Verona, arche Scaligere.

Il desiderio di ricercare forme sempre più elaborate volte alla celebrazione del singolo individuo, porta al progressivo arricchimento dell'apparato architettonico e decorativo fino a giungere alla doppia rappresentazione: nella parte bassa il *gisant* e più in alto una raffigurazione del personaggio vivo o inserito nel mondo celeste.



Fig. 2.2.24 – Tomba Ilaria del Carretto.

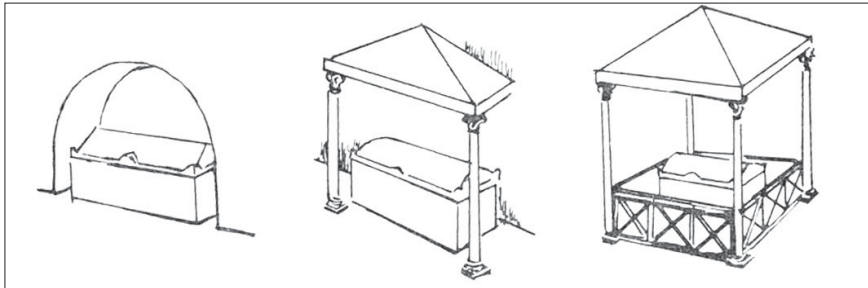


Fig. 2.2.25 – Schematizzazione della collocazione e della copertura del sarcofago: in arcosolio, addossato alla parete o isolato con struttura a baldacchino.

Nelle cappelle delle chiese, avviene uno sdoppiamento per cui il monumento celebrativo trova collocazione nella parte superiore e costituisce uno spazio privato per la famiglia, mentre le sepolture vengono poste al disotto. Quando, per motivi igienici e culturali, non è più consentito seppellire in chiesa, questo tipo di sepoltura viene spostato, in forma di tomba di famiglia, nel cimitero, andando a costituire il modello precursore degli archi e delle attuali cappelle funerarie, concepiti secondo lo schema della cripta sotterranea.



Fig. 2.2.26 – Monumento sepolcrale di Teodoro Galizzin alla Certosa di Bologna.

L'allestimento delle specchiature delle arcate è composto da monumenti "a muro" che riprendono quelli delle cappelle di famiglia collocate all'interno della chiesa, o da lapidi, che richiamano l'immagine delle lastre collocate sui muri interni ed esterni della chiesa, di cui sono un esempio le tombe-epitaffio e le tombe murali (*tableau*) arricchite da raffigurazioni in bassorilievo o incisione³⁹.

In alcune gallerie perimetrali sono anche presenti lastre orizzontali a terra simili a quelle che ricoprono i pavimenti delle Chiese medievali.

2.3 L'ARTICOLAZIONE DECORATIVA: L'ARREDO E L'ORNAMENTO

L'articolazione decorativa è costituita da un insieme di elementi che compongono l'*arredo* e l'*ornamento* e sono organizzati secondo un disegno preordinato.

L'arredo della camera sepolcrale antica trova corrispondenza in alcuni elementi tipici degli ambienti domestici, quali la camera da letto e la sala da pranzo, riproponendoli accostati tra loro: il letto, che diventa triclinio nelle rappresentazioni scultoree dei sarcofagi etruschi, il tavolo per il banchetto funebre, le decorazioni e gli utensili d'uso quotidiano, che vanno a costituire il corredo necessario per la vita nell'Aldilà. Nelle sepolture moderne gli oggetti simbolici che accompagnano la dipartita del defunto si minimizzano e vengono portati all'esterno, per la scomparsa di una vera camera sepolcrale che quando esiste è solo collettiva (cripta), e vanno a costituire l'ornamento e l'arredo tombale.

Gli oggetti che compongono l'arredo della tomba odierno presentano una relazione diretta con gli elementi del rito dei quali costituiscono il corrispondente "statico". Essi sono rappresentati essenzialmente da:

- l'effigie
- l'epigrafe;
- il lume;

- l'offerta floreale

espressi oggi da portafoto, iscrizione, luce votiva, e portafiori.

Gli elementi dell'ornamento e dell'arredo, derivanti quindi da quelli del corredo funebre e del rito, riprendono quelli organizzati nei sepolcri classici, negli apparati effimeri allestiti in occasione dei funerali e nei monumenti funebri collocati nelle chiese. Consolidati nel tempo, questi divengono modelli figurativi, formali e simbolici per le tipologie d'allestimento dei sepolcri nei cimiteri moderni.

Come si è già avuto modo di accennare, esiste una correlazione tra il corredo collocato internamente alla tomba, inteso come insieme delle cose ritenute indispensabili nell'oltretomba e riferimento concreto alla vita ultraterrena, e l'arredo tombale, dovuto alla necessità di esternalizzare il corredo in seguito alla riduzione delle dimensioni della camera mortuaria. Tralasciando gli utensili per la preparazione del cibo o per la cura del corpo, sono le lucerne, le statuette votive e le effigi dei defunti ad essere presenti sulle tombe moderne sottoforma di elementi simbolici quali le lucerne pietrificate, le immagini devozionali, i ritratti dei defunti, o elementi funzionali come la luce votiva.

*Elementi
derivanti
dal corredo
funebre*

Il primo passaggio verso l'esteriorizzazione di questi elementi avviene nelle catacombe romane, dove, per distinguere il singolo sepolcro tra la numerosa serie di loculi identici⁴⁰, vengono collocati nella calce di chiusura oggetti d'ogni specie (monete, conchiglie, fiale, frammenti vitrei, monili, ecc.) o più frequentemente oggetti appartenenti al defunto stesso⁴¹. Tutt'oggi sulle tombe dei cimiteri contemporanei, si ritrovano elementi distintivi con due declinazioni differenti: rappresentazione dell'oggetto pietrificato nell'ornamento oppure presenza dell'oggetto fisico deposto sulla tomba come segno del perenne dialogo tra vivi e morti. È il caso ad esempio delle raffigurazioni degli elementi legati al tipo di lavoro svolto in vita, presenti fisicamente nel corredo delle tombe antiche: l'elmo e lo scudo del soldato o l'armatura del guerriero.

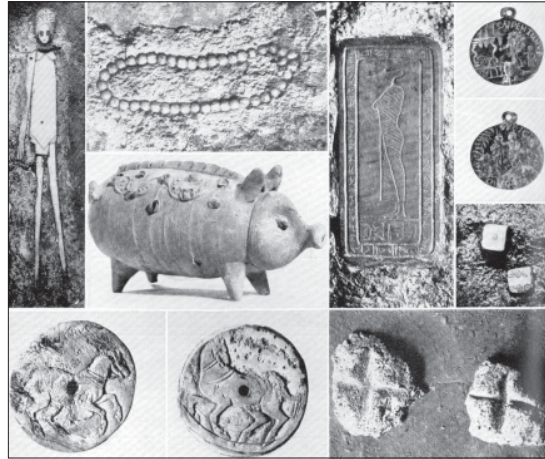


Fig. 2.3.1 – Oggetti appartenenti al corredo funebre inseriti nelle lastre verticali a chiusura dei loculi nelle catacombe.

Elementi derivanti dal rito L'arredo tombale, come già accennato, “pietrifica” il corredo funebre e ripropone nella sepoltura elementi legati ai rituali.

Jaume Bover, nell'introduzione alla riedizione moderna del trattato di botanica funeraria di Celestino Barallat, con riferimento agli elementi vegetali presenti in campo funerario, propone un'interessante distinzione tra una situazione dinamica e una situazione statica. Alla prima appartiene l'offerta floreale durante le esequie, alla seconda l'omaggio permanente alla memoria del defunto nel luogo del riposo eterno⁴².

Fanno parte quindi degli elementi dinamici quelli derivanti dal rito e degli elementi statici quelli caratterizzanti la sepoltura. Tale classificazione, che può essere estesa a tutti gli oggetti presenti sulla tomba, spiega come questi abbiano una relazione diretta con il rito.

Risulta interessante estendere questa considerazione a ciascun accessorio costituente l'arredo tombale, la cui origine può essere fatta risalire ad usanze rituali, anche molto antiche. Presso i romani il corpo del defunto viene deposto su un letto di morte con candelabri, lucerne, fiori, incenso e rami di abete posti davanti all'abitazione. Inoltre, se il defunto ha rivestito in vita un ruolo importante, gli viene adagiata sul viso una maschera di gesso o cera. Il trasporto verso il luogo di sepoltura del cadavere, avviene

in processione privata di notte per evitare la vista del defunto. Il cammino è illuminato dalla luce delle torce che hanno anche la funzione simbolica di allontanare gli spiriti malvagi. Nei giorni successivi alla sepoltura sulla tomba vengono depositate offerte alimentari (il banchetto funebre) e floreali. In occasione dei *Rosalia*⁴³ si portano sulle tombe corone di rose, nei *Parentalia* offerte di cibo e durante i *Lemuria* si accendono lucerne e si svolgono riti per esorcizzare gli spiriti⁴⁴. La successiva commemorazione avviene, oltre che nelle date delle ricorrenze personali, come il giorno di nascita o di morte, in altre date stabilite nel testamento o durante le festività obbligatorie.

Gli elementi dinamici appartenenti ai rituali del periodo romano vengono ripresi nelle epoche successive entrando a far parte della decorazione delle tombe come elementi statici. Per analogia si ritrovano, quindi, rispettivamente:

- l'esposizione del corpo del defunto / il ritratto;
- l'elogio funebre / l'epigrafe;
- le torce e lucerne / la luce votiva;
- l'omaggio floreale all'interno del rito / i fiori e la decorazione scultorea al cimitero.



Fig. 2.3.2 – Funerali di Jeanne de Bourbon.

Modelli compositivi derivanti dai sepolcri classici Un primo tentativo di organizzazione degli elementi presenti sulle sepolture è rintracciabile nei sepolcri classici, nei quali è palese il desiderio di rendere perpetuo il ricordo del defunto, oltre che la volontà di segnalare il luogo della sepoltura riscontrabile fin dall'antichità, dai primi tumuli agli apparati più grandi come *dolmen* e *tholos*.

Nelle steli funerarie d'origine greca, nei sarcofagi etruschi, nei cippi e nei monumenti romani si trova spesso la compresenza di iscrizioni e ritratti del defunto, anche sottoforma di raffigurazioni di scene della vita quotidiana o del momento della dipartita dal mondo dei viventi. In particolare le rappresentazioni sono a rilievo rispetto alla lastra lapidea o a tuttotondo, come nel caso del defunto sdraiato sul sarcofago, e frequentemente arricchite da un apparato ornamentale costituito da cornici e fregi a motivi geometrici o naturali.

Tutti questi elementi sono presenti anche nelle edicole dove trovano collocazione, insieme alle decorazioni architettoniche, alle iscrizioni, ai busti e ai ritratti, che ripropongono il culto degli antenati, anche insegne onorifiche come scudi e oggetti allusivi della professione. Anche sulle urne o sugli altari delle nicchie dei colombari, generalmente caratterizzati da una grande omogeneità, si trovano talvolta busti o singoli ritratti a rilievo. Nelle catacombe la chiusura dei loculi effettuata mediante tegole, lastre di marmo (*tabulae*) e mattoni agevola la presenza dell'iscrizione, incisa o dipinta, e di segni convenzionali o di simboli cristiani⁴⁵.

Il bisogno di onorare il defunto, sia con intenti "propiziatori" sia per "fare ancora qualcosa per lui", favorisce il diffondersi dell'usanza di adornare il sepolcro con fiori e ceri, elementi derivanti dai rituali.

Così come gli elementi del ricordo vengono ripresi e organizzati nella tombe all'interno dei cimiteri moderni, anche la decorazione facente parte dell'arredo delle tombe antiche si tramanda nell'arredo attuale, attestata dalla presenza di decorazioni, mosaici, affreschi, formelle e dipinti.

Un modello che funge da *trait d'union* fra gli elementi del rito e l'allestimento dei sepolcri è costituito dagli apparati effimeri⁴⁶ innalzati per i funerali di personalità illustri appartenenti alle alte cariche di governo e al clero⁴⁷. Tali strutture temporanee costituiscono i principali modelli di riferimento, gli archetipi architettonici e iconografici, dei grandi monumenti sepolcrali che venivano collocati lungo la navata o nelle cappelle all'interno delle chiese. A loro volta questi influenzeranno l'allestimento dei monumenti eretti negli spazi "interni", sotto i portici e nelle gallerie dei cimiteri.

Allestimenti derivati dagli apparati effimeri per funerali illustri

Il catafalco monumentale, evoluzione del più semplice *castrum doloris*⁴⁸, si erge davanti all'altare maggiore, illuminato da lampade appese, torchiere e candelieri, al di sopra del quale si levano i drappi del baldacchino. Benché alcuni apparati siano ispirati a modelli più tradizionali e altri frutto di maggiore sperimentazione, in tutti si ritrovano forme, motivi e simbologie ricorrenti che vengono ripresi dai monumenti funebri ottocenteschi: scheletri con la falce in mano a personificazione della Morte posti ai piedi del monumento, appesi al baldacchino sovrastante, o lungo le navate della chiesa quasi come una danza macabra; teschi con tibie incrociate o con ali di pipistrello; scudi e stemmi di famiglia; statue e dipinti con allegorie delle virtù del defunto; drappi di velluto nero, in alcuni casi impreziositi da ricami, a coprire l'arca.

Anche l'interno della chiesa è schermato da drappi, paramenti e tappezzerie di colore nero e addobbato da simboli macabri; lungo i pilastri della navata principale candelabri e torce rette da scheletri concreano un'atmosfera lugubre, con giochi di luce e ombra, mentre le navate laterali e le cappelle sono lasciate in penombra. Ornamenti posticci nascondono le facciate delle chiese o del duomo, nei quali si svolgono le solenni esequie e la città intera diventa teatro del dolore⁴⁹; velari appesi sui fronti delle chiese e dei palazzi e torce accese lungo tutto il percorso processionale fungono da sfondo al corteo funebre e annunciano il mesto evento.

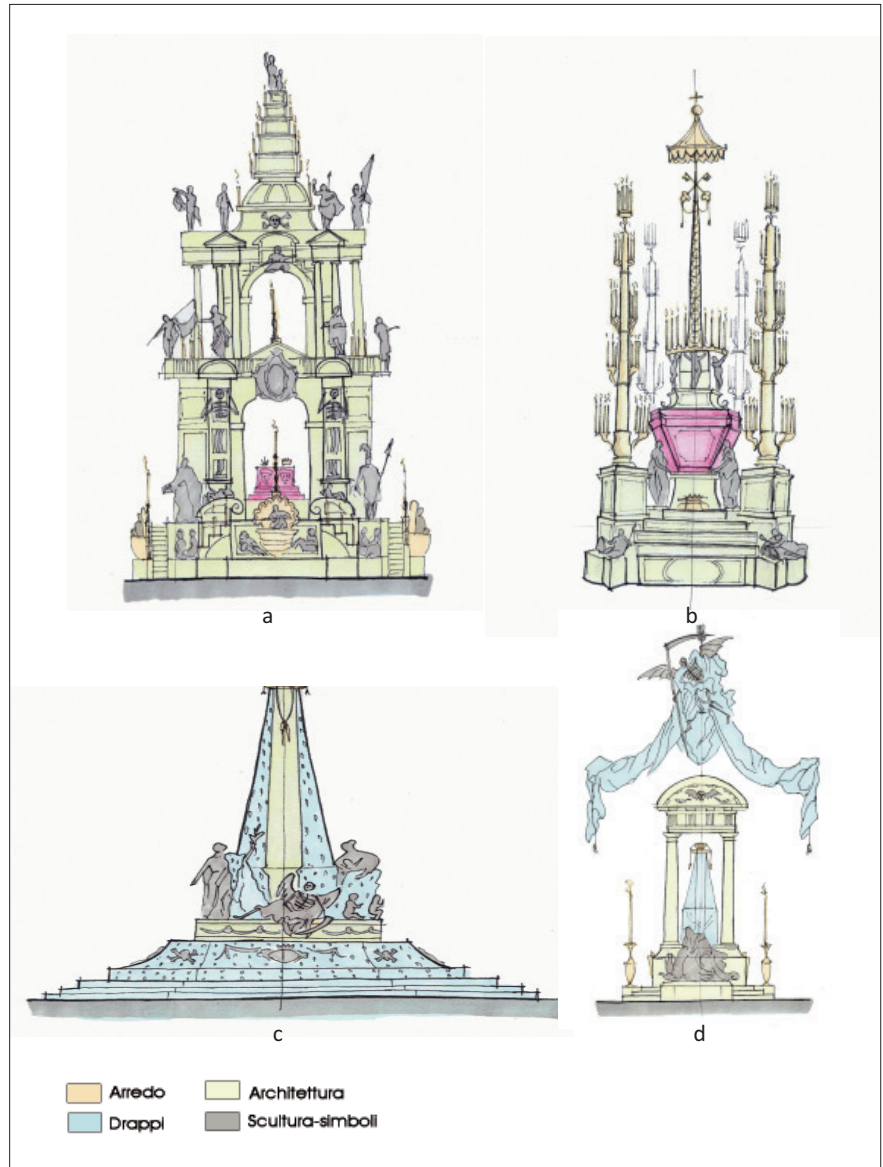


Fig. 2.3.3 – Analisi degli elementi di arredo e decoro nei catafalchi monumentali dei duchi di Parma: catafalco per il duca Ranuccio I Farnese nel Duomo di Parma, 1625 (a); catafalco per il duca Francesco Farnese nella Chiesa della Steccata, 1727 (b); apparato funebre per la duchessa Luisa Elisabetta nella Chiesa dell'Annunziata, 1760 (c); monumento funebre per il duca Filippo Borbone nella Chiesa dei Cappuccini, 1765 (d).

Analogamente a quanto già detto riguardo all'architettura, gli elementi formali e simbolici della decorazione effimera in occasione dei funerali e dell'arredo dei monumenti funebri interni alle chiese, vengono ripresi nell'allestimento delle varie tipologie di sepoltura nei nuovi cimiteri *extra moenia* e resi più articolati dallo spirito eclettico ottocentesco.

I primi modelli di riferimento per l'arredo, derivanti dai sepolcri nelle chiese, si ritrovano in epoca medievale e consistono nella targa a muro con iscrizioni, per lo più testamentarie, e nelle lapidi a filo di terra con epigrafi o rappresentazioni del defunto incise o scolpite. Queste ultime vengono successivamente rialzate da terra con uno zoccolo, richiamando l'immagine del letto funebre e della rappresentazione del defunto presente sui sarcofagi etruschi. Monumenti funebri vengono anche appoggiati alle

*Modelli
compositivi
derivanti dai
sepolcri nelle
chiese*

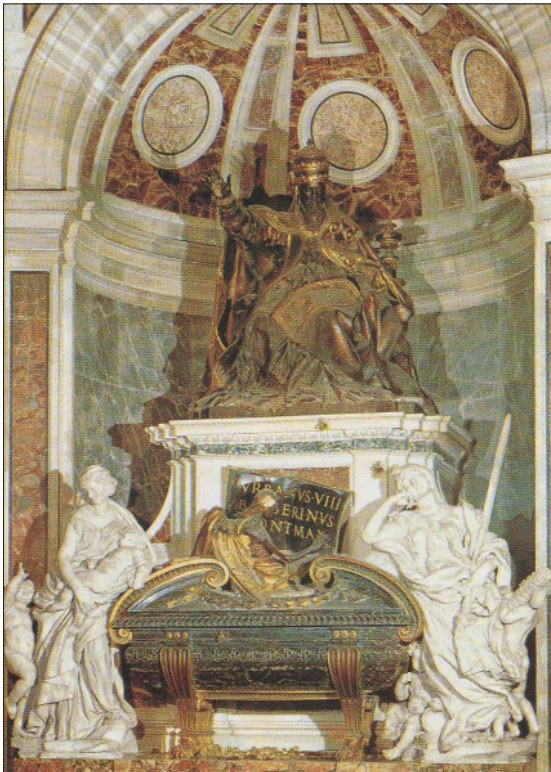


Fig. 2.3.4 – Monumento funebre di Papa Urbano VIII del Bernini in S. Pietro in Vaticano, Roma.

pareti e sovrastati da strutture a baldacchino, in stoffa o in pietra⁵⁰. Si aggiungono poi gli elementi simbolici e formali dell'allestimento effimero⁵¹ che, tradotti in materiali duraturi, entrano a far parte dell'arredamento perenne nelle chiese: immagini di oranti, statue rappresentanti le virtù, simboli e figure allegoriche, angeli, medaglioni e stemmi di famiglia, epitaffi e decorazioni.

A partire dal tardo medioevo, si diffonde l'usanza, da parte delle famiglie notabili, di aprire cappelle laterali private lungo il muro della chiesa dove vengono collocati monumenti funebri, statue e lapidi di notevole pregio.

Dall'analisi effettuata emerge quindi che gli elementi dinamici del rito si trasformano in elementi statici dell'arredo, mentre quelli dell'allestimento effimero si fissano nell'ornamento del sepolcro.

Il corredo funebre scompare, gli oggetti simbolici che accompagnano la dipartita del defunto vengono espulsi all'esterno, ne rimane traccia in alcune usanze come quella di inserire nella composizione o nell'arredo della tomba attrezzi appartenenti al mestiere del defunto.

Note:

¹ Dal latino *modellum* diminutivo di *modulus*, ovvero modulo, anche se al senso moderno di modello corrisponde piuttosto il termine latino *exemplar*, indicante sia il modello che precede l'opera sia la copia che la segue. Cfr. voce «modelli» in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol.IX, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1963. La definizione, quindi, di modello va oltre quella classica data da Quatremère de Quincy nell'*Encyclopédie Méthodique*, secondo la quale il modello è un oggetto che dovrebbe essere ripetuto tale e quale a differenza del tipo che presuppone la possibilità di una mancanza di somiglianza fra le opere. Si veda anche la voce «modello» in Forty A., *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2004.

² Von Hesberg H., *Monumenta. Sepolcri romani e la loro architettura*, Longanesi, Milano, 1992, p.231.

³ Riguardo alla tematica della morte in riferimento alle diverse tipologie di sepolture si segnalano i testi: Ariès P., *L'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1977, trad. italiana *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1989; Ariès P., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Seuil, Paris 1975, trad. italiana *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, Milano, 1978; Vovelle M., *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, Paris, 1983, trad. italiana *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari, 1986 (ed. italiana abbreviata a cura di Giovanni Ferrara).

⁴ Cfr. Ariès P., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983, pp.8-14.

⁵ Bertolaccini L., *Città e cimiteri. Dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004, p.9 parla di "organismo disciplinato": «La città è il nucleo primigenio dal quale sorge una rinnovata idea architettonica del cimitero come organismo disciplinato, ovvero come insieme di parti relazionate tra loro a formare un intero indivisibile costituito da singoli elementi organizzati seguendo determinate leggi».

⁶ «*Hominem mortum in Urbe ne sepelito neque urito*», ovvero «All'interno della città non sia deposto ne bruciato alcun cadavere». Questa prescrizione, confermata ancora nel 44 a.C. dalla *Lex Giulia municipalis*, resta in vigore sino all'epoca dell'imperatore Costantino (313 d.C.), l'imperatore che ha permesso l'inumazione nell'atrio della Basilica di Costantino facendo quindi rientrare le sepolture all'interno della cinta muraria. Si veda Testini P., *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, Capelli Editore, 1966, p.39. L'espulsione dei morti fu voluta da Augusto sia per «*motivi igienici*» (combustione incompleta dei cadaveri dei ricchi, perché i cadaveri dei poveri erano buttati in cisterne chiuse essendo ad essi negata la possibilità di cremazione a causa dell'alto costo della legna), ma anche per l'«*orrore delle ossa biancheggianti*» di cui scrive Orazio, motivazioni analoghe a quelle che addurrà il riformismo illuminato settecentesco per impedire la pratica delle sepolture interne alla chiesa e al centro urbano, in Dorigati R. e Ottolini G. (a cura di), *Lo spazio della morte*, in "Hinterland", *Territorialità e cittadinanza della morte*, n. 29-30, 1984, p.8. «*Questa segregazione veniva interrotta e regolata ritualmente dai sacrifici propiziatori mediante i quali la comunità dei viventi intratteneva degli scambi simbolici con quella degli antenati. Diversamente il cadavere, che costituiva un pericolo magico capace di agire per contagio, avrebbe potuto tornare funestamente tra i vivi se fosse rimasto senza offerte, degna sepoltura e lamenti*» in Bottecini M., *La tentazione del nulla* in Pavan V. (a cura di), *Ultime dimore*, Arsenale, Venezia, 1987, p.13.

⁷ Il "pomerium" rappresenta il confine sacro che attorna la città: solco consacrato e inviolabile (tracciato dall'aratro di Romolo per la fondazione dell'Urbe il 21 aprile del 753); esso separa il mondo dei vivi da quello dei morti. Tutt'oggi le vie Appia, Latina e Flaminia testimoniano la pratica della sepoltura extraurbana che sopravvisse in Occidente fino all'VIII secolo d.C.

⁸ I monumenti funebri erano integrati nella vita pubblica, insieme ai luoghi di cremazione si alternavano a ville e santuari e sulle strade si trovavano spesso cucine e botteghe. Von Hesberg H., *Monumenta ...*, op.cit., pp.27-28.

⁹ Von Hesberg H., *Monumenta ...*, op.cit., p.48: «*si ha in effetti l'impressione che questa gerarchizzazione del sistema stradale rispecchiasse una gerarchia della società, e che quindi anche la parte della popolazione meno benestante cercasse di guadagnarsi, come ultima dimora, un monumento funerario*».

¹⁰ Vagnetti L., *Cimiteri e monumenti funerari*, in Carbonara P., *Architettura pratica*, Vol. III, Tomo II, Sez. VIII, UTET, Torino, 1958, pp.1630-1637.

¹¹ Dorigati R. e Ottolini G. (a cura di), *Lo spazio della morte*, in "Hinterland", *Territorialità e cittadinanza della morte*, n. 29-30, 1984, p.18.

¹² *Ibidem*.

¹³ Colombario deriva dal latino *colombarium*, colombaia, per analogia formale.

¹⁴ Le catacombe si sviluppano a partire dal II secolo d.C. nella penisola e in alcune regioni dell'Africa settentrionale. Sull'argomento si veda Testini P., *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, Capelli Editore, 1966.

¹⁵ Fino al 313 d.C. la religione cristiana era bandita per cui i cristiani si riunivano in segreto per celebrare il culto. La coesistenza di all'interno delle catacombe di sepolture pagane e cristiane, quest'ultime riconosciute per la presenza di alcuni simboli incisi sulle lapidi (ad es. l'ancora e il pesce), porta anche alla commistione di usanze cristiane e consuetudini pagane, come la celebrazione dell'eucarestia e il rito del banchetto funebre.

¹⁶ Dorigati R. e Ottolini G. (a cura di), *Lo spazio della morte*, in "Hinterland", *Territorialità e cittadinanza della morte*, n. 29-30, 1984, p.6.

¹⁷ Il termine usato da Ariès deriva evidentemente dalla forma che assumeva il terreno al quale si accedeva da una delle facciate continue lungo le vie funerarie e si allargava nella parte retrostante i monumenti. Ariès P. *Images de l'homme devant la mort ...*, op.cit., p.10.

¹⁸ Testini P., *Archeologia cristiana. Nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI*, Edipuglia, Bari, 1980, p.86.

¹⁹ Per i poveri aveva poca importanza la collocazione e il riconoscimento del luogo dell'inumazione, ciò che contava era rimanere all'interno dello spazio sacro.

²⁰ Cfr. Strappa G. (a cura di), *Edilizia per il culto. Chiese, moschee, sinagoghe, strutture cimiteriali*, UTET, Torino, 2005, pp.303-305.

²¹ Bertolaccini L., *Diritto d'asilo e sepolture nelle città medioevali*, in "I servizi funerari", n.4, Rimini, ottobre-dicembre, 2000, pp.59-63. Nell'articolo vengono approfondite le cause del fenomeno dell'inurbamento dei cadaveri che decretò la fine della separazione dei vivi dai morti che durò fino al XIX secolo. Per quanto concerne le tipologie di sepoltura

Medioevali si veda Bertolaccini L., *Città e Cimiteri. Dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004, pp.13-16.

²² Strappa G. (a cura di), *Edilizia per il culto ...* op.cit., p.284. Cfr. Bertolaccini L., *Città e cimiteri ...* op.cit., pp.14-15.

²³ Ariès P., *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p.332: «Abbiamo già visto, a proposito dei testamenti, due significati della parola cappella: l'altare dove erano previste messe e la fondazione destinata al prete che le avrebbe celebrate. Un terzo significato è comparso più tardi, quello di sepoltura».

²⁴ La definizione è dell'autrice.

²⁵ Selvafolta O., *L'architettura dei cimiteri tra Francia e Italia (1750-1900)*, in Felicori M. (a cura di), *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Sossella, Roma, 2005, p.34.

²⁶ Voce «lari» in Pozzoli G., Romani F., Peracchi A., *Dizionario storico-mitologico di tutti i popoli del mondo*, Tomo III, Tipografia Vignozzi, Livorno, 1829, pp. 1200-1201.

²⁷ Frequentemente le urne sono foggiate a forma di casa con apertura superiore che permette all'anima del morto di entrare e uscire.

²⁸ In Nuzzo M.C., *I modelli e i tipi dell'architettura funeraria*, in Rossi M. e Tedeschi C. (a cura di), *Il disegno della memoria. Forme, segni e materiali nell'Ottagono della Villetta a Parma*, ETS, Pisa, 2010, pp.120-141 viene analizzato il rapporto tra *dromos*, porta e tomba nelle tombe antiche e in riferimento alle tipologie moderne presenti nel cimitero della Villetta a Parma.

²⁹ Von Hesberg H., *Monumenta. Sepolcri romani e la loro architettura*, Longanesi, Milano, 1992.

³⁰ Il termine *mausoleo* deriva dal monumento sepolcrale in onore di Mausolo, satropo della Caria (Asia Minore), costruito nel IV sec. a.C. al centro della città di Alicarnasso, sulle coste del mar Egeo. Considerato una delle sette meraviglie del mondo antico era costituito da un alto basamento quadrangolare, un alto colonnato ionico disposto attorno ad una cella sormontata da una parte superiore costituita da una piramide coronata da una quadriga.

³¹ Von Hesberg H., *Monumenta ...*, op.cit., p.134.

³² Tra le più comuni si ricordano l'edicola a tempietto e le chiese in miniatura con protiro e leoni antistanti. In Albinetti P., *Il disegno della memoria. Storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Kappa, Roma, 1994, p.45-63 si trova una panoramica dei modelli architettonici italiani tratti all'interno della pubblicistica italiana della fine del XIX secolo, in particolare il periodico «Ricordi di Architettura» (1878-1900).

³³ La tomba indica generalmente l'oggetto destinato a segnalare il luogo in cui è stato deposto il corpo, così come il tumulo è l'immagine arcaica della sepoltura. La stretta relazione fra le due immagini è rilevata anche etimologicamente: *tumba* da *tumulus* esprimono il medesimo concetto di 'gonfio' provocato da un agente esterno. Si veda Azara P., *La casa ed i morti*, in Gili M., *L'ultima casa*, Hoepli, Milano, 2001, p.13.

³⁴ Si veda Ariès P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pp. 306-313.

³⁵ Strappa G. (a cura di), *Edilizia per il culto. Chiese, moschee, sinagoghe, strutture*

cimiteriali, UTET, Torino, 2005, pp. 303-311.

³⁶ Secondo Ariès questo tipo di tomba non discende direttamente dall'antichità pagana o cristiana, poiché «*l'antichità pagana e cristiana, nella misura in cui realizzava per il morto una costruzione visibile, tendeva a edificare un monumento più o meno alto, al disopra del suolo: semplice stele, colossale mausoleo, sarcofago, tomba suddivisa in vani come una casa, ecc.*». Ariès P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 271.

³⁷ Dal francese *chapelle* che deriva dal latino medievale *cappella* diminutivo di "cappa" nel senso di "mantello"; utilizzato per identificare l'oratorio dei re merovingi in cui era conservata, come reliquia, la cappa di S. Martino di Tours, per estensione, andò successivamente a designare un qualunque piccolo edificio religioso o votivo dotato di un altare, isolato (già in epoca paleocristiana) o, più spesso, inserito in un organismo architettonico maggiore (dal Medioevo). Le cappelle isolate sono a pianta centrale, sull'esempio dei martyria di cui spesso assumono anche la funzione funeraria. Quelle inserite nelle chiese si trovano collocate sia attorno alle absidi (cappelle radiali), per rispondere all'accresciuto culto dei santi, sia inserite lungo le pareti delle navate laterali, a causa dell'usanza di acquistare ambienti privati di culto per ricavare sontuosi sepolcri di famiglia all'interno delle chiese. Nel Barocco assumono forme architettoniche cospicue, divenendo elemento caratteristico dell'edificio sacro. Solitamente la tumulazione vera e propria si trova nella cripta sottostante (cave o caveau in francese).

³⁸ Aloï R., *Architettura funeraria moderna*, Milano, U. Hoepli, 1948, p.XXII-XXIII.

³⁹ Cfr. Ariès P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, op.cit., p.266 e p. 392.

⁴⁰ Un aiuto alla localizzazione del sepolcro cercato poteva essere la numerazione degli ambulacri che è stata ritrovata in alcune catacombe. Oggi, in modo simile si numerano i quadri all'interno dei colombari e spesso si trovano anche segnate la progressione delle singole sepolture.

⁴¹ Testini P., *Archeologia cristiana ...*, op.cit., p.100-101.

⁴² «*Làs especies vegetales son elementos de mediación entre los vivos y los difuntos. Están presentes especialmente en dos situaciones, que podríamos denominar dinámica y estática. En la primera, están presentes en el paso del difunto al mundo de los antepasados; en la segunda, permanecen en los alrededores del lugar del enterramiento, en el cementerio, lugar de reposo de los antepasados, visitados en un rendez-vous colectivo cierto día del año, según las religiones*», nella presentazione di J.Bover alla riedizione del 1984 del libro di Barallat Y Falguera C., *Principios de Botanica Funeraria*, Altafulla, Barcelona, 1885.

⁴³ Von Hesberg H., *Monumenta ...*, op.cit., p. 246: «*Gli oggetti della cultura funeraria in genere vengono collegati in maniera assai discreta ai monumenti, come risulta molto chiaramente dalle stele dell'Italia settentrionale, nelle quali tra i busti sono inserite alcune rose, per così dire pietrificate, a mo' di perpetua decorazione, che i sepolcri ricevevano soltanto in occasione dei Rosalia. Nel caso delle ghirlande, il messaggio è già molto più comune, perché si trattava di un motivo decorativo diffuso. Tutti questi motivi in ogni caso restano piuttosto generici, sia come ricordo della casa sia come rimando alla tomba*».

⁴⁴ Von Hesberg H., *Monumenta ...*, op.cit., p.26.

⁴⁵ Testini P., *Archeologia cristiana ...*, op.cit., pp.97-101.

⁴⁶ Alberti E., *Effimero e memoria, apparati e arredo*, in Rossi M. e Tedeschi C. (a cura di), *Il disegno della memoria. Forme, segni e materiali nell'Ottagono della Villetta a Parma*, Edizioni ETS, Pisa, 2010.

⁴⁷ In particolare vi erano due momenti distinti: il rito del funerale, dopo l'esposizione e prima della sepoltura, durante il quale il corpo veniva esposto sul *castrum doloris*, e le successive esequie, *absente corpore*, a scopo commemorativi.

⁴⁸ Struttura con piedistallo, spesso decorata e sovrastata da baldacchino, che accoglieva e rialzava la bara durante la cerimonia funebre. In uso nelle chiese tra il XIV e il XIX secolo. Da questa trae origine il catafalco monumentale allestito in onore dei regnanti.

⁴⁹ Ragon evidenzia nel suo libro la spettacolarizzazione della morte tra il XV e il XIX secolo: «dal 'mistero' del letto di morte fino allo spettacolo delle grandi cerimonie nelle cattedrali [...], dalla disposizione dei cortei funebri, che imita quella delle sfilate principesche, dall'agonia alla tomba, è tutto un susseguirsi di rappresentazioni» – e più avanti – «le pompe funebri regali costituiscono uno spettacolo urbano che ha qualcosa della processione religiosa, del carnevale, della parata militare, della fiaccolata, degli ingressi trionfali, dei 'trionfi della morte'». Ragon M., *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Guida, Napoli, 1986, pp. 145 e 176. L'espressione 'pompa funebre' sta ad indicare apparati funerari solenni e fastosi. Il termine 'pompa' nel Vocabolario degli Accademici della Crusca «è proprio di quelle cose fatte per magnificenza, e grandezza, come apparati, comitive, livree, e simili, sì nelle cose liete, sì delle meste». Nell'uso corrente ne è rimasta memoria nell'espressione impresa di pompe funebri, che provvede ad organizzare le esequie.

⁵⁰ Bertolaccini L., *Sepulture individuali e tombe di famiglia. Immagini e simboli della morte*, in I servizi funerari, n.1, Rimini, gennaio-marzo 2001, pp. 57-61.

⁵¹ «Nei secoli XVII e XVIII le pompe funebri danno luogo non soltanto ad un'effimera architettura funeraria per le cerimonie funebri, ma anche a quella più durevole, delle tombe. Anch'esse sono concepite come una scena movimentata e drammatica. Contrariamente ai sarcofagi, che presentano i quattro lati visibili, queste tombe sono addossate ad una parete. Non si gira più intorno al monumento, lo si guarda: l'effetto è quello del teatro all'italiana, ma con attori di pietra, che noi guardiamo come spettatori passivi», in M. Ragon, *Lo spazio della morte ...*, op.cit., p.16.

Capitolo 3

I SEGNI DELLA MEMORIA

Nel contesto dell'architettura funeraria, e in particolar modo per quanto concerne l'arredo e la decorazione tombale, la forma è sempre rappresentazione in quanto portatrice di un significato simbolico sotteso. Per questo motivo l'espressione "*segni della memoria*" sembra essere la più idonea per sintetizzare il ruolo e la finalità degli elementi che ornano il sepolcro; si tratta infatti di immagini, simboli, emblemi, testimonianze, parole, tracce, elementi distintivi che esprimono la volontà di mantenere viva la memoria di chi non c'è più. Tra questi particolare importanza assumono gli elementi dell'arredo, già individuati nel capitolo precedente. Nello specifico, l'*effigie* e le *iscrizioni* rappresentano segni di riconoscibilità atti a perpetuare il ricordo del singolo; il *lume* e il *verde* sono segni votivi che ne onorano la memoria; le *raffigurazioni* e i *simboli* ne raccontano i valori, le credenze etc. Anche nell'allestimento più essenziale della tomba contemporanea si ritrovano sempre l'effigie, l'iscrizione, il portafiori e la luce.

David Robinson¹ definisce questi specifici elementi come "tracce di immortalità" in quanto le tombe non solo rappresentano segni della vita passata, alludendo quindi alla mortalità dell'uomo, ma indicano la speranza in una vita futura, ovvero guardano verso l'immortalità.

Nell'ornamento e negli arredi sono racchiusi simbologie e riferimenti culturali che rispecchiano i valori e i gusti dell'epoca in cui sono stati prodotti. In questo senso l'arte funeraria diventa anche espressione generale di una civiltà; ogni civiltà presenta forme differenti di commemorazione. Nei diversi Paesi troviamo usanze differenti non solo per quanto riguarda

gli elementi del rito, ma anche per quanto concerne la composizione dell'arredo tombale e la commistione dei vari elementi².

Come già sottolineato, l'esame dell'evoluzione e le varietà degli oggetti, presenti in tutte le tipologie dell'architettura funeraria (dal monumento, alla tomba e al loculo) evidenzia come questi derivino dall'esternalizzazione e "pietrificazione" degli elementi appartenenti sia al corredo funebre sia al rito. Questi oggetti riflettono la situazione dinamica del rito all'interno di un'organizzazione di elementi statici che compongono l'arredo. Per comprenderne meglio il significato occorre confrontare la situazione statica, ossia il diverso modo in cui si manifestano gli elementi all'interno del cimitero, con la situazione dinamica, intesa come espressione del rito³, cercando di capire le relazioni tra elementi statici e dinamici.

3.1 L'EFFIGE

L'*effigie* è una forma di commemorazione del defunto molto antica, consistente nella raffigurazione della persona, anche in modo differente rispetto alla realtà, mediante tecniche diverse (dipinto, incisione, scultura, etc.)⁴. Presenti già nella cultura sepolcrale delle tribù sedentarie del periodo neolitico, «*le maschere sepolcrali e i crani dipinti potrebbero rappresentare i primi ritratti e marcare il salto dell'uomo verso l'immagine*»⁵.

Nella civiltà romana il ritratto funerario è legato al culto degli antenati: l'espressione *ius imaginum*, cioè il "diritto delle immagini", consiste nel privilegio di poter conservare nell'atrio delle *domus* patrizie, insieme ai ritratti dei Lari e dei Penati, le riproduzioni dei volti degli antenati conservate ognuna con nome e titoli del morto.

Il ritratto rappresenta, quindi, l'immagine-ricordo di una persona. Realizzato, rispettandone le somiglianze, come volto di una singola persona, ma anche come busto o intera figura, esso consente di mantenerne vivo il ricordo e diventa così «*paradigma carico di tensione della mimesis, della*

*rappresentazione e del ricordo nell'immagine»*⁶. La sua origine è collegata all'elaborazione del lutto e all'esperienza della perdita, con il conseguente desiderio di prolungare il legame con il proprio caro⁷.

Il defunto idealizzato Nelle steli greche, i bassorilievi mostrano delle rappresentazioni convenzionali usate non solo a ricordo del defunto ma, in un dialogo simbolico tra la società contemporanea e la posterità, anche come trasfigurazione dei modelli promossi dalla *polis*. Nel caso di uomini, ad esempio atleti o guerrieri, le figure ne simboleggiano la dimensione civica. Presso gli egizi e nel mondo etrusco-romano è frequente l'uso di maschere mortuarie non realistiche, prodotte in diversi materiali (cera, terracotta, metallo), appoggiate sul cadavere o sull'urna cineraria. Si tratta di una generica rappresentazione usata per conservare convenzionalmente il volto del defunto, un risarcimento simbolico della perdita del corpo reale⁸. In Egitto sul sarcofago che ne racchiude la mummia, oltre alla maschera, si ritrova la rappresentazione simbolica dell'intero corpo del re. Originaria del mondo etrusco è invece la rappresentazione del defunto, o della coppia di defunti, distesi sul sarcofago. Sulla chiusura di alcuni loculi nelle catacombe precristiane si trova incisa una figura umana rappresentante il defunto in posizione di orante o offerente. E ancora, nei dipinti che decorano le camere sepolcrali, dagli egizi ai romani, vengono rappresentate scene in cui è raffigurato il defunto, come

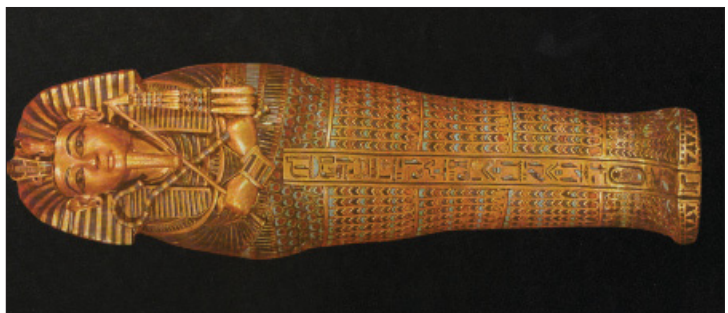
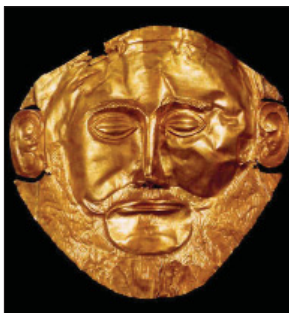


Fig. 3.1.1 – Atene, maschera funeraria d'Agamennone.
Fig. 3.1.2 – Cairo, sarcofago intermedio di Tutankhamon.



Fig. 3.1.3 – Toulouse Tomba “miniatura” del canonico Aymeric, fine XIII sec., museo degli Augustiniani.

Fig. 3.1.4 – Tomba dell’abate Isarn, XI sec., Chiesa Sainte-Foy, Conques, Aveyron.

ad esempio il corteo funebre e il momento del passaggio all’al di là.

Dopo un periodo di anonimato delle sepolture, verso l’XI secolo, compaiono, insieme all’epitaffio, altre forme di rappresentazione idealizzata del defunto: il personaggio in trono su piccole lapidi murali o “tombe in miniatura” e il defunto disteso sulla lastra tombale, né vivo né morto ma beato. Quest’ultima raffigurazione può essere considerata l’antecedente dei *gisant*⁹.

Nel Medioevo, all’interno delle chiese, vengono prodotti diversi tipi di figure giacenti¹⁰, disposte su lastre tombali simili a letti funebri, sopra sarcofagi o in arcosoli. I primi *gisant*, sono atteggiati in modo tale da rispecchiare il ruolo sociale del defunto: il re impugna lo scettro, il vescovo la croce e il cavaliere la spada; oppure in atto di preghiera, con le mani giunte sul petto o con un libro santo in mano.

Altre volte il defunto è raffigurato semisdraiato appoggiato su un gomito (recumbente), e a volte accompagnato dal libro. Dal XV secolo viene rappresentato il *transi*¹¹, ovvero il defunto sdraiato nel realismo della putrefazione, di solito con le mani lungo il corpo, fino alla raffigurazione del solo scheletro. Possiamo definire quest’ultimo tipo di immagine una riproduzione realistica sgradevole di ciò che avviene sotto la lastra tombale.

Successivamente la rappresentazione si raddoppia e il monumento, di

*Tra l’effigie e
il ritratto: il
gisant*



Fig. 3.1.5 – Loiret, Gisant di Filippo I, abate di Saint-Benoir-sur-Loire, XIII sec.

dimensioni maggiori, viene appoggiato alla parete: il *gisant* rimane nella parte bassa, mentre al di sopra si svolge la rappresentazione mistica, il defunto viene allora rappresentato inginocchiato e a volte accompagnato dalla famiglia.

Nell'evolversi della tradizione artistica funeraria i dettagli assumono sempre maggior rilievo, il ritratto diventa sempre più realistico e ad esso si aggiungono altre figure, fino ad arrivare alla grande maestosità barocca. Le tombe di donne, inizialmente molto rare, sono più frequenti a partire dal XIV secolo e spesso le raffigurano mentre leggono; quelle dei bambini si trovano solo a partire dal XV e XVI secolo.



Fig. 3.1.6 – Tomba Valenine Balbiani con la doppia rappresentazione: il *transi* nella parte bassa e il recumbente in atto di lettura nella parte alta.

Sulle tombe dei cimiteri ottocenteschi il ritratto funerario di ispirazione *Ritrattistica funeraria* classica è molto diffuso: la raffigurazione si configura come ritratto in tondo (*imago clipeata*), spesso di profilo, nel quale viene messa in risalto l'acconciatura; oppure come mezzobusto ispirato alla tradizione dei ritratti degli antenati; o inserito in una scena familiare o di commiato in una stele lavorata a bassorilievo. Altre volte viene rappresentato il defunto sul letto di morte, in stretta analogia con i *gisant*, magari attorniato dalle statue dei famigliari.



Fig. 3.1.7 – Tomba nel cimitero monumentale di Bologna.

Nelle sculture veriste che popolano i maggiori cimiteri italiani la minuzia dei particolari, i merletti delle stoffe, le acconciature e le rughe, fissano l'immagine della realtà passata come una fotografia. Oltre al ritratto scolpito sono presenti ritratti dipinti su carta o su lastra di ceramica e, intorno alla metà dell'Ottocento, compaiono i primi *dagherrotipi* (1832). Il ritratto fotografico, nel quale l'immagine non nasce da una trasformazione artistica ma attraverso un disegno della luce, diviene presto la forma del ricordo per eccellenza e rimane tuttora la più diffusa. La fotografia è stata fin dall'inizio intesa come auto rappresentazione della realtà fissata in un preciso attimo che, per chi resta, può diventare un piano di proiezione dei ricordi¹².



Fig. 3.1.8 – Genova, Staglieno, Statue dei monumenti sepolcrali Bentley e Whitehead, 1885.

A partire dai primi decenni del Novecento in ambito cimiteriale si diffonde l'uso della fotoceramica: la fotografia stampata su una piastra ceramica presenta una maggiore durata nel tempo e resistenza alle intemperie, tanto che questa resta tutt'ora la tecnica più diffusa. Nelle lapidi si utilizzano per lo più formati medi e piccoli, nel caso di più resti in un stesso loculo o di cellette-ossari, mentre sulle tombe si trovano anche formati di dimensioni maggiori; le più diffuse sono ovali, meno frequenti quelle rettangolari e il colore varia dal bianco e nero, specialmente per le più vecchie, ai toni del seppia e ai colori (a partire dalla metà del Novecento).

Ritratto post-mortem Il ritratto *post-mortem* è una tipologia particolare di ritratto funerario che ha come soggetto la persona subito dopo il decesso¹³. L'immagine, ottenuta attraverso calchi di gesso, cera o per mezzo della fotografia, fissa il volto in punto di morte. L'*imago*, la maschera degli antenati, inizialmente in cera, ricavata fedelmente nella fisionomia e nel colorito, dal calco del volto dello scomparso, fu poi sostituita dai busti in scultura che si ritrovano anche presso le tombe¹⁴.

Nei cimiteri ottocenteschi sono spesso presenti rappresentazioni del defunto sul letto di morte, magari attorniato dai parenti, in cui il tempo sembra essersi fermato al momento dell'ultimo respiro, ma in questo caso

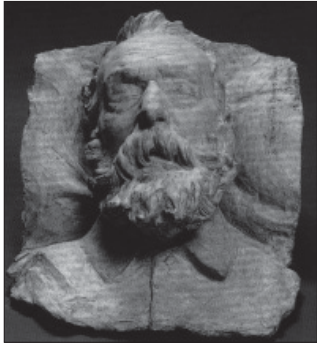


Fig. 3.1.9 – Parigi, Musèe d’Orsay, maschera mortuaria di Victor Hugo, Aimé-Jules Dalou 1885.

Fig. 3.1.10 – Ritratto fotografico su smalto, 1875.

benché i tratti somatici siano verosimiglianti la compostezza dell’immagine sembra idealizzare la scena.

La diffusione del ritratto *post-mortem* si ha soprattutto a metà Ottocento, dopo l’avvento della fotografia; si tratta di defunti vestiti e messi in posa come se fossero vivi¹⁵ e, più frequentemente, di bambini tra le braccia dei genitori o stesi nei loro lettini con gli occhi chiusi come se stessero riposando.

Interessante è l’osservazione del filosofo Walter Benjamin, secondo il quale solo le fotografie dei defunti possiedono ancora l’aura delle opere d’arte che si è persa con la riproducibilità seriale ottenuta grazie al mezzo fotografico¹⁶.

Dall’esposizione sul letto funebre, alla processione col volto scoperto, alla salma sostituita da manichini dotati di maschera di cera dipinta, tipica dei funerali dei regnanti dopo il Rinascimento per permetterne un’esposizione più lunga, è la presenza del defunto che si pone sempre al centro del rito di tutti i tempi.

*La presenza
dinamica e
l’elemento
statico*

Ancor oggi c’è la consuetudine dell’esposizione del defunto nella bara aperta, durante la “contemplazione” o “veglia”. Nel caso in cui non sia possibile questa forma di auto-rappresentazione, il defunto è ricordato mediante la presenza di una fotografia incorniciata poggiata sul coperchio

del feretro chiuso. Inoltre, un ritratto viene spesso collocato sul tavolino accanto al libro delle condoglianze dove vengono apposte le firme e la testimonianza dei partecipanti.

Con la chiusura della bara, l'immagine statica dell'effigie è quanto resta della presenza dinamica del defunto nel rito funebre.

Le raffigurazioni scultoree e pittoriche non necessitano di un supporto particolare: i ritratti con il volto di profilo o di tre quarti sono inseriti in un clipeo che ha funzione di cornice, statue e busti a tutto tondo spesso sono collocati in nicchie o all'interno di una più ampia inquadratura architettonica, per esempio all'interno di una scenografia scultorea che occupa la specchiatura degli archi del portico o di una galleria.

L'immagine fotografica, per contro, presuppone l'uso di un supporto: la cornice portafoto che funge sia da aggancio alla lastra lapidea che da inquadratura all'immagine.

3.2 L'ISCRIZIONE

Le *iscrizioni funerarie* appartengono al genere letterario delle epigrafi, ovvero delle scritture esposte a fini di documentazione pubblica e durevole nel tempo, realizzate su un supporto in materiale non deperibile (marmo, pietra, metallo) per mezzo di tecniche diverse (incisione, graffito, dipinto, impressione, etc.). L'epigrafia funeraria rappresenta allo stesso tempo un rimpianto, un saluto, un augurio: tramite essa si lamenta la perdita di una persona cara, si ricordano le virtù ai superstiti e si invoca per il trapassato la pace e la resurrezione¹⁷.

L'interesse per le iscrizioni presenti nei cimiteri, al di là dell'aspetto prettamente letterario che permette di cogliere il diverso registro linguistico utilizzato in base al defunto e ai destinatari del testo, è volto a stabilire il modo in cui si colloca il testo sulla superficie lapidea e il suo rapporto con la cornice e le raffigurazioni. In particolare le lapidi (lastre

generalmente di marmo), singole o all'interno di un monumento, le steli e le lastre orizzontali rappresentano il supporto maggiormente utilizzato. Le epigrafi funerarie hanno sempre suscitato un interesse letterario, poiché le *scritture ultime*, dal titolo dell'esauriente volume di Armando Petrucci¹⁸, sono considerate dagli storici e dagli antropologi fonti documentarie essenziali per avere informazioni sulle società passate¹⁹.

La prima forma di scrittura, comparsa sulle steli greche dell'VIII secolo a.C., *Testi brevi* è costituita dal semplice nome del defunto, disposto in senso verticale discendente o orizzontale, occupante l'intero spazio senza un ordine ben preciso; in seguito si aggiungono il ritratto, testi riguardanti le circostanze della morte, piuttosto che il nome di chi ha provveduto al sepolcro, e, successivamente, frasi di dedica e date di morte.

Nella Roma antica si trovano sia l'iscrizione di fondazione del monumento sepolcrale (*titulus sepulcralis*), posizionata sopra l'entrata della tomba di famiglia per indicare chi per diritto può esservi sepolto, sia le iscrizioni sepolcrali individuali, incise su urne, monumenti e lastre a chiusura dei *loculi*.

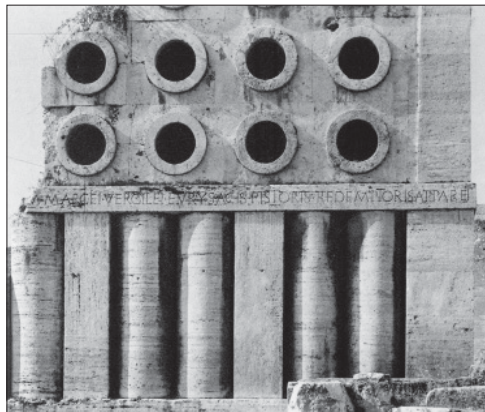


Fig. 3.2.1 – Testo, disposto su più righe ad occupare tutta la superficie lapidea.
Stele di Archeo di Melo, V sec. a.C.

Fig. 3.2.2 – Roma, Porta Maggiore, Monumento funebre di Marco Vergiglio Eurisace, chiamata la Tomba del Fornaio, con iscrizione in facciata, I sec.a.C.

Testi epigrafici L'origine dei testi epigrafici è conseguenza della volontà di distinguere il defunto nella morte così come nella vita. Nell'antica Roma vengono realizzati componimenti commemorativi costituiti non solo da *elogium*²⁰ ma anche dalla narrazione della storia personale del defunto e delle circostanze della morte che si intendeva tramandare ai posteri. Nella narrazione delle cariche pubbliche rivestite in vita era consuetudine l'uso di abbreviazioni per accorciare il testo.

A partire dal Quattrocento si nota la presenza di epigrammi, ovvero brevi componimenti poetici in versi strettamente legati al mondo della letteratura, in quanto: «*ad una società diffusamente letteraria servivano invece testi, anche d'argomento funerario, che potessero circolare, che potessero essere letti, recitati, citati, scambiati, riprodotti; che fossero dunque sottratti all'unicità immobile dell'epigrafe e consegnati alla mobile riproducibilità del libro*»²¹.

All'interno delle chiese, sui grandi monumenti funebri a muro medievali e barocchi, il testo più o meno esteso si trova sotto forma di didascalia²², oppure posizionato in modo da separare il doppio ritratto o in "punti morti" della composizione.

Anche nel cimitero moderno, come in passato, la lingua e il registro linguistico utilizzato per le iscrizioni sono diversificati a seconda della posizione sociale del defunto e in funzione del destinatario della scritta.

Enfasi visiva viene posta su alcune parti del testo, principalmente il nome, che vengono scritte con caratteri più grandi o distribuite al centro della riga rispetto alle altre che possono essere anche "giustificate". In generale vengono utilizzate le lettere maiuscole semplici, lettere capitali anche allungate, con o senza forcellature ornamentali. Talvolta le parole vengono intervallate da trattino o segni di vario tipo con funzione divisoria.

Nel tempo al lapidario romano si aggiungono altre tipologie di carattere: nel cimitero ottocentesco è tipico l'utilizzo della maiuscola bodoniana, caratterizzata dal carattere classico maiuscolo pesante e fortemente contrastato.

Nelle antiche steli greche i testi occupano tutto il supporto lapideo, *Disposizione del testo nelle sepolture antiche* senza un preciso allineamento geometrico. Con la comparsa del ritratto si assiste, progressivamente, ad una divisione tra la parte figurativa e la parte scritta, che assume dalla seconda metà del VI secolo a.C., anche una disposizione regolare, centrale o lineare.



Fig.3.2.3 – Stele di Democleide, Atene, IV sec. a.C.
Testo separato dalla raffigurazione.

Sulle steli, sui sarcofagi e sui monumenti funebri romani, il testo può essere racchiuso in una cornice che sottolinea anche il contorno della lapide, oppure delimitato sopra e sotto da fregi, o presentare una greca che lo separa in due parti. Tali motivi sono a carattere geometrico o richiamano elementi vegetali. In alcuni casi è il testo a prevalere all'interno della struttura lapidea, in altri sono il ritratto e la raffigurazione. È il caso, ad esempio, di alcune lastre terragne medievali in cui il testo funge da cornice alla figura che prevale oppure è impiegato a dividere la rappresentazione. Nei monumenti funebri a parete, collocati all'interno delle chiese, lo scritto è inserito negli spazi vuoti della composizione oppure, come nei monumenti di fine Cinquecento e del periodo barocco, apposto su targhe, finti drappi, nastri e cartigli tradotti in materiale marmoreo, talvolta sostenuti da putti.

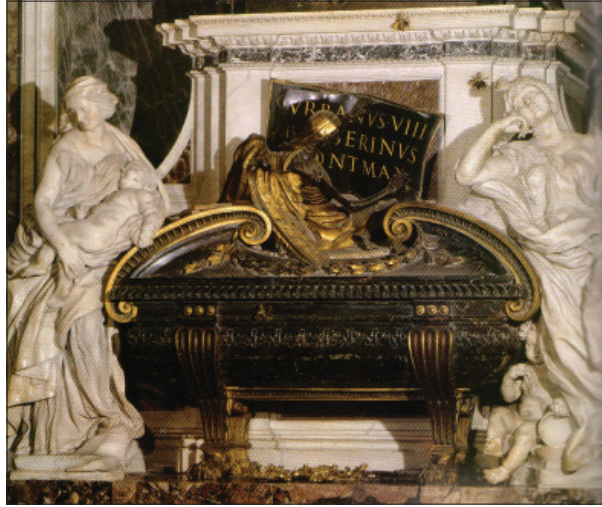


Fig. 3.2.4 – Roma, San Pietro in Vaticano, Tomba di Urbano VIII, G.L. Bernini.

La scrittura nei cimiteri ottocenteschi Con la nascita del cimitero moderno, si assiste ad un progressivo allargamento del diritto alla “morte scritta” che si estende anche alla borghesia. I contenuti dei testi epigrafici riflettono il gusto e lo spirito romantico, raccontando aspetti intimi e personali dei defunti. Sulle lapidi le iscrizioni sono destinate alla famiglia e a un ipotetico passante che si sofferma a leggere, come all’epoca dei sepolcri lungo le antiche vie romane. Si ritrovano, quindi, formule patetiche di lamento e appello, la narrazione dei meriti e delle virtù o delle cause che hanno provocato la morte del defunto, unitamente alle date di nascita e di morte o l’età. Dell’uomo si elogiano le capacità professionali e i rapporti pubblici (successi economici e sociali), della donna si lodano la carità religiosa e le virtù domestiche di moglie e madre, mentre dei giovani si compiange la prematura scomparsa. Esternamente alle edicole, sull’ingresso o in parte ad esso, compare solamente il cognome della famiglia proprietaria dell’edicola, riproponendo la concezione del *titulus* romano. Nel corso dell’Ottocento avviene, non senza dibattiti, il passaggio dalla lingua latina al volgare. Le iscrizioni in latino, spesso ispirate alle raccolte di iscrizioni classiche antiche diffuse a partire dal Seicento, sono frequentemente legate alla provenienza sociale: si ritrovano soprattutto



Fig. 3.2.5 – Lapide della seconda metà del novecento: ai dati anagrafici del defunto si affianca un’epigrafi aggiuntiva su un supporto a forma di libro.

nei sepolcri e nelle lapidi di famiglie nobili e alto-borghesi, di coloro che hanno rivestito cariche sociali importanti, di persone dotte (letterati, professori, etc.) e di rappresentanti del clero. In alcuni casi, all’interno della stessa lapide vengono usati registri diversi: il linguaggio latino, aulico e ufficiale, e quello italiano, più intimo e familiare²³.

Verso la fine del secolo si assiste ad una sempre maggiore diversificazione nelle forme, nei colori e nella disposizione delle scritte presenti sui monumenti funebri realizzate secondo stili differenti. In particolare sulle lastre lapidee vengono introdotte le lettere in metallo applicate come alternativa al testo inciso.

Nella società contemporanea, frammentaria e indifferente, che si riconosce solamente negli stretti rapporti familiari, lo scritto funebre sembra dover svolgere la sua minima funzione di riconoscimento: vincolato dal piccolo spazio del loculo, tipologia sepolcrale più diffusa, il testo si riduce ai soli dati anagrafici ossia nome e cognome, data di nascita e di morte²⁴. Nell’allestimento della lapide, la formula più utilizzata ricorda quella dell’annuncio funebre affisso nelle vie e fuori dall’abitazione del defunto; i racconti della vita, gli elogi e le preghiere al defunto e in suo favore sono state progressivamente sostituite dall’unica locuzione “i tuoi cari”. Anche questa sembra destinata ad una rapida scomparsa in un’estrema semplificazione che ricorda i primi dettami napoleonici, che riservano

una distinzione monumentale o epigrafica solo ai cittadini benemeriti. Parallelamente alla mancanza di un racconto epigrafico compare una microepigrafia aggiuntiva, eseguita con varie tecniche di impaginazione su supporti diversi, fatta di piccoli libri marmorei aperti con incise "frasi di circostanza" costituite da citazioni, passi evangelici, appelli al defunto, meditazioni religiose (sul modello del santino) e formule ripetitive.

Presenza dinamica ed elemento statico Presso gli antichi greci, l'*epitaffio* è originariamente un discorso funebre pronunciato da un oratore per celebrare i caduti per la patria, in seguito diviene l'iscrizione sepolcrale sulla tomba. In epoca romana, quando il corteo in processione giunge nel Foro, viene pronunciata la *laudatio funebris* del defunto. Durante l'orazione funebre vengono messe in evidenza le azioni e le scelte compiute in vita dal defunto, al fine di ricavarne insegnamento utile per la comunità. Trattandosi di una cerimonia in onore del defunto, l'attenzione viene posta sugli aspetti positivi e lodevoli della sua vita²⁵. In particolari occasioni ancora oggi permangono tracce di questa antica usanza, ne è un esempio la lettura, da parte di un amico o parente, di un elogio funebre in onore del defunto al termine della cerimonia. Le iscrizioni presenti sui monumenti funebri a narrare le gesta e le virtù dello scomparso, o il compianto della famiglia, traducono in elemento statico la situazione dinamica rappresentata dall'*epitaffio*.

3.3 IL LUME

L'uso funerario delle lucerne, come segno votivo, benaugurante e religioso, è attestato dalla loro frequente presenza nei corredi funerari. L'elemento illuminante nei luoghi di sepoltura è portatore, principalmente, di un significato simbolico come allusione alla fede che rischiarava il cammino e alla resurrezione dello spirito dalla morte.

Nelle catacombe romane le lucerne, costituite da uno stoppino imbevuto dell'olio racchiuso in un piccolo serbatoio e prodotte in diversi materiali (vetro, metallo, terracotta, bronzo) e in diverse forme, oltre ad essere utilizzate per illuminare i cunicoli sotterranei, svolgono anche una finalità votiva vicino agli affreschi e alle immagini sacre²⁶. A partire dall'epoca paleocristiana, esse vengono spesso decorate con simboli di fede (croce, pesce, agnello, Buon Pastore e PX) che ne richiamano il significato simbolico.

Nel Medioevo, le lanterne dei morti sono collocate al centro del cimitero per chiamare le anime dei defunti che vagano nella notte.

Come si è già accennato, in particolari ricorrenze esisteva l'usanza di portare lucerne accese sulle tombe dei defunti. Nei cimiteri la candela votiva²⁷ o il cero con fiamma protetta, deposti ai piedi della tomba simboleggia la preghiera a suffragio dell'anima della persona alla quale è offerta. L'immagine della fiamma rappresenta lo spirito e la trascendenza²⁸. Tale usanza comune è ancora oggi molto diffusa nei cimiteri, in particolare



Fig. 3.3.1 – Museo Sacro Vaticano, lucerne in bronzo decorato.

quelli di campagna.

L'arredo tombale: luce pietrificata e portalampada L'ornamento e la simbologia arricchiscono il repertorio delle immagini e dei significati legati alla fiamma e al fuoco. Le rappresentazioni più ricorrenti, per evocare il ricordo che rimane vivo in coloro che restano sono le lucerne, le fiaccole e le torce; in segno di commemorazione se ardenti, simbolo della morte se rovesciate o spente²⁹.

Con la diffusione dell'energia elettrica, in sostituzione dell'antico sistema di illuminazione a gas o a petrolio, nei cimiteri viene predisposta una luce votiva elettrica, per ogni tomba e per ogni lapide, permettendo, così, ad ogni defunto di avere la propria preghiera incessante. La lampadina, modellata in forma di fiamma, consente inoltre di esaltarne il significato simbolico.

Presenza dinamica ed elemento statico Fin dall'antichità l'elemento illuminante, declinato nelle diverse tipologie, è parte integrante di tutte le fasi del rito funebre. Nel mondo romano, in particolare, le fiaccole vengono usate in occasione di matrimoni e funerali e, in epoca paleocristiana, una lucerna viene posta in mano al defunto per illuminargli il cammino nel regno dei morti. Fino a tutto il XVIII secolo il defunto sul letto di morte è circondato di candele accese e i cortei funebri si svolgono di notte alla luce delle torce, chiamate anche *funalia*, da *funes*, poiché composte da più funi imbevute di resina o di cera e attorcigliate. Ancora oggi, nella stanza addobbata a lutto, un lumino elettrico su un alto piedistallo viene accostato alla bara aperta del defunto e in chiesa, durante il rito funebre viene acceso il cero pasquale³⁰ come segno di speranza della risurrezione. Al termine della funzione ciò che rimane della situazione dinamica del rito è la luce votiva, elemento statico con finalità commemorativa.

3.4 IL VERDE

Ancora prima di fungere da abbellimento alla sepoltura, le offerte occasionali o periodiche di fiori sono una manifestazione di omaggio al defunto. Le offerte floreali e le singole essenze vegetali che le caratterizzano, assumono significati e richiamano valori più generali che spesso vanno oltre l'ambito funebre³¹.

L'offerta floreale appartenente ai riti inerenti la sepoltura, già presente nella cultura romana (rosalia e violaria), continua ad essere praticata in epoca cristiana come costume popolare. Essa è tollerata, benché considerata futile, dagli scrittori ecclesiastici che oppongono a questa offerta concreta il senso immateriale della vera spiritualità cristiana.

Così come i fedeli offrono rose, viole, gigli e preferibilmente fiori perpetui ai santi per devozione, altrettanto fanno i congiunti per commemorare i propri defunti. Ciò evidenzia la tendenza a "santificare" i defunti che nel sentimento comune vengono posti, come i santi, a metà strada tra i mortali e la divinità.

All'interno del cimitero, l'omaggio floreale è costituito essenzialmente dal mazzo di fiori deposto sulla tomba, che si mantiene nella consuetudine comune. *L'omaggio floreale*

La cura del sepolcro, la visita quotidiana per una preghiera fanno parte delle attenzioni che sottolineano la volontà di tenere vivo il legame con i trapassati. I fiori sono il segno fisico intenzionale di questa attenzione.

Il fiore finto e quello pietrificato nell'ornamento stabile del sepolcro simbolizzano e sostituiscono l'offerta floreale che è riservata, così come la visita stessa al cimitero, a particolari ricorrenze.

Oltre alla composizione di fiori recisi, che sembrano simboleggiare la vita interrotta, talvolta vengono inseriti nella composizione, specialmente sulle tombe, cespugli floreali o piccoli sempreverde. Accanto alle essenze tipiche della sepoltura si trovano anche piante grasse che richiedono poca *La vegetazione delle tombe*



Fig. 3.4.1 – Offerta floreale sulla tomba.

cura, segno di come i vivi tendono oggi a semplificare la cura del sepolcro. In alcuni casi la componente vegetale è integrata con il disegno progettuale della tomba e ne costituisce l'elemento decorativo principale, sostituendo la lastra di copertura con un tappeto erboso. Piante di piccola dimensione si trovano spesso a fianco della porta di ingresso delle edicole e un prato ne contorna il perimetro, costituendo una specie di parallelo con il verde privato delle case della città dei vivi.

Verde pietrificato Il verde fresco presente sulle sepolture viene sostituito o affiancato dal verde pietrificato o disegnato. Sulle lapidi è frequente vedere un fiore inciso o scolpito a bassorilievo in sostituzione dell'elemento vivo o accanto ad esso. In quest'ultimo caso integra la possibile mancanza futura di fiori freschi e ricorda l'intenzione di lasciare un segno permanente più duraturo della caducità del fiore reciso.

Talvolta nei cimiteri si ritrovano, a decoro delle pareti di tamponamento degli archi dei portici e delle gallerie, scenografie vegetali dipinte a *trompe l'oeil* che creano uno sfondato prospettico e amplificano lo spazio, così come architetture dipinte. In questo caso il verde pittorico non riflette l'offerta floreale, ma il desiderio di un cimitero giardino.



Fig. 3.4.2 – Parma, Cimitero della Villetta,
Ghirlanda di fiori pietrificata sulla tomba Caprari Molinari.

L'omaggio floreale al defunto caratterizza i rituali funebri fin dall'antichità. Su resti di scheletri Neanderthaliani³² è stata scoperta una forte concentrazione di pollini provenienti da piccoli fiori che presumibilmente costituivano il letto su cui veniva adagiato il cadavere, o che lo ricoprivano. Ancor oggi, in occasione della veglia funebre, si usa disporre cesti di fiori recisi su alti piedistalli accanto alla bara, o più recentemente, piccole composizioni di piante d'appartamento.

Durante il funerale il feretro, coperto da un cuscino di fiori, è accompagnato da corone che poi vengono deposte intorno al sepolcro. Queste offerte dei congiunti più stretti recano nastri e cartigli che ricordano chi ha voluto manifestare in modo palese la propria partecipazione formale al rito. L'offerta floreale continua dopo la sepoltura con la deposizione di fiori freschi recisi sulla tomba. Tale usanza richiede la presenza di un arredo tombale specifico, rappresentato dal vaso portafiori che è uno degli elementi costanti dell'arredo tombale delle lapidi a chiusura dei loculi. Nelle tombe, dove lo spazio consente la presenza di elementi di dimensione maggiore, al vaso portafiori si aggiungono talvolta fioriere per piante fiorite o sempreverdi, concepite come un arredo integrato nell'architettura del sepolcro.

*Presenza
dinamica ed
elemento
statico*

3.5 I SIMBOLI E I TEMI FIGURATIVI

Le cappelle, i monumenti e le lapidi presenti nei cimiteri monumentali sono popolati da immagini atte a rimarcare la posizione sociale del defunto o della famiglia, esprimerne il credo religioso o più semplicemente esternare il dolore e il dramma generato dalla morte.

Le differenti tipologie di sepoltura condizionano le diverse possibilità di decorazione del sepolcro attraverso il ricorso a raffigurazioni e immagini simboliche. I temi rappresentati, così come le tecniche utilizzate e le dimensioni sono i più svariati.

Le tombe di famiglia e i monumenti “a parete” offrono un supporto privilegiato alle raffigurazioni scultoree di piccole e grandi dimensioni. Nei monumenti a parete si tratta in generale di mezzi busti in nicchia o su mensola e medaglioni in basso e alto rilievo; nelle tombe si rovano anche sculture realizzate a tutto tondo, figure intere a grandezza naturale, mosaici e dipinti. Lo spazio privato delle edicole è frequentemente allestito con un piccolo altare, raffigurazioni realizzate con diverse tecniche e vetrate decorate che filtrano l'ingresso della luce. Nelle arcate dei portici le scenografie dipinte affiancano o sostituiscono quelle scultoree. È soprattutto nelle tombe che si esprime l'intero repertorio iconografico: dalla presenza degli elementi del ricordo, al racconto del defunto attraverso la raffigurazione delle virtù e degli strumenti della professione, ai simboli religiosi, fino alla messa in scena dei temi della morte e della separazione. Per contro, è nello spazio ristretto della lapide, dove scarse sono le possibilità di personalizzazione, che si ha un più frequente ricorso ad elementi simbolici usati singolarmente o applicati agli arredi tombali.

Temî figurativi Per quanto concerne i vari tipi di raffigurazioni, in particolare nella statuaria funebre che è l'elemento più conosciuto e più studiato dagli storici dell'arte nei cimiteri, le immagini più ricorrenti sono quelle a tema religioso: dalla riproposizione dell'Ultima Cena, alla deposizione del Cristo, alle immagini dei Santi. Altrettanto frequenti sono le figure dolenti in posizione mesta,

piangenti, oranti con le mani giunte, fino a composizioni più complesse in cui compaiono diversi personaggi e vengono rappresentate scene di vita che esaltano le virtù dello scomparso o scene più tristi come quella dell'addio con il defunto sul letto di morte attorniato dai parenti. Spesso le figure, soprattutto per quanto riguarda i monumenti posti sotto il portico o nelle gallerie, sono inserite in un'ambientazione architettonica.

In alcuni casi è possibile rintracciare una derivazione dalla situazione dinamica del rito, è il caso ad esempio delle raffigurazioni che ricordano i famigliari al capezzale del morente, piuttosto che i compianti delle donne dalla Grecia classica fino al Medioevo, o il mesto corteo funebre che ancor oggi accompagna l'ultimo viaggio del defunto.

Fin dall'antichità il culto dei morti ha contemplato la rappresentazione figurata di concetti trascendenti. In particolare i simboli sono la forma di manifestazione concreta di questi valori superiori. Il termine *simbolo*, dal greco *symbolon* indica un oggetto, inizialmente una moneta, spezzato in due metà che solo accostate fra loro permettono di visualizzare l'intera forma; il significato del termine è quindi quello di "legame", "rapporto fra due cose".

*Immagini
simboliche*

Il simbolismo religioso è costituito dall'insieme di segni che, per astrazione, rappresentano e mettono in particolare evidenza alcuni aspetti delle religioni. Sono simboli universalmente riconosciuti, ad esempio, la croce in riferimento a Gesù Cristo per i cristiani, la stella a sei punte in riferimento a Davide nella religione ebraica, la mezzaluna dell'Islam.

Nella letteratura cristiana il simbolo assume una connotazione ampia: designa qualcosa che rappresenta una realtà diversa da sé, unendo il mondo reale con quello spirituale. In questo senso può essere considerato l'equivalente di "segno", "emblema" e "figura". In ogni caso esso indica un *significante* che rinvia ad un *significato*³³ attraverso una forma figurativa o geometrica di origine ermetica, cioè riconoscibile dagli appartenenti ad un gruppo che si identifica in valori comuni.

Il cristianesimo delle origini ha sviluppato la cultura del simbolo non in

quanto accessorio immaginifico o decorativo, ma per necessità dottrinale, filosofica e teologica: esso serve per riconoscersi come “fratelli” e per parlare di Dio e delle realtà trascendenti e spiega in modo semplice concetti astratti e difficilmente esprimibili in poche parole. Nel contesto funerario, nelle pitture parietali delle catacombe e nella caratterizzazione dei loculi, la presenza di simboli specifici diventa il segno di riconoscimento degli appartenenti alla comunità cristiana.

Negli ornamenti dei monumenti funebri, molti concetti immateriali, quali la morte, la vita, l'anima e il tempo, vengono espressi in forma simbolica come oggetto, elemento vegetale o animale, forme geometriche e numeri, ai quali si attribuisce la possibilità di evocare un significato più ampio e astratto che va oltre la loro immagine immediata. L'interpretazione di questa trasposizione implica una relazione diretta tra significante e significato espressa dal ricorso al simbolo in modo ambiguo. Infatti solo alcuni simboli possiedono un significato univoco; più frequentemente esistono significati multipli e/o differenti e la loro decodificazione è influenzata dal contesto socio-culturale di provenienza. Inoltre il concetto può cambiare o esserne rafforzato quando l'immagine viene accorpata ad un'altra figura.

Per questo motivo si è ritenuto opportuno ricorrere ad una raccolta per tipologie di immagini, distinguendo «*l'immagine simbolica da tutte quelle con le quali spesso la si è confusa*»³⁴.

Con specifico riferimento al cimitero della Villetta si è provveduto a riportare in un glossario in appendice il significato simbolico delle figure in esso presenti.

Il simbolo L'utilizzo simbolico delle immagini è un modo per ristabilire una relazione tra il sensibile e il sovrasensibile: «*il simbolo annuncia un piano di conoscenza diverso dall'evidenza razionale; è la cifra di un mistero, il solo mezzo per dire ciò che non può essere comunicato altrimenti, non è mai spiegato una volta per tutte ma deve essere continuamente decifrato*»³⁵. L'interpretazione può quindi essere differente e il medesimo simbolo

esprimere evocazioni molteplici e sovrapposte.

E' il caso ad esempio delle ali, utilizzate in generale per rappresentare lo spirito, che assumono un valore diverso a seconda che siano ali di farfalla (l'anima), di pipistrello (la notte, il buio) o d'angelo (la sfera celeste). Il loro significato varia, inoltre, a seconda che siano spiegate verso il cielo (ascesa al divino) o mestamente rivolte verso il basso (caducità della vita terrena).



Fig. 3.5.1 – Parma, Cimitero della Villetta,
Particolare del monumento dell'Arco 73 delle famiglie Carmignani Tirelli.

Talvolta le ali accompagnano anche altri simboli come la clessidra, il globo o il disco, arricchendone o esemplificandone il significato in un linguaggio più articolato.

All'interno dell'iconografia funeraria possiamo distinguere oggetti simbolici concreti e astratti. I primi sono legati al mondo animale e vegetale (alberi, frutti e fiori), alle immagini appartenenti ai quattro elementi naturali (terra, fuoco, aria, acqua) e agli oggetti della quotidianità (le chiavi, la porta, la clessidra, etc.). Concetti astratti riguardano invece il significato delle forme geometriche, dei numeri, delle lettere e dei colori.

La volontà di distinguersi dalla gente comune e perpetuare, anche se *L'emblema* solo simbolicamente, il proprio rango sociale oltre la morte, ha portato il proliferare di una vasta gamma di stemmi lapidei, incisi e dipinti in bella vista sui monumenti funebri.

«*L'emblema è una figura visibile adottata convenzionalmente per*



Fig. 3.5.2 – Parma, Cimitero della Villetta,
Particolare della lapide Frigeri sotto l'Arco 15.

rappresentare un'idea, un essere fisico, o morale»³⁶: l'ancora è l'emblema della fede, il lauro della gloria, gli stemmi araldici delle casate nobiliare.

L'attributo «L'attributo è una realtà o una immagine che servono da segno distintivo a un personaggio, a una collettività, a un essere morale: le ali sono l'attributo di una società aerea, la ruota di una compagnia ferroviaria, la clava di Ercole, la bilancia della giustizia. Un accessorio caratteristico è scelto per indicare l'oggetto o la persona nella sua totalità»³⁷.

Fanno parte degli attributi gli oggetti del mestiere nella loro rappresentazione classica, come la bilancia, attributo della giustizia, o il bastone di Esculapio per la medicina, oppure gli arnesi reali che vengono inseriti nella tomba per personalizzare la sepoltura e aumentare gli elementi del ricordo che legano al defunto, come il ferro cavallo, la macchina fotografica o l'ingranaggio di un macchinario.



Fig. 3.5.3 – Parma, Cimitero della Villetta,
Particolare del monumento ad Antonio Melloni sotto l'Arco 22.

«L'allegoria è una raffigurazione, sotto forma il più delle volte umana, ma talvolta animale o vegetale, di una situazione, di una virtù, di un essere astratto, come una donna alata è l'allegoria della vittoria, una cornucopia della prosperità. [...] è la raffigurazione a uno stesso livello di coscienza di qualcosa che anche in altro modo può essere interamente conosciuto»³⁸.

Le allegorie popolano i cimiteri: la donna velata è l'allegoria della Morte; il cuore infiammato della Carità, lo specchio della Vanità, ma se abbinato al serpente diventa allegoria della Prudenza; gli angeli nelle diverse posture, dotati di un corpo aereo dalle sembianze umane, rappresentano i mediatori fra Dio e il mondo.



Fig. 3.5.4 – Parma, Cimitero della Villetta,
Particolare della Tomba Bocchi Delfino.

Note:

¹ Robinson D., *Beautiful death. Art of the cemetery*, Penguin studio, New York, 1996, s.p.

² *Ibidem*: «Traveling to eight countries to photograph, I noticed striking national differences in the forms of commemoration, and I tended to concentrate on whatever I found unusual—the glass-enclosed wreaths in Portugal, the wall tombs in Spain, the personal epitaphs in England, and so on. Virtually every tomb in Italy has a photograph on it, and in Rome I found a section of large, hand-colored, and ceramicized photographs from the nineteenth century that would be a credit to any museum. The Jewish cemetery in Prague is crowded from centuries of use; tombstones from several layers of burial are all jumbled together. The stones are covered with Hebrew inscriptions and historical and laudatory epitaphs, and people still pay their respects to the dead of several centuries ago by leaving small pebbles and even notes on top of the tombstones».

³ Di tale distinzione si è già trattato nel sottocapitolo 2.3 con riferimento al libro di Barallat C., *Principios de Botanica Funeraria*, Altafulla, Barcelona, 1984 (prima ed. 1885).

⁴ Ariès P., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983, p.42: «L'effigie et non pas le portrait, car on ne s'intéressait pas assez à la ressemblance pour la rechercher. En revanche, en représentant une forme corporelle du mort, on pensait révéler plus que la ressemblance physique: l'idée du personnage».

⁵ Voce «ritratto» in Pethes N., Ruchatz J., *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

⁶ *Ivi*.

⁷ «Le immagini sono sempre state un doppio, un ricettacolo dell'anima della persona ritratta. I ritratti conservano qualcosa di più che non il mero, evanescente ricordo del modello. Essi ne mantengono in qualche modo viva la presenza, conservando e preservando quella presenza viva che si percepisce nel loro sguardo luminoso» in Azara P., *Sguardi sul ritratto in Occidente*, Mondadori, Milano, 2005 p.10.

⁸ Voce «maschera funeraria» in De Pascale E., *Morte e Resurrezione*, Electa, Milano, 2007.

⁹ Ariès P., *Images de l'homme devant la mort*, op. cit., pp. 42-44.

¹⁰ Il *gisant* è una forma d'arte funeraria molto diffusa nella Francia Medioevale, il libro di Ariès P., *Images de l'homme devant la mort*, op. cit., pp.37-99 offre un quadro dettagliato di tutte le tipologie di *gisant* accompagnate da un vasto repertorio iconografico. L'autore osserva inoltre come le grandi statue-ritratto all'interno della chiesa successivamente vengano seposte esternamente agli edifici, affacciate sulle vie e collocate nelle piazze pubbliche come omaggio ai cittadini illustri del paese, diventando così un elemento urbano.

¹¹ Le tombe *transi* si ritrovano soprattutto in Francia, Germania e Inghilterra. Sull'argomento si veda il volume di Cohen K., *Metamorphosis of death symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1973.

¹² Voce «fotografia» in Pethes N., Ruchatz J., *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno

Mondadori, Milano, 2004.

¹³ Voce «ritratto post mortem», in De Pascale E., *Morte e Resurrezione*, Electa, Milano, 2007.

¹⁴ Cremonini L., *Architetture cimiteriali ...e se poi non muoio? ...dialoghi e rapporti spaziali col caro estinto*, Alinea, Firenze, 1999, p.81.

¹⁵ Analogamente alla macabra usanza di fotografare i defunti in posa in mezzo ai parenti vivi da inserire negli album di famiglia o, dagli anni '40 del Novecento, alle foto ricordo dei funerali con il defunto nella bara circondato di fiori. Esempi di fotografie post-mortem si trovano nel sito www.antiquephotoalbum.nl/pmgalleries.

¹⁶ Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

¹⁷ Cfr. Padovan A., *Epigrafia Italiana Moderna*, Hoepli, Milano, 1981 [Prima ediz. 1913], pp.X-XVI. Il termine epigrafe unisce il concetto di scrittura con quello di supporto, etimologicamente la parola deriva da *epi*, che significa in, sopra, e *graphè*, ovvero scritto.

¹⁸ Il libro di Petrucci A., *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi, Torino, 1995, trattando in modo esauriente l'evoluzione storica delle scritture ultime, con esempi per le varie epoche, può essere considerato il principale riferimento alla redazione di questo sottocapitolo.

¹⁹ Un attento lavoro di ricerca storica sulle epigrafi presenti nel cimitero di Parma, condotto da Alice Setti, ha messo in evidenza come queste riflettano i cambiamenti socio-culturali intervenuti nella società dalla fondazione del cimitero ad oggi. Setti A., «*Tu che ti soffermi e leggi...*». *Il cimitero della Villetta e le sue memoriae nella Parma di Maria Luigia*, MUP, Parma, 2010.

²⁰ «*Gli elogia erano epigrafi sepolcrali celebrative, scritte non soltanto per commemorare, ma soprattutto per magnificare le gesta delle personalità più illustri, appartenenti ai ceti gentilizii; le parti costitutive di queste iscrizioni tombali erano generalmente la menzione del nome del defunto, l'indicazione delle cariche rivestite, e ovviamente le lodi delle sue virtù e delle sue gloriose imprese*», in Razzati F., *Introduzione all'epigrafia latina* pubblicato, in www.loescher.it/mediaclassica.

²¹ Petrucci A., *Le scritture ultime ...*, op.cit., p.111.

²² Petrucci sottolinea come in questi monumenti avvenga il passaggio da una forma di scrittura epigrafica, in posizione centrale all'interno del monumento, ad una scrittura didascalica, marginale. Inoltre il monumento oltre che memoria del defunto e della famiglia, diventava anche ricordo dei committenti e degli artisti esecutori i cui nomi sono inseriti all'interno del testo, rafforzandone quindi il valore documentale.

²³ Cfr. Setti A., «*Tu che ti soffermi e leggi...*», op. cit., pp.198-199 e pp.212-214.

²⁴ A seconda delle civiltà cambiano i destinatari dello scritto funerario: presso gli antichi egizi (i primi ad usare la scrittura a fini funerari) le iscrizioni erano rivolte agli dei e al defunto, nella Grecia e nella Roma antica ai cittadini, nella cultura cristiana ai fratelli che condividono la fede e a Dio, nel tardo Medioevo e nell'Europa moderna, ad un pubblico

reale e al tempo stesso fittizio. Cfr. Petrucci, A., *Le scritture ultime ...*, op.cit., pp. XVII-XVIII.

²⁵ Ancora oggi le espressioni più comuni per designare il defunto sono il "caro estinto", il "compianto" e soprattutto la "buonanima", quali che ne fossero le inclinazioni in vita.

²⁶ Testini P., *Archeologia cristiana. Nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI. Propedeutica – topografia cimiteriale – epigrafia – edifici di culto*, Edipuglia, Bari, 1980, p.103.

²⁷ L'immagine della candela votiva cimiteriale è legata a quella del cero bianco o rosso presente nelle chiese (e oggi sostituito dalle candele lunghi e strette, dai cerini e dalle candele elettriche) davanti agli altari dei santi. Queste candele rappresentano una manifestazione materiale a qualcosa di spirituale, e sono connesse al voto, ad una promessa.

²⁸ L'immagine della fiamma sembra essere ricollegabile anche a quella dei fuochi fatui, secondo la credenza popolare che li assimila alle anime vaganti.

²⁹ Si rimanda la glossario delle simbologie presente negli *Apparati* per un approfondimento dei significati.

³⁰ Il cero pasquale, benedetto e acceso ogni anno a Pasqua, viene utilizzato in tutto il periodo pasquale e poi per occasioni speciali, come battesimi e funerali (ed i successivi uffici di culto in onore del defunto, la Massa di riposo e la Messa di Requiem). La presenza del cero nelle due fasi estreme della vita di un uomo sottolinea la visione cristiana della morte come rinascita.

³¹ Si rimanda al *Glossario dei simboli funerari* presente negli *Apparati* per una panoramica del significato simbolico di fiori e piante in ambito cimiteriale.

³² I ritrovamenti risalgono al periodo Musteriano (70.000-50.000 anni fa) e si riferiscono alla sepoltura di otto scheletri, sistemati in mezzo ad un cerchio di ciottoli, trovati nella grotta di Shanidar IV, in Iraq. Thomas L.-V., *Il sacro e la morte*, in Anati E. et al., *Trattato di antropologia del sacro*, vol.I, Jaca Book, Milano, 1989, p.211.

³³ Baudry G.H., *Simboli cristiani delle origini. I-VII secolo*, Jaca Book, Milano, 2009.

³⁴ Chevalier J., Gheerbrant A. (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, BUR, Milano, 1986. Tutte le definizioni che seguono fanno riferimento al testo.

³⁵ «Il simbolo è molto più di un semplice segno e, oltre che al significato, si appella all'interpretazione e a una certa predisposizione, e si differenzia dal segno perché quest'ultimo è una convenzione arbitraria che lascia estranei gli uni agli altri il significante e il significato». In Chevalier J., Gheerbrant A. (a cura di), *Dizionario dei simboli...*, op. cit., p.XIII.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

RIFLESSIONI. DAL RILIEVO DEL PARTICOLARE ALLA LETTURA DEL GENERALE

L'individuazione di modelli formali di riferimento permette una classificazione per tipologie degli insediamenti cimiteriali e delle architetture funerarie che si ritrovano, sovrapposti, all'interno del cimitero contemporaneo.

Questo mette in evidenza come l'orizzontalità e la verticalità del modello urbano (campi di sepoltura e colombari) e di quello architettonico (tomba con pietra sepolcrale e loculo con lapide) influiscano sull'allestimento e sulla conformazione dell'arredo tombale e dell'ornamento.

Le componenti dell'arredo e dell'ornamento, classificabili in elementi distintivi del defunto (l'effigie e l'iscrizione), elementi votivi (il lume e il verde) ed elementi del racconto (simboli e temi figurativi), costituiscono i segni della memoria. L'indagine sull'origine di tali elementi ha mostrato come, tanto gli uni quanto gli altri, derivino, anche se in modo diverso, dagli elementi del rito, del corredo e della decorazione delle antiche camere sepolcrali, estroflessi in seguito alla progressiva riduzione dello spazio interno della tomba. Nello spazio ridotto della lapide gli elementi sono ridotti al minimo e la simbologia diventa un aspetto decorativo delle componenti d'arredo stesse.

I modelli di allestimento dell'arredo funebre possono, invece, essere fatti risalire, oltre che all'organizzazione dei monumenti funebri antichi, agli allestimenti per le solenni cerimonie funebri e ai sepolcri collocati all'interno delle chiese. In particolare è emerso come, tutt'oggi, sia possibile riconoscere oltre alla presenza statica, in perpetuo, degli elementi del ricordo nel cimitero, una presenza dinamica all'interno dei

rituali funebri.

Dall'analisi dell'evoluzione delle tipologie alle diverse scale – urbana, architettonica e dell'arredo – si constata come la produzione funeraria abbia costituito, fin dall'antichità, un capitolo importante della storia della civiltà stessa: i monumenti funebri e gli elementi del ricordo costituiscono l'espressione culturale dell'epoca in cui sono stati prodotti e i loro mutamenti denotano lo scorrere del tempo e il cambiamento dei costumi. L'analisi delle modificazioni intervenute nell'architettura e nell'arredo funerario negli ultimi due secoli sottolinea, in parallelo con il passaggio da un sistema produttivo di tipo artigianale (arti applicate) ad una produzione seriale di tipo industriale (design), una progressiva perdita del vasto repertorio simbolico del passato (simbologie cristiane e simbologie classiche) che nel cimitero ottocentesco, arricchitosi di temi più specificatamente borghesi, aveva raggiunto la massima espressione.

Nell'evoluzione temporale, dal cimitero come monumento pubblico collettivo, al cimitero museo e ai successivi ampliamenti cimiteriali, è andata infatti scemando la funzione pedagogica del monumento funebre in favore di un anonimato che riflette la produzione e l'edilizia popolare degli anni del secondo dopoguerra, a sottolineare, ancora una volta, la stretta analogia tra la città dei vivi e la città dei morti, tra la dimora terrena e l'ultima casa, tra l'arredo della casa e l'arredo della tomba.

Nella produzione cimiteriale contemporanea le simbologie finiscono per essere applicate in modo meccanico, in alcuni casi si è persa la conoscenza del significato ma più frequentemente manca l'intenzionalità del messaggio, le forme sono svuotate della loro valenza simbolica - conoscitiva di "ponte fra due mondi" e in alcuni casi, nella nuova produzione funeraria, sono usate forme senza un'apparente riferimento. Sembra essere venuta meno ogni intenzionalità artistica nella produzione cimiteriale, è venuto a mancare il legame tra morte e arte, che ha sempre contraddistinto le sepolture con funzione celebrativa-onoraria, sostituito dalla banalità e dalla anonimità delle opere moderne.

D'altro canto emerge che, a partire dagli ultimi decenni del XX secolo, un

nuovo interesse del settore funerario verso la progettazione degli elementi d'arredo e dell'allestimento della tomba, in risposta alle nuove esigenze, che, tuttavia, sembra andare più verso una spettacolarizzazione e una iperpersonalizzazione della tomba che basarsi sul recupero dell'iconografia e della simbologia. Già nel 1945 Roberto Aloï, a proposito dei concetti «*tanto vari e così personali e vaghi*» coi quali venivano ricordati i defunti, auspicava il ricorso ad espressioni tratte dalla simbologia storica che è «*tanto ricca di convinto significato interiore quanto semplice di espressione*»¹.

Note:

¹ Aloï R., *Architettura funeraria moderna. Architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole, cappelle, tombe, stele, decorazioni. Prontuario tecnico di Antonio Cassi Ramelli. 459 illustrazioni, 334 disegni*, Edizione 2 edizione rifusa ed aumentata, Milano, U. Hoepli, 1948, p.LX.

PARTE SECONDA

**L'OTTAGONO MONUMENTALE
DELLA VILLETTA A PARMA**

Capitolo 4

LE FORME DEL COSTRUITO

Il rilievo di dettaglio dei manufatti presenti all'interno del Cimitero della Villetta a Parma, in modo particolare quelli nell'Ottagono Monumentale che ne costituisce il nucleo storico, consente di verificare nell'analisi di un caso reale la validità di quanto messo in evidenza dallo studio generale e approfondirne ulteriormente l'articolazione, nella ricerca di significati attuali, costanti e variabili del progetto, anche alla scala "più piccola" dell'arredo minore che completa il singolo sepolcro.

La ricerca si articola su tre scale: quella più ampia dei modelli insediativi del cimitero, quella delle singole architetture dei sepolcri monumentali e, infine, quella degli arredi e dell'ornamento della sepoltura individuale. L'esposizione accenna solo sommariamente alla storia del cimitero, attraverso il riferimento alle pubblicazioni precedenti, per focalizzare l'attenzione sull'articolazione formale degli oggetti della memoria che costituisce l'argomento centrale della tesi.

Il rilievo fatto sul cimitero di Parma¹ evidenzia delle peculiarità specifiche nell'impianto, sviluppato come un modello originale, ma al contempo conferma come i modelli classici, rielaborati e sviluppati dal mondo romano e innestati sul chiostro medioevale, ricompaiano nell'organizzazione del cimitero contemporaneo. La compresenza di tutte le tipologie osservate nello studio generale consente di considerare l'Ottagono della Villetta un esempio generalizzabile.

A Parma fu Maria Luigia², da poco duchessa della città, a mettere in pratica le disposizioni dettate dall'Editto di Saint-Cloud³, dando avvio nel 1818



Fig. 4.0.1 – Immagine aerea del cimitero della Villetta.

alla costruzione fuori le mura del grande cimitero cittadino denominato Villetta, dal toponimo del terreno appartenente alla villa suburbana di proprietà dei Gesuiti⁴. Ciò pose fine ad un dibattito internazionale intorno alla necessità di spostare i luoghi di sepoltura fuori dalle mura che coinvolse, a partire dalla seconda metà del Settecento, anche la città di Parma e che mise in evidenza esigenze igieniche e anche filosofiche per le quali non fu più possibile accettare la promiscuità con i defunti⁵.

La costruzione del cimitero monumentale si inserì nel progetto di abbellimento e riordino della città promosso dalla sovrana tra il 1817 e il 1831, che prevedeva all'interno del ducato la realizzazione di "monumenti e munificenze"⁶. Dalla seconda metà del secolo esso divenne quindi specchio della cultura, della società e del gusto artistico ottocentesco. Al suo interno, ai monumenti dei nobili e dei notabili, le cui sepolture furono estromesse dalle cappelle gentilizie delle chiese, si affiancarono poco per volta i sepolcri della nascente borghesia, che mirava ad affermare la propria ascesa sociale, costituita da uomini politici, funzionari pubblici, professionisti cui appartenevano docenti, medici, avvocati, militari, artisti, commercianti e quegli abili artigiani che diedero poi vita all'industria locale.

4.1 MEMORIA CIVICA E MEMORIA PRIVATA

La Villetta nasce come cimitero per i cittadini di ogni confessione rispecchiando la concezione laica tipica dei cimiteri ottocenteschi di ideazione illuminista, che trova conferma nella mancanza di riferimenti a modelli e simboli religiosi nell'impianto architettonico e nell'ornamento della struttura principale. Sopra l'ingresso è infatti tutt'ora presente l'uroboro mentre sul frontone dell'oratorio, nei disegni di progetto erano previste la clessidra e, a seconda dell'interpretazione, le trombe del giudizio o le fiaccole funebri incrociate. L'uroboro e la clessidra simboleggiano la ciclicità del tempo e degli eventi: il serpente che si morde la coda, in una posa che non ha inizio né fine, rappresenta l'eterno ritorno e il rinnovamento, mentre la clessidra richiama lo scorrere del tempo, lo scivolare dalla vita nella morte e, per la possibilità di capovolgere le estremità, il passaggio dal celeste al terrestre e dal terrestre al celeste. Anche il modello dell'impianto architettonico dell'oratorio non è quello degli edifici religiosi bensì, nella sua forma definitiva, quello del tempio classico con quattro colonne e frontone collocato su una scalinata. In un progetto antecedente si era anche ipotizzata una forma a "piramide rustica"⁷ di ispirazione egizia, collocata all'incrocio dei viali centrali del cimitero.



Fig. 4.1.1 – Veduta dell'ingresso della Villetta con l'uroboro, simbolo dell'eterno ritorno.



Fig. 4.1.2 – Cocconcelli Giuseppe, *Spaccato della Cappella pel Cimitero della Villetta...*, datato 1818. Nel frontone sono inserite la clessidra con le torce incrociate.
In ASPr., Fondo Mappe Patrimonio dello Stato, vol. 6, n. 633.

Allontanato dallo spazio consacrato delle chiese e aperto a qualunque confessione religiosa, il cimitero prevede spazi distinti per i credenti di altri culti: gli acattolici e gli israeliti, comunità insediate da tempo nel territorio parmense. In particolare, la comunità protestante sorta nel XVI secolo dalla chiesa cattolica, in seguito alla riforma dei predicatori fra i quali Martin Lutero, fu costituita ufficialmente a Parma l'8 marzo 1863. Gli ebrei invece arrivarono a Parma intorno alla metà del XIV secolo e, dopo l'allontanamento nella provincia in seguito alla ghettizzazione e alla limitazione dell'attività commerciale nel rispetto dalla bolla papale del 1555, vi rientrarono agli inizi del XIX secolo, quando proprio con il governo napoleonico fu loro permesso anche di possedere beni immobili e di accedere alle cariche pubbliche⁸.

L'impianto definitivo, costruito su progetto dell'Ingegnere Giuseppe Cocconcelli⁹, prevedeva un recinto quadrato destinato a racchiudere il portico ottagonale che copriva le cripte destinate alle tumulazioni, al cui interno trovavano collocazione le inumazioni dei comuni nei campi; lungo i viali principali, l'uno congiungente l'ingresso con l'oratorio e l'altro a questo ortogonale riservati alle sepolture distinte dei cittadini illustri, sorsero le edicole e le tombe di famiglia. I quattro spazi triangolari

di risulta, tra il muro esterno e l'Ottagono, erano invece destinati alle sepolture particolari, con ingresso autonomo. Quello a sud-ovest era riservato alle comunità acattoliche a cui si è accennato, quello a nord-ovest ai condannati, al boia e alla sua famiglia, quello a nord-est ai bambini non battezzati e quello a sud-est all'ossario. Di questi rimane oggi solo il settore sud-ovest.

La tumulazione nei portici, la cui costruzione fu imposta alle famiglie patrizie della città con la partecipazione del Comune e della Chiesa, era destinata ai notabili, alle autorità della corte, alle congregazioni civili e religiose e alle famiglie nobili della città¹⁰. Rispetto ai divieti dell'editto napoleonico, a Parma, i sepolcri individuali vennero previsti, da un lato per poter finanziare la costruzione, dall'altro per non urtare la sensibilità comune che cercava distinzione anche nella città dei morti.

Pur prevedendo la possibilità di porre sulla fossa una pietra sepolcrale o un altro segno identificativo di sepoltura, l'editto napoleonico cercava di contenere l'esaltazione "formale" delle sepolture individuali, imponendo la costituzione di fondazioni o donazioni a favore dei poveri e degli ospedali oltre alla somma da destinarsi al Comune per l'erezione di monumenti, tombe o sepolcri particolari.

La morte, che avrebbe dovuto uguagliare ogni essere vivente, divenne un'occasione pubblica per celebrare il ruolo del defunto all'interno della società sottolineando le distinzioni sociali: i morti "comuni" venivano inumati nei campi, mentre alle persone di un ceto sociale elevato veniva riservata una sepoltura filtrata, non a contatto con la terra¹¹.

La costruzione della singola campata, da addossarsi al muro di cinta già predisposto, era a carico del richiedente, il quale poteva affidare il lavoro a chi preferiva purché fosse svolto sotto la direzione dell'Architetto delegato dal Comune¹². Dai documenti d'archivio relativi alla costruzione si deduce che per le partiture architettoniche era prevista una decorazione omogenea a "finte bugne"¹³, secondo un progetto unitario, in parte ancora oggi visibile. I saggi effettuati sulle partiture architettoniche nell'ambito del Piano di recupero evidenziano la presenza di una decorazione a conci

bicromi rosa e giallo con venature a finto marmo in tonalità tenui, sui pilastri, sulle lesene e ripreso nelle ghiera degli archi frontali e trasversali, mentre nelle volte, dove gli strati superficiali sono caduti, appare un colore rosa¹⁴. Fotografie d'epoca, scattate agli inizi del Novecento, documentano una presenza discontinua e talvolta disomogenea di questo finto bugnato, che fu cancellato completamente nel corso della prima metà del Novecento. Oggi le parti comuni si presentano colorate in varie tonalità di giallo, corrispondenti ad interventi successivi poco omogenei tra loro. L'allestimento della singola arcata e la relativa decorazione erano a discrezione del proprietario, previa approvazione del Presidente dell'Interno e su parere dell'Accademia delle Belle Arti. Il solo vincolo era quello di lasciare libero il passaggio da un portico all'altro¹⁵. Il proprietario

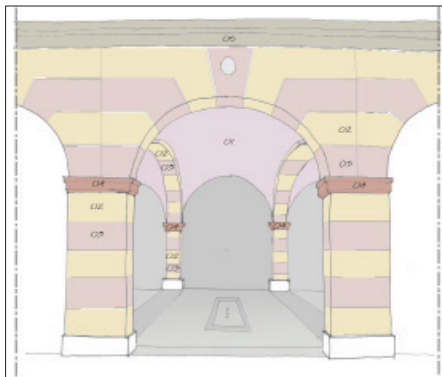


Fig. 4.1.3 – Ricostruzione della bicromia degli archi sulla base dei saggi cromatici effettuati dalla ditta Metodo nell'ambito del Piano di Recupero dell'Ottagono.



Figg. 4.1.4 e 4.1.5 – Fotografia d'epoca e particolare che mostra la bicromia presente sugli archi nel 1933 (foto eredi Trombara).

poteva quindi disporre liberamente del fondale interno, della volta e in parte della superficie delle membrature architettoniche, come dimostrano i numerosi casi di lapidi collocate anche su lesene e pilastri.

Le arcate costruite a spese dei privati cittadini, nell'ambito del disegno unitario che si era voluto dare al cimitero, andavano ad arricchire un luogo che nelle intenzioni voleva essere d'ornamento alla città stessa: un monumento per la città. Esso quindi non fu pensato come uno *«spazio di terreno circondato unicamente d'un muro con una porta d'ingresso, dal quale non si presenta allo sguardo che una serie di fossi, e un informe ammasso di terra scavata»*, o *«un orrido deposito di Cadaveri, e di Scheletri, ove tutto ciò che l'immagine della morte potrebbe avere d'utile, e salutare, viene totalmente distrutto da tutto ciò, che una tal immagine offre ivi di fetido, e di ributante»*, ma come un luogo investito *«d'un certo grave, ed imponente carattere, che ispira quella dolce e profonda malinconia, che accompagna l'idea della morte, quando nulla offresi allo sguardo di ributante e quando niente altro distrae da quest'util pensiero»*¹⁶. L'esempio erano i cimiteri esistenti in Napoli, Bologna, Milano e in particolar modo il Camposanto di Pisa.

I portici non acquistati furono costruiti a spese del Comune, il quale concedeva poi i singoli posti, fissando il prezzo in base all'età (maggiore o minore di otto anni), alla presenza o meno di cassa e alla durata della sepoltura, a tempo o in perpetuo.

Nel 1872 venne presentato il primo progetto di ampliamento, ad opera di Sante Bergamaschi ingegnere capo del comune durante la fase di espansione del cimitero, che prevedeva la costruzione di *«due gallerie coperte ai due lati Sud e Nord del campo attuale, destinate alle sepolture distinte, per le quali non havvi ormai più spazio nel vecchio recinto»*¹⁷, la cui realizzazione avvenne in tempi diversi (nel 1875 la Galleria Sud e nel 1905 la Galleria Nord). Un ulteriore ampliamento, direttamente connesso all'Ottagono, venne realizzato alla fine degli anni Venti del Novecento con la costruzione della Galleria Sud-Est, su progetto dell'Ufficio Tecnico Comunale.

Anche l'ingresso, costituito originariamente da un corpo aggettante sormontato da timpano triangolare e da acroteri angolari, venne successivamente modificato con l'aggiunta di due avancorpi laterali a torretta, progettati dall'architetto Villa nel 1905.

La collocazione del cimitero in località periferica richiama l'attenzione anche sull'immagine urbana delle vie di collegamento. Il culto quotidiano dei morti che si diffuse nel costume ottocentesco, caratterizza il sentimento romantico che tramite la visita sulla tomba mantiene vivo il legame con i propri defunti. La "passeggiata" verso il camposanto e il corteo funebre per accompagnare il congiunto nell'ultimo viaggio, sono stati lo spunto per la realizzazione del viale progettato con forme analoghe a quelle presenti in città.

La presenza dell'alberatura, in particolare di pioppi e cipressi, lungo le strade che conducono ai cimiteri è una caratteristica che accomuna le città ai piccoli paesi. L'uso di essenze arboree particolari è da ricollegarsi anche al loro significato simbolico: i cipressi sono alberi sempreverdi estremamente longevi che rimandano alla vita eterna e la loro accentuata verticalità allude all'ascensione delle anime verso il regno di Dio, mentre il pioppo, rappresenta la vita nella morte, una volta oltrepassata la soglia fatale, in particolare il pioppo bianco è un'immagine di salvezza e resurrezione mentre quello nero allude alla passione di Cristo.



Fig. 4.1.6 – Veduta del viale di accesso alla Villetta.

A Parma, il viale alberato, elemento di continuità tra la città e la struttura cimiteriale, conferisce al percorso un decoro adeguato sia all'importanza dell'architettura che ne costituisce la meta che alla solennità del rituale del funerale. Risale al 1862, la realizzazione del viale¹⁸ rettilineo, delimitato da un doppio filare di pioppi¹⁹, che parte dalla barriera Vittorio Emanuele II (dal 1882 denominata Nino Bixio) ed arriva sino all'ingresso del cimitero e che funge da collegamento materiale e simbolico tra la città dei vivi e quella dei morti.

4.2 I MODELLI DELLA CRESCITA DEL CIMITERO

All'epoca della realizzazione dei nuovi camposanti extraurbani la mancanza di un tipo codificato lascia spazio alla reinterpretazione e rielaborazione delle soluzioni spaziali e formali presenti nelle necropoli del passato:

- il cimitero lineare delle vie funerarie extraurbane;
- le sepolture nei campi;
- le strutture sotterranee dei colombari e delle catacombe;
- le cappelle lungo le navate delle chiese.

Oggi nell'Ottagono parmense è possibile riscontrare la sovrapposizione in un unico organismo di diverse tipologie insediative, i cui modelli sono già stati analizzati, frutto della sua crescita progressiva e della graduale saturazione dello spazio. L'organizzazione spaziale della Villetta ricalca, analogamente a quanto avvenuto nei camposanti precedenti, la struttura sociale della popolazione urbana: la presenza di spazi destinati alle inumazioni e di zone riservate alle tumulazioni riflette, come già accennato, la contrapposizione fra "spazi popolari" e "privilegiati", riservati ai ceti più abbienti.

La forma architettonica che definisce e caratterizza l'impianto cimiteriale è quella del recinto, in linea con le riflessioni teoriche illuministe che caratterizzano il periodo antecedente alla sua realizzazione e che già il

Milizia nel suo trattato del 1781²⁰ proponeva come possibile configurazione formale dei cimiteri. Il significato simbolico è racchiuso nell'espressione "sacro recinto" che indica al contempo «una segregazione e una separazione, ma fa seguito a un atto di fondazione e di riconoscimento, implica la custodia, assicura la protezione da e verso l'esterno»²¹.

La porta d'accesso alla città dei morti è elemento di passaggio che mette in relazione un dentro e un fuori, rispecchia l'immagine terrena delle porte di ingresso alle città fortificate e rimanda all'immagine allegorica della Gerusalemme Celeste. Il recinto e la porta sono quindi gli elementi caratteristici comuni più significativi del cimitero ottocentesco e costituiscono l'elemento ordinatore che condiziona l'inserimento delle sepolture e dei monumenti privati, siano essi individuali o di "famiglia". Quest'ultima esprime sia la casata che il risultato della riunione volontaria in gruppi che si riconoscono in valori comuni, come le congregazioni religiose e le confraternite laiche che sono state a lungo forme importanti di aggregazione sociale.

Visto dall'interno, l'alto muro del recinto quadrato costituisce il lato chiuso delle arcate del porticato ottagonale che si aprono verso l'interno dei campi. Per analogia il portico richiama l'immagine dei chiostri conventuali

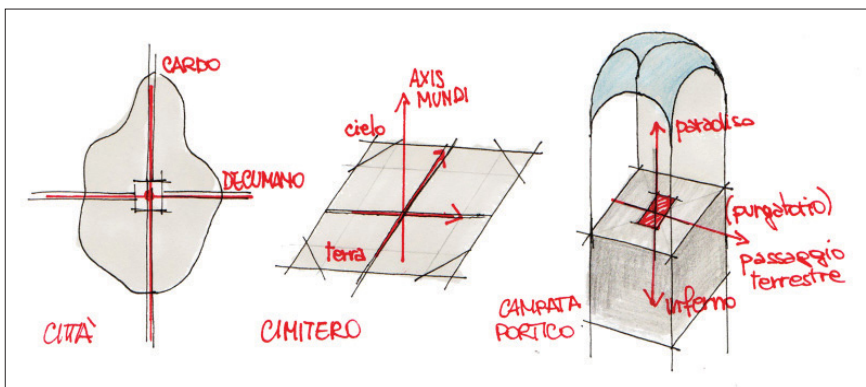


Fig. 4.2.1 – Analogia tra gli assi della città e quelli del cimitero. Il centro del cimitero è considerato *axis mundi*, collegamento tra la terra e il cielo. Analogamente, nel portico la botola rappresenta il punto centrale del passaggio tra paradiso e inferno.

e delle piazze porticate che si ritrovano in molte città italiane. Lo spazio interno è diviso in campi da viali ortogonali tra loro che richiamano l'immagine del cardo e del decumano nel *castrum* romano ed evidenziano, nella riproposizione dei modelli formali dell'insediamento del *castra*, il significato urbano del recinto. La determinazione degli assi cartesiani e la costituzione di un recinto di separazione con porte che permettono il passaggio, trova infatti un parallelo nell'atto di tracciamento e fondazione dell'arte aruspicina, basata sulla determinazione di uno spazio sacro (*templum*) che rifletta la suddivisione della volta celeste. La costruzione manifesta quindi la volontà di imporre un ordine misurabile al disegno di un edificio che sia modello del cosmo, come accade nelle città ideali, riflesso delle cosmogonie antiche, dove l'intero universo presenta una costruzione geometrica.

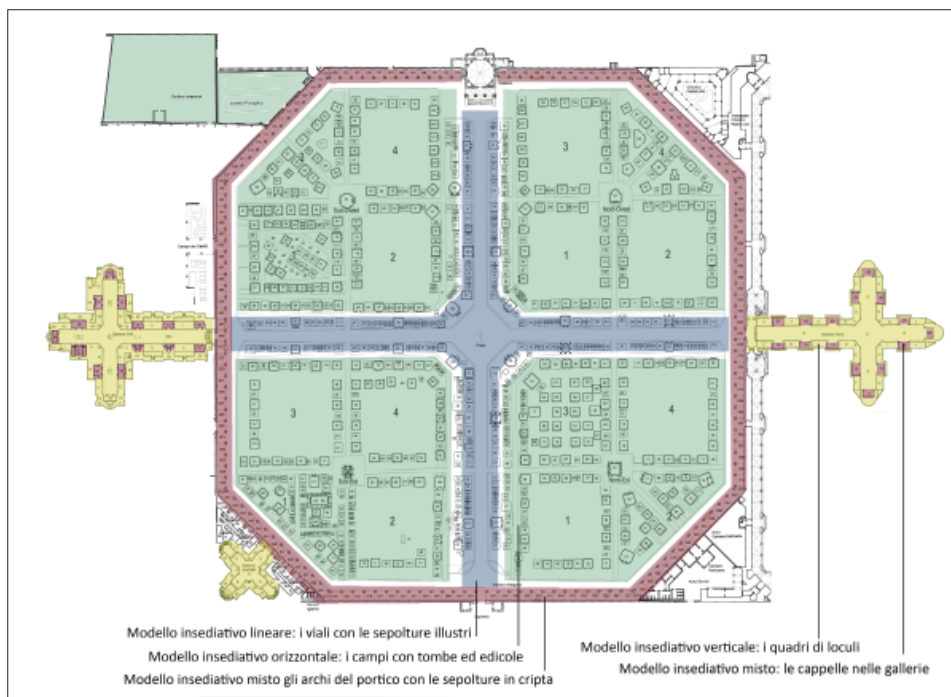


Fig. 4.2.2 – Individuazione dei modelli “insediativi” storici organizzati all’interno della Villetta.

Il portico della Villetta riprende, già nelle intenzioni del Coconcelli, il modello medioevale del Camposanto di Pisa²², costituito da un chiostro coperto per le sepolture privilegiate a delimitazione del campo interno per le sepolture povere, così come il chiostro della Certosa di Ferrara e di quella di Bologna, riproponendo la tipologia dell'orientamento misto. *I portici e i campi*

L'insieme delle 156 campate modulari, coperte da volta a vela, delimitate verso i campi, da pilastri dorici stilizzati a pianta a T e verso l'esterno dalle paraste sporgenti del muro del recinto, determina un passaggio pubblico coperto sopra le cripte di sepoltura, lungo il quale si allineano i singoli monumenti funebri "a muro".

L'immagine del portico-percorso come figura chiusa è simbolo di continuità circolare, si gira e si torna sempre nello stesso posto, come l'uroboro del tempo ciclico. Anche la suddivisione spaziale del portico tra volta, passaggio e cripta sottostante, denota un riferimento dal punto di vista simbolico ad aspetti trascendenti: nella simbologia cristiana, la volta richiama quella celeste, immagine del paradiso, la parte ipogea sembra alludere all'inferno e alle viscere della terra, mentre il passaggio rappresenta il purgatorio, l'attesa del viaggio che porta dal modo terrestre all'aldilà. La forma stessa dell'ottagono, figura intermedia tra il quadrato terrestre e il cerchio celeste, assume un significato simbolico. Essa simboleggia la presenza del celeste



Figg. 4.2.4 e 4.2.5 – Scorcio del portico ottagonale dall'esterno e dall'interno.



Fig. 4.2.6 – Vista dei campi dall'alto (fotografia Lia).

nel terrestre e con riferimento al numero otto richiama la resurrezione. La forma e le proporzioni del portico sono riprese anche nell'impianto stesso dell'oratorio, conformato in pianta come un quadrato che racchiude al suo interno lo spazio ottagonale della cappella. Numerosi riferimenti simbolici ed esistenziali in una vita ultraterrena sono espressi oltre che dalla concezione geometrica dell'impianto del recinto storico, anche dall'articolazione numerica della composizione delle campate e dalle dimensioni dell'architettura nella quale la lettura metrologica evidenzia numeri significativi nelle dimensioni generali



Fig. 4.2.7 e 4.2.8 – Vista dei campi con le sepolture “distinti” e “comuni”.

Tracciamento e fondazione: assi, recinto e porte

Orientamento: punti cardinali, percorso del sole e rosa dei venti

Proporzionamenti

Progetto realizzato 1879

47 moduli

3x15 multipli

9x5 multipli

5x9 multipli

3x3 multipli

13 campate

4 porte

SINGOLARISSIME PROPRIETA' MATEMATICHE NELLA CASALEA E' IL "MORFO" EZECHIELE47: TEMPIO E TERRA PROMESSA

NUMERO FONDAMENTALE UNIVERSALE NUMERO PERFETTO, TOTALITA', COMPIMENTO ORDINE SPIRITUALE, TRIPlice UNITA', CIELO

RITUALE, CERIMONIA, PIENEZZA 3X3 PERFEZIONE NELLA PERFEZIONE TOTALITA' DEI 3 MONDI CIELO-TERRA-INFERI

UNIONE, ARMONIA, EQUILIBRIO, ORDINE UOMO, UNIVERSO, CENTRO, PERFEZIONE PENTAGONO, PENTACOLO, SX9 MANDALA

QUADRATO MAGICO DI SATURNO: SEPARAZIONE, FINE E INIZIO, NUOVO CICLO FUNEBRE-SCHIELETO CON FALCE, DISTACCO

CATTIVO AUGURIO O POTENTE, SUBLIME AZTECHE: TEMPO, STELLE, DIVINITA' RICOINCIPIARE, RIFARE DA CAPO

QUADRATO, SOLIDO, TANGIBILE, TERRESTRE CROCE, PIENEZZA, UNIVERSALITA', TOTALITA' ELEMENTI STAGIONI/FASCI/PUNTI CARDINALI...

ARCO 111 | ARCO 32 | ARCO 104 | ARCO 140 | ARCO 113 | ARCO 141 | ARCO 70

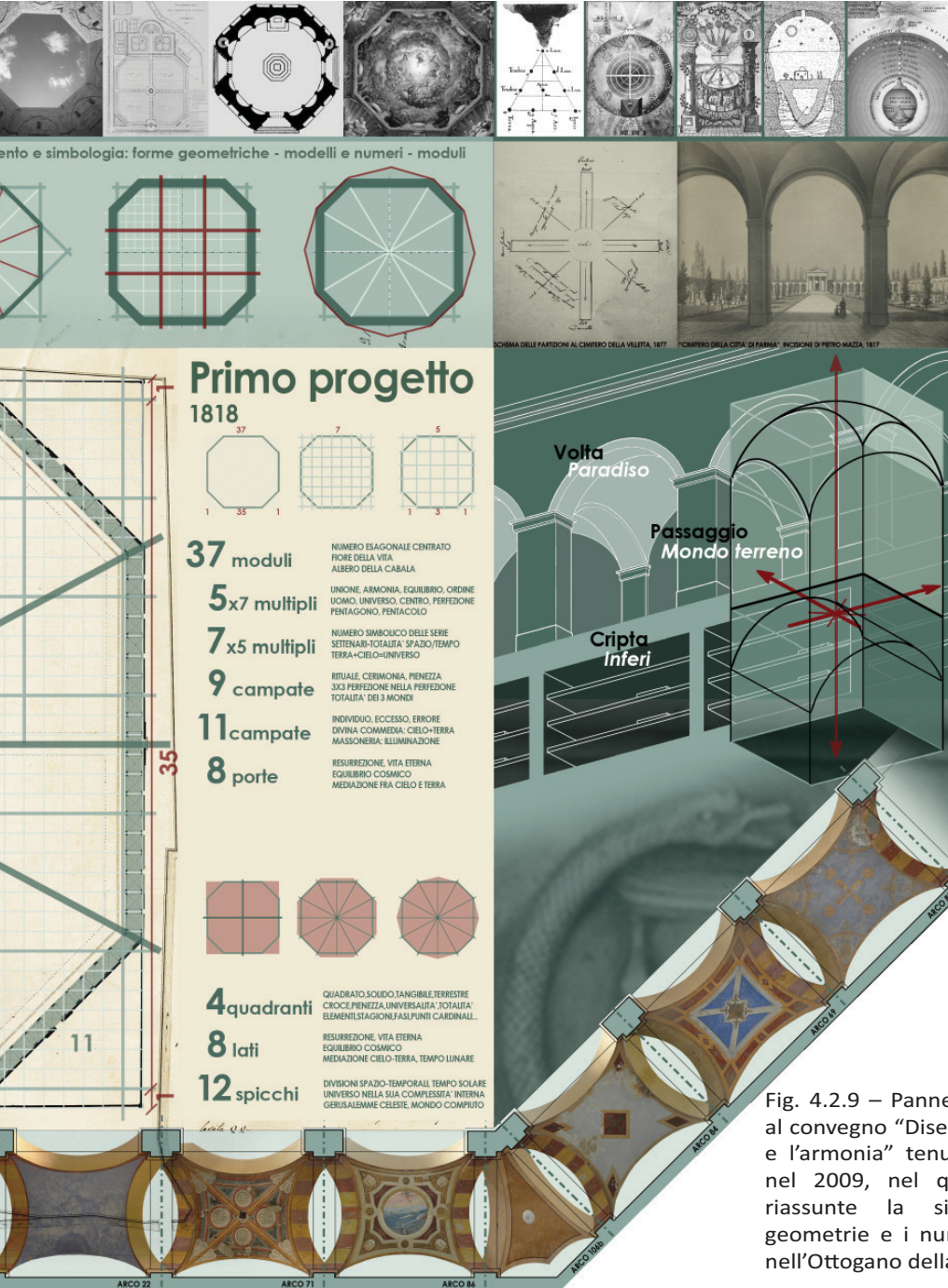


Fig. 4.2.9 – Pannello presentato al convegno “Disegnare il tempo e l’armonia” tenutosi a Firenze nel 2009, nel quale vengono riassunte la simbologia, le geometrie e i numeri ricorrenti nell’Ottogano della Villetta.

come nel dettaglio della singola campata²³. Geometria, numero e misura sottolineano quindi nei loro significati simbolici un richiamo alla continuità ciclica del tempo che misura la vita e al passaggio ad una realtà diversa.

L'idea del sotterraneo come regno dei morti ha origini antiche; la si ritrova già nelle tombe ipogee che riproducono le forme del risiedere dell'uomo sulla terra. Nell'impianto ottagonale, il cimitero di Parma diventa, a sua volta, un modello di riferimento per la costruzione di altri cimiteri, come quello di Torino progettato nel 1828 da Gaetano Lombardi e quello parigino di Montmartre.

Nel progetto originario, lo spazio racchiuso dal porticato era concepito come uno spazio libero adibito alle inumazioni, diviso da due viali ortogonali fra loro. Questa struttura, nei cui campi trovavano collocazione le tombe delle persone comuni, richiama il modello più antico delle sepolture orizzontali.

Le gallerie gemelle, la Galleria Sud e la Galleria Nord, costituiscono il primo *Le gallerie* ampliamento storico della Villetta che anticipa l'effettivo completamento delle arcate del portico. Collocate simmetricamente tra loro a metà dei lati nord e sud dell'Ottagono esse proseguono il viale perpendicolare a quello che congiunge l'ingresso all'oratorio andando a sottolineare l'ortogonalità dell'impianto stesso e i suoi assi.

La loro conformazione introduce una concezione nuova dello spazio funebre delle gallerie che riprende la tipologia di insediamento mista delle antiche sepolture nelle cappelle laterali delle chiese, e quella lineare, dei loculi sovrapposti dei colombari e delle catacombe di epoca romana che da ipogee vengono portate sopra terra. Le due strutture si configurano infatti come una "chiesa" a pianta a croce latina ad unica navata, con bracci absidati e tamburo centrale, sviluppata su due piani, uno rialzato e l'altro seminterrato. Nel progetto e nella realizzazione si ravvisa quindi un cambiamento della tipologia architettonica adottata per i nuovi spazi sepolcrali che vede l'abbandono del modello del portico che cinge uno spazio aperto in favore della galleria racchiusa in se stessa e fiancheggiata

da cappelle gentilizie alternate a quadri di loculi tutti uguali disposti in file sovrapposte. Le gallerie, riunendo in un unico spazio le sepolture per le famiglie nobiliari e le sepolture dei comuni cittadini, rappresentano strutture per la sepoltura collettiva concepite per contenere tanti posti

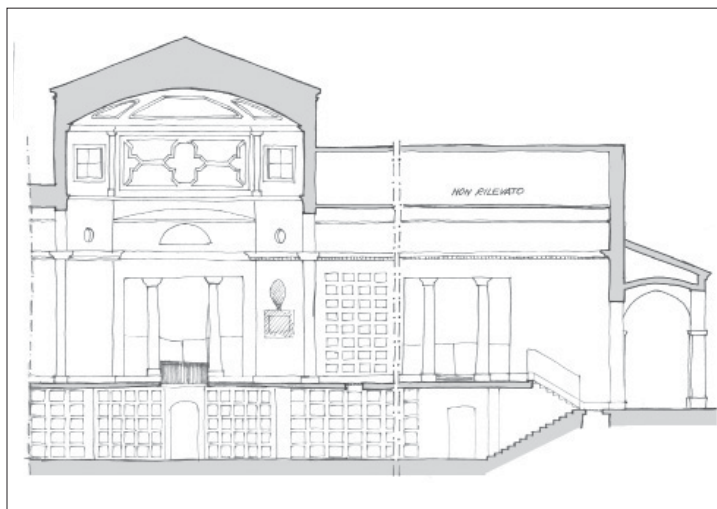


Fig. 4.2.10 – Sezione della Galleria Sud.

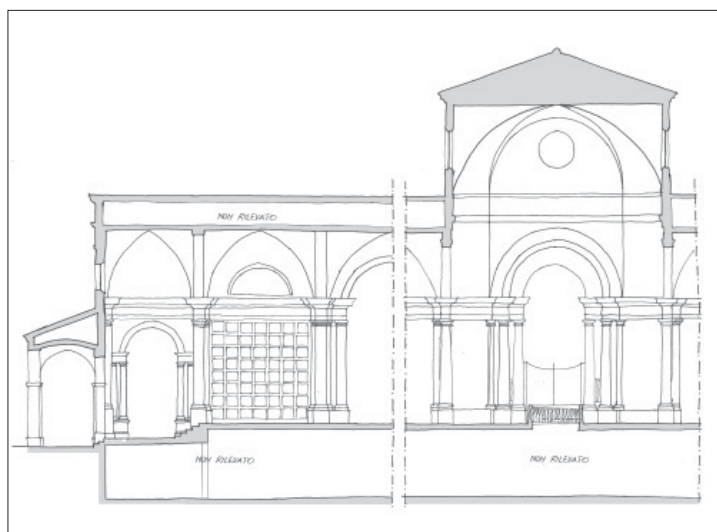


Fig. 4.2.11 – Sezione della Galleria Nord.

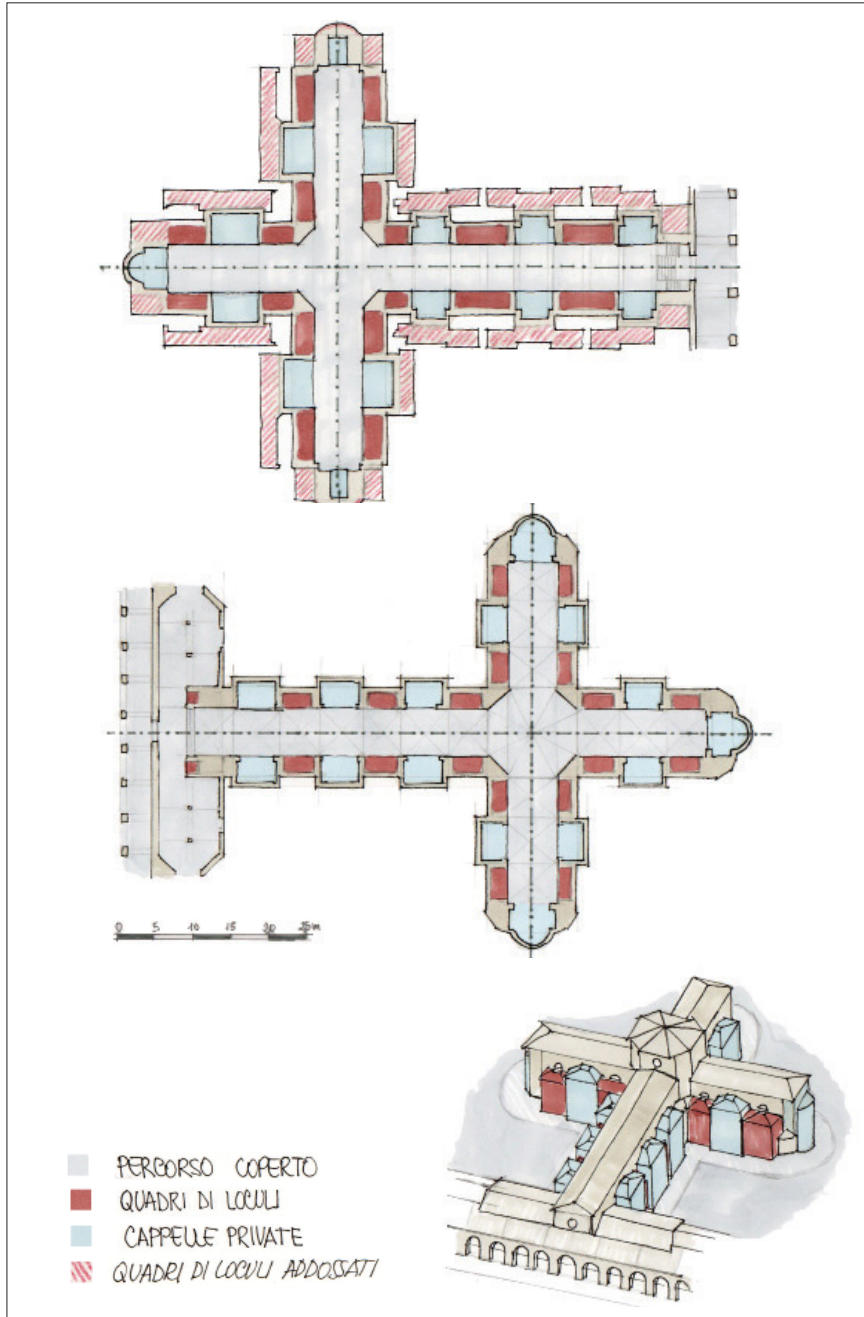


Fig. 4.2.12 – Pianta della Galleria Nord e della Galleria Sud con evidenziata l'alternanza delle cappelle e dei quadri di loculi all'interno di un unico spazio.



Figg. 4.2.13 e 4.2.14 – Interni della Galleria Sud e della Galleria Nord.

salma²⁴ e considerate una via di mezzo tra le sepolture privilegiate negli archi e le inumazioni a terra.

I due edifici differiscono per dimensioni e per stile: la prima neoclassica, presenta una spazialità schiacciata e massiccia accentuata dalle volte a botte ribassate e dalle aperture rettangolari delle cappelle; la seconda, eclettica, con bracci allungati e una copertura più alta a volte a crociera, presenta una maggiore ariosità e leggerezza.

Le sepolture lungo i viali Possibilità intermedia tra le sepolture in cripta degli archi e quelle nelle gallerie, per chi anelava ad un sepolcro “particolare”, era l’acquisto di un lotto di terreno ai lati dei viali principali per l’erezione di una tomba privata.

L’allineamento dei monumenti lungo i viali, dapprima costruiti isolatamente e successivamente intervallati da edicole di famiglia di dimensioni maggiori, seguono il modello delle vie funerarie romane.

In origine i viali erano stati concepiti come più ampi e solo li era prevista la costruzione di monumenti funebri individuali per i cittadini benemeriti. Con il saturarsi dello spazio disponibile lungo i viali principali le sepolture andarono ad allinearsi lungo i viali secondari che delimitavano i quattro

grandi campi, fino a perimetrarli.

La richiesta di spazi “visibili” per la costruzione di singoli sepolcri o tombe di famiglia, una volta esaurito lo spazio prospiciente i viali, ha portato all’occupazione progressiva dei campi originariamente destinati alle inumazioni, secondo un processo che va dall’esterno verso l’interno contrario a quello della saturazione della città murata il cui nucleo storico si amplia nelle periferie.

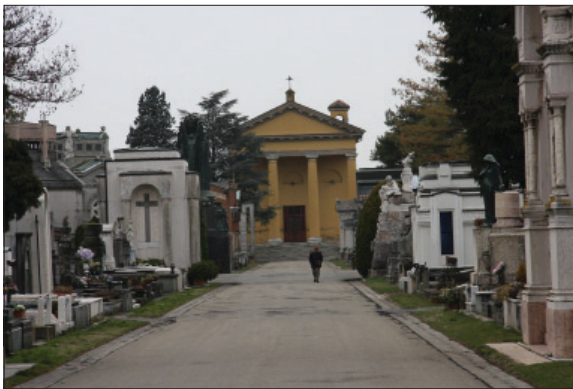


Fig. 4.2.15 – Vista del viale principale dall’ingresso verso l’Oratorio con edicole e tombe di famiglia.



Fig. 4.2.16 – Veduta delle edicole di famiglia affacciate sul viale secondario.

Note:

¹ Cfr. Rossi M. (a cura di), *Città perduta, architetture ritrovate*, ETS, Pisa, 2007; Rossi M., Tedeschi C. (a cura di), *Il disegno della memoria*, ETS, Pisa, 2010.

² Il Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla viene assegnato durante il Congresso di Vienna del 1814 alla Duchessa Maria Luigia d'Austria, la quale entra a Parma nel 1816. Fino ad allora il ducato era retto dai Borbone, dal duca don Ferdinando, e ritornerà alla casata borbonica dopo la morte della duchessa avvenuta nel 1847. Il cimitero è una delle opere più importanti promosse dalla duchessa dopo la restaurazione del ducato.

³ «*Fin sotto il Governo Francese si trattò della fondazione di un Cimitero suburbano per Parma, ma il salutare provvedimento non ebbe effetto se non se per opera dell'Augusta Sovrana Nostra. Per Decreto del 15 novembre 1817...*». Carlo Di Bombelles, *Monumenti e munificenze di sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla, Parma, 1845*, pp. 349-350.

⁴ La villa, residenza ebdomadaria del collegio dei Nobili, istituito dal duca Ranuccio I Farnese nel 1601, appartiene ora al complesso cimiteriale ed è la sede dei servizi cimiteriali. Cfr. Campanini A., *La Villetta di S. Pellegrino, residenza "hebdomadaria" del collegio dei nobili di Parma*, in "Aurea Parma", n.2, 2000, pp. 236-254. Durante i lavori per la realizzazione della Galleria Nord, nel 1898, sono stati inoltre trovati resti murari e il mosaico di un pavimento d'epoca romana. Cfr. Sitti G., *Parma nel nome delle sue strade*, Officina Grafica Fresching, Parma, 1929; Conversi R., *Archeologia della Villetta. La villa romana sotto i sepolcri*, in Rossi M. e Tedeschi C. (a cura di), *Il disegno della memoria*, ETS, Pisa, 2010.

⁵ Per le questioni legate alle sepolture e alla progettazione del cimitero per la città di Parma, a partire dagli ultimi decenni del Settecento si veda il saggio di Bontempi D., "Sia un ampio recinto quadrato...". *Ragionamenti e progetti sul cimitero extraurbano per la città*, in Rossi M., Tedeschi C. (a cura di), *Il disegno della memoria*, op.cit., pp.48-63 e Setti A. «*Tu che ti soffermi e leggi...*»: *il cimitero della Villetta e le sue memoriae nella Parma di Maria Luigia*, MUP, Parma, 2010, pp.55-73.

⁶ Carlo Di Bombelles, *Monumenti e munificenze di sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla, Parma, 1845*.

⁷ La cappella piramidale, riferibile al gusto egiziano diffusosi dopo l'occupazione napoleonica in Egitto della fine del Settecento, è schizzata a sanguigna sulla cartolina che contiene la descrizione della Cappella Piramidale: «*Insegnano i Maestri, che nel mezzo del grande ario di un Cimitero devesi collocare una elevata piramide rustica, che entro racchiuda una Cappella Sepolcrale. Riceva questa dall'alto, e dai fianchi un lume tremulo, e fioco, sicché i sentimenti di lutto e di penitenza nascono spontanei. Questo monumento innalzato su di una base quadrata di venti metri di lato, e dell'altezza di circa 35 m [...]. Disponendo infine simmetricamente de' Cipressi all'intorno del gran recinto, e della piramide sepolcrale, ed ornando i viali con arbusti di un verde costante, e con piante e fiori narcotici quasi presenterebbero l'idea degli Elisi immaginati da Poeti*», in ASCPr, Presidenza dell'Interno, b.256: Rapporto sul Cimitero di Parma, 15 febbraio 1819, il documento non è firmato (presumibilmente la relazione è del Coconcelli stesso). La piramide viene descritta più in dettaglio in una relazione successiva, del 22 febbraio 1819.

⁸ Sulle vicende delle comunità accatoliche e dei progetti per i cimiteri annessi alla Villetta, Cfr. Tedeschi C., *Culto e comunità*, in Rossi M. (a cura di), *Città perduta, architetture ritrovate*, op.cit., pp.60-68.

⁹ Giuseppe Cocconcelli (1740-1819) fu capitano e ingegnere idraulico a capo della Congregazione dei Cavamenti fino allo scioglimento ad opera dei Francesi, i quali tuttavia continuarono a fare riferimento alla sua persona e successivamente a quella del figlio Antonio. Il rigore tecnico-scientifico col quale operava lo portò ad assumere incarichi sempre più rilevanti e responsabilità in vari settori della vita cittadina di Parma. Oltre al progetto per il cimitero della Villetta il suo nome è legato alla costruzione del ponte sul Taro a Colorno (1793). Cfr. LASAGNI R., *Dizionario biografico dei parmigiani illustri*, PPS, Parma, 1956.

¹⁰ Decreto Sovrano riguardante a' Cimiteri ed a' Seppellimenti, 18 Novembre 1819.

¹¹ *Il cimitero urbano della Villetta (1817)* in G. Gonizzi, *I luoghi della storia II. Atlante topografico parmigiano*, PPS, Parma, 2001.

¹² All'articolo 6 della *Risoluzione Sovrana riguardante alla costruzione dei Portici o Sepolcri di Famiglia nel Cimitero di Parma* del 19 Agosto 1819: «I portici saranno costrutti a tutte spese de richiedenti, i quali commetteranno l'eseguimento de' lavori a chi piacerà loro, purché questi si facciano sotto la direzione di un Architetto delegato dal Comune a vegliarli».

¹³ ASCPr, carteggio, culto, cimitero, b. 31: "Perizia per la costruttura di tre nuovi portici ..." datata 30 Marzo 1862. Nella 'perizia per i portici numeri 45, 47 e 49, tra i costi relativi all'elevazione è annoverato il prezzo per 'dipinti a semplici bugne'. Fotografie d'epoca, scattate agli inizi del Novecento documentano la presenza di una decorazione a concii bicromi.

¹⁴ I saggi sono stati effettuati dalle restauratrici della ditta Metodo, Cecilia Torti e Carlotta Chiari. I cui risultato sono allegati al Piano di Recupero e sintetizzati nella Relazione del Piano di Recupero. Cfr. Torti C. e Chiari C., *Le decorazioni pittoriche e le stratigrafie cromatiche*, in Rossi M. e Tedeschi C. (a cura di), *Il disegno della memoria*, op.cit., pp.188-193.

¹⁵ All'articolo 11 della *Risoluzione Sovrana* del 19 Agosto 1819: "Nel'interno del portico ciascuno potrà fare ora e poi gli ornamenti ch'egli vorrà, purché si lasci libero il passaggio da un portico all'altro, e se ne sottoponga il disegno all'approvazione del Presidente dell'Interno, il quale non lo darà che dopo aver sentito il voto dell'Accademia delle Belle Arti".

¹⁶ «Abbiamo infatti nella nostra Italia molti preclari esempi di Cimiteri in Napoli, Bologna, Milano, e in Pisa specialmente, il di cui Campo Santo viene meritamente riputato per uno dei più celebri, ed è veramente un Edifizio degno d'ammirazione sotto tutti i rapporti. Le antiche pitture framiste di monumenti moderni, i ricchi depositi, i Mausolei, le iscrizioni d'ogni genere, le effigie degli Uomini grandi, le Colonne, gli Archi, i Portici, tutto trattiene in quel soggiorno della morte con un dolce interno movimento di tenerezza. Concorrono infatti i Cittadini a visitar sovente quel luogo, amando di trovargli fra gli avanzi dei suoi parenti, ed amici, senza che alcuna immagine disgustosa ferisca i sensi, turbi la fantasia, e

vi si trattengano con piacere, sia per trovarvi delle lezioni e degli oggetti d'emulazione, sia per provar ivi quelle dolci e segrete emozioni, che lo spettacolo della morte accompagnato dall'immagine del riposo, e dell'eternità non lascia mai di produrre». ASCPr, Governatorato di Parma, b.543, Lettera inviata da Giuseppe Cocconcetti il 27 febbraio 1817 al Governatore.

¹⁷ ASCPr, carteggio, culto, anno 1875, b.396: Relazione della Commissione sul Cimitero del 17 Maggio 1872 – Progetto di ampliamento.

¹⁸ Cfr. Vernizzi C., *Il viale e la città*, in *Città perduta, architetture ritrovate*, ETS, Pisa, 2007, pp. 51-59.

¹⁹ Bocchialini J., *Salviamo i pioppi della Villetta*, in *AUREA PARMA*, n. 26/1942, pp.32-33.

²⁰ Milizia F., *Principj di Architettura Civile*, Serafino Majocchi, Milano, 1847, ad vocem *Cimitero (Prima ed. 1781)*. «Qualche architetto alquanto ragionevole, discacciati i cimiteri fuori delle città, li vorrebbe sopra alture remote, scoperte, esposte a settentrione, e ne progetta il disegno nella maniera seguente. Sia un ampio recinto quadrato, o di qualunque altra figura curva, o mistilinea, circondato internamente da portici con archi scemi, o co' piedritti a bugne vermicolate; genere d'ornamento analogo alla corruzione de' corpi umani. Sopra i muri del recinto nel fondo dei portici fingansi consimili arcate, nello sfondato delle quali contengansi i cenotafi delle famiglie benemerite della patria, e al di sotto sieno le catacombe particolari per la loro sepoltura. Al di sopra de' portici sieno delle logge per le ossa de' fedeli. La copertura di esse logge sia di ardesia, la cui tinta fosca risalta nel tutto insieme un'aria lugubre da annunciare al primo colpo d'occhio un soggiorno di tenebre. Nel mezzo dell'atrio s'inalzi una piramide rustica, entro di cui sia una cappella sepolcrale. Ai quattro angoli dell' atrio scoperto, e in un certo sfondato, sieno tante catacombe colle aperture a tramontana, e co' muri coronati di appoggi guarniti di urne sepolcrali e circondati da cipressi. Al di sopra della volta sotterranea di queste catacombe s'inalzi un subasamento sormontato da una croce aggruppata con attributi mortuari. il suolo dell'aia sia due o tre piedi al di sotto di quello de' portici, e questo sia meno elevato di quello delle strade che v'introducono. Questa inuguaglianza, unitamente coll' esteriore corrispondente all' interno, accresce l'immaginazione di un soggiorno terribile».

²¹ Selvafolta O., *L'architettura dei cimiteri tra Francia e Italia (1750-1900): modelli, esperienze, realizzazioni*, in Felicori M. (a cura di), *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Sossella, Roma, 2005, pp. 20-21.

²² Si veda nota 13.

²³ I risultati sulle indagini simbolici dei numeri e delle forme ottagonali si trovano in ROSSI M., *Il teatro della memoria. Disegno, progetto e articolazione*, in Rossi M., Tedeschi C. (a cura di), *Il disegno della memoria*, op. cit., pp.28-34.

²⁴ Il progetto originale indicava 4040 posti salma per struttura. ASCPr, Carteggio, b.1111, anno 1872.

Capitolo 5

LE SUPERFICI DEL RICORDO

Il rilievo della Villetta evidenzia come ad ognuna delle porzioni architettoniche di progettazione omogenea che compongono il cimitero e che fanno riferimento a determinate tipologie insediative, corrispondano specifiche architetture funerarie: il recinto è suddiviso in campate, lungo i viali e i campi vengono collocate tombe ed edicole, mentre nelle gallerie si alternano colombari e cappelle.

Dalla scala architettonica dei modelli insediativi alle microarchitetture del singolo manufatto funebre, il ricorso ai modelli consolidati della tradizione classica e medievale è una costante. Il rilievo consente, quindi, di individuare come i modelli formali del passato siano ripresi e reinterpretati nella produzione architettonica e artistica otto-novecentesca.

I modelli di riferimento variano a seconda della tipologia sepolcrale e pertanto si evidenzia che:

- gli archi, implicando un percorso coperto, rappresentano una derivazione dai deambulatori e dalle navate delle chiese, ma anche dal portico urbano e soprattutto dal chiostro dei conventi;
- le cappelle rimandano a quelle all'interno delle chiese;
- le tombe presentano tipologie che richiamano tutti i monumenti sepolcrali classici e medievali;
- le edicole, oltre ai modelli funerari classici, ripropongono elementi propri dell'architettura sacra.

L'architettura, in quanto altamente espressiva, offre tuttavia la possibilità di sperimentare nuovi linguaggi. All'interno del cimitero è presente una ricca articolazione formale dei modelli, ai quali in alcuni casi si sostituisce

la fusione di elementi stilistici, per cui nel medesimo contesto è possibile ritrovare manufatti eclettici che mescolano motivi gotici, romanici e classici, affiancati a forme più pure e geometriche influenzate dalle esperienze razionaliste di inizio Novecento.

Tra le realizzazioni moderne vi sono manufatti di pregio, a testimonianza di una ricerca progettuale volta all'individuazione di nuove articolazioni formali per il sepolcro di famiglia. Molte cappelle realizzate nel dopoguerra, dalle forme classicheggianti stilizzate, sono arricchite da elementi ornamentali (pitture, mosaici, sculture, etc). In altri monumenti commemorativi si riscontra una difficoltà nell'individuazione di soluzioni architettoniche innovative, mentre sembra prevalere l'ostentazione del ricordo o della ricchezza.

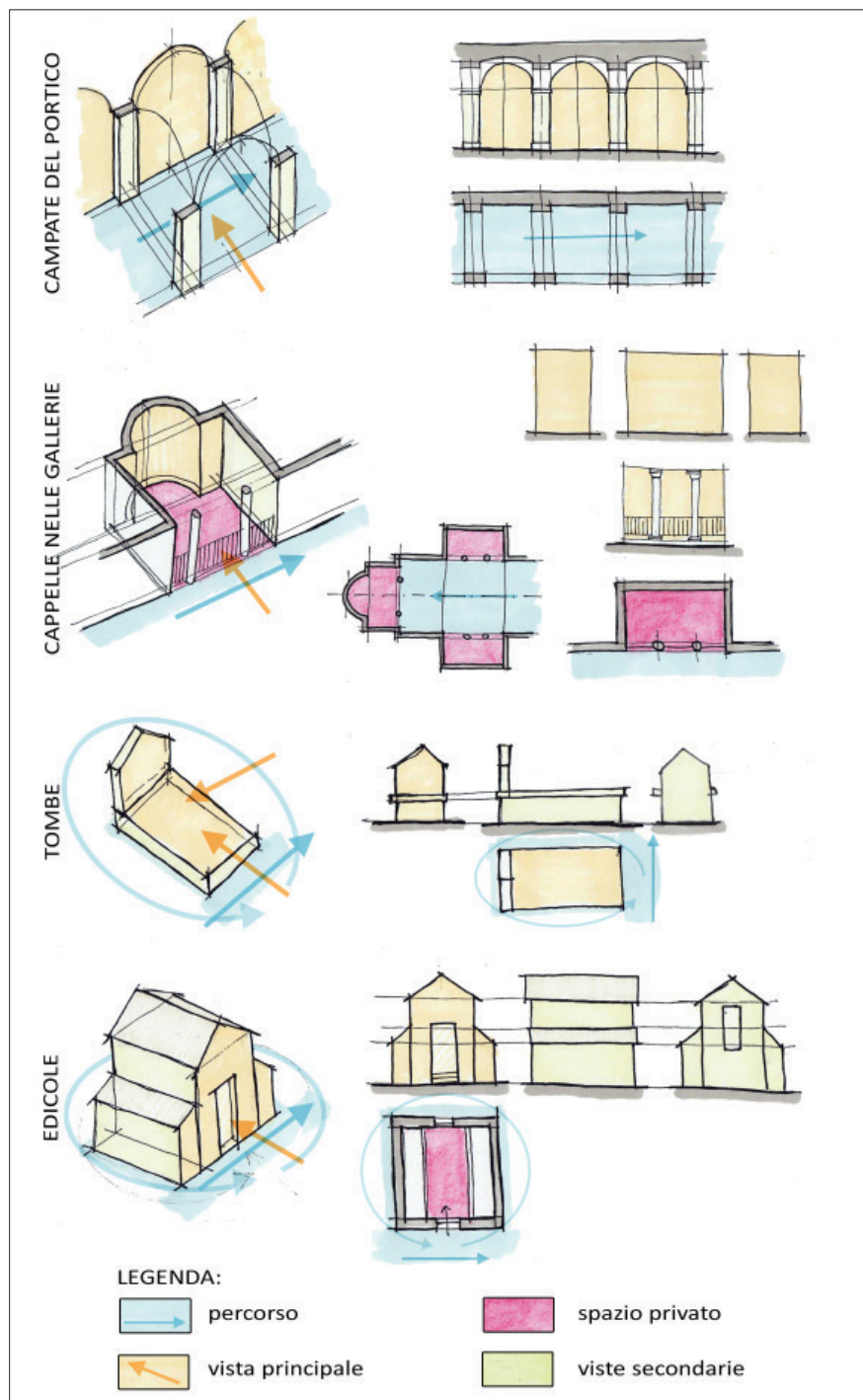
Fig. 5.0.1 – Analisi dei percorsi pubblici e spazi privati, prospetti principali e secondari negli allestimenti degli archi del portico, delle cappelle nelle gallerie, delle tombe e delle edicole.

Le singole campate del portico costituiscono il modulo di un percorso continuo coperto nel quale spazio pubblico e spazio privato vengono a sovrapporsi. La vista principale dell'allestimento dei monumenti a muro è quella frontale percepibile anche all'esterno lungo il viale che affianca il porticato. Percorrendo il portico si vedono anche i monumenti collocati lungo le lesene e i lati interni e laterali dei pilastri.

Le cappelle delle gallerie, arretranti rispetto al percorso principale della navata, racchiudono lo spazio privato delle sepolture o dei monumenti privati. Lo spazio è chiuso dal muro perimetrale su tre lati e da una cancellata su quello interno che lo rende al contempo aperto e visibile lungo il percorso. La vista principale sul quale vengono collocati i monumenti a parete maggiori è quella frontale, ma l'allestimento comprende anche le pareti laterali.

Le tombe per tumulazioni lungo i viali principali sono fatte per essere viste frontalmente e presentano una stele verticale e/o una lastra tombale orizzontale. È possibile girarci attorno ma il prospetto retrostante è insignificante, ad eccezione di alcune tombe di famiglia con decorazioni anche sul lato retrostante che presenta un portale per scendere alla camera sepolcrale ipogea o semi-ipogea, accessibile per le sole operazioni cimiteriali. Le tombe nei campi di inumazione vengono invece organizzate secondo file parallele, a volte collocate di testa, e separate da uno stretto percorso, hanno come unica vista quella frontale.

Le edicole di famiglia, collocate lungo i viali principali sono costituite sul modello "abitativo": ogni microarchitettura ha uno spazio interno privato al quale i familiari accedono tramite una porta. Il viale costituisce il percorso principale e determina il prospetto principale. È possibile girare attorno alle edicole che votano le spalle ai campi di sepoltura ma i prospetti laterali e quello retrostante sono da considerarsi secondari.



Da evidenziare è la varietà dei materiali impiegati nella costruzione dei sepolcri: le tombe ottocentesche sono realizzate prevalentemente in marmo e pietra grigia con ornamenti in bronzo, ferro battuto e piccole sculture in marmo bianco, mentre quelle dell'inizio Novecento sperimentano la pietra artificiale (graniglia di marmo e cemento), il laterizio, il travertino, i marmi levigati e differenti elementi ornamentali (mosaici, pitture, sculture ed inserti in ferro battuto)¹. Nelle tombe più recenti compare anche il metallo come materiale da costruzione.

Il rapporto tra i singoli monumenti funebri rispecchia la struttura gerarchica che caratterizzava la città dei vivi, con possibilità di tumulazioni di pregio a seconda delle disponibilità economiche.

Inizialmente nella Villetta la struttura gerarchica si rifletteva in una netta "separazione" tra i luoghi di sepoltura: ai più abbienti erano destinate le tumulazioni nel portico, mentre ai "comuni" le inumazioni nei campi. Successivamente con la costruzione delle Gallerie la separazione tra sepolture di pregio e sepolture più "comuni" avviene all'interno di un medesimo spazio, dove le une si alternano alle altre.

Nei primi decenni del '900, una volta saturati gli spazi antistanti i viali principali, si intensifica la costruzione di tombe ed edicole nei campi interni che restano oggi a testimonianza delle sperimentazioni stilistiche coeve. Questi monumenti vengono progettati e realizzati dagli stessi progettisti e maestranze che operano nella città dei vivi, per dar forma alle aspirazioni autocelebrative della borghesia.

Le differenti tipologie sepolcrali implicano forme specifiche nell'allestimento decorativo del singolo monumento funebre e nell'organizzazione delle sepolture collettive. In particolare quest'ultime variano a seconda che si tratti di:

- sepolture individuali riunite in un unico spazio, come negli archi di proprietà del comune;
- sepolture di persone appartenenti ad un gruppo familiare, come nelle tombe, nelle edicole e negli archi di famiglia;

- sepolture di membri appartenenti ad una congregazione o confraternita. Il rilievo delle diverse "microarchitetture" e l'individualizzazione del posizionamento della sepoltura sottolinea che l'elemento minimo assegnato al singolo defunto si esplica nell'organizzazione di una "superficie del ricordo" con caratteristiche specifiche. La *superficie del ricordo* rappresenta lo spazio in cui trovano collocazione gli arredi e le decorazioni atti ad onorare e perpetuare la memoria del defunto.

La ricerca evidenzia analogie tra le varie tipologie architettoniche, che consentono una loro classificazione. Il criterio di raggruppamento più coerente è rappresentato dall'omogeneità in relazione all'orientamento, alla funzione svolta e al numero dei destinatari. Sulla base dell'orientamento, la superficie del ricordo può essere sinteticamente definita come *verticale*, nel caso della lapide, o *orizzontale*, nel caso delle lastre tombali. Anche le steli nelle tombe possono essere considerate, al pari delle lapidi, pietre sepolcrali verticali.

In riferimento alla funzione si distinguono le superfici *di chiusura del sepolcro* da quelle *commemorative* che non costituiscono pietre tombali (ad esempio le lapidi degli archi e le botole delle cripte, alcune delle quali decorate con stemmi di famiglia). Infine, si identificano le superfici *individuali*, lapidi e lastre tombali a memoria del singolo defunto, e quelle *collettive*, nelle quali un unico allestimento è comune a tutti i defunti presenti nella stessa struttura.

L'aggregazione dei singoli elementi si caratterizza in relazione alla forma architettonica degli elementi modulari che scandiscono la tipologia sepolcrale: le campate del portico, le cappelle e i quadri di lacunari nelle gallerie, le tombe nei campi e le edicole.

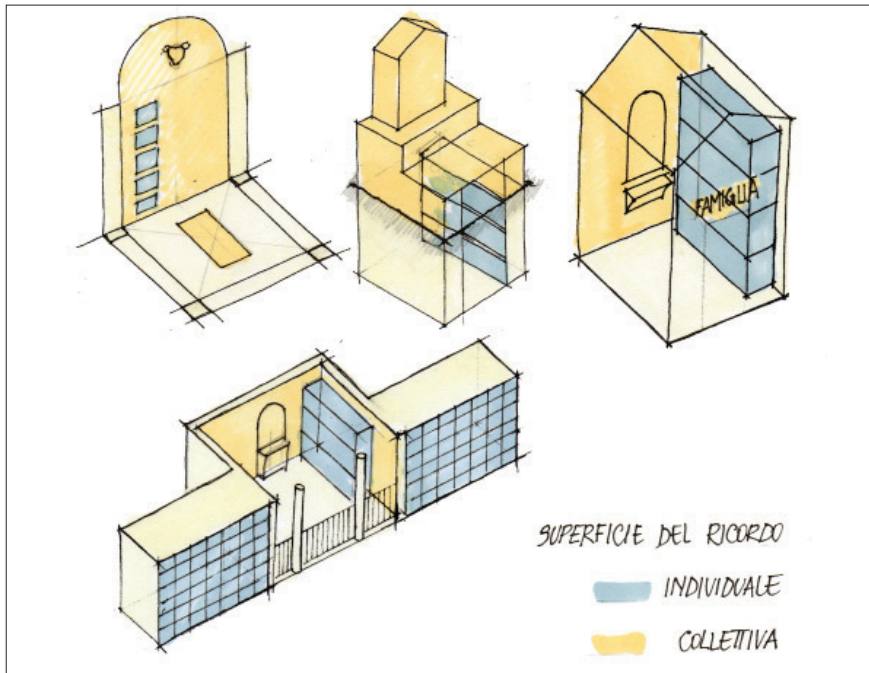


Fig. 5.0.2 – Rappresentazione delle superfici del ricordo individuale e collettiva nelle diverse microarchitetture.

5.1 LE CAMPATE DEL PORTICO

Il recinto porticato è costituito da una successione indifferenziata di moduli uguali. La singola campata, compresa tra i due pilastri, e le due lesene corrispondenti, posti a sostegno della volta e degli archi trasversali, si configura come un modulo regolatore dello spazio interno del portico che funge da pubblico passaggio. Il portico circolare rappresenta un simbolo di continuità poiché percorrendolo si ritorna sempre al punto di partenza e, come l'uroboro, rimanda alla natura ciclica delle cose.

La costruzione delle arcate fu possibile grazie ai contributi dei privati, incentivati a costruire a proprie spese gli archi e le sottostanti cripte in cambio della possibilità di goderne in perpetuo². Ciò ha fatto sì che all'interno del cimitero si ritrovino oggi archi appartenenti a "soggetti"

diversi:

- famiglie patrizie (archi privati);
- famiglie ecclesiastiche (chiesa secolare e ordini regolari);
- confraternite laiche e Università;
- Comune.

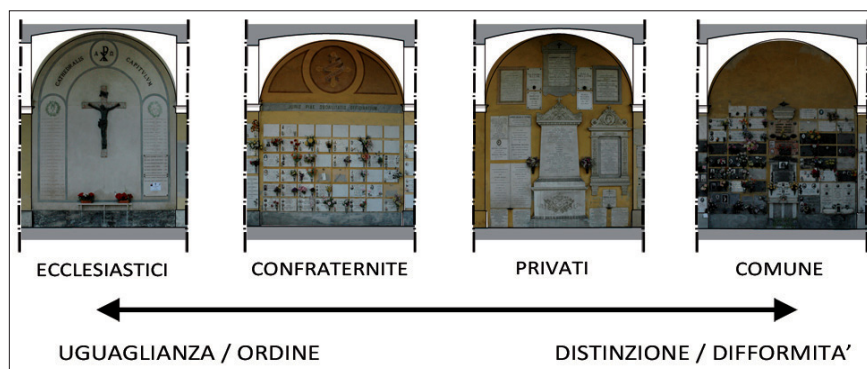


Fig. 5.1.1 – Configurazione tipica degli archi in funzione della diversa proprietà.

Nel portico non vi è corrispondenza diretta tra lapide e corpo del defunto sepolto nella cripta e l'allestimento della superficie del ricordo dell'arcata, insieme alla concezione dell'allestimento decorativo del fondale che è l'elemento di riconoscibilità delle singole arcate, varia in funzione del tipo di "proprietà". Negli archi vi è una compresenza di entrambe le superfici, individuali e collettive, ma quest'ultime tendono a minimizzare le prime tanto più è forte il senso di appartenenza al gruppo che possiede il sepolcro. In generale la superficie del ricordo individuale è costituita dalle lastre verticali commemorative apposte sul fondale delle arcate che successivamente sono andate a rivestire anche le lesene, i lati interno e laterale dei pilastri e, solo in alcuni casi, anche quello esterno. A quella singola si sovrappone, e talvolta sostituisce, la superficie collettiva costituita del fondale stesso, intenzionalmente progettato insieme agli altri elementi della campata (ad esempio il cielo stellato sulla volta, gli sfondati prospettici, i *trompe l'oeil* vegetali), che presenta un arredo comune a tutte le sepolture. Il nome della famiglia, della congregazione religiosa o della confraternita, che si ritrova spesso nelle lunette, indica un luogo destinato

al ricordo comune a tutti gli appartenenti al gruppo. Anche la botola di chiusura della cripta sepolcrale sotterranea, quando presenta incisioni con il nome o lo stemma della famiglia, può essere considerata superficie del ricordo orizzontale-collettiva.



Figg. 5.1.2 e 5.1.3 – Esempi di superficie del ricordo collettiva: botola di chiusura della cripta sepolcrale (arco 103) e lunetta del fondale (arco 104) con indicato il nome della famiglia proprietaria dell’arco.

Gli archi privati e quelli religiosi sono caratterizzati da un progetto di allestimento “interno” organico e omogeneo costituito talvolta da lapidi inserite direttamente nel disegno del fondale rivestito in marmo policromo. Nei primi è spesso presente un monumento “a muro” centrale, che richiama la forma del cippo sepolcrale, o una grossa lapide variamente decorata, in onore del fondatore dell’arco o del primo defunto della famiglia attorniate dalle lapidi dei familiari o di amici di famiglia³. La composizione degli elementi sottolinea così una gerarchia spaziale che corrisponde al “ruolo” sociale e familiare dei singoli defunti.

Gli allestimenti degli archi delle famiglie religiose, posizionati per lo più ai lati dell’oratorio, presentano spesso la conformazione ad altare con crocifisso centrale delle cappelle nelle chiese, i nomi dei defunti e le date anagrafiche di nascita e morte sono inseriti “ad elenco” in un’unica superficie collettiva.

Gli archi delle confraternite laiche sono quasi sempre risolti con una serie ordinata di lapidi tutte uguali che richiamano quelle dei colombari ma in

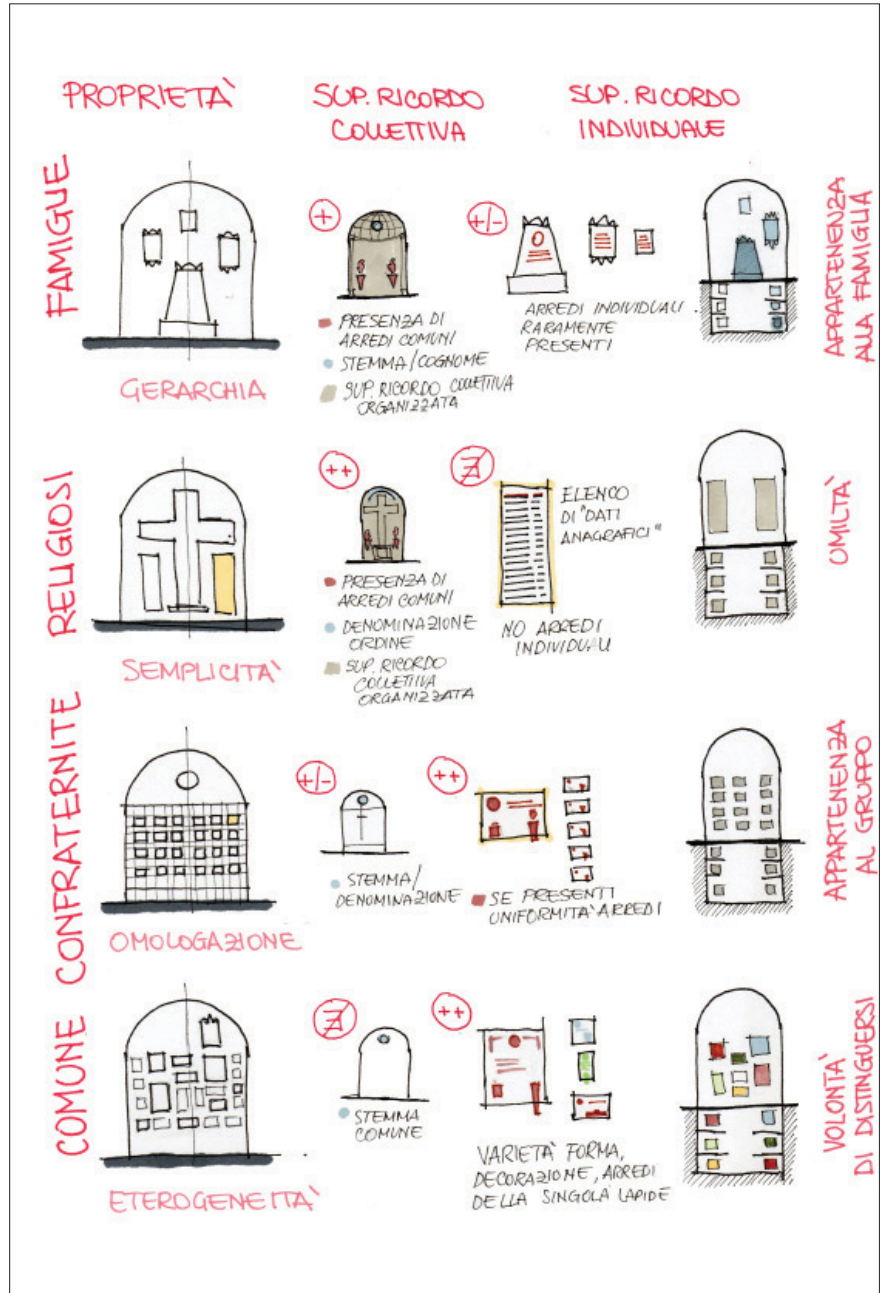


Fig. 5.1.4 – Schematizzazione della variazione della superficie del ricordo collettiva e di quella individuale in funzione della diversa proprietà degli archi.

genere di dimensioni più piccole. L'uniformità che ne deriva sottolinea l'appartenenza dei defunti ad un gruppo. In questo caso la superficie del ricordo individuale presenta un disegno unitario, riflesso anche nella scelta dei singoli arredi tombali, che tende all'unificazione del segnale.

Al contrario, negli archi comunali manca un inquadramento "allestitivo" intermedio tra progetto di costruzione (architettura) e singolo monumento di sepoltura (allestimento) se non nel progetto preliminare che prevedeva una disposizione regolare delle lapidi dalle dimensioni prestabilite⁴, come nei colombari, ma che non riuscì ad "imporre" un'uniformazione rigorosa all'intervento del singolo. Tale mancanza è la prima causa del disordine compositivo, conseguenza della concessione da parte del comune del diritto di collocare monumenti funerari perpetui nella posizione centrale dell'arcata di sua proprietà, che forza la distribuzione apparentemente casuale degli altri ai lati e nella parte bassa. Il risultato è una grande varietà di materiali, forme e arredi delle lastre lapidee, segno della volontà di distinguersi caratterizzando in modo autonomo il singolo sepolcro.

I monumenti centrali possono configurarsi come:

- monumento a terra lievemente sporgente dal fondale;
- lapidi gemellate;
- lapidi singole che si distinguono per dimensioni e finiture;
- piccoli sarcofagi su mensola.

L'autonomia, lasciata ad ogni proprietario, di intervenire liberamente sull'allestimento del proprio portico, ha generato molteplici tipologie di organizzazione e di finitura del fondale, ed è lecito supporre che lo stato attuale di molti archi sia frutto dei diversi interventi e rimaneggiamenti avvenuti nel corso del tempo.

I fondali semplicemente tinteggiati, coperti da allineamenti regolari di lapidi tutte uguali, rappresentano la soluzione più semplice che richiama l'immagine della disposizione ordinata delle lastre di chiusura dei loculi dei colombari. È il caso ad esempio della serie di archi appartenenti alla confraternita della Pia Unione Ufficianti (archi 108-126) o di quelli dell'arciconfraternita del SS. Cuore di Gesù (archi 16-18).



Fig. 5.1.5 – Veduta degli archi appartenenti alla confraternita della Pia Unione Ufficianti con lapidi disposte in file regolari.

I fondali decorati sono per lo più dipinti o rivestiti in marmo, con scarsità di monumenti sporgenti dal fondale. La tipologia di allestimento prevalente è quella del monumento centrale, anche come grande lapide, posto al centro dell'arcata in modo da strutturarne lo spazio istituendo una gerarchia negli elementi che lo circondano. Dove sono presenti due lapidi monumentali si crea una distribuzione simmetrica.

Spesso il monumento principale è parte di uno sfondato prospettico⁵ dipinto a *trompe l'oeil*, che rappresenta un'architettura, una vista d'interni o un paesaggio vegetale. Nelle scenografie architettoniche sono ricorrenti raffigurazioni di absidi coperte da una semicupola ricordanti le cappelle delle chiese con monumento centrale, come l'arco 78 della famiglia Fulcini, e le prospettive che amplificano lo spazio e "immettono" in stanze voltate e corridoi, lungo i quali si moltiplicano i monumenti dipinti, che si vedono nell'arco 66 della famiglie Gramignola Saccani e dell'arco 154 del monastero di San Giovanni Evangelista.

A questo proposito sono interessanti due schizzi di gusto eclettico del pittore Giacomo Giacopelli⁶. Il primo del 1857, presentato nella licenza di ottobre per il fondale dell'arco del conte Giuseppe Simonetta⁷, sembra raddoppiare in profondità la campata del portico mostrando uno spazio



Fig. 5.1.6 – Particolare del fondale dell’arco del monastero di San Giovanni Evangelista.

interno con copertura a vela: una stanza sepolcrale, con monumenti funerari nelle arcate laterali e sulla parete di fondo, una porta con il simbolo dell’uroboro alato affiancata da due candelieri accesi e una fila di lapidi sulle rispettive lesene laterali. Sulla lunetta in alto è presente lo stemma della famiglia. Il secondo, allegato alla richiesta del 1858 per la decorazione dell’arco del conte Giovanni Gilli⁸, mostra una nicchia con cupola cassettonata che racchiude un monumento funebre ornato da figure alate, avente come basamento un altare irrigidito da un motivo a bugne. Ad incorniciare lo sfondato prospettico, finte lesene contenenti una fila di lapidi e sormontate da un arco sembrano sottolineare la divisione tra lo spazio reale di passaggio e sosta del portico e lo spazio illusorio dell’altare funebre della cappella.

Fra i fondali con rivestimenti marmorei si distinguono quelli con lapidi disposte secondo una griglia regolare incorniciata da fasce marmoree di diverso colore a formare un motivo geometrico, come gli archi 103 e 109 rispettivamente delle famiglie Balestra e Rugalli, e quelli con monumento centrale e lapidi attorno disposte in modo simmetrico. In pochissimi



Figg. 5.1.7 e 5.1.8 – Schizzi del pittore Giacomo Giacopelli per la decorazione dei fondali dell'arco 34 e dell'arco 141.

ASPr, Comune di Parma, Ingegneri e Architetti, Licenze di Fabbriche, b.2479, 1858.

casi vi sono fondali scultorei, dei quali è mirabile esempio l'arco 102 di proprietà della famiglia Bulloni-Serra. Il fondale presenta un'edicola che incornicia una porta socchiusa finemente cesellata e una figura femminile nelle sembianze di angelo messaggero; alla base dell'edicola è collocato un bassorilievo marmoreo raffigurante una donna inginocchiata che invita al silenzio un angelo-fanciullo e lateralmente due busti sorretti da mensole decorate con ghirlande floreali. Di fronte a questa parete, nell'arco "esterno" del portico, è collocata su un alto piedistallo la statua a grandezza naturale di Giuseppe Serra, rivolta verso l'interno.

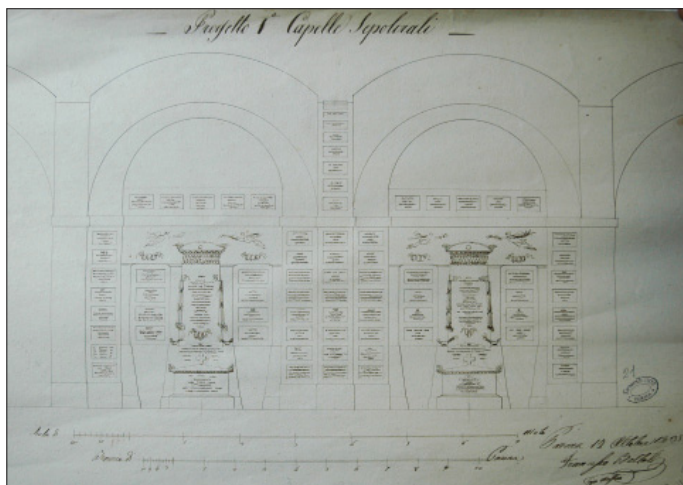
Spesso gli archi rivestiti, ed in particolare quelli appartenenti agli ordini religiosi, sono configurati come gli altari nelle cappelle delle chiese, sia che la rappresentazione risulti piatta (come gli archi 115 e 147 dei Missionari Saveriani), sia che gli elementi principali emergano in rilievo (ad esempio gli archi 9, 134 e 149 rispettivamente delle Suore Clarisse, delle Ancelle dell'Immacolata e dei Parroci di Parma).

Nei fondali di rifacimento prevale la griglia ordinata di lapidi; è il caso ad

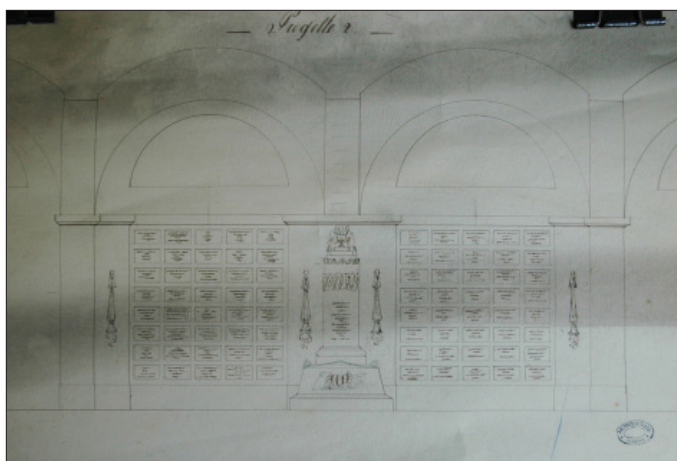
esempio dell'arco 145 appartenente alla confraternita delle Cinque Piaghe, ove i restauri recenti hanno riscoperto la presenza di un motivo decorativo, incorniciante la lapide dedicatoria, con putti alati che sorreggono il calice. La continuità del possesso è sottolineata dalla presenza di un allestimento ripetitivo nei fondali e dalla presenza di pavimenti omogenei che spesso mancano di bordatura tra un arco e l'altro. Quando due o più archi contigui appartengono al medesimo proprietario, viene ripetuto lo stesso allestimento, eventualmente con un monumento posto al centro dello spazio comune a sottolinearne la contiguità. Presso l'Archivio di Stato di Parma sono conservati tre disegni⁹ di progetto datati 1835 e firmati da Francesco Bettoli che mostrano due varianti di allestimento per due archi contigui appartenenti alla Compagnia di San Giovanni Decollato: i primi due presentano al centro dei fondali un monumento in stile neoclassico attorniato da lapidi, anche sulle lesene e sull'arco in comune, il terzo invece mostra la variante con monumento collocato in corrispondenza della lesena centrale e lapidi ordinate nei fondali.



Figg. 5.1.9 e 5.1.10 – Particolari dell'arco 102 di proprietà della famiglia Bulloni-Serra: angelo sulla soglia e altorilievo.



Figg. 5.1.11 e 5.1.12 – Due progetti per gli archi 16 e 18 firmati Francesco Bettoli del 17 ottobre 1835. Il primo presenta monumenti gemelli nelle arcate, il secondo mostra un monumento sulla lesena centrale. ASPr, Conventi e confraternite, Compagnia San Giovanni Decollato, disegni 21 e 22.



I fondali, sia quelli realizzati che quelli solamente progettati, come anche le lapidi degli archi, offrono una panoramica generale degli stili architettonici con elementi neoclassici (i monumenti centrali), neogotici (le lapidi con le guglie) e neogizi (i portali con geroglifici), fino a motivi *liberty* e *déco*, spesso commisti in un gusto eclettico. È presente anche qualche esempio meritevole di scultura contemporanea.

Negli archi 46, 150, 77 e 81, al centro dei pilastri esterni, sono collocati monumentali sarcofagi di elevato pregio scultoreo, risalenti agli anni Venti del Novecento. L'inserimento di questi elementi, pensati per essere visti dai viali dei campi, impedisce la possibilità di passare direttamente da questi al percorso porticato, contribuendo così a delimitare lo spazio interno. In questi manufatti si verifica, come per le tombe, la sovrapposizione tra luogo del ricordo e spazio della sepoltura.

In particolare, il monumento sepolcrale eretto sotto l'arco 46 in memoria di Adele Schianchi e del tenente Tino Gnechi, è arricchito verso i campi da una statua in bronzo dello scultore Emilio Trombara, rappresentante una figura femminile a braccia aperte che tiene una ghirlanda di rose e si appoggia con grazia angelica al sarcofago marmoreo, e verso il passaggio coperto da una grande lastra di bronzo raffigurante la scena del ricongiungimento delle anime dei due innamorati, nella quale viene raffigurato il sepolcro e uno scorcio degli archi della Villetta. Come l'epigrafe sottostante *«ei son dove l'amor non muta / vivono in cielo ove l'amore è vita»*, anche il monumento celebra il tema dell'amore terreno, destinato a durare senza fine nell'eternità dell'oltretomba.

Opera pregevole del medesimo autore è anche la statua bronzea raffigurante un angelo seduto sull'arca collocata nell'arco 81, che originariamente teneva in una mano la tromba del giudizio e nell'altra la clessidra. Sempre appartenente alla tipologia del sarcofago con scultura, è il sarcofago funerario con aquile in metallo sugli spigoli e statua di donna piangente realizzato dal marmista Antonio Leoni collocato sotto l'arco 77. Unico nella sua tipologia è invece l'alto sepolcro monumentale della famiglia Ranza, posto nell'arco 150, in marmo bianco e bardiglio sagomato con volute, aquile e grifoni ai vertici con applicazioni in bronzo, che richiama in modo diretto le forme e le decorazioni del Sacello Rucellai di Leon Battista Alberti nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze.



Figg. 5.1.13 - 5.1.14 - 5.1.15 - 5.1.16 – Monumenti a sarcofago presenti rispettivamente, in senso orario, sul sepolcro famiglia Ranza (arco 150), sepolcro famiglie Gneccchi-Schianchi (arco 46), sepolcro famiglia Parodi (arco 77) e sepolcro famiglie Soliani-Giordani-Mancini (arco 81).



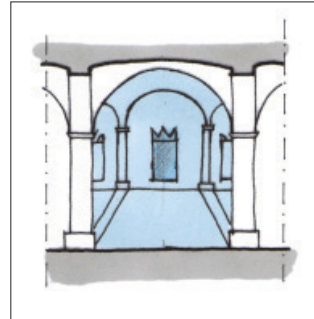
Fig. 5.1.17 – Bassorilievo presente sul sarcofago famiglie Gneccchi-Schianchi (arco 46).

Fig. 5.1.18 – Archi del portico dell'Ottagono.

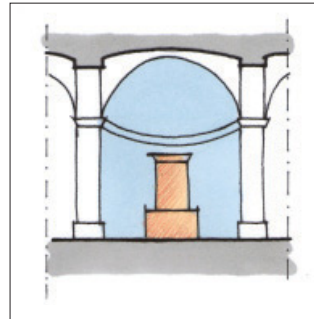
TIPOLOGIE FONDALI DIPINTI

SCHEMATIZZAZIONE

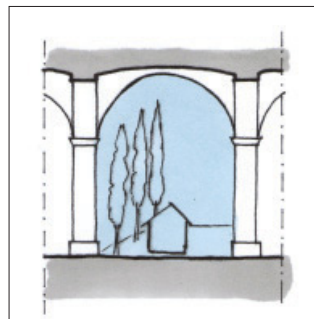
a) Interno architettonico con monumento. Progetto per arco 34, archi 154 e 66. (ASPr, comune di Parma, b.2479)



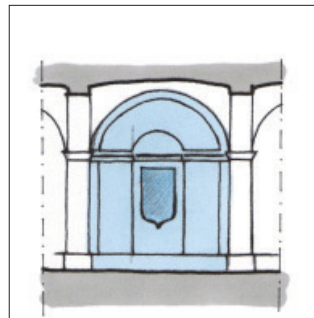
b) Abside con monumento centrale. Progetto per arco 141, non identif, arco 78. (ASPr, comune di Parma, b.2479, ASCPr, carteggio, culto, cimitero, b.76)



c) Ambienti esterni. Progetto per arco 141, archi 29 e 27. (ASCPr, licenze di fabbriche, b.1)



d) Decorazione piana. Archi 104, 3, 145.



PROGETTI D'ARCHIVIO E REALIZZAZIONE

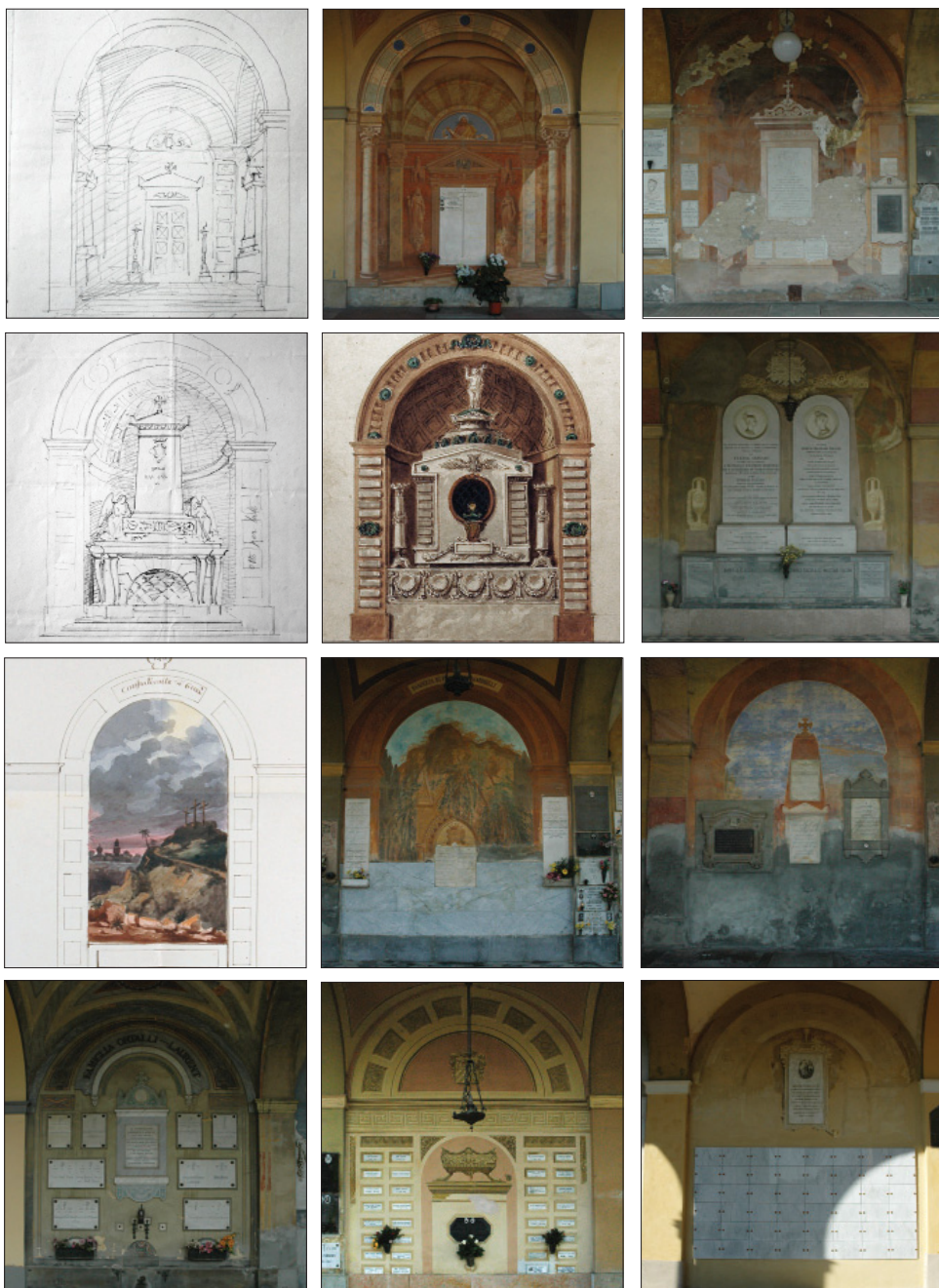
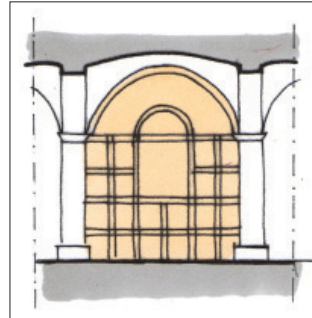


Fig. 5.1.19 – Archi del portico dell'Ottagono.

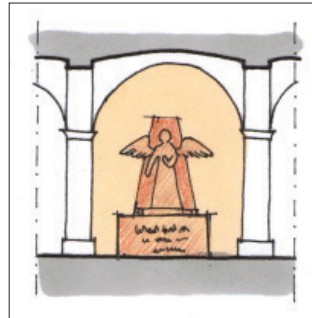
TIPOLOGIE FONDALI CON RIVESTIMENTI MARMOREI

SCHEMATIZZAZIONE

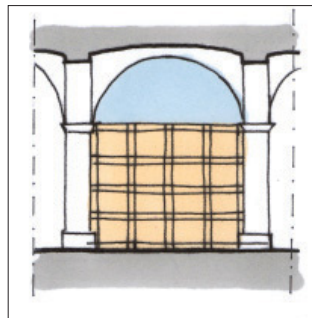
a) Fondale completamente rivestito di marmo. Progetto per archi 111 e 109, arco 103. (ASCP, licenze di fabbriche, b.5; ASCPr, carteggio, culto, cimitero, b.193)



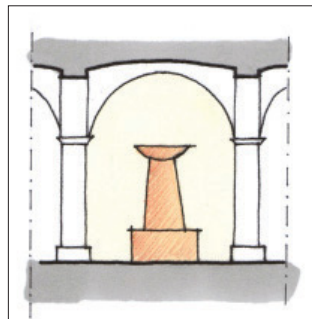
b) Abside con elementi scultorei. Progetto per arco 149, archi 102 e 134. (ASCP, licenze di fabbriche, b.35)



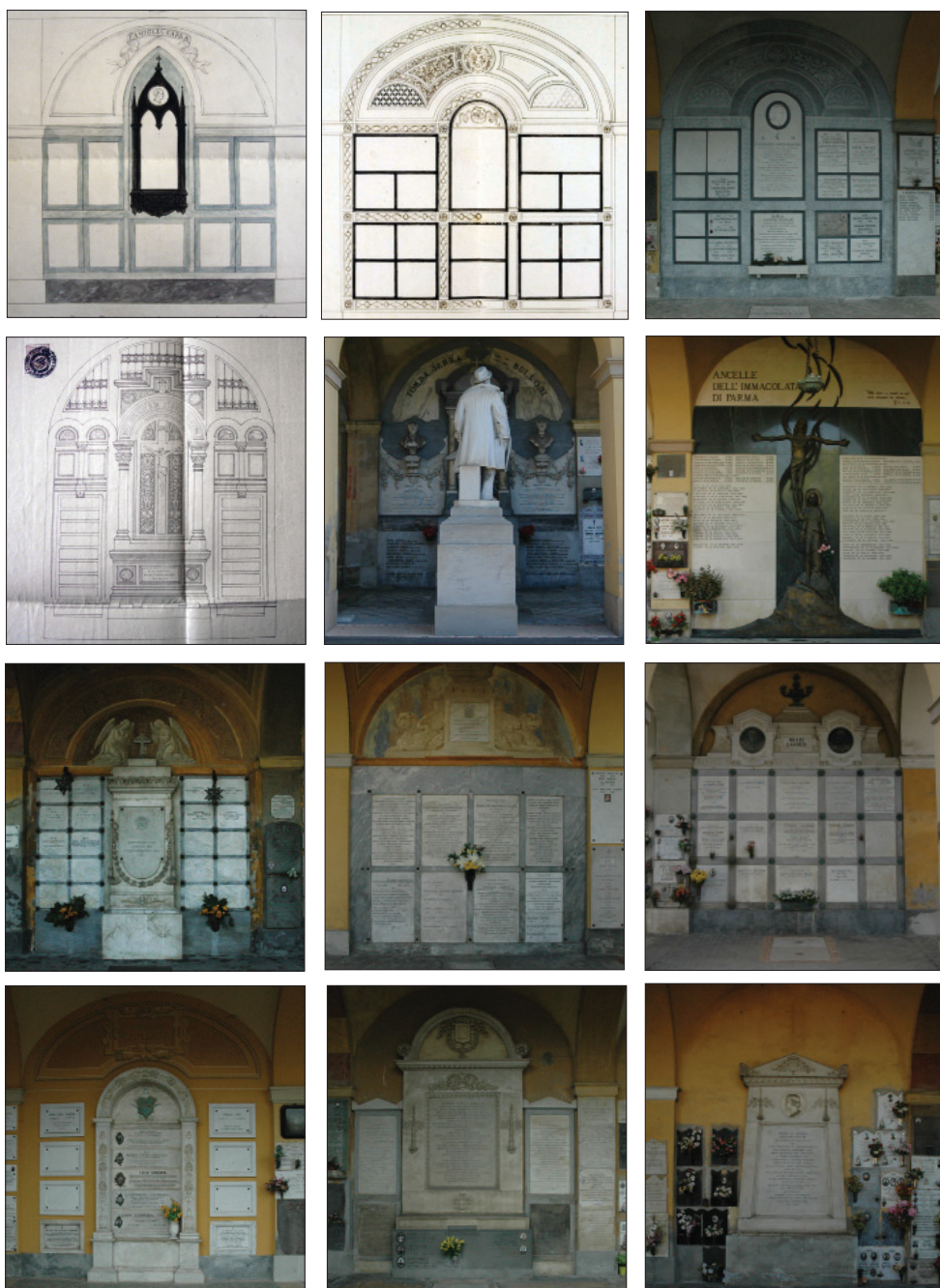
c) Fondale marmoreo e lunetta decorata. Archi 73, 14 e 127



d) Monumento centrale su fondo tinteggiato Archi 107, 133, 138.



PROGETTI D'ARCHIVIO E REALIZZAZIONE



5.2 LE CAPPELLE E I QUADRI NELLE GALLERIE

Nelle due gallerie gemelle dell'ampliamento ottocentesco si alternano cappelle private e colombari comuni. Lo spazio privato delle cappelle è delimitato su tre lati dal muro perimetrale dell'edificio stesso e, sul quarto, da una cancellata con affaccio sulla navata centrale che costituisce un ampio corridoio coperto comune. L'immagine spaziale delle cappelle delle Gallerie Sud e Nord è diversa: nella Galleria Sud l'apertura sul pubblico passaggio è rettangolare con colonne dalle proporzioni "tozze" e lo spazio privato, con volta a botte ribassata o soffitto piano e lucernaio centrale, ha un'estensione maggiore in lunghezza che in altezza; nella Galleria Nord le cappelle sono molto più alte, l'apertura sul corridoio centrale è ad arco su esili colonne laterali e modanature continue su tutto il perimetro, la copertura è a volte a botte con lucernaio e, come per la Sud, a semicupola nelle absidi terminali dei bracci.

Le tumulazioni sono generalmente collocate al piano interrato in una cella chiusa che si trova in corrispondenza della cappella superiore. In alcuni casi in quest'ultima è presente una fila di loculi sovrapposti addossata alle pareti laterali, che va così a saturare anche lo spazio del vano superiore. Anche lungo il corridoio del piano rialzato e di quello seminterrato, dalle dimensioni più ridotte, sono collocati quadri di loculi posti in file sovrapposte e consecutive.

Nella cappelle delle gallerie Nord e Sud si riconoscono due tipi diversi di superficie del ricordo individuali. Nei casi in cui le sepolture sono collocate nello spazio chiuso al piano inferiore, in corrispondenza della cappella stessa, la superficie individuale è costituita dalle lapidi commemorative o dai monumenti sepolcrali a muro; mentre dove i sepolcri, costituiti da loculi sovrapposti architettonicamente definiti, sono accostati alle pareti laterali si hanno singole superfici verticali. La superficie del ricordo collettiva è determinata invece dal fondale e dalle pareti che presentano una decorazione comune con monumenti funebri di familiari o altari sul modello di quelli presenti nelle chiese.

In generale, nelle cappelle, uguali nell'impianto ma diverse nella decorazione, la maggior parte delle lapidi e dei monumenti sono collocati su una parete tinteggiata uniformemente; alcuni fondali sono decorati pittoricamente e, a volte, è presente il rivestimento marmoreo (di solito laddove ci sono i loculi interni). In alcuni casi l'allestimento è piuttosto spoglio, con lapide o statua centrale ed eventuali lapidi disposte attorno simmetricamente. Talvolta sono presenti altari e croci posti al centro della parete.

Pregevoli sono alcune cappelle nella Galleria Sud con una forte connotazione neoclassica, come la San Vitale e la Gatti Silvestri, la cui struttura centrale a forma di tronco piramidale ricorda il monumento funebre a Maria Cristina d'Austria del Canova. Nella Galleria Nord, la Cappella Vitali-Mazza è un'interessante esempio di decorazione a motivi geometrici e forme in stile déco.

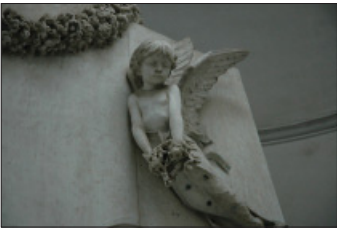
Nei quadri che alternano le cappelle delle gallerie Sud e Nord si osserva una ripetizione ordinata di superfici del ricordo individuali, costituita dalle lapidi di chiusura dei singoli loculi (come nelle arcate semplici). L'immagine che ne deriva è quella di un'unica superficie collettiva.



Fig. 5.2.1 – Interno della Galleria Sud.



Fig. 5.2.2 – Interno Galleria Nord.



Figg. 5.2.3 - 5.2.4 - 5.2.5 - 5.2.6 – Cappella Vitali Mazza nella Galleria Nord (in alto a sinistra); cappella Gatti Silvestri nella Galleria Sud (in alto a destra) e particolare; cappella San Vitale nella Galleria Sud (in basso a destra).

5.3 LE TOMBE

All'interno del grande campionario formale e stilistico delle tombe¹⁰ collocate lungo i viali dell'Ottagono è possibile individuare alcune forme ricorrenti che reinterpretano le tipologie dall'antichità classica o medioevali.

Le forme che si rifanno ai modelli classici sono quelle:

- a lastra orizzontale
- a recinto
- a sarcofago

- a stele e a cippo
- a piramide
- a obelisco e a colonna funeraria

La forma più comune è quella a *lastra orizzontale*: da quelle più semplici con basso copritomba lapideo a quelle più complesse sormontate da sculture o rialzate su un alto basamento.

Il *sarcofago* si ritrova in diverse varianti che spaziano dalla forma più classica con decorazioni lungo i fianchi e acroteri ai quattro angoli della chiusura, a quelle più lineari delle tombe moderne. In dimensioni notevolmente ridotte, si trovano appesi alle arcate del portico, mentre, nella forma ad arca, più grande e ricca, sono presenti anche tra gli archi frontali del portico. Sarcofagi si rintracciano anche all'interno di monumenti più articolati.



Figg. 5.3.1 - 5.3.2 - 5.3.3 – Tombe a sarcofago Maestri, Pozzi e Carpi.

La *stèle*, lastra lapidea di piccole dimensioni che si erge verticalmente su una base o a diretto contatto con il terreno, costituisce la tipologia classica di sepoltura. Le lastre presentano iscrizioni funebri e bassorilievi scolpiti con raffigurazioni di vario genere (figura angelica, prospettiva schiacciata e immagini varie). Di dimensione e profondità maggiore, sono presenti elementi che ricordano la forma del *cippo* classico con acroteri laterali ed eventuali nicchie per l'inserimento del busto del defunto.

Altre forme ricorrenti di monumento sono quelle che riprendono la conformazione della *piramide* tronca o che ricordano l'immagine del tumulo.



Figg. 5.3.4 - 5.3.5 - 5.3.6 – Tombe a stele Gabba e Rosazza (prime due) e tomba a cippo Mazzola.



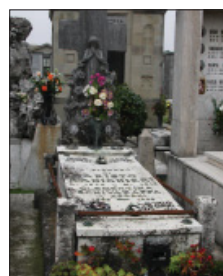
Figg. 5.3.7 - 5.3.8 - 5.3.9 – Tombe Coppi, Galletti e Tommasini che richiamano l'immagine del tumulo e della piramide.

Le tombe caratterizzate da un'impostazione verticale si rifanno all'*obelisco* e alla *colonna funeraria* che, nel cimitero, viene riproposta come spezzata, allusione alla vita interrotta prematuramente. Talvolta essa funge da sostegno di un busto, come riproposizione della colonna onoraria, o di un'urna velata, allusione alla morte e alla separazione che essa genera.



Figg. 5.3.10 - 5.3.11 - 5.3.12 – Tomba a obelisco Battei e tombe a colonna Piselli e Poldi.

La tipologia più antica presente nell'Ottagono è quella della *tomba a recinto*, in cui lo spazio della sepoltura, lasciato a prato con stele o croce in testata oppure coperto da lastra tombale, è delimitato da una ringhiera o da colonnotti con catene o aste metalliche. Questa tipologia diffusasi a partire dal Medioevo e specialmente nel *churtyard* anglosassone, riprende l'idea del recinto e dei giardini funerari romani riducendone le dimensioni e sintetizzandone gli elementi. Il recinto è spesso presente anche nelle altre tipologie di tomba a delimitazione dello spazio privato.



Figg. 5.3.13 e 5.3.14 – Tombe a recinto Grossardi e Agnoli.

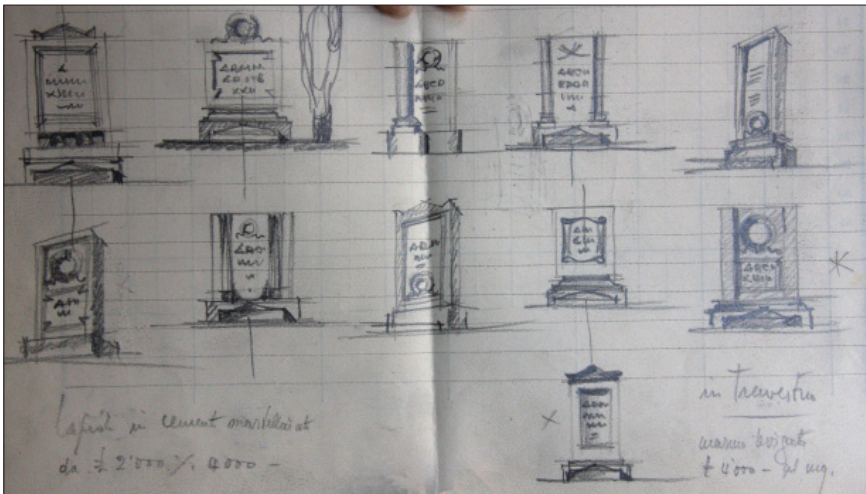
Le tombe di famiglia riprendono e rielaborano i modelli antichi con soluzioni formali più complesse che assumono e riorganizzano tra loro diverse tipologie.

Le tombe di dimensioni maggiori sono costituite da una parte fuori terra e da una camera sepolcrale prevalentemente ipogea, accessibile solo per le operazioni cimiteriali, a volte con un accesso posteriore. Queste tombe particolari presentano in genere un maggiore sviluppo verticale che spesso è sottolineato da un importante monumento scultoreo integrato nell'architettura.

Il modello più comune è però quello caratterizzato da lastra tombale orizzontale su un alto basamento e in testa un setto verticale a ricordo della stele incassata a terra, arricchita da elementi ornamentali e scultorei, costituiti anche da statue di dimensione naturale.

A seconda della tipologia di tomba, la superficie del ricordo è individuale o collettiva.

In genere, nelle tombe più antiche, ove lo spazio del corpo è chiuso dal “recinto”, si hanno steli verticali, oppure pietre tombali orizzontali in corrispondenza e a chiusura della fossa (copritomba).



Figg. 5.3.15 e 5.3.16 – Monguidi Mario, schizzi per la Tomba Muggia, 1945-46. ASCPr, Archivio Monguidi, f. C0028.

Nelle tombe di famiglia si ha spesso la fusione di elementi diverse: la lastra tombale, di solito rialzata da terra per mezzo di un alto basamento, e una parete verticale in testa. Tutta la superficie viene sfruttata per la collocazione di elementi del ricordo e di decorazioni e, in alcuni casi, la

tomba assume l'aspetto di monumento collettivo nel quale rivestono particolare importanza l'ornamento e le raffigurazioni scultoree poste al disopra. Nelle tombe di famiglia con camera sepolcrale semi-ipogea si osserva la compresenza tra superficie del ricordo collettiva, composta dagli elementi visibili esternamente, e superficie del ricordo individuale a chiusura del singolo avello. Rispetto a quanto avviene nelle sepolture comuni gli arredi si riducono a ritratto fotografico e iscrizione poiché i segni della luce votiva e dell'offerta vegetale sono "collettivi".

5.4 LE EDICOLE

Le edicole¹¹ sono concepite come piccoli edifici autonomi i cui elementi caratteristici sono la presenza di un vano interno, che dovrebbe disimpegnare lo spazio delle sepolture, e l'enfasi architettonica della porta d'ingresso. Lo spazio interno privato, per il ricordo intimo dei defunti della famiglia, è accessibile da una porta, elemento principale del prospetto, che assume la valenza simbolica della soglia, ovvero del passaggio tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

Le sepolture possono essere collocate in ipogeo oppure direttamente all'interno del vano che diviene esso stesso camera sepolcrale. In quest'ultimo caso i sepolcri possono essere addossati ai muri perimetrali, completamente contenuti all'interno del volume, piuttosto che evidenziati da sporgenze sui fianchi laterali della cappella o da un alto basamento o da sarcofagi stilizzati appoggiati ai prospetti laterali.

Il confronto delle analogie formali permette di raggruppare queste microarchitetture in quattro macro categorie tipologiche:

- edicole a cappella
- edicole a tempietto classico
- volumi puri
- volumi scultorei.

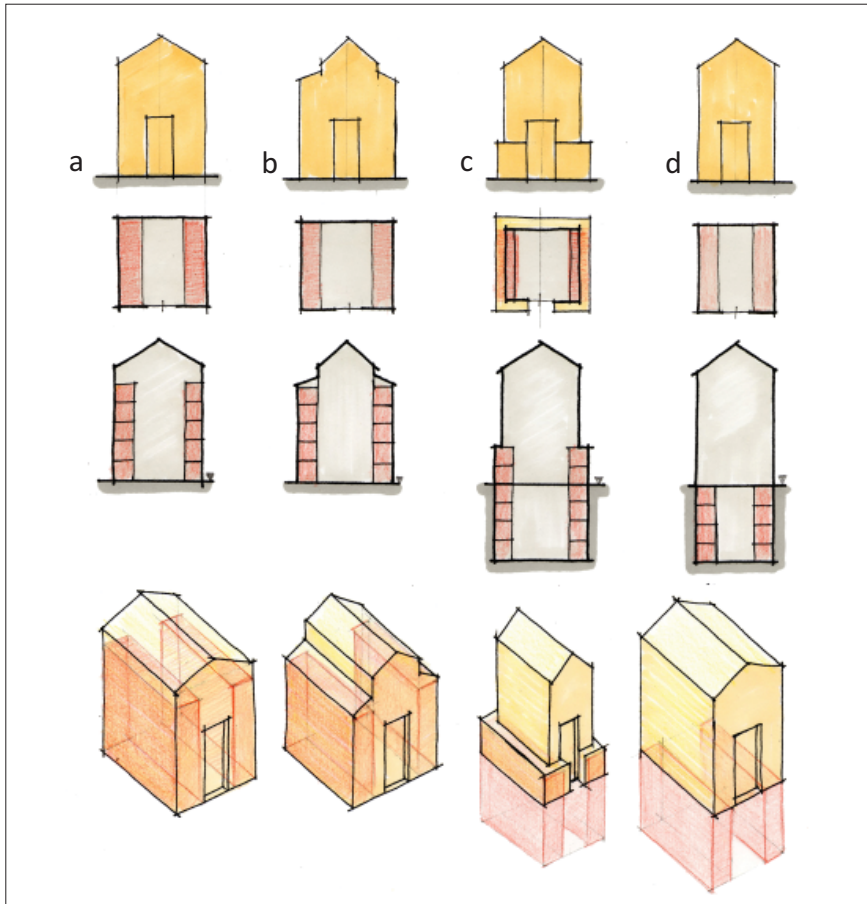


Fig. 5.4.1 – Schematizzazione dello spazio destinato alle tumulazioni nelle edicole di famiglia: la sepoltura in loculi sovrapposti può essere collocata addossata alle pareti nascosta all'interno del vano sepolcrale (a), evidenziata da sporgenze laterali (b) o da un alto basamento (c) oppure in ipogeo (d).

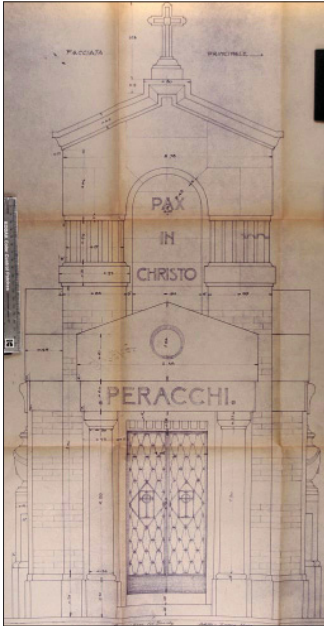
Un gruppo consistente è costituito dalle edicole configurate come *piccole chiese o cappelle* delle quali riprendono, in varie declinazioni, alcuni degli elementi principali: portale, rosone o vetrata in facciata, navatelle laterali, abside posteriore ed elementi decorativi che seguono l'andamento del cornicione o decorano i prospetti. Tra gli altri l'elemento che maggiormente contraddistingue questa tipologia è il portale sottolineato, in genere, da un protiro più o meno aggettante. Quasi sempre queste edicole presentano elementi stilistici eclettici neoromanici o neogotici.

Un secondo gruppo piuttosto omogeneo è costituito dalle edicole che, sormontate dal frontone, presentano analogie formali con i *templi*. Sono spesso presenti delle modanature che sottolineano le estremità del prospetto e riquadrano anche la porta d'ingresso e il sovrapporta contenente per lo più raffigurazioni sacre; più o meno stilizzate, è evidente un'articolazione formale classicheggiante.

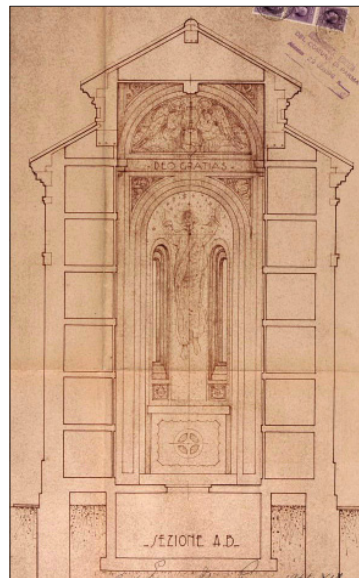
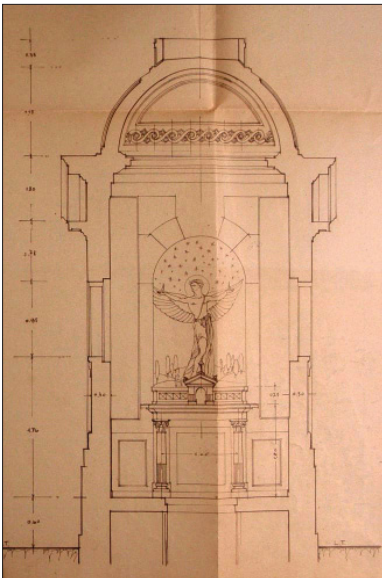
Un terzo gruppo comprende le edicole caratterizzate da uno o più *volumi puri*, per lo più a pianta quadrangolare, nei quali, mancando i riferimenti diretti con gli elementi architettonici (come il protiro, il frontone e le navatelle) presenti nelle altre tipologie, i prospetti sono per lo più uniformi. Le decorazioni sono costituite da cornici stilizzate e dal diverso trattamento materico delle superfici.

E' presente infine una serie di architetture che si ritiene opportuno classificare in una categoria separata definita a *volumi scultorei*. Le edicole che rientrano in questo gruppo si distinguono per la caratterizzazione formale e la presenza di elementi scultorei.

In tutte le tipologie di edicole di famiglia si evidenzia una differenziazione tra gli arredi e l'iscrizione della superficie collettiva e quelli della superficie individuale. Le superfici del ricordo individuale, costituite dalle lastre di chiusura dei loculi sovrapposti addossati alle pareti laterali del vano interno privato, pur rimandando all'immagine della singola lapide del colombario, sono nel complesso più spoglie per la presenza dei soli segni identificativi del defunto: il nome e il ritratto. La mancanza di arredi commemorativi individuali è sostituita da un allestimento collettivo: nella parete antistante l'ingresso, libera dai sepolcri, viene spesso inserito un piccolo altare, al disopra del quale si può trovare una finestra con vetrate policrome con soggetti sacri oppure opere scultoree (bassorilievi, statue a tutto tondo) o pittoriche. All'interno delle edicole un elemento di arredo ricorrente è l'inginocchiatoio. L'individuazione della famiglia è collocata all'esterno, ad esaltare la riconoscibilità della famiglia come valore di riferimento sociale degli individui, mentre le iscrizioni individuali, come detto, sono poste all'interno.



Figg. 5.4.2 e 5.4.3 – Prospetti Edicole Peracchi e Ceresini.
ASCP, Licenze di Fabbriche, 24/1931 e 1/1933.



Figg. 5.4.4 e 5.4.5 – Sezioni Edicole Rizzoli e Corazza.
ASCP, Licenze di Fabbriche, 24/1931 e 4/1941.

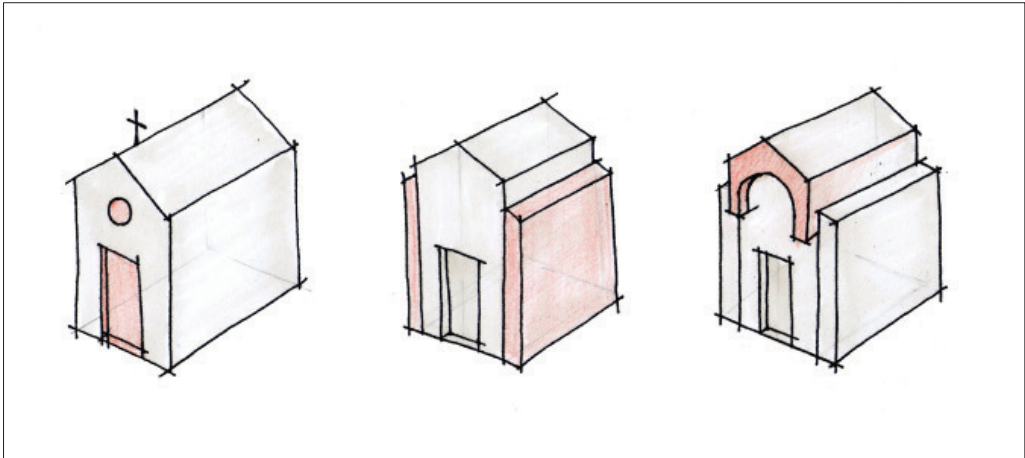


Fig. 5.4.10 – Nelle edicole conformate come *piccole chiese* l'elemento principale è il portale collocato sul fronte.

La forma più semplice è costituita da un parallelepipedo a base rettangolare con copertura a due falde (Edicola Grassi, 1927 - img. 1).

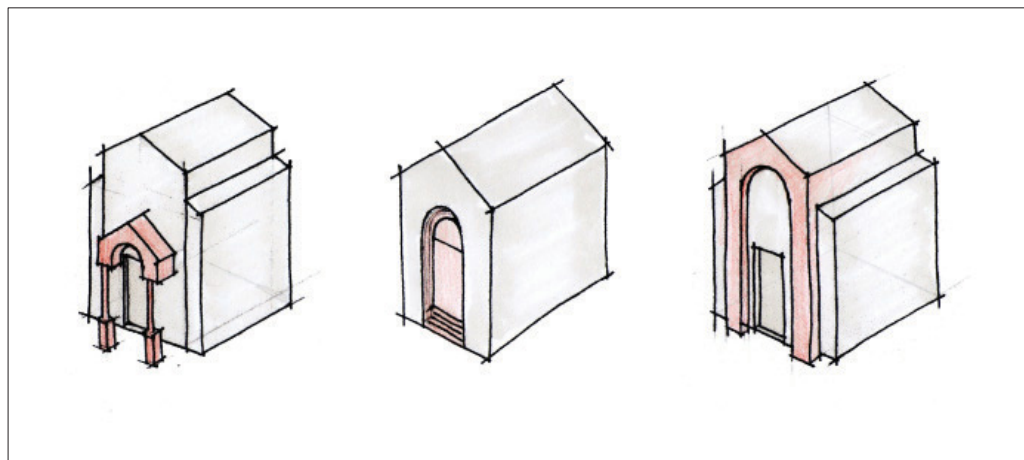
L'ingresso può essere sottolineato da un portale strombato a ghiere concentriche (Edicola Milza, 1932 - img. 2) oppure, come nelle chiese paleocristiane, da un piccolo avancorpo aggettante (Edicola Bacigalupo Cremonini, 1943 - img. 3) o protiro con piccola volta a botte sorretto da colonne (Edicola Corazza, 1941 - img. 4).

Sono presenti anche edicole con protiro pensile, largo quanto il fronte, con colonnine binate poggiate su mensole (Edicola Montanari, 1933 - img. 5). Nelle forme più stilizzate il protiro si schiaccia sul prospetto e si ingrandisce fino a evidenziare il vano centrale (Edicola Villa, 1943 - img. 6).

A sottolineare la presenza della sepoltura si ritrovano configurazioni con sporgenze laterali, che ricordano le navate delle chiese, o elementi architettonici esterni, che richiamano l'immagine dei sarcofagi (Edicola Rizzi-Zanone, 1953 - img. 7).

Tra le forme più articolate vi sono quelle a pianta centrale configurate come piccoli mausolei (Edicola Colla Piva, 1932 - img. 8).





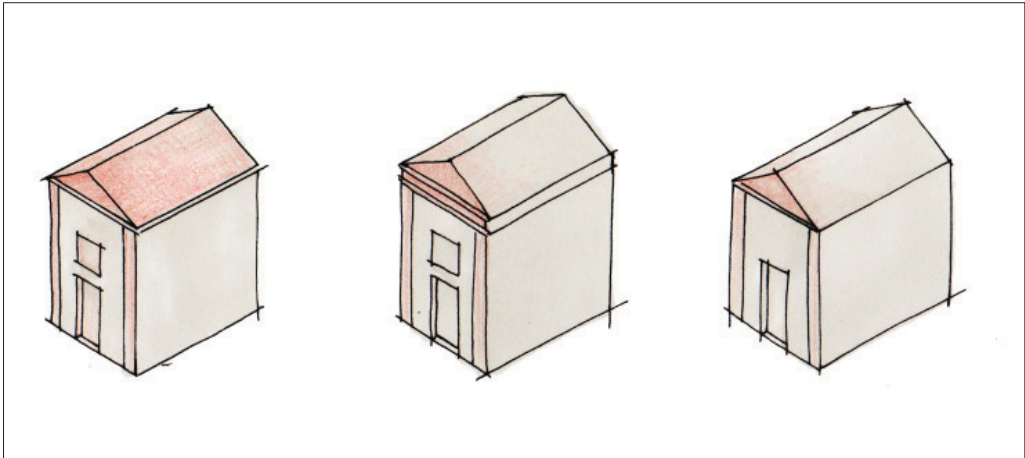
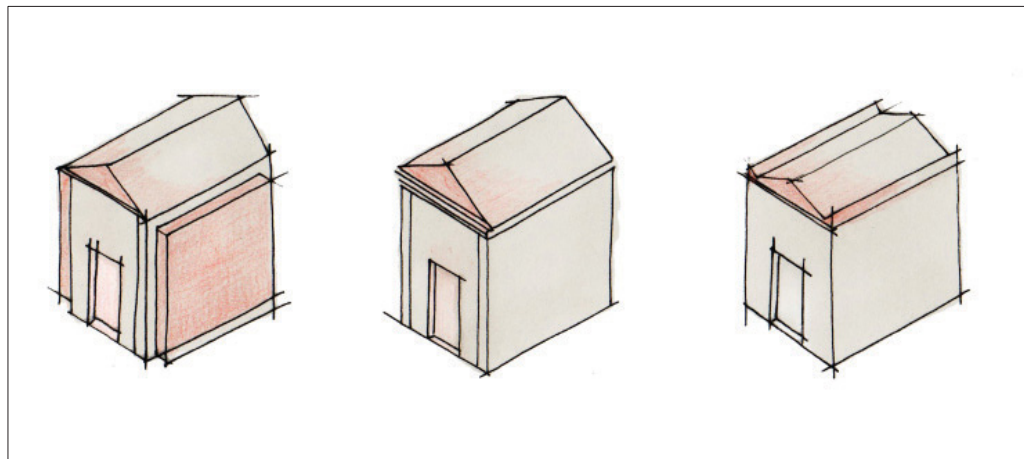


Fig. 5.4.11 – Nelle edicole a *tempietto*, il frontone è l'elemento predominante (Edicola Sorba - img. 1). Si tratta di una tipologia piuttosto omogenea, le variazioni riguardano la dimensione e la conformazione del frontone e del fregio, se presente.

Questo può essere fortemente aggettante (Edicola Giaroli - img. 2), con fregio rientrante rispetto alla "scatola muraria" (Edicola Guaita - img. 3) o molto alto rispetto alla trabeazione classica (Edicola Bencini Tardini e edicola Gherardi Panini - imgg. 4 e 5).

La maggior parte delle edicole a tempietto sono costituite da un volume unico, ma possono presentare, analogamente alla tipologia a tempietto, anche sporgente laterali (Edicola Schivazappa Mussini - img. 6).

In alcune edicole il frontone, pur rimanendo un elemento riconoscibile, si riduce molto (Edicola Carra - img. 7), fino a renderle somiglianti più ad un'edicola, con la forma della copertura a doppio spiovente (Edicola Lucchetti - img. 8).



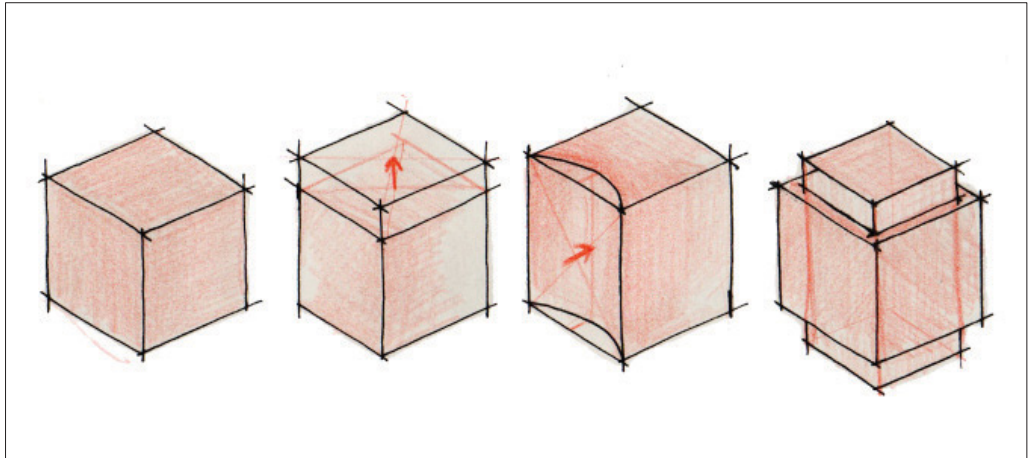
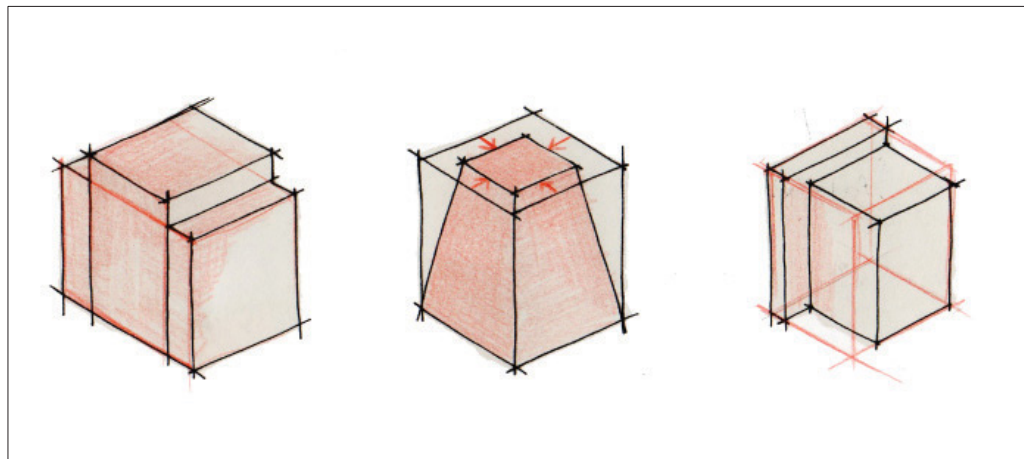


Fig. 5.4.12 – Le edicole caratterizzate da volumi puri, presentano per lo più pianta quadrata o quadrangolare, ma ci sono esempi anche a pianta circolare. Queste edicole si caratterizzano per la finitura e l'accostamento di diversi materiali, che ne movimentano l'immagine (Edicola Oleari ed Edicola Marchelli - imgg. 1 e 2).

In questa categoria rientrano anche le forme che si possono considerare derivate dalla deformazione del cubo (Edicola Bergamaschi ed Edicola Calzolari - imgg. 3 e 4), dalla compenetrazione di solidi (Edicola Barilla - img. 5) o dall'aggregazione di più volumi semplici (Edicola Dazzi - img. 6) che determinano una asimmetria nella composizione (Edicola Chiari - img. 7).

Nell'edicola Venturini (img. 8) avviene la smaterializzazione della parete, diventando una gabbia metallica al cui interno sono collocati due catafalchi di ispirazione classica.



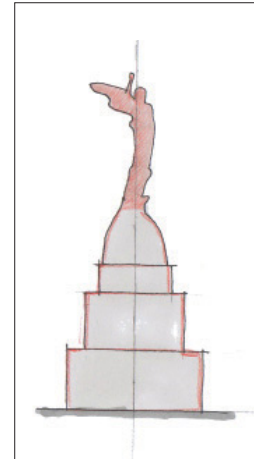
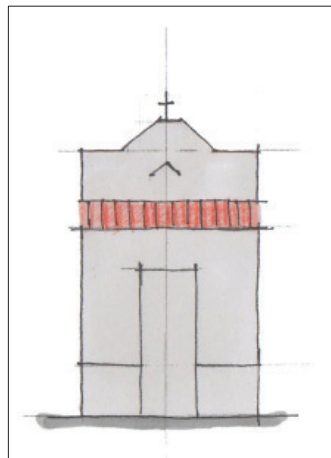
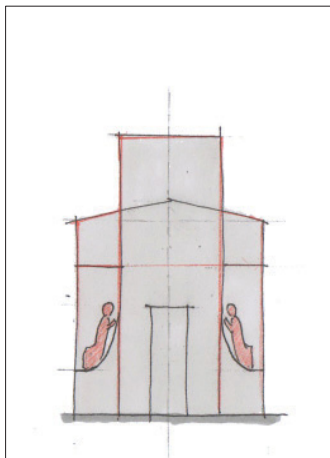
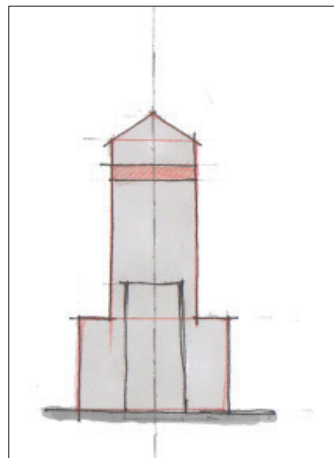


Fig. 5.4.13 – La categoria definita volumi scultorei è costituita da un insieme eterogeneo di microarchitetture caratterizzate da una particolare ricercatezza formale. All'interno di tale categoria è possibile distinguere le edicole che presentano un imponente gruppo scultoreo collocato alla sommità di un alto basamento, rastremato verso l'alto, racchiudente il vano sepolcrale. In particolare le edicole Camapanini (img. 1) e Romanelli (img. 2) sembrano riattualizzare l'immagine della colonna onoraria romana. Un altro gruppo è quello delle edicole costituite da parallelepipedi rastremati verso l'alto, che richiamano l'immagine delle tombe a torre (edicola Azzone - img. 3), in cui sono presenti anche motivi decorativi, come rochi e mosaici (edicola Dall'Aglio Zanzucchi - img. 4).

Altre edicole sono contraddistinte dall'integrazione della componente scultorea con l'architettura stessa del manufatto, realizzata attraverso la presenza di un apparato decorativo e di una finitura omogenea del rivestimento cementizio, come nel caso delle edicole Stori-Brigenti (img. 5) e Tito Manzini (img. 6) in cui sono collocati bassorilievi in cemento a stampo raffiguranti figure dolenti poste simmetricamente rispetto al portale.

Dall'aspetto più semplice, ma connotate sempre da un marcato effetto plastico sono le edicole che presentano un movimento delle superfici in facciata (edicola Pedroni - img. 7) e da quelle con motivi decorativi costituiti da un fregio di rochi che creano un effetto ondulatorio d'ombra staccando visivamente la copertura dalla parte sottostante (edicola Gherardy Malpeli - img. 8).



Note:

¹ Rossi M., Tedeschi C. (a cura di), *Il disegno della memoria*, ETS, Pisa, 2010, p. 212.

² Dal *Decreto sovrano riguardante a' Cimiteri ed a' Sepellimenti, Parma 18 Novembre 1819*: «Noi Maria Luigia [...] Riflettendo per le Nostre Determinazioni [...] la Città di Parma è stata provveduta di un vasto e decente Cimitero, dove è dato luogo separato per formarvi sepolcri particolari, non tanto ad ogni famiglia distinta per nascita e per agiatezza, quanto anche ad ogni Corpo sì Civile come Ecclesiastico, ed ad ogni Congregazione religiosa sia dell'uno sia dell'altro sesso». Per incentivare l'acquisto degli archi furono sospese, per un certo periodo, anche le donazioni in favore dei poveri e degli ospizi: «Noi Maria Luigia [...] Dalla relazione fattami dal Presidente dell'Interno risultando che l'Anzianato di Parma ha deliberato di supplicarci a derogare all'Art.11 del Decreto 12 Giugno 1804, onde facilitare a render meno dispendiosa a' particolari la costruzione de' Portici, o Sepolcri di famiglia nel Cimitero di detta Città; Volendo noi aderire al Voto dell'Anzianato Stesso Abbiamo determinato. Art. 1° le disposizioni dell'Art.11 del Decreto 12 Giugno 1804 non saranno applicabili a chi entro Sei Mesi dal dì in cui Sarà pubblicata in Parma la presente determinazione concorrerà a Sottoscrivere l'obbligazione di costruire a proprie spese per sepolcro particolare un de' Portici di che debban essere posti nelle facciate interne del recinto del Cimitero di quella città», in ASPr, Segreteria di Gabinetto, b.205, *Risoluzione Sovrana 18 Agosto 1819*.

³ Cfr. A. Setti, «Tu che ti soffermi e leggi...»: *il cimitero della Villetta e le sue memoriae nella Parma di Maria Luigia*, MUP, Parma, 2010, p. 200.

⁴ Nel 1829, negli archi comunali le lapidi, dalle dimensioni stabilite (centimetri 84x63, 42x63, 42x26), venivano collocate nei fondali secondo file ordinate. ASPr, Presidenza dell'Interno, b.254. Disegno dimostrante la divisione e la collocazione delle tre tipologie di lapide in un arco di proprietà comunale. Il documento si riferisce al decreto podestarile del 28 Ottobre 1829.

⁵ Purtroppo molte pitture, di cui rimane preziosa testimonianza nei documenti d'archivio, sono state ricoperte o non sono state realizzate e di quelle ancora presenti, alcune sono in cattivo stato di conservazione.

⁶ Giacomelli Giacomo (1808-1893), insegnante di prospettiva all'Accademia di Belle Arti di Parma e scenografo del Teatro Regio di Parma (1839-1851). Voce *Giacomelli Giacomo* in R. Lasagni, *Dizionario biografico dei parmigiani*, PPS, Parma, 1999.

⁷ ASPr, Comune di Parma, Ingegneri e Architetti, licenze di fabbriche, b.2479, anni 1858-1859, f. ottobre 1858. Il disegno, non realizzato o coperto successivamente, dovrebbe riguardare l'Arco 34, acquistato della famiglia Simonetta nel 1852 (ASPr, Comune di Parma, b.2959, *Registro degli acquisti d'archi*).

⁸ ASPr, Comune di Parma, Ingegneri e Architetti, licenze di fabbriche, b.2479, anni 1858-1859, f. maggio 1858. Si potrebbe forse trattare dell'arco 141, delle famiglie Bergonzi Gigli, ma l'ipotesi non può essere confermata.

⁹ ASPr, Fondo Conventi e Confraternite, Compagnia di San Giovanni Decollato, disegni 20-21-22. Si tratta degli archi 16 e 18, attualmente dell'Arciconfraternita del SS. Cuore di Gesù e allestiti con una serie di piccole lapidi in bronzo tutte uguali. Nel Registro degli Acquisti d'archi del 1856 (ASPr, Comune di Parma, b.2959) gli archi sono della Confraternita del SS.

Nome di Gesù eretta in S. Giovanni Decollato.

¹⁰ Si tralasciano dalla trattazione le tombe ad inumazione delle sepolture comuni poiché presentano una grande semplicità nella loro ripetizione in file parallele, e quelle delle sepolture distinte, che pur nella scelta personale del copritomba da collocare sopra la fossa, non presentano soluzioni formali di pregio.

¹¹ Il termine "edicola", viene usato come sinonimo di cappella gentilizia, per distinguere la cappella isolata da quella annessa alle gallerie. Peraltro il termine rimanda direttamente all'immagine della casa (dell'uomo) e del tempio, casa (della divinità) per eccellenza, entrambe caratterizzate dalla copertura a due spioventi.

Capitolo 6

GLI ARREDI E L'ORNAMENTO

Come si è già avuto modo di spiegare, la superficie del ricordo individuale o collettiva varia a seconda delle tipologie sepolcrali e, nel caso specifico degli archi delle campate del portico, del tipo di proprietà.

La superficie del ricordo collettiva, costituita dall'arredo tombale e dall'apparato decorativo comune a tutte le sepolture, caratterizza in modo specifico le edicole, le tombe di famiglia, le cappelle delle gallerie e le arcate.

La superficie del ricordo individuale, corrispondente all'allestimento del singolo sepolcro, si ritrova nelle tombe individuali, nelle singole lapidi a chiusura del loculo (nei quadri dei colombari, nelle edicole e nelle tombe di famiglia) e nelle lapidi commemorative degli archi.

In particolare l'utilizzo dei segni della memoria trova massima espressione nell'arredo delle tombe, sia individuali che di famiglia, e nelle lapidi degli archi comunali caratterizzate da una grande eterogeneità. Gli elementi di arredo costanti, che riprendono in modo statico gli elementi dinamici del rito del funerale, sono costituiti dall'effigie, dall'iscrizione, dal lume e da un elemento di offerta vegetale.

In relazione a ciò il rilievo degli elementi del ricordo presenti all'interno del cimitero della Villetta si è focalizzato sull'oggettistica delle tombe di pregio lungo i viali e sulle lapidi collocate negli archi del portico con particolare riferimento a portafiori, portalume e portafotografia.

Nella grande varietà tipologica delle tombe e del relativo allestimento, *L'arredo e l'ornamento nelle tombe* benché la collocazione dell'arredo sembri casuale, è possibile individuare alcune disposizioni ricorrenti. In linea generale gli arredi sono disposti simmetricamente: il portalume è posto ai piedi della tomba piuttosto che sulla sommità della stele o agganciato ad essa; i vasi di fiori, solitamente accoppiati, si trovano sugli spigoli della tomba o ai due lati della stele; il portafoto è collocato o sulla stele o sulla lastra tombale. Nell'arredo delle tombe spesso manca un abbinamento formale e stilistico tra il portavaso, il portalume e il portafoto.

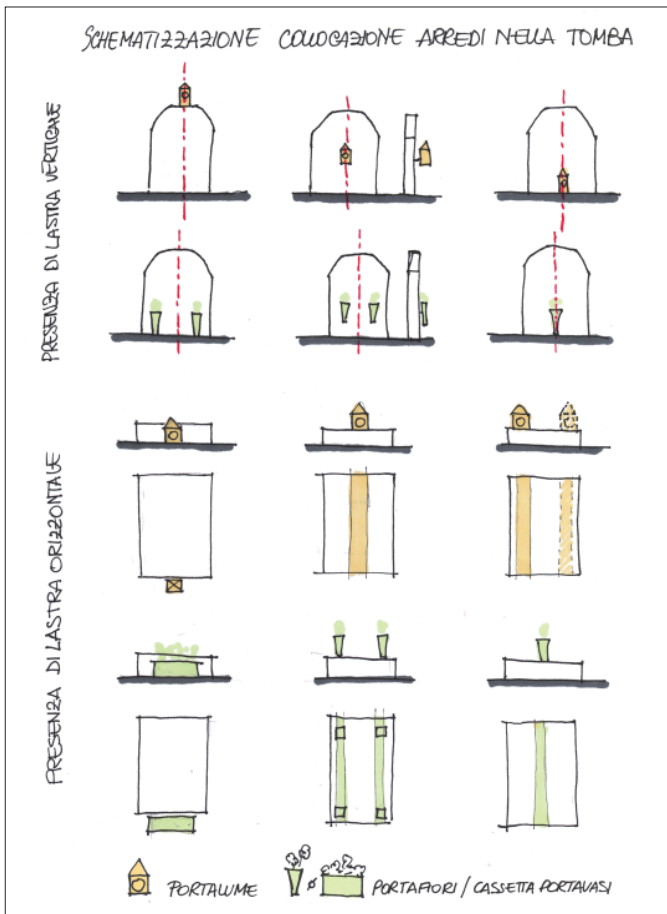


Fig. 6.1.1 – Schematizzazione della disposizione degli arredi sulla tomba.

I vasi e i portafoto mostrano forme più semplici e di minor interesse, mentre l'elemento che risulta presentare un maggior numero di varianti è la luce. Su quest'ultimo si è quindi ritenuto opportuno concentrare l'analisi.

All'interno del vasto campionario individuato mediante rilievi a vista, sono state selezionate alcune decine di oggetti, una trentina dei quali, ritenuti di maggior interesse poiché esemplificativi dei tipi ricorrenti o di particolar pregio, sono stati analizzati dal punto di vista della composizione formale e dei riferimenti simbolici dell'ornamento che li caratterizza. I risultati sono stati poi riassunti nelle tavole riportate alle pagine da 208 a 232. In particolare l'analisi formale dei portalluce ha dimostrato che il disegno generale di alcuni oggetti è riconducibile ad una geometria in cui è evidente il ricorso a moduli che permettono di individuare i rapporti proporzionali tra la composizione generale, le singole parti che la compongono e la decorazione. In prevalenza le forme sono rapportabili alle figure geometriche semplici, quali il quadrato, il rettangolo e il rettangolo aureo, che nel loro sviluppo tridimensionale rimandano al cubo, al parallelepipedo e a forme miste.

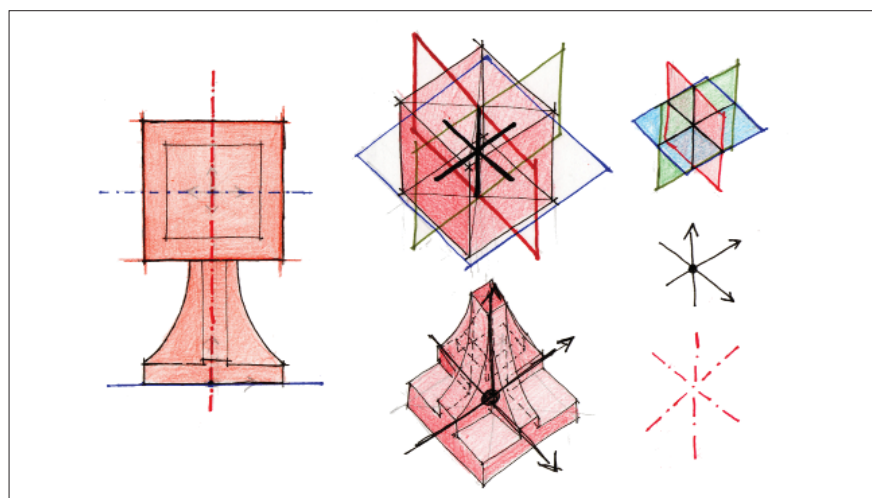


Fig. 6.1.2 – Schematizzazione della geometria di un arredo.



Figg. 6.1.3 e 6.1.4 – Portalume della tomba Pagliarini e della tomba Curti.

Alcuni oggetti si configurano come microarchitetture che ripropongono, a scala ridotta, sarcofagi, templi, edicole con guglie goticeggianti o cappelle gentilizie, mentre altri richiamano, riattualizzandola, l'immagine della candela, della lucerna o della fiaccola presenti nei luoghi di sepoltura antichi. Sono presenti anche forme a calice con coperchio che sembrano richiamare l'arredo liturgico (calici da vino e pissidi).

Nel disegno bidimensionale delle facce principali dell'oggetto si evidenzia una simmetria assiale che, nella configurazione spaziale, si traduce nell'intersezione dei piani di simmetria richiamando la simbologia della croce che caratterizza l'impianto primitivo del recinto, sottolineando un asse verticale sotteso.

Numerosi sono gli oggetti che riprendono la forma del braciere con piedi e teste leonini, tipici del primo Novecento, che riflettono all'interno del cimitero la tendenza ornamentale presente nell'arredo delle case piuttosto che una vera e propria simbologia funeraria.

Tra gli oggetti analizzati ne sono stati individuati alcuni, sempre risalenti ai primi anni del Novecento, che risultano caratterizzati da una struttura in lega di rame costituita da un intreccio di edera. La lavorazione tipicamente di tipo artigianale attenta alla cura dei minimi dettagli fa sì che questi possano essere considerati pezzi unici all'interno del loro genere.



Fig. 6.1.5 – Portalume della tomba Ramphl.

Per il resto della produzione presa in esame è difficile distinguere gli elementi prodotti in piccola serie da quelli semi-industriali. Alcuni degli arredi presi in considerazione risultano essere stati prodotti dalla Fonderia Artistica Bosisio di Milano negli anni Trenta¹.



Fig. 6.1.6 – Listino prezzi della ditta Bosisio di Milano, datato 1933.

Alcune opere presenti in un unico esemplare posseggono una qualità tale, sia nel disegno formale che nella realizzazione, da renderle assimilabili ad un prodotto artistico.

Esemplari, per quanto riguarda la resa espressiva e la simbologia utilizzata, sono le due lampade votive gemelle con un angelo dalle ali spiegate poggiato in atteggiamento mesto con il capo ricurvo sulle mani giunte, presenti sulla tomba Melotti. Lo stesso si può dire del lume, collocato sulla tomba Petroncini, la cui struttura richiama forme organiche, in cui sono presenti in modo alternato sui quattro lati il pipistrello e l'aurora che alludono rispettivamente al mondo delle tenebre e a quello celeste.



Fig. 6.1.7 – Portalume della tomba Melotti.

L'analisi delle simbologie presenti nell'ornamento degli arredi funebri sottolinea il ricorso ripetitivo a pochi riferimenti diversi, con qualche eccezione. Questi sono:

- il monogramma di Cristo, anche nella forma della croce monogrammatica, delle lettere greche X e P sovrapposte;
- i rametti o le foglie di ulivo simbolo della pace;
- l'edera, come gli altri sempreverde, simbolo dell'immortalità dell'anima e, nell'iconografia cristiana, dell'amore divino, della passione di Cristo e della croce;
- i fiori, presenti singolarmente o in ghirlande, simbolo di affetto, di vita e di speranza;
- la croce simbolo della morte, passione e croce di Gesù.

Quest'ultimo, nella forma di croce latina o greca, è il simbolo più ricorrente

sulla sommità del portalume o sulle facce laterali, in rilievo o intagliato e dalla forma più o meno stilizzata. Alcuni portaluce votiva riportano scritte quali *requiem* o *A* e Ω .

Relativamente agli altri arredi, nelle tombe si evidenzia come il portafiori



Fig. 6.1.8 – Portalume della tomba Petroncini.

venga spesso sostituito da un portavaso o da fioriere. La struttura può essere lineare o con lavorazioni, tipicamente floreali, più o meno elaborate. In linea di massima gli arredi applicati alle steli sono simili a quelli presenti sulle lapidi e mostrano simboli floreali, come nella tomba Braia, mentre se appoggiati sulla lastra orizzontale sono costituiti da vasi o da cassette dalle forme semplici e solo in alcuni casi presentano soluzioni più articolate, come ad esempio quelli delle tombe Maschi e Furia.



Figg. 6.1.9 - 6.1.10 - 6.1.11 – Portafiori della tomba Braia,
della tomba Maschi e della tomba Furia.

In alcuni casi si ritrovano “arredi ibridi” inseriti nella struttura stessa della tomba: come i portavasi nei colonnotti in cemento che delimitano gli spigoli anteriori nella tomba Magnani, o le cassette ai lati della stele della già citata Tomba Melotti.



Fig. 6.1.12 – Tomba Magnani e particolare del portavaso.



Fig. 6.1.13 – Tomba Melotti e particolare della cassetta portafiori.

Per quanto riguarda l’effigie dei defunti è possibile fare un discorso generale che vale sia per quelle presenti sulle tombe che per quelle inserite sotto gli archi dell’Ottagono. Le tipologie che si ritrovano sui monumenti dell’Ottagono sono quelle del busto-ritratto scultoreo, un tempo riservato a persone illustri divenuto in seguito un modello di riferimento per l’iconografia funeraria borghese in tutti i cimiteri, e quelle del ritratto fotografico che compare in maniera massiccia dalla fine dell’Ottocento.

I ritratti scultorei sono realizzati a rilievo sulla lastra o a tuttotondo e sono in clipeo, collocati su piedistalli o incorniciati da nicchie. Le figure intere sono caratterizzate da un forte realismo somatico e una minuzia nei dettagli.

La diffusione della fotografia determina una sorta di “democratizzazione del ritratto”², sia all’interno degli ambienti domestici³, sia sulle superfici del ricordo dell’ultima dimora, anche se la sua introduzione all’interno del cimitero ha indotto un certo disappunto da parte della commissione vigilanza che la considerava “cosa frivola e poco dignitosa”⁴, proprio perché espressione di una moda nuova. Inizialmente vengono utilizzate fotografie realizzate su carta e sigillate fra due lastre di vetro, poi con la diffusione della tecnica della fotoceramica, i ritratti vengono stampati su placche smaltate, resistenti al tempo e alle intemperie.

Mentre le iscrizioni presenti sui monumenti funebri, ed in particolare sulle lapidi collocate sotto al portico, testimoniano i valori sociali dell’epoca, la fotografia offre una panoramica dei gusti e dei costumi. Accanto ai più comuni e recenti ritratti fotoceramici a mezzo busto o tagliati sotto le



Figg. 6.1.14 e 6.1.15 – Busto intero di Giuseppe Serra e mezzobusto di Lorenzo Serra sotto l’arco 102.



Figg. 6.1.16 - 6.1.17 - 6.1.18 – Ritratto inciso sulla lapide di Marianna Conti (1848) sotto l'arco 66, ritratto in clipeo sotto l'arco 5 e altorilievo di Giulio Varoli sotto l'arco 66.

spalle su sfondo neutro, vi sono alcune fotografie in posa che riprendono la persona interamente, seduta o in piedi, anche in ambienti familiari. Diffuse sono anche le pietose fotografie di bambini morti distesi sul lettino. Quando l'effigie plastica si trasforma in fotografia perde d'importanza e tende a standardizzarsi nelle pose e nel supporto, venendo meno l'interesse dal punto di vista della sua configurazione formale.

I portafoto presentano così forme ricorrenti piuttosto standardizzate, la più diffusa è quella ad ovale sagomato con motivo a foglie d'edera che, nel punto di incontro ideale tra i diametri e la circonferenza, sembra riproporre la parte terminale della croce. Alcuni portaritratti sono costituiti da una base comune sulla quale sono stati applicati elementi vegetali, quali rametti con foglie e fiori.



Figg. 6.1.19 - 6.1.20 - 6.1.21 - 6-1.22 – Ritratti nelle lapide degli archi 66 (ritratto dipinto), 107 (fotografia su carta) e 81 e nella tomba Garavaglia-Sichel (fotoceramica).

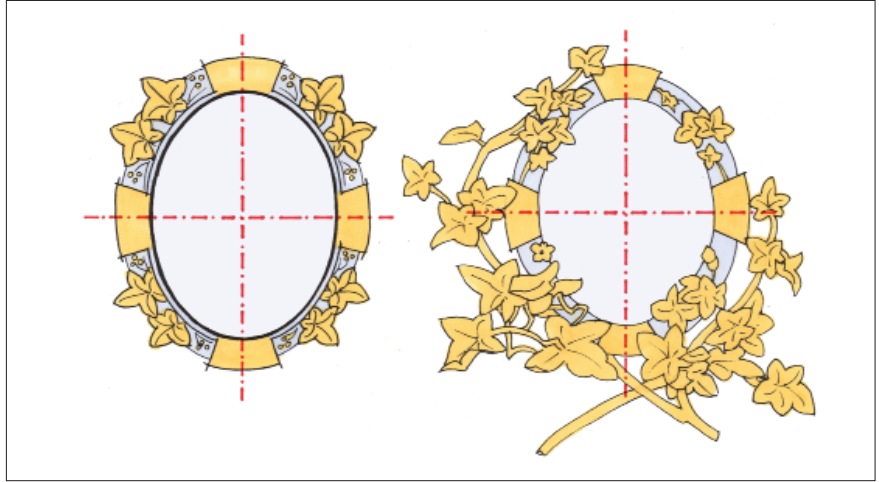


Fig. 6.1.23 - Alcuni esempi di portafotografie presenti sulle tombe e sulle lapidi.

Altri elementi ornamentali che caratterizzano le lastre tombali sono rappresentati da anelloni, con forme lineari, elementi vegetali, teste di leone, e borchie a forma di piccole rosette, piramidi o a motivi fitomorfici (foglie, acanti e palmette) frutto di una produzione seriale.

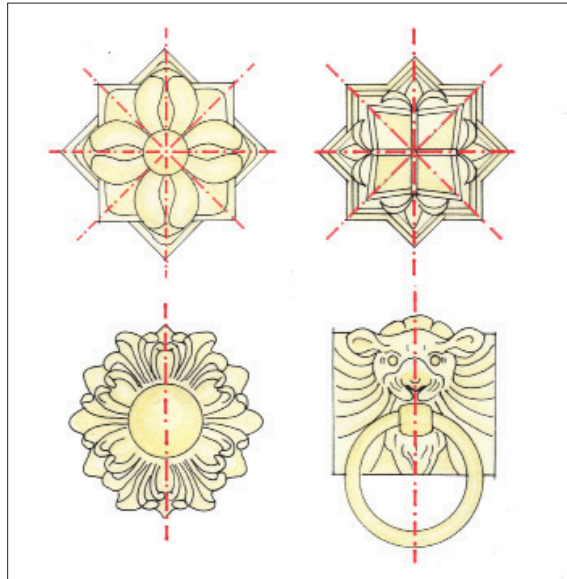
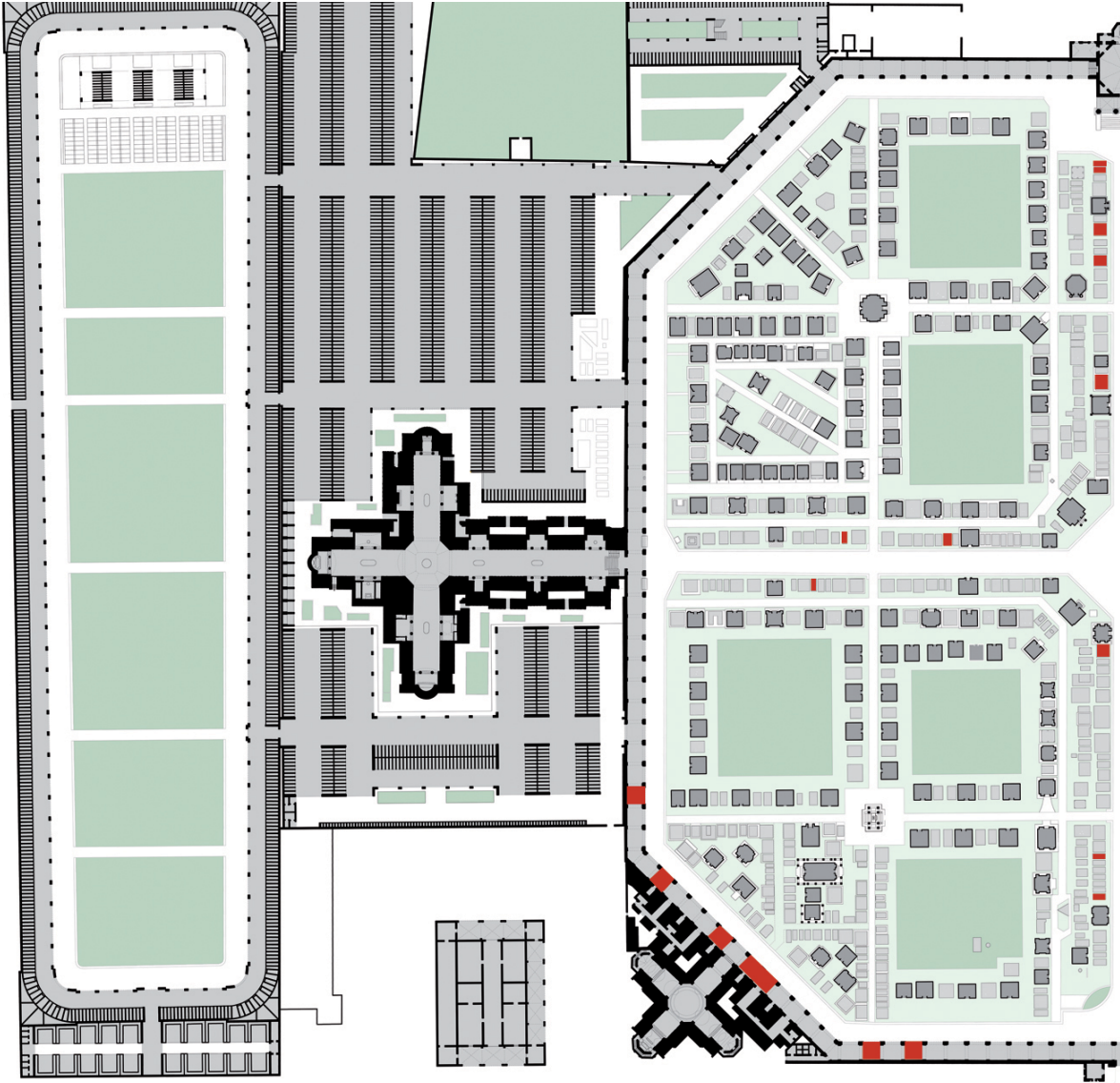
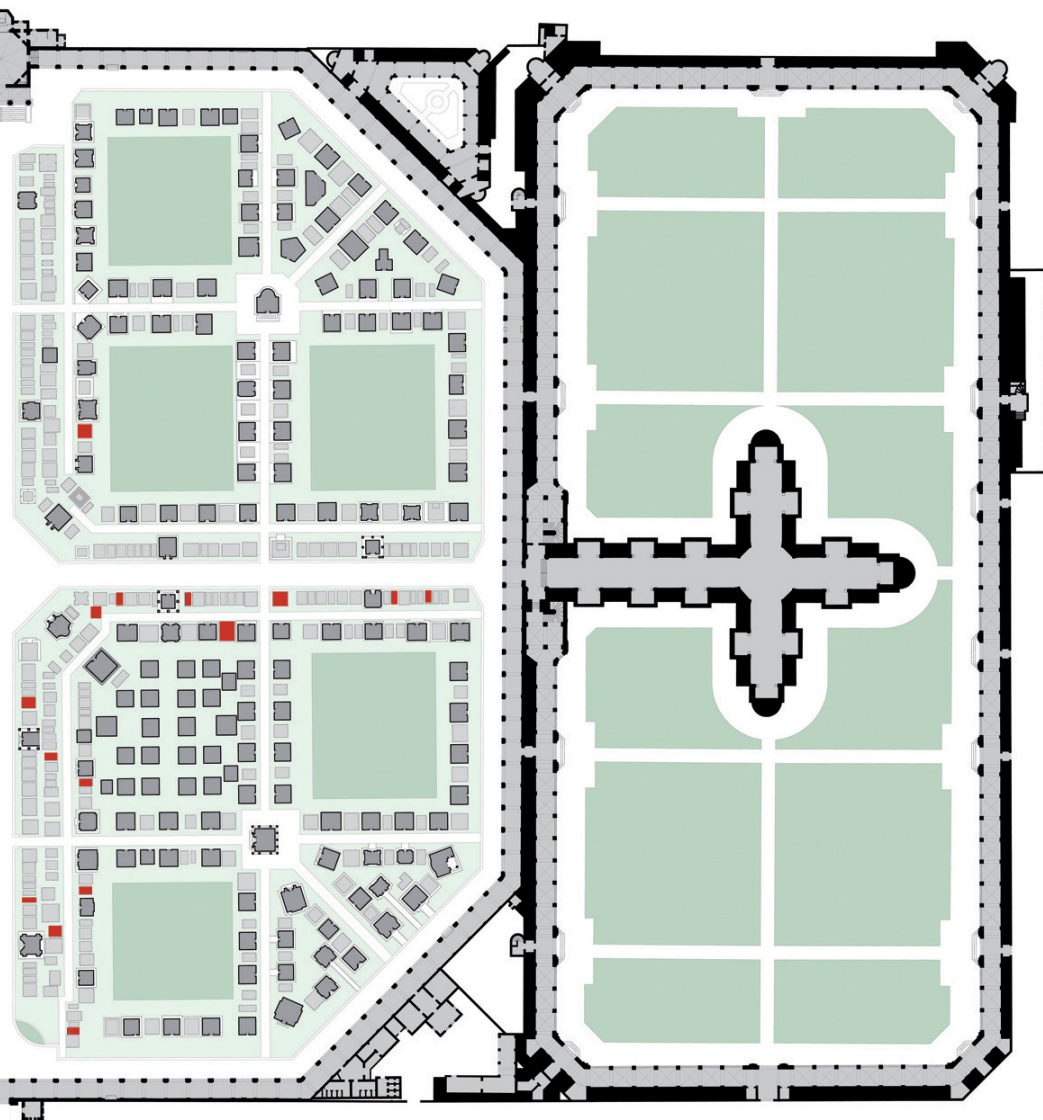


Fig. 6.1.24 - Alcuni esempi di borchie presenti sulle tombe e sulle lapidi.



PIANTA CON EVIDENZIATA LA POSIZIONE
DELLE TOMBE E DEGLI ARCHI IN CUI TROVANO
COLLOCAZIONE GLI OGGETTI SELEZIONATI PER
L'ANALISI FORMALE E SIMBOLICA






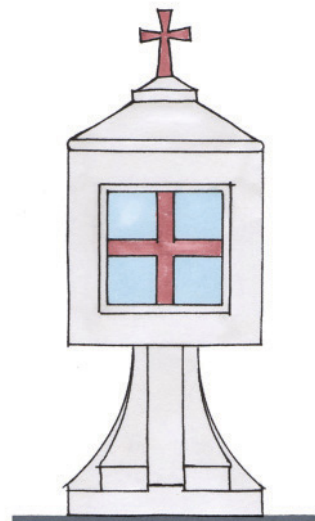
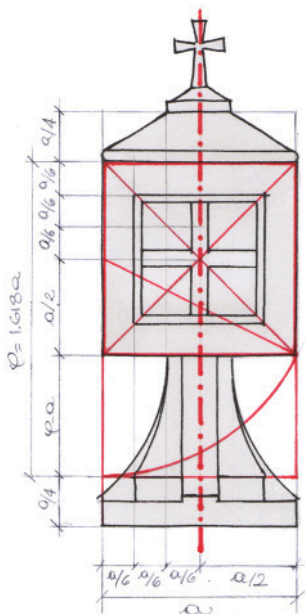
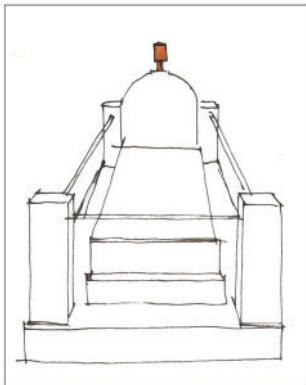
TOMBA SERPAGLI

Collocazione campo Sud Ovest 1 010

Arredo tombale: portalume posizionato sulla sommità centrale della stele e due portafiori agganciati alla stele stessa in posizione simmetrica.
Materiale portalume: lega di rame e vetro trasparente

Legenda

- vetro 
- struttura 
- simbologia 



TOMBA GIAROLI

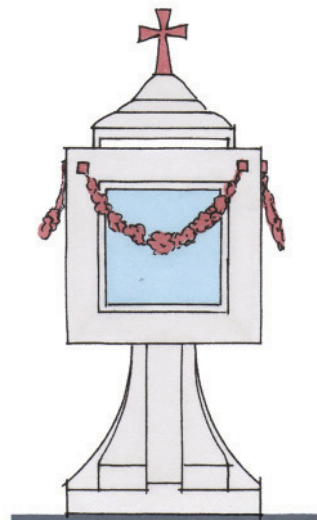
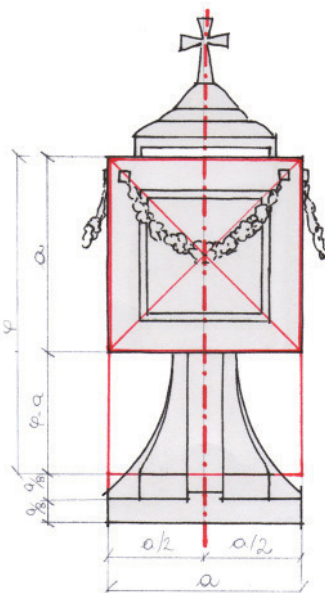
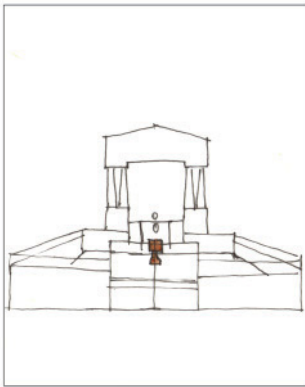
Collocazione campo Sud Ovest 4 006

Arredo tombale: portalume collocato centralmente in testa alla tomba, su un piccolo basamento in marmo; due portafiori in marmo bianco ai lati del portalume e due laterali al setto verticale, disposti simmetricamente.

Materiale portalume: lega di rame e vetro trasparente

Legenda

- vetro
- struttura
- simbologia



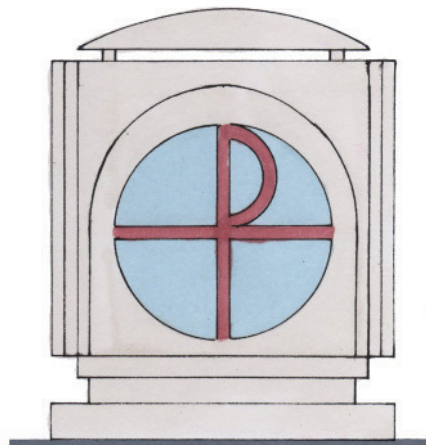
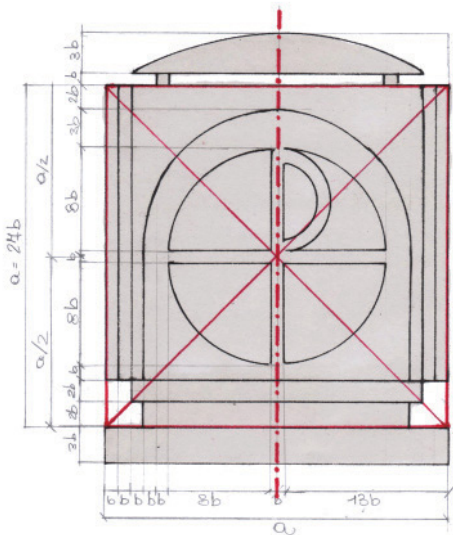
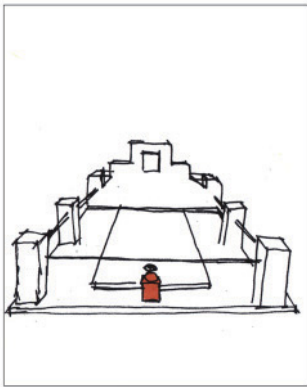
TOMBA MOLINARI

Collocazione campo Nord Est 3 029

Arredo tombale: portalume collocato ai piedi della lastra tombale in posizione centrale; portafiori al centro della lastra tombale e due portavasi in testa alla tomba.
Materiale portalume: lega di rame e vetro colorato.

Legenda

- vetro
- struttura
- simbologia



TOMBA PATTONO

Collocazione campo Nord Est 3 042

Arredo tombale: portalume ancorato in basso alla stele; portafiori collocato ai piedi della lastra tombale.

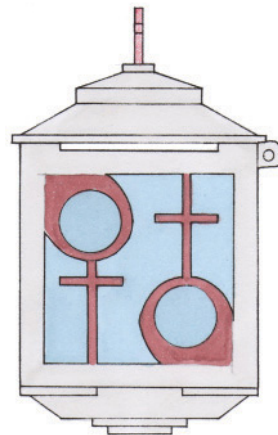
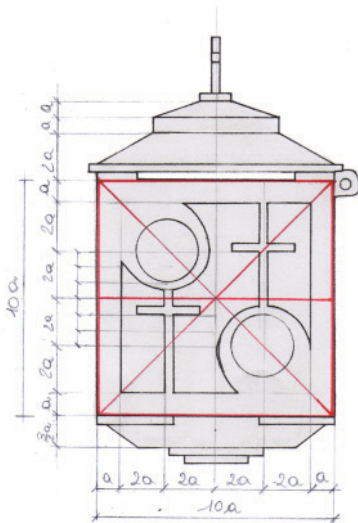
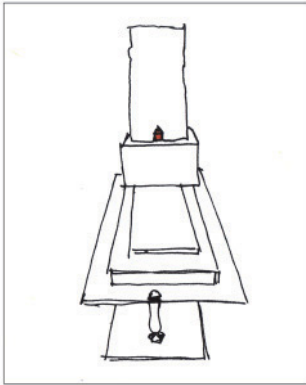
Materiale portalume: lega di rame e vetro opaco colorato.

Legenda

vetro 

struttura 

simbologia 






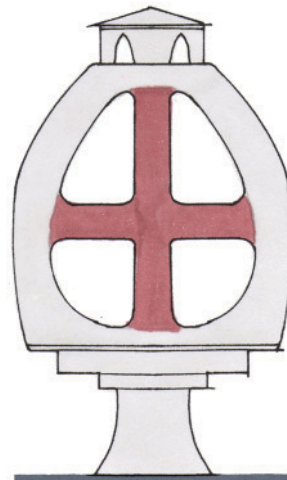
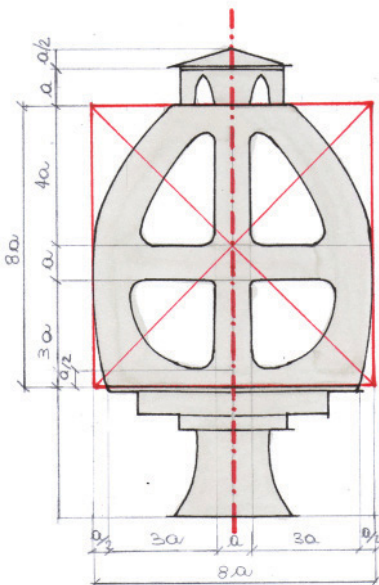
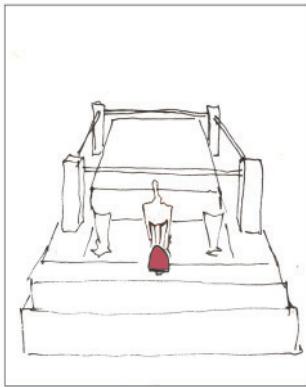
TOMBA FURIA

Collocazione campo Nord Est 3 021

Arredo tombale: piccolo portalume posizionato centralmente ai piedi della tomba; alto portalume retrostante e due portafiori disposti simmetricamente ad esso.
Materiale portalume: lega di rame.

Legenda

- vetro 
- struttura 
- simbologia 



TOMBA BOLLA MARCHI

Collocazione campo Nord Est 3 017

Arredo tombale: portalume appoggiato sulla sommità di una bassa stele e piccolo portafiori agganciato centralmente alla stele stessa.

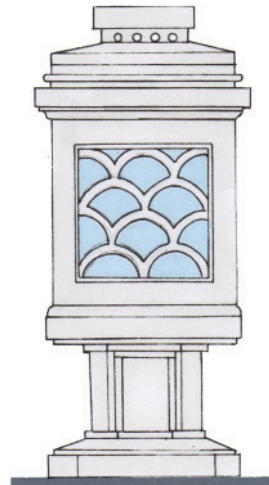
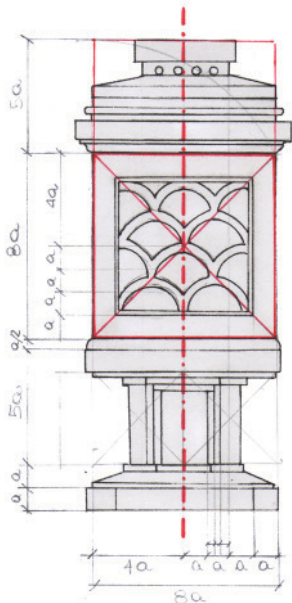
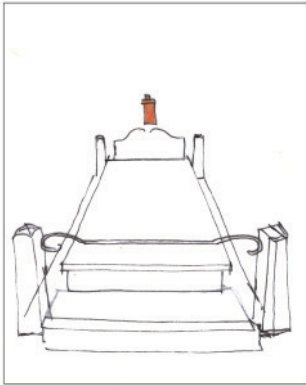
Materiale portalume: lega di rame e vetro colorato satinato.

Legenda

vetro 

struttura 

simbologia 

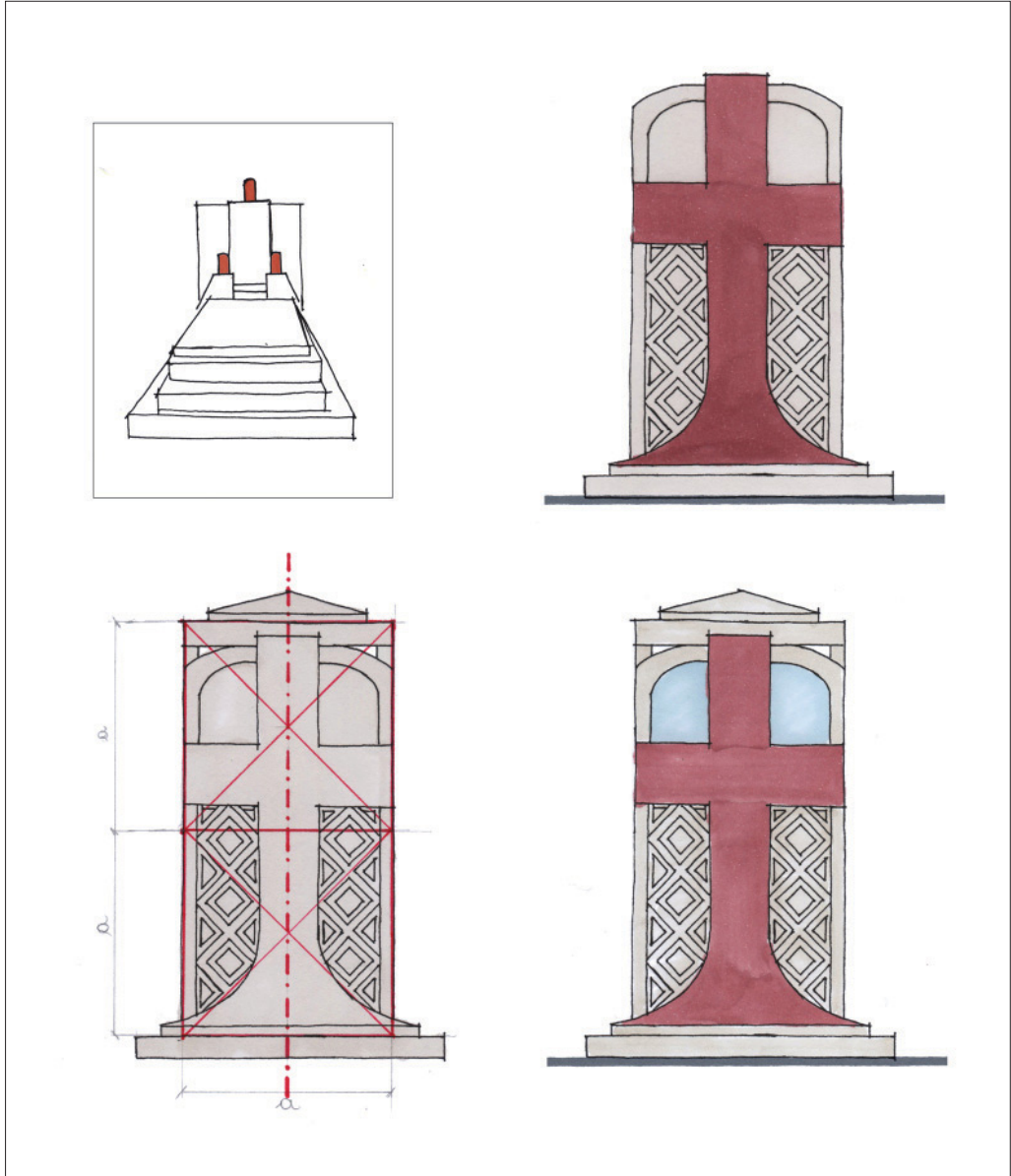


TOMBA CAVALCA

Collocazione campo Nord Est 3 051

Arredo tombale: portalume collocato centralmente alla sommità della stele, e due portavasi coordinati posizionati simmetricamente alla base della stele su basamento trapezoidale.
Materiale portalume: lega di rame e vetro colorato opaco (portavasi in lega di rame).

- Legenda
- vetro ■
 - struttura ■
 - simbologia ■



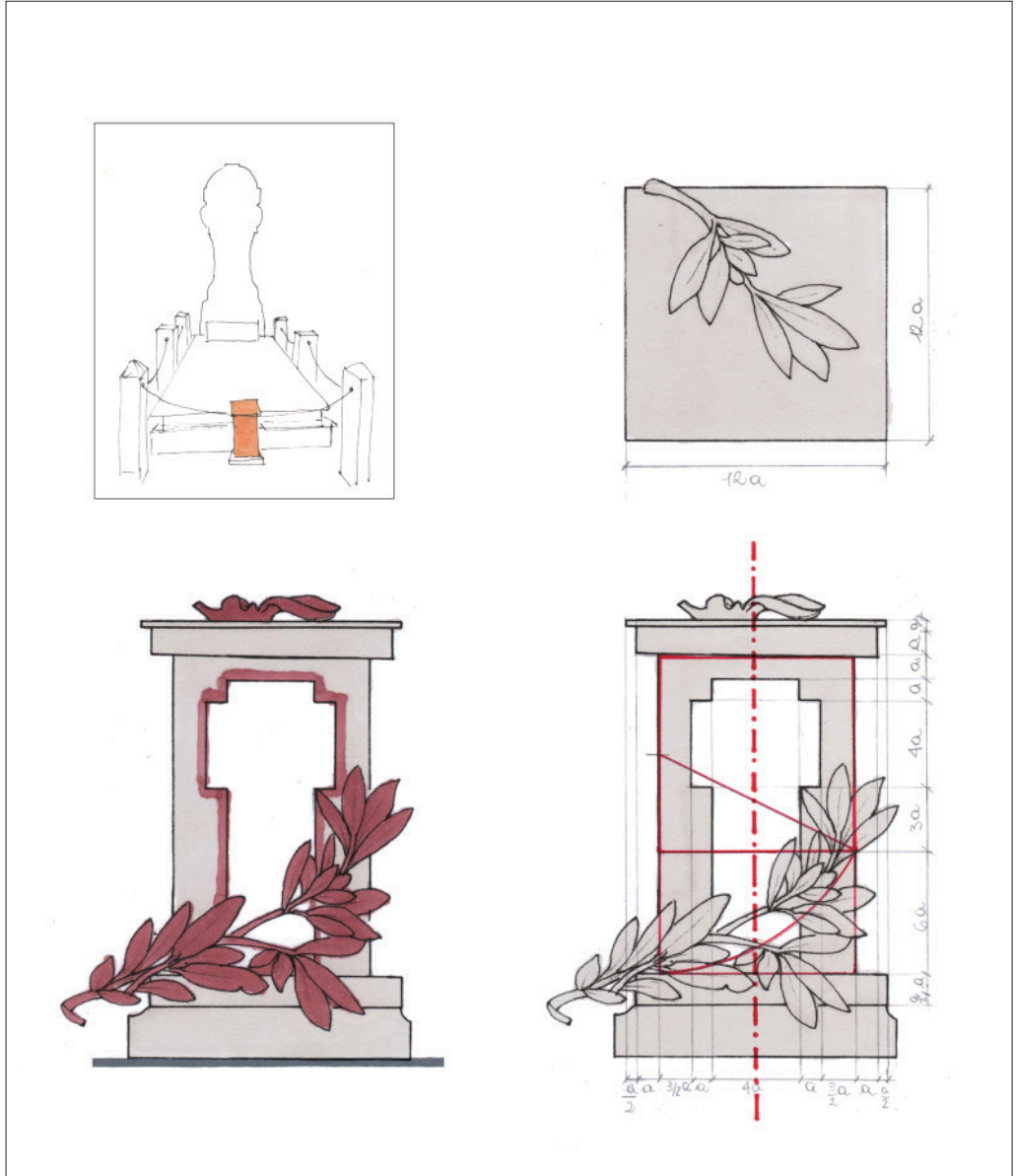
TOMBA PRATI

Collocazione campo Sud Est 2 011

Arredo tombale: portalume appoggiato ai piedi della tomba; diverse cassette portafiori collocate lateralmente al portalume e alla base della stele.
Materiale portalume: lega di rame.

Legenda

- vetro
- struttura
- simbologia






TOMBA OBIC MESCHI

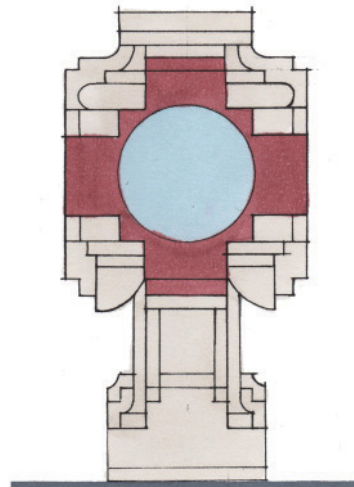
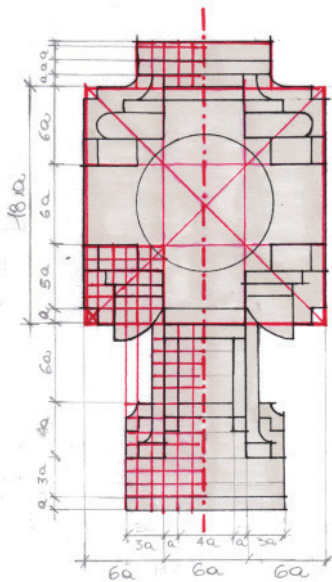
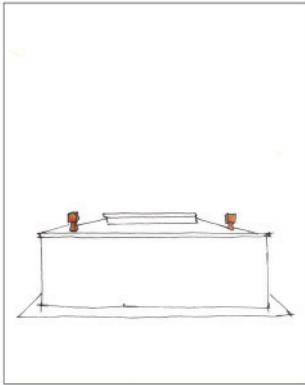
Collocazione campo Nord Est 1 018

Arredo tombale: due portalumi collocati simmetricamente agli spigoli anteriori della tomba.

Materiale portalumi: lega di rame e vetro.

Legenda

- vetro 
- struttura 
- simbologia 



TOMBA MOSSINI




Collocazione campo Nord Est 1 024

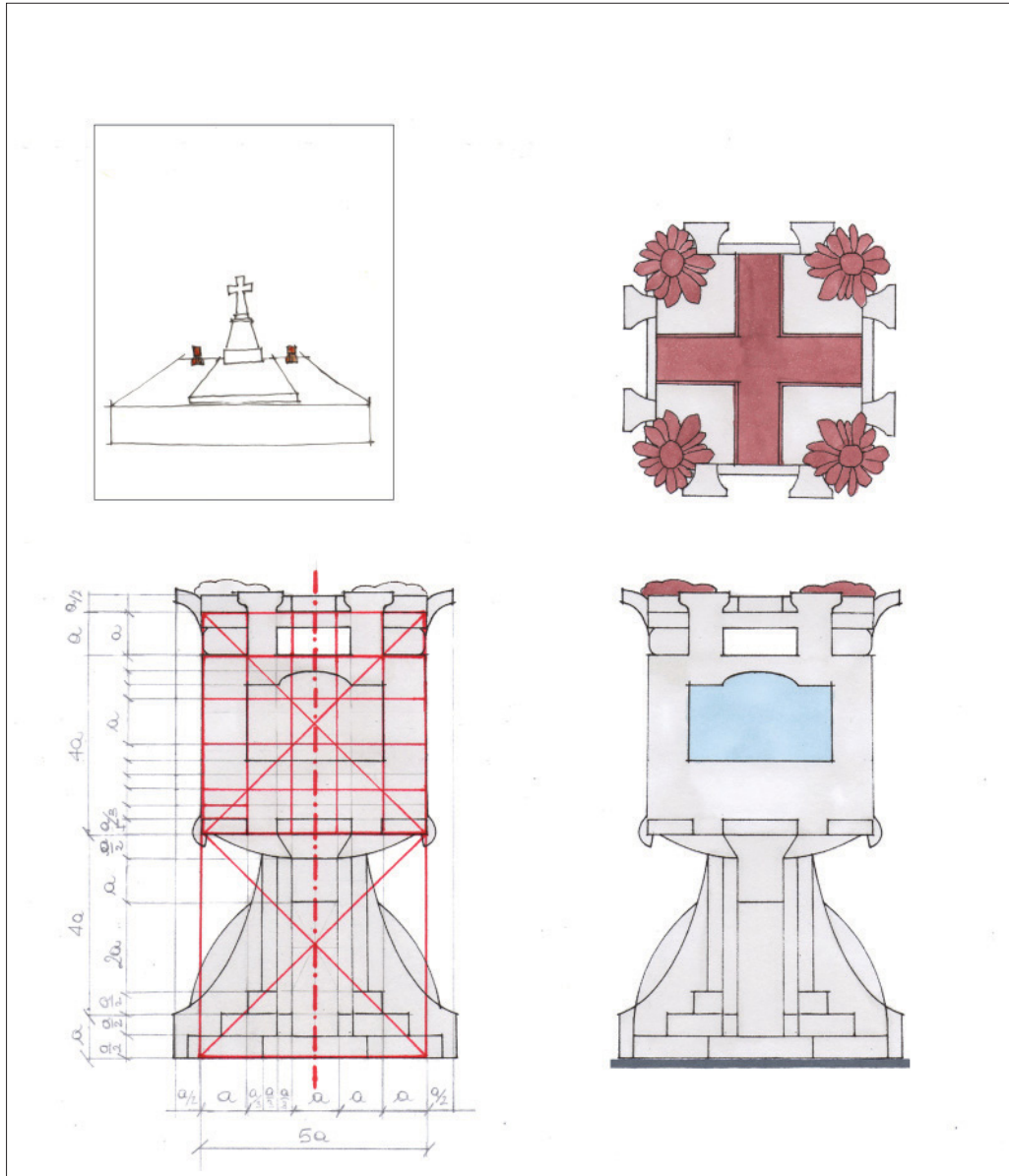
(presente nel catalogo Bosisio del 1933)

Arredo tombale: due portalumi collocati simmetricamente in testa alla lastra tombale.

Materiale portalumi: lega di rame e vetro trasparente.

Legenda

- vetro 
- struttura 
- simbologia 



TOMBA MEDIOLI

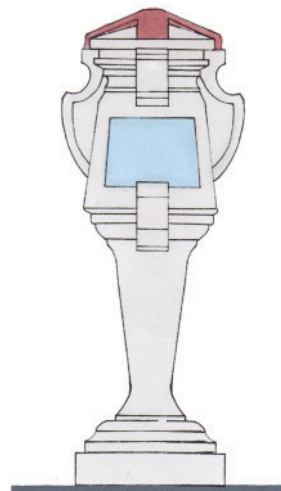
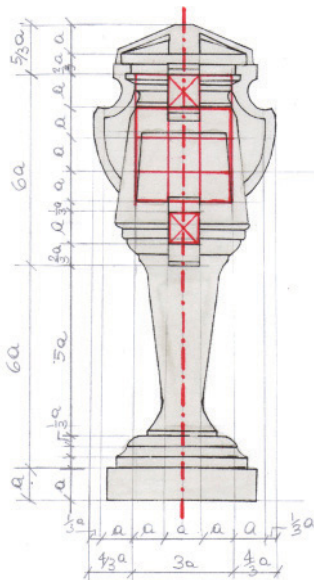
Collocazione campo Nord Est 4 001

Arredo tombale: portalume collocato centralmente in testa alla tomba; portafiori retrostante ai piedi del setto verticale.

Materiale portalumi: lega di rame e vetro colorato.

Legenda

- vetro
- struttura
- simbologia



TOMBA FERRARONI

Collocazione campo Nord Est 1 033

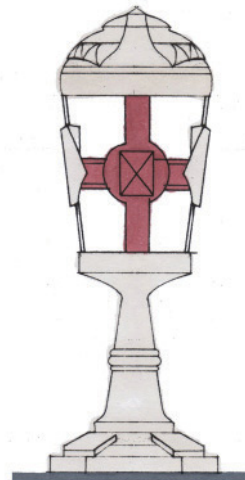
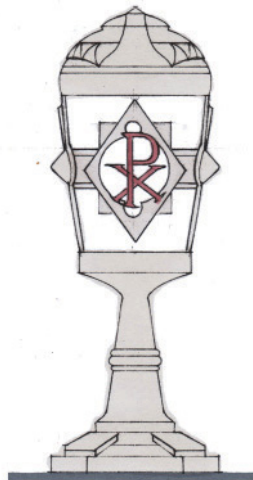
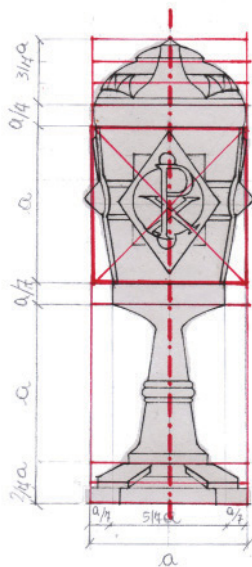
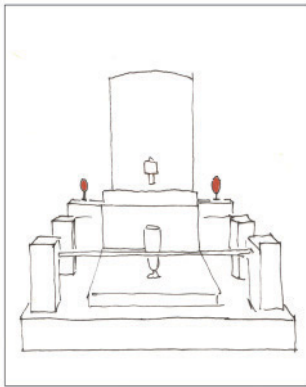
(presente nel catalogo Bosisio del 1933)

Arredo tombale: due portalumi collocati simmetricamente lateralmente alla stele; un portalume disposto al centro della stele; portafiori al centro della pietra tombale.

Materiale portalumi: lega di rame.

Legenda

- vetro ■
- struttura ■
- simbologia ■



TOMBA PICCININI

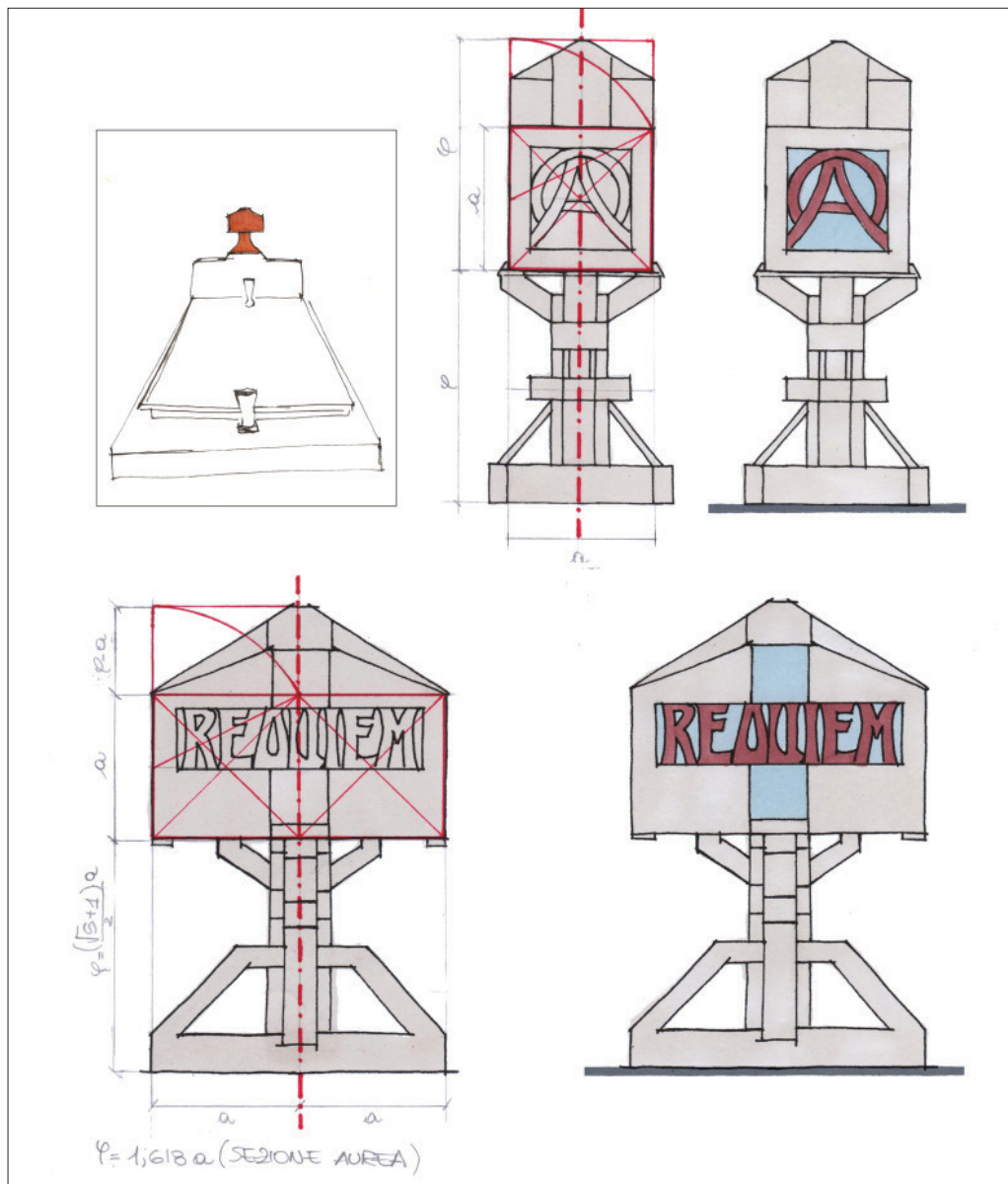
Collocazione campo Sud Est 3 009

Arredo tombale: portalume collocato sulla sommità della bassa stele che sembra fungere da basamento all'arredo stesso e contiene, due cassette portavasi simmetriche; un portafiore ai piedi della lastra tombale.

Materiale portalume: lega di rame e vetro colorato.

Legenda




- vetro
- struttura
- simbologia

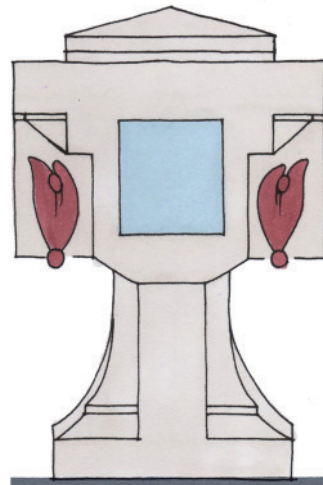
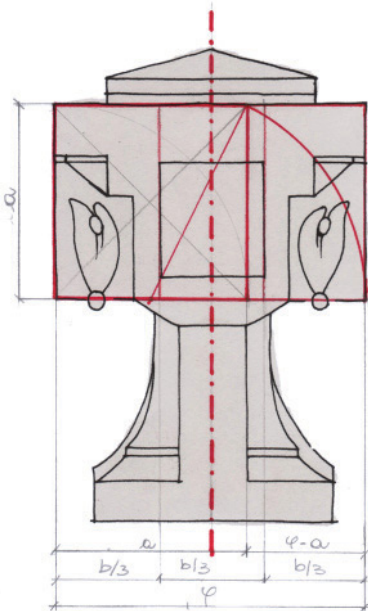
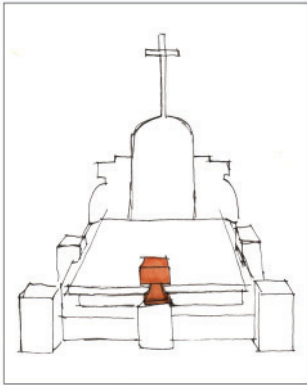


TOMBA AIMI ISI

Collocazione campo Sud Ovest 2 042

Arredo tombale: portalume collocato ai piedi della tomba, su un basamento di cemento.
Materiale portalume: lega di rame e vetro stampato colorato.

Legenda
vetro 
struttura 
simbologia 



TOMBA UGOLOTTI

Collocazione campo Nord Ovest 1 052

Arredo tombale: portalume disposto sul colonnetto centrale del recinto della tomba.

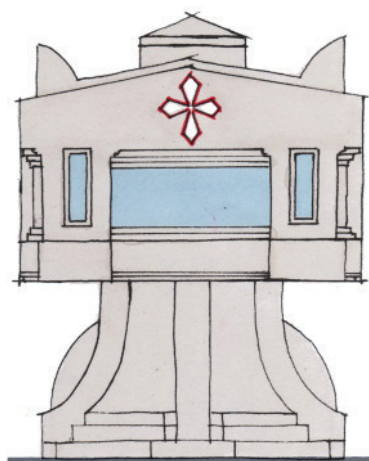
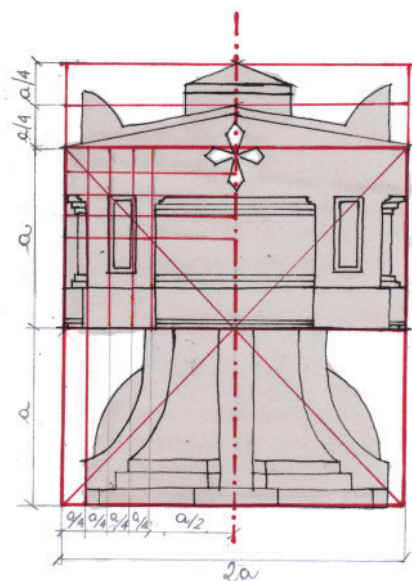
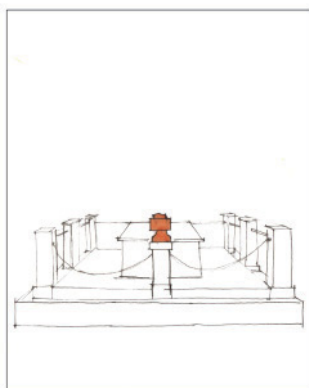
Materiale portalume: lega di rame e vetro opaco.

Legenda

vetro 

struttura 

simbologia 






TOMBA CERUTTI

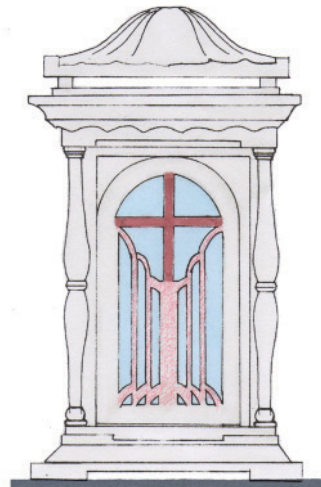
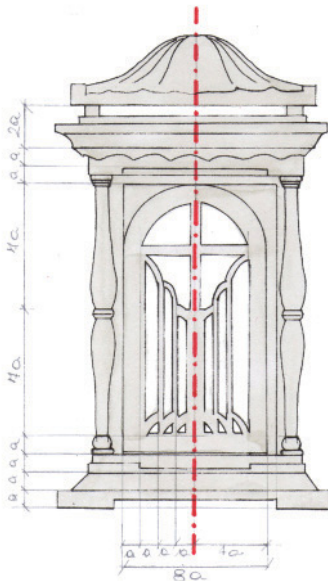
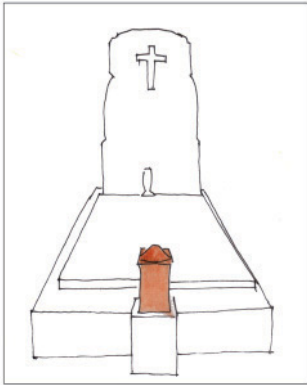
Collocazione campo Sud Est 2 005

Arredo tombale: portalume collocato ai piedi della tomba, in posizione centrale, posto su un basamento in cemento.

Materiale portalume: lega di rame e vetro colorato.

Legenda

- vetro 
- struttura 
- simbologia 



TOMBA VALESÌ

Collocazione campo Sud Ovest 4 011

Arredo tombale: portalume agganciato al centro della stele.

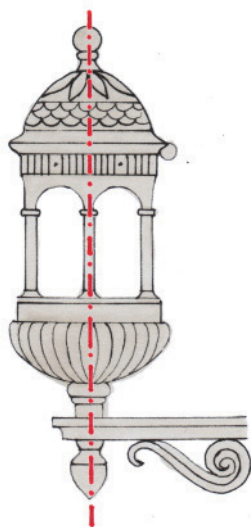
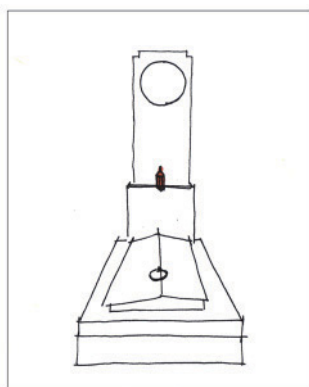
Materiale portalume: lega di rame.

Legenda

vetro 

struttura 

simbologia 



Variante






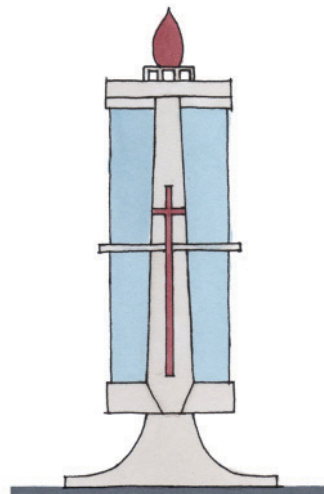
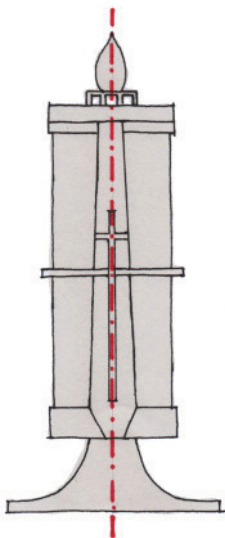
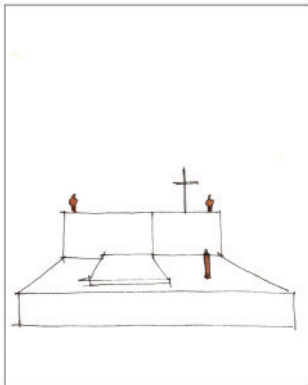
TOMBA MAZZA ROMANELLI

Collocazione campo Nord Est 3 061

Arredo tombale: portalume appoggiato sulla tomba in posizione asimmetrica; cassette portafiori in testa alla tomba, collocate all'estremità destra del setto verticale; due portalumi appoggiati al setto verticale collocati simmetricamente.
Materiale portalume: lega di rame e vetro colorato.

Legenda

- vetro 
- struttura 
- simbologia 






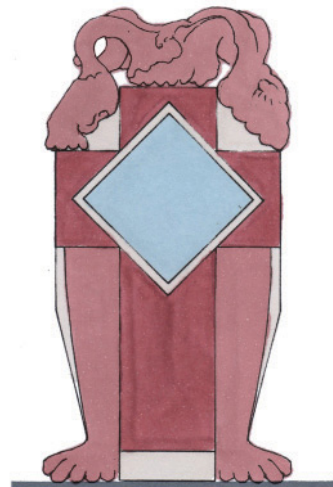
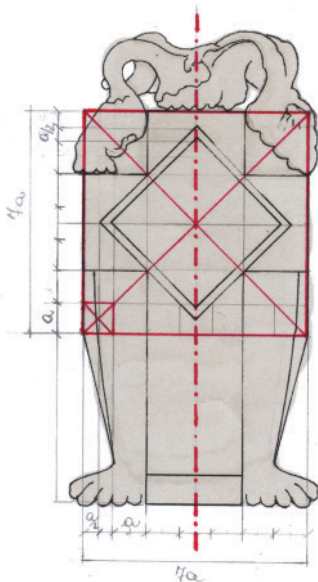
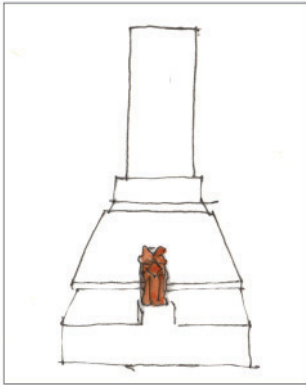
TOMBA GARAVAGLIA SICHEL

Collocazione campo Nord Est 4 013

Arredo tombale: portalume appoggiato centralmente sul basamento della tomba.
Materiale portalume: lega di rame e vetro corrugato colorato.

Legenda

- vetro 
- struttura 
- simbologia 






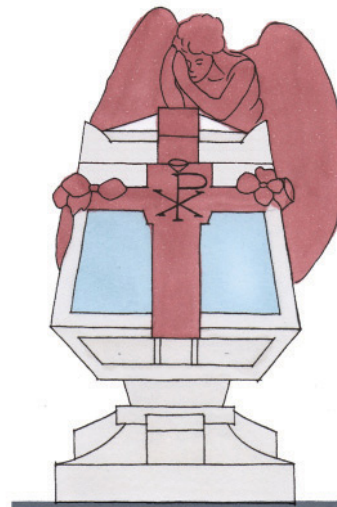
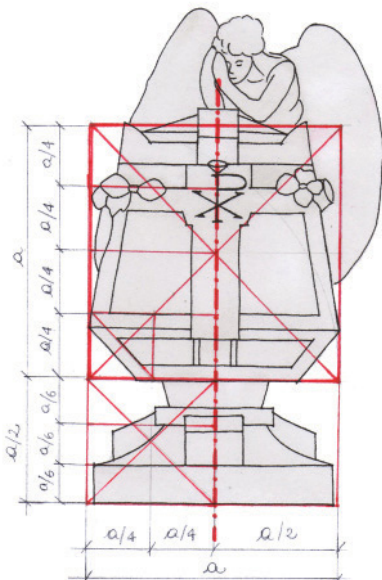
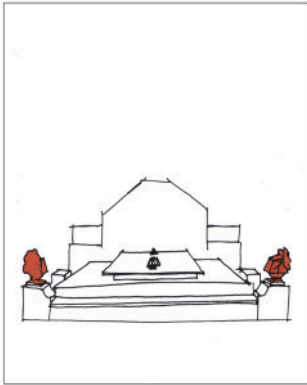
TOMBA MELOTTI

Collocazione campo Sud Ovest 2 007

Arredo tombale: due portalumi disposti simmetricamente agli spigoli anteriori della tomba.
Materiale portalume: lega di rame e vetro stampato colorato.

Legenda

- vetro 
- struttura 
- simbologia 



TOMBA PETRONCINI

Collocazione campo Nord Est 4 009

Arredo tombale: portalume posto alla base della tomba; portafiori collocato centralmente alla lastra tombale.

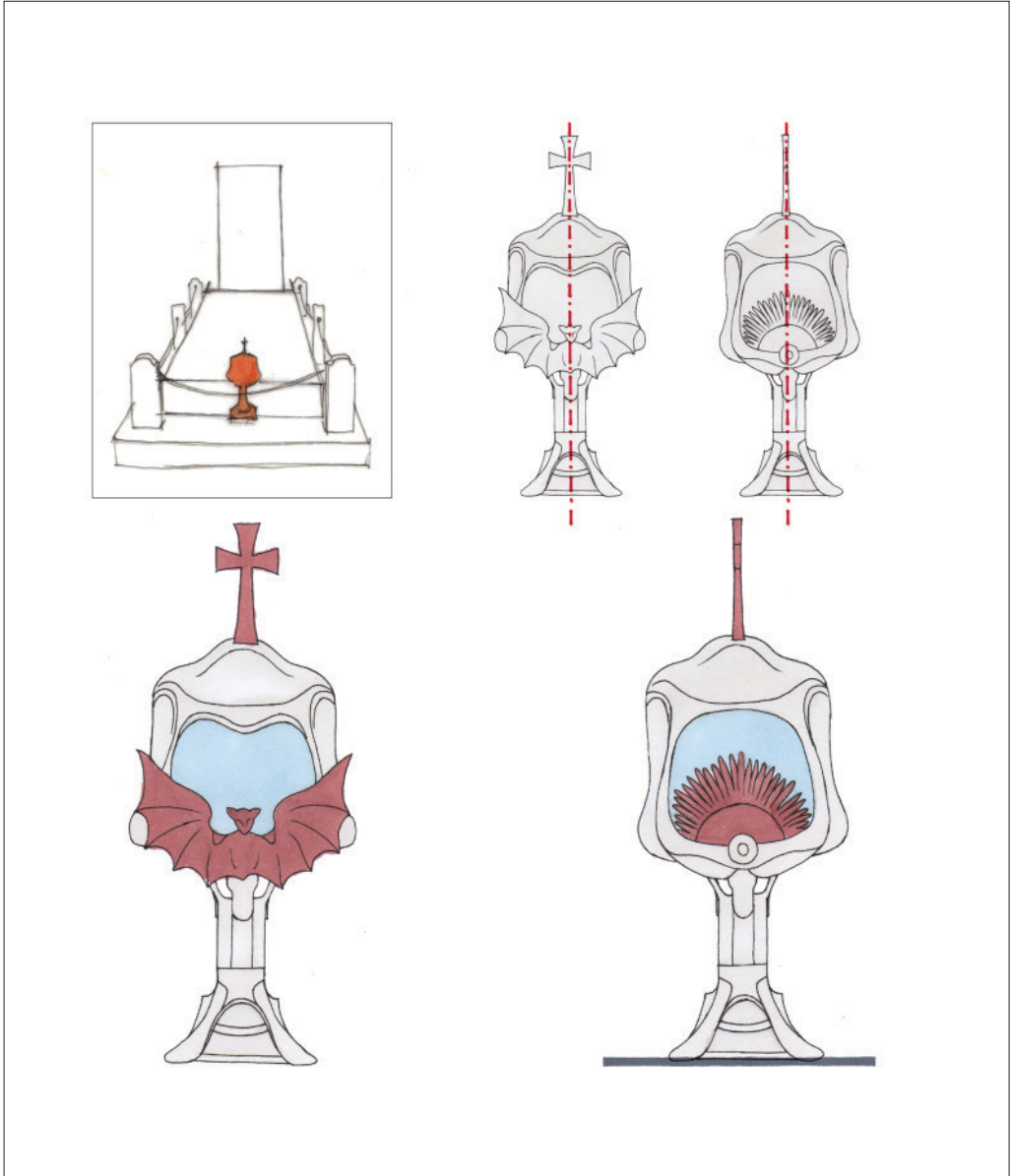
Materiale portalume: lega di rame e vetro corrugato colorato.

Legenda

vetro 

struttura 

simbologia 



TOMBA FERRARI

Collocazione campo Sud Est 4 012

Arredo tombale: portalume, rialzato su un basamento in marmo, collocato in testa alla tomba; due portafiori disposti simmetricamente.

Materiale portalume: lega di rame e vetro opaco colorato.

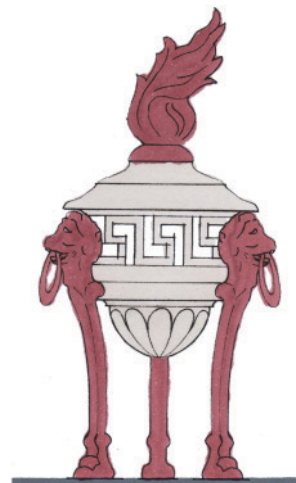
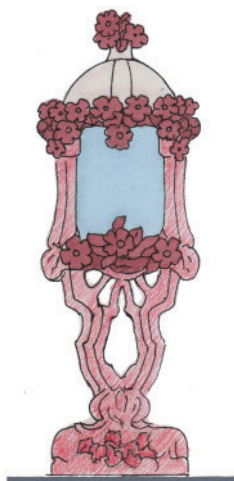
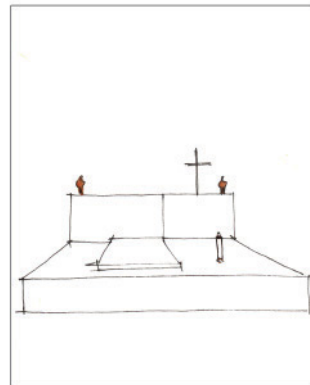
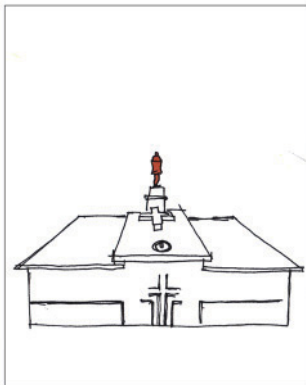
TOMBA MAZZA ROMANELLI

Collocazione campo Nord Est 3 061

(presente nel catalogo Bosisio del 1933)

Arredo tombale: portalumi appoggiati simmetricamente sul setto verticale; portalume e cassette portafiori collocate asimmetricamente sulla superficie orizzontale.

Materiale portalume: lega di rame.



Legenda

 vetro  struttura  simbologia

TOMBA MOLINO

Collocazione campo Sud Ovest 4 010

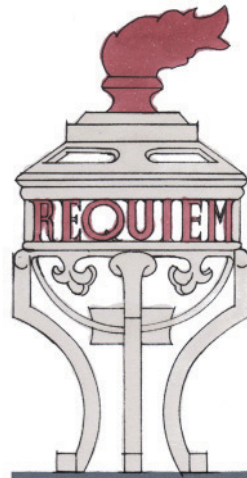
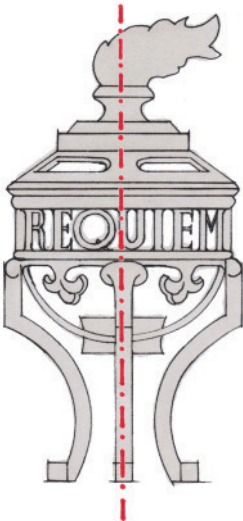
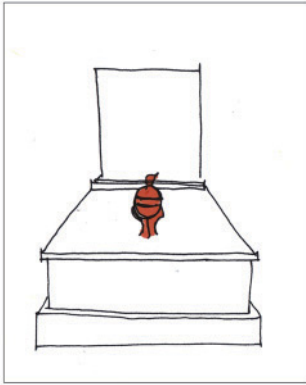
Arredo tombale: portalume collocato al centro dell'estremità anteriore della tomba;
portafiori e portalume coordinati alla base della stele.
Materiale portalume: lega di rame.

Legenda

vetro 

struttura 

simbologia 



TOMBA BRAIA

Collocazione campo Nord Est 3 008

Arredo tombale: portalume collocato ai piedi della lastra tombale, rialzato su un piccolo basamento di cemento sul quale si agganciano le estremità delle catene del recinto.

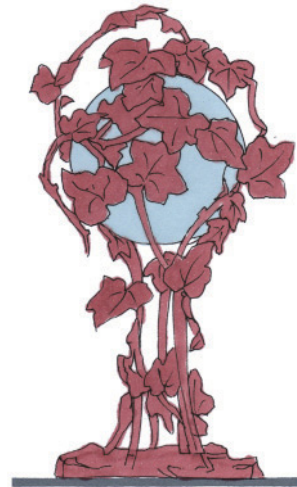
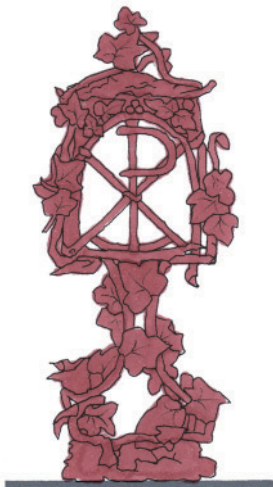
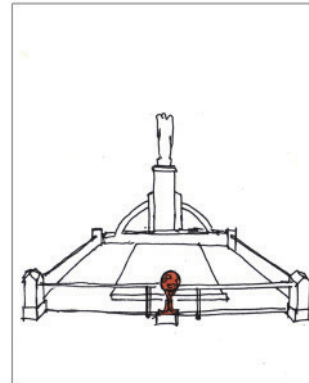
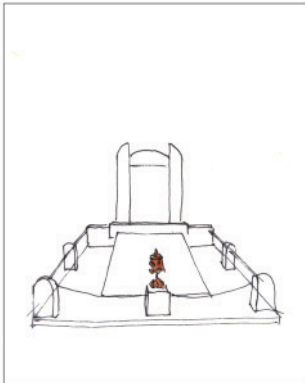
Materiale portalume: lega di rame.

TOMBA BORELLI

Collocazione campo Sud Ovest 4 003

Arredo tombale: portalume collocato ai piedi della lastra tombale, rialzato su un basso basamento di cemento; diversi portafiori collocati simmetricamente all'interno del recinto.

Materiale portalume: lega di rame e vetro.



Legenda

 vetro  struttura  simbologia

L'arredo e l'ornamento nelle lapidi Rispetto all'arredo delle tombe a terra, quello posto sulle lapidi del portico presenta una maggiore varietà formale. In particolare è sulle lapidi degli archi di proprietà comunale che si riscontra la maggior varietà formale dei segni della memoria, poiché in esse si afferma anche "visivamente" l'individualità della singola memoria rispetto alla collettività del gruppo (contrariamente a quanto avviene negli archi delle confraternite e dei religiosi). La scelta degli oggetti da analizzare ha privilegiato quelli caratterizzati dalla presenza di riferimenti simbolici o da forme particolari. Dal punto di vista formale nell'arredo delle lapidi risulta più difficoltosa la determinazione di una geometria di riferimento preciso. Rispetto alle tombe orizzontali, nelle lapidi verticali l'allestimento risulta generalmente disposto in modo più organizzato e uniforme, con la fotografia posizionata al centro e il portalume e il portafiori collocati all'estremità inferiore in modo simmetrico; in particolare questi ultimi sono sempre abbinati. Oltre agli arredi classici sono ricorrenti elementi costituiti da arredi posti alla base della lastra lapidea che ricomprendono in un tutt'uno il portavaso e il portalume .

Come per le tombe, alcuni oggetti presentano forme più geometriche, altre si configurano come microarchitetture, ma più spesso sono i simboli a caratterizzarne la forma.



Figg. 6.1.25 - 6.1.26 – Esempi di portalumi simili a microarchitetture.
Lapide Gugliema Ainovi sotto l'arco 41 e arredo collettivo dell'arco 104.



Figg. 6.1.27 – Esempio di portalume con presenza di diversi simboli: la fiamma, il monogramma di Cristo, i grifoni ed elementi floreali. Lapide Luigia Orlandini (1912) sotto l’arco 39.

Tra le simbologie presenti quelle più numerose sono:

- gli angeli in preghiera con le mani giunte e i putti alati;
- il monogramma di Cristo, nella forma del PX;
- *l’alfa e l’omega (A e Ω)*, simbolo dell’inizio e della fine, della vita e della morte;
- la croce;
- gli elementi floreali e vegetali, spesso composti in ghirlande e corone;
- le rappresentazioni iconografiche a tema religioso.

Interessante è il portavaso collocato sulla lapide Ermanno Guerrieri raffigurante una libellula, che come la farfalla è simbolo dell’anima che ascende al cielo, verso la vita oltre la morte.

Ricorrenti sono gli arredi costituiti, analogamente a quelli delle tombe, da rami d’edera in lega di rame intrecciati artigianalmente a comporre la struttura stessa.

Come già sottolineato, i portafoto non presentano elementi di grossa rilevanza, le forme, simili a quelle delle tombe, variano da quelle più lineari a quelle più elaborate con motivi vegetali e richiami alla croce. Talvolta trovano collocazione nel lato superiore o inferiore della cornice esterna allo specchio epigrafico, in posizione centrale.



Fig. 6.1.28 – Lapide Ggina De' Bertoncini (1869) sotto l'arco 67.

L'analisi delle lapidi ottocentesche evidenzia l'assenza di oggettistica funeraria: la maggior parte della superficie lapidea è occupata dal testo epigrafico che si compone dell'elogio delle doti e delle virtù del defunto, del compianto dei congiunti, piuttosto che del racconto della causa infausta della morte. L'utilizzo degli epitaffi rivolti ai "passanti", che si rifà idealmente all'antica tradizione romana, diviene prerogativa della borghesia nascente che poteva così ribadire la propria affermazione sociale derivata dalle proprie capacità professionali più che da un diritto di nascita⁵. Oltre al testo, inciso o più raramente composto da lettere applicate in bronzo⁶, sono presenti simboli figurativi incisi sul supporto stesso quali croci, angeli, fiori, fiaccole rovesciate e lucerne, che verranno successivamente ripresi come elementi decorativi degli arredi posti sulle lapidi.

Dalla seconda metà del Novecento l'iscrizione tende ad avere sempre



Fig. 6.1.29 – Particolare della lapide Brigida Varron di Carlo (1864) sotto l'arco 11 e della lapide Iacucci (1924) sotto l'arco 89.

minore importanza, la narrazione si riduce fino ad essere sostituita dai soli dati anagrafici che assumono una maggiore evidenza all'interno dell'allestimento. Anche i caratteri, fino a tutto l'Ottocento legati al lapidario romano⁷ delle epigrafi classiche, assumono una forma "più anonima".

Lo spazio dedicato all'epigrafia è frequentemente racchiuso all'interno di una cornice con bordo lineare inciso e riempito di colore, solitamente nero e in alcuni casi verde o rosso, oppure decorato con motivi geometrici o vegetali. Talvolta il testo è sormontato da greche.

Per quanto concerne la forma, la maggior parte delle lapidi ottocentesche



Fig. 6.1.30 – Lapide Armando Ponti (1875) arco 33; lapide Sofia Spaggiari (1915) arco 93; lapide Sara Ghinelli (1920) arco 67.

individuali presenti negli archi sono rettangolari. Sono presenti anche forme più elaborate che riprendono i motivi classici della stele con acroteri o richiamano la forma del sarcofago. Altre lapidi sono sormontate da superfici marmoree a guisa di cimasa superiore o inferiore o da candelabre laterali.

Anche su alcune lapidi sono presenti borchie che acquistano valore ornamentale come sulle tombe.

Nelle tavole che seguono (pagine da 238 a 248) è riportato un campionario degli arredi delle lapidi e delle simbologie in essi presenti.

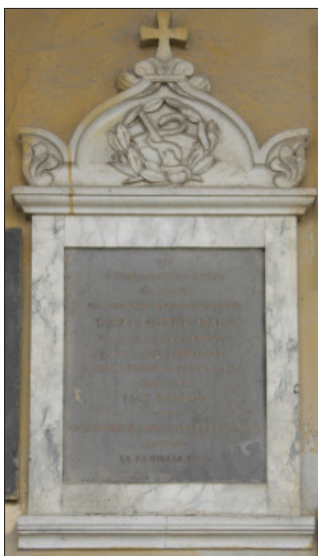



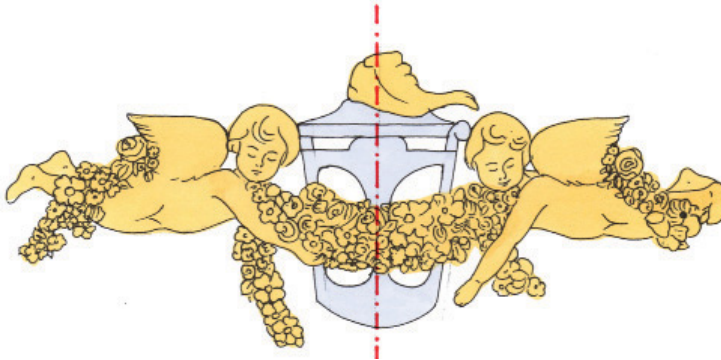


Fig. 6.1.31 – Lapide Battelli (1898) arco 67; Costa Dottor Italo arco 97; lapide Giovannino de Conti Liberati (1895) arco 89; lapide Emma del Campo (1906) arco 105; lapide Capelli Gino arco 35; lapide Magnani arco 63 (in senso orario).

LAPIDE GALLONI - portalume
(arco 49)




- Legenda
vetro 
struttura 
simbologia 

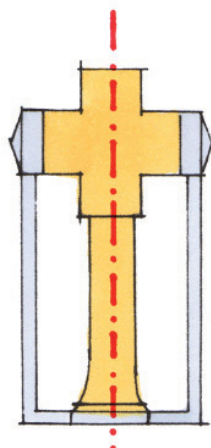


Variante



LAPIDE FOCHI GIUSEPPINA - portafiori
(arco 49)

- Legenda
- vetro 
 - struttura 
 - simbologia 

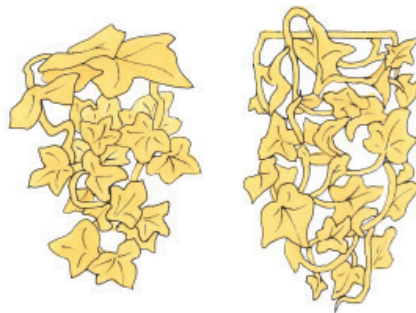


Variante



LAPIDE ERNESTO TOSONI - portalume e portafiori
(arco 37)




- Legenda
- vetro ■
 - struttura ■
 - simbologia ■

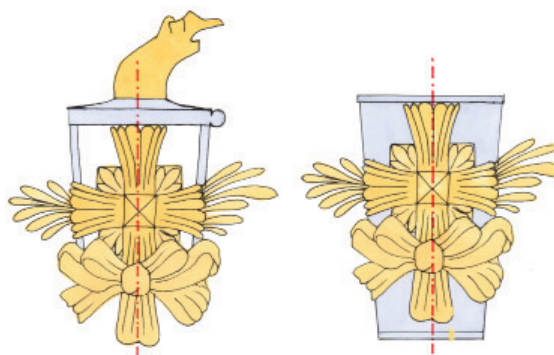


Variante



LAPIDE MARA GERELLA - portalume e portafiori
(arco 19)




Legenda
vetro 
struttura 
simbologia 

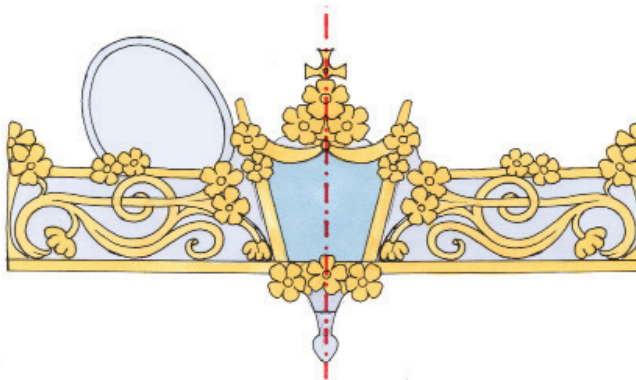


Variante



LAPIDE ELENA ARTUSI - portalume e portafiori
(arco 57)




Legenda
vetro 
struttura 
simbologia 

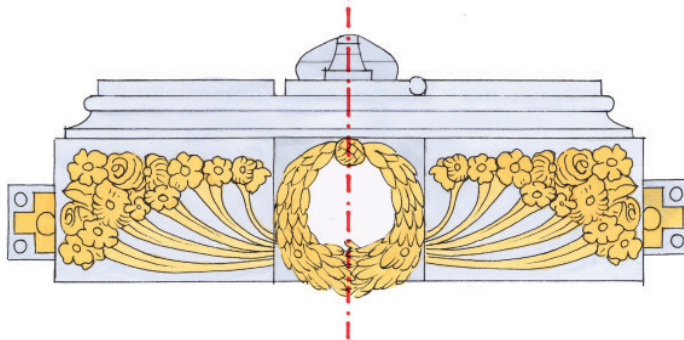


Variante



LAPIDE IOLANDA GORRERI - portalume e portafiore
(arco 23)




- Legenda
vetro 
struttura 
simbologia 

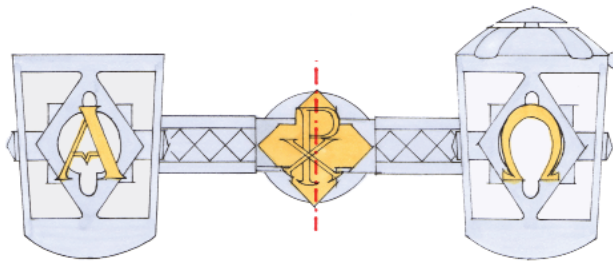


Variante



LAPIDE BALDI TELESFORA - portavaso e portalume
(arco 37)




- Legenda
vetro 
struttura 
simbologia 

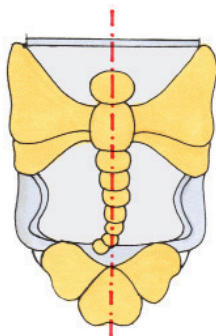


Varianti



LAPIDE ERMANNO GUERRIERI - portavaso
(arco 19)




- Legenda
- vetro 
 - struttura 
 - simbologia 

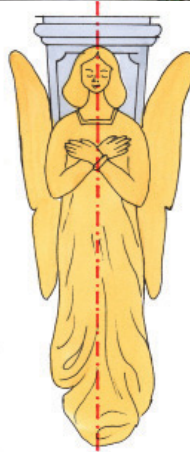


Varianti



LAPIDE ROSA E CARLO VENE - portafiori
(arco 41)




- Legenda
vetro 
struttura 
simbologia 

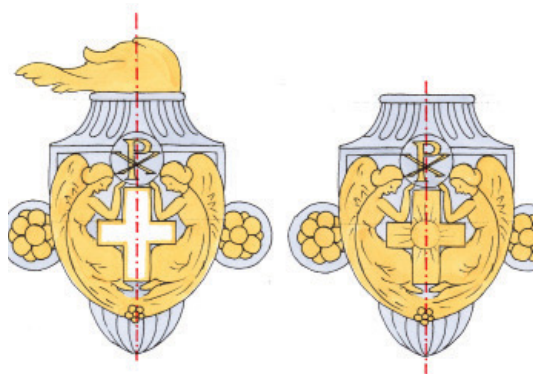


Variante



LAPIDE GIUSEPPE MANGHI - portalume e portafiori
(arco 35)




- Legenda
- vetro 
 - struttura 
 - simbologia 

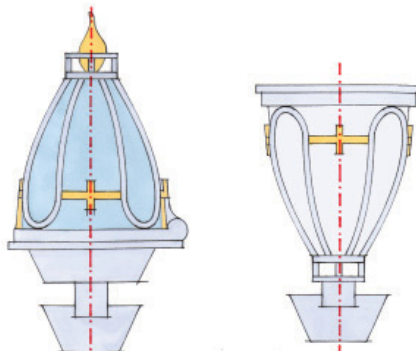


Variante



LAPIDE RAVAZZONI - portalume e portavasò
(arco 19)

- Legenda
- vetro 
 - struttura 
 - simbologia 



Variante



Note:

¹ Consultando l'archivio dell'Architetto Mario Monguidi conservato presso l'Archivio storico comunale di Parma è stato trovato, insieme a dei progetti di monumenti funerari, il catalogo-listino prezzi della Bosisio risalente al 1933, si è potuto così constatare che alcuni degli oggetti analizzati appartenevano alla produzione di quegli anni. Il catalogo inoltre mostra molti elementi simili, con varianti piccolissime e oggetti intercambiabili nella loro associazione.

² L'espressione "democratizzazione del ritratto" è la traslazione, in ambito figurativo, di quel fenomeno che Michel Vovelle definisce più in generale come "democratizzazione del ricordo" a seguito dei conflitti degli anni Sessanta dell'Ottocento che sanciscono il principio della "tomba individuale per ciascun combattente". Vovelle M., *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari, 1986, p. 577.

³ Il ritratto dipinto, sia singolo che comune ai componenti della famiglia, era una costante all'interno delle abitazioni delle famiglie altolocate, lo sviluppo della tecnica fotografica ha fatto sì che nel tempo l'usanza del ritratto si diffondesse all'interno di tutti i ceti.

⁴ Spocci R., *Il cimitero: una memoria della città*, in Rossi M. (a cura di), *Città perduta, architetture ritrovate*, ETS, Pisa, 2007, p.112, in riferimento a un documento conservato presso l'Archivio Storico Comunale (ASCP, Carteggio postunitario, b.193, fasc1). Il documento viene citato estesamente in Setti A., «*Tu che ti soffermi e leggi...*»: *il cimitero della Villetta e le sue memorie nella Parma di Maria Luigia*, MUP, Parma, 2010, pp.236-237. Alla Villetta, il ritratto fotografico più antico risale al 1868 ed è collocato sulla lapide dell'avvocato Cristoforo Tardini all'interno della Galleria Sud.

⁵ L'articolo 1 della *Risoluzione Sovrana che permette di porre iscrizioni lapidari ne' muri delle Cappelle, dei Cimiteri di Parma e di Piacenza* del 21 aprile 1824, stabilisce la possibilità da parte della famiglia di far porre in favore di coloro che avessero prestato «*importanti servigi a Noi [Maria Luigia] o allo Stato*» lapidi mortuarie su cui «*possano essere iscritte le gesta del defunto e in cui sia fatta menzione delle cariche e impieghi da lui coperti durante la sua vita*» previa approvazione del Presidente dell'Interno. In *Collezione di Decreti Sovrani, di due istruzioni date dall'inclita Presidenza dell'Interno intorno a' cimiteri e seppellimenti con note ad uso de' magistrati amministrativi, de' molto reverendi parrochi e delle opere delle chiese parrocchiali de' Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Rossi-Ubaldi, Parma, 1846, pp.71-72.

⁶ Setti A., «*Tu che ti soffermi e leggi...*», op. cit., p.181.

⁷ Dal lapidario romano derivano i caratteri tipografici con le grazie, tra i quali i caratteri bodoniani, ideati sul finire del Settecento da Giambattista Bodoni, direttore della tipografia Reale di Parma.

CONCLUSIONI. LA VILLETTA COME MODELLO

L'individuazione dei modelli formali di riferimento presenti nel cimitero di Parma alle diverse scale – insediativa, architettonica e dell'arredo presente sul singolo sepolcro – permette di considerare la Villetta stessa un esempio generalizzabile ad altre realtà cimiteriali.

L'attuale organizzazione architettonica del cimitero è il risultato della stratificazione nel tempo di diverse tipologie insediative funerarie risalenti all'antichità classica e medievale. In esso infatti si ritrovano compresenti l'orientamento lineare delle sepolture "privilegiate" lungo i viali (vie funerarie), quello orizzontale dei campi di sepoltura e quello verticale delle gallerie (colombari e catacombe). Il portico perimetrale, percorso coperto che delimita lo spazio interno e presenta sepolture ipogee, rimanda alla tipologia mista per la compresenza dei modelli lineare, orizzontale e verticale.

Anche alla scala intermedia delle singole "microarchitetture" funerarie sono emerse analogie formali con i sepolcri antichi: le cappelle delle chiese per le campate del portico e le cappelle nelle gallerie, i modelli sepolcrali classici e medievali per le edicole e le tombe, l'insieme dei loculi nelle catacombe per i quadri nelle gallerie.

L'indagine, confermando i presupposti generali della ricerca, ha evidenziato l'esistenza di una relazione "a catena" tra le architetture, le microarchitetture, il singolo sepolcro e l'arredo. Quest'ultimo può essere ricondotto all'allestimento di quella che è stata definita la *superficie del ricordo*, ossia lo spazio in cui trovano collocazione gli elementi, gli arredi e le decorazioni, atti ad onorare e perpetuare la memoria del defunto.

La distinzione tra la *superficie del ricordo collettiva* dei sepolcri di famiglia o “di gruppo” e la *superficie del ricordo individuale* del singolo sepolcro ha dimostrato come nella prima rivesta maggior rilevanza l'*allestimento*, ovvero il disegno generale del sepolcro, con ricorso all'inserimento di “monumenti” dedicati per trasmettere significati e valori comuni, mentre nella seconda è l'*arredo funebre* che assume un'importanza specifica come mezzo distintivo per la qualificazione della tomba del singolo anche nello spazio minimo della lapide.

L'allestimento del sepolcro assume caratteristiche diverse a seconda della tipologia sepolcrale: nel caso di superficie del ricordo verticale (archi, cappelle delle gallerie) si ritrovano dei monumenti a parete sporgenti, nel caso di superficie del ricordo orizzontale (tombe) sono presenti delle opere scultoree vere e proprie.

La ricerca condotta sull'origine degli arredi ha dimostrato come gli oggetti che li compongono abbiano radici profonde nei riti legati al culto dei defunti, che documentano spesso la permanenza di elementi e caratteri comuni, anche in tradizioni diverse. In particolare essi rappresentano il risultato di una trasformazione statica degli *elementi dinamici* del rito funebre e dell'offerta commemorativa che sono andati a costituire l'arredo tombale, mentre il corredo funebre che accompagnava il defunto nella nuova vita e la decorazione delle antiche camere sepolcrali, estroflessi in seguito alla progressiva riduzione dello spazio interno della tomba, si limitano alla presenza di ornamenti simbolici applicati agli arredi essenziali del sepolcro. La distinzione tra arredo e ornamento non è in realtà così netta poiché gli elementi del *rito* e del *corredo* sono andati sovrapponendosi nel tempo all'interno della *superficie del ricordo*.

La disposizione degli arredi assume infatti una propria specificità a seconda della tipologia architettonica del sepolcro. Sulle tombe gli oggetti sembrano solo appoggiati a “disposizione” del defunto, mentre sulle lapidi sono organizzati in modo più “definitivo”.

Lo studio degli arredi ha permesso di individuare gli elementi costanti che caratterizzano i *segni della memoria* presenti sul singolo sepolcro. Nello

specifico questi sono rappresentati dai segni distintivi del defunto, *effigie* e *iscrizione*, e da quelli commemorativi, *lume* e *offerta floreale*, ognuno dei quali si traduce in uno specifico oggetto di arredo: portaritratto, caratteri applicati o incisi, portalume e portavaso.

Il rilievo e la comparazione degli arredi, con particolare riferimento a quelli collocati sulle superfici accessibili delle tombe e delle lapidi delle arcate, sottolinea come gli elementi di riconoscibilità degli oggetti che caratterizzano i segni della memoria, la *forma* e la *funzione*, siano indissolubilmente legati al *simbolo*.

La *forma* appare riconducibile ad una concezione geometrico-modulare o organico-decorativa; nel primo caso, mostra un forte richiamo all'organizzazione quadripartita dello stesso impianto architettonico e sottolinea la presenza di un asse verticale, mentre nel secondo caso è la presenza di un elemento simbolico ad assumere valore ornamentale. La *funzione* associa fondendole quella propria dell'oggetto a quella simbolica che ne richiama l'origine. Fondamentale appare quindi la presenza esplicita o evocata del *simbolo* che può essere applicato sull'oggetto come ornamento o essere rappresentato dalla sua stessa forma.

Questi tre aspetti sono strettamente collegati tra loro. In particolare nello spazio ridotto della lapide la simbologia diventa un aspetto decorativo delle componenti d'arredo che costituiscono esse stesse l'ornamento della superficie del ricordo.

Partendo dall'individuazione degli elementi fisici mediante i quali si perpetua la memoria, attraverso la verifica condotta con il rilievo, la ricerca dimostra la stretta relazione esistente tra l'oggettistica funeraria e le tradizioni del passato, sottolineando come il valore semantico che accompagna la qualità formale dell'oggettistica "storica" di produzione "artigianale" o semi-industriale, sia venuto meno con l'avvento della produzione industrializzata incapace di esprimere valori di riferimento condivisi e riconoscibili.

In un ambito fino ad oggi poco indagato dal punto di vista scientifico, questa ricerca trova la sua originalità nel riconoscimento delle matrici

culturali e dell'importanza formale dell'oggettistica funeraria in relazione all'architettura della memoria e nell'individuazione originale di spunti progettuali per il rinnovamento della produzione dell'arredo tombale con oggetti capaci di esprimere in forme attuali i valori della società contemporanea.

La consapevolezza dei significati degli elementi formali che caratterizzano la ricchezza semantica dell'oggettistica storica, può offrire le basi di una progettazione capace di valorizzare il ruolo e la potenzialità espressiva che questi oggetti possono avere nella qualificazione ambientale degli spazi della memoria.

La riproposizione di forme simboliche e allegoriche mutate dal passato può favorire la disponibilità di elementi di arredo adeguati all'inserimento negli spazi storici e monumentali dei cimiteri, anche frutto di combinazioni diverse di pezzi realizzati in modo tale da essere intercambiabili per simulare una maggiore variabilità. Nello stesso tempo esse suggeriscono soluzioni innovative come conseguenza del rinnovamento di una tradizione antica quanto feconda, capace di dare forma compiuta anche alle nuove esigenze funzionali dei segni della memoria. Infatti, in funzione dello stretto rapporto che lega il rito e il corredo funebre ai valori della società dei vivi, della quale si riflettono i cambiamenti negli usi e nei costumi, la progettazione deve indirizzarsi verso la realizzazione di oggetti che rispondano alle esigenze introdotte dai nuovi culti e riti di sepoltura, e da nuove modalità di commemorazione laddove non c'è la presenza del corpo del defunto, come nel caso della cremazione o della dispersione delle ceneri.

La ricerca e il rilievo hanno pertanto evidenziato la necessità di "reinventare" l'oggettistica funeraria nelle forme e nei "significati" affinché esprima le nuove esigenze della società contemporanea in perenne trasformazione e consenta di trasmettere un ricordo nei secoli riproponendo quel significato di *moneo* e *memini* che associa l'architettura funeraria all'arte e alla memoria.

APPARATI

A.1 GLOSSARIO

GLOSSARIO DEI SIMBOLI FUNERARI

ACQUA (pioggia, rugiada)

Il suo simbolismo implica non solo il concetto di vita, ma anche quello di morte e di resurrezione. In tutte le maggiori cosmologie l'acqua, emblema di purezza e fertilità, è sorgente stessa di vita oltre che essere, insieme alla terra, al fuoco e all'aria, uno dei quattro elementi fondamentali. Nella Bibbia compare sia come segno della benedizione divina, sia come elemento distruttore. Per i cristiani il rito battesimale, che nella sua forma primitiva consisteva nell'immersione totale nel fonte battesimale, combina gli aspetti purificanti, dissolventi e fertilizzanti dell'acqua: la sua funzione è quella di lavare il peccato, cancellare la vecchia vita e dare nascita ad un nuovo fedele. Per alcune culture primitive, usata come sepoltura, è elemento di dissoluzione, declino e affondamento.

MARE

L'acqua, nell'accezione di mare, oltre che di vita (pullula di creature), è spesso metafora dell'aldilà: tutte le sere il sole vi si immerge per riscaldare il regno dei morti. Nella tradizione giudaico-cristiana, la grandezza del mare è al servizio di Dio, che può usarlo per aiutare chi gli è fedele o distruggere chi gli è contrario.

FIUME

Come l'acqua, è allegoria della vita. Col suo scorrere dalla sorgente alla foce, disegna anche la metafora dell'esistenza umana, del fluire del tempo dalla nascita alla morte. È legato ai riti di purificazione e, in particolare, al rito originario del Battesimo di Gesù. In molte culture esso definisce il confine tra la vita e l'aldilà; un luogo di transizione, posto a separazione del mondo dei vivi da quello dei defunti (tradizionalmente gli Inferi sono circondati da corsi d'acqua).

POZZO

Mette in comunicazione il cielo e le profondità della terra, riunisce tre elementi, l'aria, la terra e l'acqua. Assicurando all'uomo l'acqua di cui ha bisogno per vivere, diviene metafora di nutrimento spirituale e salvezza. Nella parabola di Giovanni, Gesù dice alle donne di Samaria: "Chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete".

FONTANA (fonte, sorgente, zampillo, fonte battesimale)

Nell'iconografia funebre il simbolismo dell'acqua, del suo fluire e purificare, viene richiamato attraverso la raffigurazione della fontana alla quale si abbeverano gli animali, o della fonte che, richiamando quella battesimale, allude alla rinascita e ad una nuova vita. *Religione: Diluvio universale, Battesimo di Gesù nelle acque del Giordano, parabola di Gesù e la Samaritana*

AGNELLO (pecora)

Simbolo di mitezza, pacifismo ed innocenza, semplicità e purezza per il biancore del suo manto e la sua fragilità. Nella tradizione cristiana ha un doppio significato: può anzitutto raffigurare il fedele, o il discepolo, che appartiene al gregge di Dio; la pecorella sulle

spalle del pastore o gli agnelli in fila sono i neofiti. Un agnello dietro il quale sono posti un bastone da pastore e un vaso indica che Cristo risuscitato non è visibile, ma presente. Nella Bibbia è anche simbolo della vittima sacrificale che non si lamenta, con funzione salvifica e di purificazione dei peccati: con questo significato diventa immagine di Cristo (Agnus Dei) che assume su di sé le colpe del mondo e lo libera, specialmente se accucciato e accompagnato dai tipici segni. L'agnello pasquale degli Ebrei, il cui sangue posto sugli stipiti salva dall'Angelo della Morte è una prefigurazione dell'Agnello Immacolato il cui sangue sconfigge la morte e mostra all'umanità la Terra Promessa. Iconologicamente è portato in braccio dall'Innocenza, mentre accanto a un leone o a un lupo accompagna la Pace. È anche usato nelle tombe dei bambini, o per alludere alla religiosità del defunto.

ALBERO

Simboleggia in generale il cosmo, la fonte misteriosa della vita, la rigenerazione ciclica della natura e fertilità, l'ascensione verso il cielo e lo sprofondamento nella terra, unisce in sé tutti gli elementi e i diversi livelli del cosmo, produce il fuoco e la cenere. È la figura più diffusa in tutte le tradizioni religiose ed esoteriche perché collega i tre livelli (Cielo, Terra, Inferi: morte, vita e la vita spirituale). Nell'iconografia cristiana è simbolo della vita voluta da Dio. Lo svolgimento del suo ciclo annuale allude alla vita, morte e resurrezione, mentre l'albero improduttivo o inaridito allude al peccatore. L'albero è metafora della "morte naturale, simbolicamente trae linfa dai corpi sepolti. La sua chioma e resina suggerisce l'idea di immortalità. In molte sepolture sono rappresentati due alberi, uno rigoglioso e uno secco, con i rami intrecciati che rappresentano la perfezione della vita futura in relazione all'imperfezione della vita terrena.

SALICE PIANGENTE

Per la sua figura rivolta verso terra che ricorda fiumi di lacrime che scorrono, è spesso considerato un simbolo del lamento funebre. Nella mitologia greca, i viali degli inferi sono costeggiati da salici e pioppi. In oriente ha invece un simbolismo positivo, rappresentando l'immortalità, l'eternità e la spiritualità ed il suo legno è utilizzato per statue, colonne ed elementi dell'architettura sacra. Lo si incontra talvolta come simbolo di castità, continenza e legame. Per i celti, rappresenta i ritmi lunari e femminili della vita. Poiché gli si possono tagliare sempre nuovi rami, inesauribilmente, è paragonato alla Bibbia come fonte di saggezza che non si esaurisce mai.

CIPRESSO

Albero sacro per molte culture, austero, cupo e severo, è simbolo d'immortalità ed emblema della vita eterna. Già in epoca greco-romana, chiamato *Arbor Funeralis*, è piantato nelle necropoli perché le radici scendono sottoterra in verticale così da non intaccare le tombe, e raffigurato sulle tombe e nelle immagini del paradiso, come segno della speranza nell'aldilà. Gli Etruschi adornavano di rami di cipresso le lampade mortuarie. Insieme alla palma, al cedro e all'olivo, è uno dei quattro legni con cui venne costruita la croce di Gesù, compare nelle rappresentazioni dei martiri, iconologicamente si lega alla Disperazione. Nell'antica Roma la casa dove è morto qualcuno è "funesta", e decorata con rami di cipresso o di tasso per avvertire i passanti. Per la sua verticalità e l'erigersi verso l'alto, indica l'anima che si avvia verso il Regno Celeste. Significa lutto, dolore perenne e morte: rami, corone o bacche di cipresso sono riscontrabili nell'arte funeraria e per identificare un luogo consacrato.

PALMA (palmizio, ramo di palma)

Popolando le oasi e sembrando sfidare la morte che aleggia sul deserto, la palma e la sua fronda sono universalmente considerati simboli di vittoria e della pace con essa ottenuta. Il palmizio, slanciato e vigoroso con possenti pennacchi di foglie disposti a raggiera, è simbolo di gloria, ascesa, ascensione, rinascita, rigenerazione e immortalità, ed è identificato con l'albero della vita. Nel mondo greco è legata ad Apollo ed è simbolo di luce e resurrezione. Nell'antica iconografia cristiana, è raffigurata con la stessa frequenza dell'ancora e della colomba e si incontra su epigrafi sepolcrali, sarcofagi, affreschi e lastre,

spesso unita al monogramma di Cristo, oppure le persone ne portano in mano i rami: sono i cristiani che hanno riportato la vittoria, morendo fiduciosi per la loro fede. È simbolo del trionfo della fede in Cristo contro la morte e gli dei pagani e della vita eterna. Le palme, o l'olivo, simboleggiano l'entrata trionfale di Gesù in Gerusalemme e prefigurano la Resurrezione. È anche attributo dei martiri e simbolo della gloria ottenuta col martirio, perché un passo dei Salmi dice che come fiorirà la palma così farà il giusto: la palma infatti produce l'infiorescenza quando sembra ormai morta, così come i martiri hanno la loro ricompensa in paradiso. Nell'Apocalisse è simbolo della 'schiera sterminata degli eletti' e della resurrezione. Il ramo di palma donato a una famiglia in lutto è un segno di fede nella vita eterna, del trionfo della vita in Dio sulla morte. Iconologicamente è attributo della Vittoria, della Speranza e degli angeli.

PIOPPO (*pioppo bianco, pioppo nero*)

Segnala l'ingresso degli inferi, rappresentando la salvezza, la vita nella morte una volta oltrepassata la soglia fatale. Davanti alla tomba un pioppo bianco è simbolo di resurrezione e della vita che sfugge alla morte. nella mitologia greca è legato al dolore, al sacrificio, alle lacrime. Consacrato a Ercole, corona la fronte di coloro che hanno attraversato i due mondi senza perdersi. Le foglie bicolori indicano la dualità di ogni essere. Se il pioppo bianco è l'albero della resurrezione, il pioppo nero ha connotazione funeraria, è attributo della dea della morte e dell'Acheronte, fiume dell'afflizione. Indica le forze regressive della natura, il ricordo senza speranza, il tempo passato. Si trova spesso lungo i viali dei cimiteri, allude alla Passione di Cristo.

ALFA E OMEGA

Le lettere Α e Ω (α e ω), rispettivamente la prima e l'ultima dell'alfabeto greco, sono il simbolo di Dio e del cosmo fin dall'epoca ellenistica; secondo la tradizione classica sarebbero state create dalle Parche. Si ritiene che contengano la chiave dell'Universo, che sarebbe così interamente racchiuso entro queste due estremità. Rappresentano la totalità della conoscenza, dell'essere, del tempo e dello spazio. L'alfa è la vita (elemento della creazione) e l'omega la morte (lampada nella quale arde il fuoco apocalittico della distruzione). Nella cultura giudaica-cristiana, sono legate all'espressione dell'Antico Testamento in cui Dio dice "Io sono il primo ed io sono l'ultimo, all'infuori di me non vi è Dio" e nell'Apocalisse queste due lettere sono pronunciate da Gesù, "il testimone fedele, il primo nato fra i morti", che si proclama così Principio e Fine: "Io sono l'Alfa e l'Omega, [...] Colui che è, che era, che viene, l'Onnipotente". Sono simboli impiegati sin dai primi secoli nell'arte funeraria cristiana: il credente morto in Cristo riconosce simbolicamente in quest'ultimo il suo inizio e la sua fine. Inoltre le lettere sono spesso poste ai lati nelle figurazioni del Cristo giudice. Le più antiche testimonianze esistenti risalgono all'inizio del IV secolo. Inizialmente isolate o circondate solo da una corona (d'alloro in segno di adorazione, d'olivo in segno di pace), in seguito accompagnate dal *chrisma*. Talvolta tra α , l'inizio del mondo (ieri), e ω , la fine (eternamente), si trova una M che sta per centro (medium, mezzo, centro), l'oggi: "Gesù è lo stesso, ieri, oggi, eternamente". Queste lettere sono frequentemente scritte sulla Croce; spesso le due lettere si trovano sospese all'estremità dei due bracci, per significare che Cristo, nelle sue braccia di crocifisso, tiene il mondo intero, dall'inizio alla fine dei tempi. Sono molto usate nell'epigrafia funeraria cristiana di ogni tempo.

Mitologia: le Tre Parche

ALI

Attributi caratteristici di personaggi mitici e religiosi, esprimono la capacità di sapersi sollevare dal peso della vita, l'elevazione verso il sublime, lo slancio per trascendere la condizione umana. Prese in prestito dagli uccelli del cielo, sono diventate, in diverse mitologie, attributi di esseri soprannaturali e di eroi. Nella tradizione cristiana, le ali raffigurano il movimento aereo e leggero e rappresentano lo spirito. Nella Bibbia sono un emblema costante di spiritualità o di spiritualizzazione degli esseri che ne sono provvisti,

umani o animali. Esse sono attribuite alle divinità e a tutto ciò che si può accostare ad essa per trasfigurazione, come gli angeli, dall'aspetto di giovani alati, o l'anima. Possedere le ali è dunque paragonabile a lasciare il mondo terrestre per accedere al cielo. L'aggiunta delle ali a certe figure le trasforma in simboli: per esempio il serpente, da segno di degradazione dello spirito, diventa, quando alato, simbolo di spiritualizzazione e divinità.

ALI D'ANGELO

Esprimono l'appartenenza alla sfera del cielo: maestosamente spiegate verso l'alto rappresentano l'ascesa verso l'alto e il divino, mestamente rivolte verso il basso alludono alla caducità e materialità della vita terrena.

ALI DI COLOMBA

Quando si parla di ali a proposito di animali di solito ci si riferisce alla colomba, effigie dello Spirito Santo. L'anima stessa, in forza della sua spiritualità, le possiede.

ALI DI FARFALLA

Richiamano l'anima del defunto che vola verso il cielo.

ALI DI PIPISTRELLO

Il pipistrello è un animale notturno, legato al tema della notte-luce. Nel Cimitero della Villetta le ali del pipistrello indicano, sulla sepoltura di un cieco, la capacità di orientarsi nel mondo, a dispetto della menomazione fisica.

Mitologia: Ermes (Mercurio), Icaro

ALLORO (lauro)

Molto noto fin dall'antichità, è simbolo di eternità ed immortalità, in quanto sempreverde, e di castità, per il mito di Dafne e poiché le sue foglie non si deteriorano mai. Una corona di alloro che cinge la fronte rimanda all'immortalità acquisita per mezzo della vittoria, conquistata grazie alla saggezza e all'eroismo, simboleggia gloria, fama, onore e trionfo che derivano dalle competizioni sportive, dalle attività politico-militari, dalle imprese eroiche, dalle doti artistiche, costituisce il massimo onore per un poeta, cantore o saggio che diventa 'laureato'. Simboleggia particolarmente la pace che deriva e che corona l'impresa militare: Vittoria porge una corona d'alloro. La sua natura apollinea ne fa un simbolo di saggezza e di divinazione (lo usa la Pizia); ha un significato di purezza fisica e spirituale. Nel protocristianesimo le foglie di alloro, sono considerate simbolo di vita eterna e della nuova vita dischiusa dall'avvento redentore di Cristo. Talvolta viene associato anche alla Vergine Maria (parole profumate come le foglie dell'albero), avrebbe virtù terapeutica e il potere di purificare l'anima. Rami e corone d'alloro si trovano abbondantemente nelle tombe di rappresentanti o protettori delle arti e sui monumenti funebri di condottieri e di uomini politici, per il legame con la musica, la poesia e la vittoria.

ANCORA

Simbolo della fede e della speranza. Presso la civiltà greca, fortemente legata al mare, è usata in modo generico come allegoria della vita marittima: rappresenta il mestiere di marinaio e, come tale, si trova su alcuni epitaffi pagani, ma anche cristiani. Nelle iscrizioni funerarie paleocristiane, al tempo in cui il culto cristiano era ancora illecito, all'ancora semplice si aggiunge una barra supplementare posta a metà dell'asta richiamando così la forma di una croce (*Crux dissimulata*), un simbolo mascherato della redenzione. Emblema di stabilità e di sicurezza, con San Paolo l'ancora diventa l'emblema della Speranza, una delle tre virtù teologali insieme a Carità e Fede. Nelle antiche sepolture cristiane visualizza la fermezza e la certezza della fede in Cristo e la fiducia nella resurrezione; visualizzazione della salvezza e dell'anima che ha felicemente raggiunto il porto della pace eterna, il Regno di Dio. Il suo legame con il mare richiama l'idea della Chiesa-Nave condotta da Cristo e da Pietro. Nella scultura funeraria cristiana all'ancora sono spesso affiancate altre figure cristologiche: sui monumenti funebri del II e III secolo d.C., di norma è posta tra due pesci (metafora sia dei fedeli che di Gesù Cristo) o tra delfini; in seguito appare con una catena spezzata ad indicare la morte. A volte è presente anche con palme (Messia) o colombe

(anime dei defunti). Anche la Massoneria considera l'ancora allegoria di Speranza.

ANGELO

Figura antropomorfa alata, essere puramente spirituale o spirito dotato di un corpo etereo, aereo, che dell'uomo ha solo l'apparenza. Esseri mediatori fra Dio e il mondo, gli angeli rivestono diverse funzioni: messaggeri (dal greco *angelos*, messaggero), guardiani, protettori e custodi dell'uomo. L'evangelista Matteo è ggiato da un uomo alato identificato come un angelo; insieme alle altre tre rappresentazioni alate, il toro (Luca), il leone (Marco) e l'aquila (Giovanni), compone il tetramorfo. Tra gli angeli, i più vicini al trono di Dio sono i *Serafini*, letteralmente "gli ardenti" (dal verbo *saraf*, "bruciare") e i *Cherubini*, *da kerubim*, "che prega". Nell'iconografia funeraria sono riprodotti in atto di preghiera, oppure mentre sorvegliano la tomba o il defunto. Riprendendo l'iconografia medioevale e del primo rinascimento, i messaggeri di Dio vengono anche raffigurati con sembianze di giovinetti o fanciulle, a sottolinearne l'innocenza.

ANGELO CON AMENTI

Angeli, anche inginocchiati, con rametti di palma e di salice per allontanare ogni male.

ANGELO DELLA MORTE - ANGELO RAPITORE

Raffigurato con clessidra, visualizza lo scorrere del tempo.

ANGELO DOLENTE

Mostra lo sconforto, particolarmente attraverso le braccia abbandonate lungo il corpo o in grembo, la testa reclinata o che guarda in alto.

ANGELI GETTAFIORI

Figure giovani o donne con fiori nelle mani, all'innocenza viene quindi affiancato un messaggio di speranza e di salvezza eterna.

ANGELO GUARDIANO DELLA PORTA

Angelo con pergamena che schiude l'ingresso al paradiso per lasciare entrare l'anima del defunto, dandogli la salvezza eterna.

ANGELO ORANTE

Con le mani giunte in atto di preghiera e, a volte, inginocchiato.

ANGELO PIANGENTE

Inginocchiato con le mani che coprono il volto, il suo stato d'animo rivela dolore e tristezza. Il suo pensiero non è rivolto all'eternità e all'anima, ma alla fisicità e alla sconfitta della materia.

PUTTI ANGELICATI, AMORINI

Raffigurati anche solo con testa e ali, rievocano l'iconografia barocca. A volte buttano fiori o suonano strumenti musicali.

ARMI (lat. *Panoplia*)

Originariamente collocate sopra il sepolcro di un cavaliere come segno del mestiere, nell'arte funeraria sono legate alla guerra e alle attività militari. In alcuni casi possono indicare genericamente la funzione pubblica o politica esercitata dal defunto. Sulla tomba, le armi sono un simbolo positivo: sono uno strumento di pacificazione, di ristabilimento dell'ordine e portatrici di gloria per gli individui e per il loro paese. Nell'iconografia del XIX secolo le armi antiche, attributi degli dei e degli eroi del mondo classico, si mescolano alle macchine e agli strumenti della guerra moderna.

ARCO E FRECCIE

Simboli della morte se posti in mano ad uno scheletro.

BARCA, IMBARCAZIONE (arca, fano)

In molte culture e civiltà d'Europa e del Mediterraneo, la barca è simbolo del passaggio dal mondo dei vivi al mondo dei morti (la barca funebre dell'Antico Egitto e quella traghettata da Caronte della tradizione greco-romana). Anche nelle tombe megalitiche si trovano spesso incisioni raffiguranti navi in viaggio verso l'isola dei beati. Le popolazioni vichinghe

compivano il rito funebre attraverso il reale affondamento di una nave nella quale era posto il cadavere. Nella religione cristiana, l'imbarcazione rappresenta la Chiesa-Nave che guida i fedeli attraverso le tempeste del mondo e li conduce alla vita eterna (navicella di S. Pietro). In una chiesa i fedeli sono invitati a raccogliersi nella navata, autentica imbarcazione capovolta, con la volta come carena, l'abside come prua e la facciata come poppa. Nell'Antico Testamento l'imbarcazione ha come modello l'arca di Noè, rifugio e ventre protettore della vita, perché su di essa furono fatti salire tutti gli esseri destinati ad essere salvati. Nell'arte funeraria, la barca simboleggia anche il legame del defunto con il mare, l'arricchimento nei commerci e nei trasporti marittimi, richiama le attività di viaggio, di scoperta e di esplorazione.

Mitologia: Caronte/Oken traghettatore delle anime

Religione: Arca di Noè

BASTONE DI ASCLEPIO

Verga con un solo serpente attorcigliato, antico simbolo greco rappresentante le arti della guarigione. Viene associato al dio Esculapio, figlio di Apollo e dio della Medicina e della Farmacia, che sapeva utilizzare i veleni per guarire i malati e resuscitare i morti. I serpenti erano allegoria dei demoni e la malattia era spiegata come una lotta di demoni nel corpo della persona: la vera guarigione e la vera risurrezione sono quelle dell'anima. Il serpente si arrotola intorno al bastone, effigie dell'albero della vita, per indicare che la vanità è domata e sottomessa: il veleno si trasforma in rimedio, la forza vitale pervertita ritrova la retta via. Mentre le associazioni di medicina hanno preferito il caduceo, per i due serpenti simboleggianti la lotta tra la malattia e la guarigione, soprattutto in ambito anglosassone la farmacia è rappresentata, anche per distinguersi, con il serpente che si avvolge intorno al bastone, altre volte alla coppa o alla bilancia. Può comparire associata all'immagine del mortaio e pestello (erboristeria).

Mitologia: Asclepio/Esculapio

BILANCIA

Simbolo di misura, equilibrio e giustizia. Nell'antico Egitto, Anubi, il dio della morte e degli inferi, protettore delle necropoli, è il custode della bilancia che serve a soppesare il cuore del defunto (a confronto con la piuma di Maat) una volta arrivato presso la Stanza delle Due Verità negli inferi. Nei monumenti funebri è spesso associata alla Giustizia, raffigurata come una donna che tiene una spada con la mano destra e una bilancia con l'altra mano, sia insieme ad altri strumenti, come allusione alla professione di giudice e avvocato che il defunto svolgeva in vita. Per i cristiani la giustizia suprema viene esercitata nel giorno del Giudizio Universale, il simbolo è quindi attribuito sia a Cristo, giudice sovrano, che all'arcangelo Michele, l'angelo del giudizio addetto alla pesatura delle anime, per misurare il valore delle loro azioni.

Mitologia: il dio egizio Anubi

BRACIERE (crogiolo, incensiere)

Il braciere, bruciando purifica, e producendo il fumo che sale verso l'alto, mette in comunicazione il mondo terrestre con il mondo divino. Usato nelle culture del Vicino Oriente, è presente nei templi del mondo greco-romano. Da sempre legato alla preghiera agli dei, ai sacrifici ed ai riti di purificazione e di divinazione, il braciere è simbolo della sfera del sacro. Venivano bruciati incensi, balsami, legni ed essenze profumate in onore gli dei. Modello del focolare domestico, presso i Romani le vestali erano protettrici del fuoco e curavano che non si spegnesse mai. Secondo alcuni è anche metafora dell'inferno.

Mitologia: Estia/Vesta la dea del focolare

CADUCEO

Verga di lauro o d'olivo, di solito sormontata da due ali, attorno alla quale sono allacciati

due serpenti che si fronteggiano. Di origini antiche (già presente nella civiltà sumerica, legato alla divinità della fertilità Ningizzida) è conosciuto principalmente come l'emblema di Hermes/Mercurio: il messaggero degli dei lo ricevette da Apollo, giunto ad Arcadia, si trovò innanzi due serpenti che si divoravano a vicenda, allora egli gettò il bastone tra loro ed essi si riappacificarono. Per questa ragione nell'antichità classica è emblema degli araldi, degli ambasciatori, degli inviati di pace. Inoltre se si considera che questa bacchetta ha il potere di ristabilire l'equilibrio tra le forze del bene e del male figurate dai due serpenti, l'immagine viene usata, e preferita al bastone di Asclepio (attributo del dio della medicina), come rappresentazione della lotta tra malattia e guarigione e logo delle associazioni mediche. Declinato in molte varianti iconografiche e utilizzato secondo letture differenti, il caduceo è presente abbondantemente nell'iconografia funeraria degli ultimi due secoli. E' spesso costituito oltre che di bastone, ali e serpenti, da una piccola sfera, e dal cappello: il bastone rappresenterebbe il potere, i due serpenti la prudenza, le ali la diligenza, il copricapo il pensiero elevato. Queste interpretazioni ne farebbero il simbolo della buona condotta. Può essere anche genericamente presente in iconografie e personificazioni legate ai trasporti.

Mitologia: il dio greco Hermes

CHIAVI

In rapporto al loro doppio ruolo di apertura e chiusura, sono al tempo stesso un segno d'iniziazione e di discriminazione. Nell'iconografia cristiana le chiavi sono l'attributo di San Pietro e il simbolo del papato e della Chiesa. Le chiavi pontificali sono due: quella d'oro apre la porta del Paradiso, quella d'argento apre l'accesso al Purgatorio. La presenza di chiavi sulle tombe o sulle statue simboleggia da un lato lo strumento per accedere al cielo, attraverso la porta dell'aldilà, dall'altro la conoscenza spirituale. Sul piano esoterico, "possedere una chiave" è metafora dell'essere stato iniziato.

Religione: le Chiavi di San Pietro

CIVETTA (gufo)

Animale delle tenebre, rappresenta la prudenza e la vigilanza. Potendo vedere al buio è simbolo di luce, della saggezza che penetra l'oscurità dell'ignoranza, della riflessione, dell'intelletto che vede nelle tenebre, della rivelazione. Il geroglifico della civetta simboleggia la morte, la notte e la passività, e indica il sole al di sotto dell'orizzonte quando si tuffa nel mare per lasciare il posto all'oscurità. Nella mitologia azteca caratterizza il dio dell'oltretomba Techolotl. Cara ai greci, è consacrato alla dea della sapienza Atena-Minerva fino a diventare simbolo della città. Può accompagnare le personificazioni degli incubi come attributo della Notte o del sonno. Nella simbologia cristiana compare come emblema positivo della conoscenza religiosa, oppure di Cristo in quanto luce che rischiarava le tenebre. L'aspetto negativo di malaugurio e annuncio di morte compare più tardi, quando è affiancata al gufo in quanto entrambi evocano l'oscurità, e il verso è associato ai lamenti delle anime dei morti (L'Assiuolo di Giovanni Pascoli). Non può sopportare la luce del sole, perciò è contrapposta spesso all'aquila.

CLESSIDRA (tempo, ruota)

Simboleggia l'incessante scorrere del tempo, ricorda agli uomini la loro condizione di mortali e, per contrapposizione, suggerisce la speranza nella Vita Eterna. Nelle catacombe cristiane, è stata in principio il segno della brevità dell'esistenza: l'ineluttabile avanzamento della vita e il suo inevitabile concludersi nella morte. Dopo il Seicento, la clessidra e la falce, entrambe attributi del Tempo, vengono progressivamente a sostituire le raffigurazioni della morte, dello scheletro o del corpo in putrefazione. Guardando una clessidra si sa che a un dato momento tutta la sabbia sarà passata da un recipiente all'altro, ma nessuno potrebbe dirci esattamente quando accadrà; così è per la morte, che è certa, ma nessuno può predire il momento in cui si verificherà. Il movimento della sabbia contenuto nella

clessidra verso il basso visualizza il ritorno dell'uomo alla terra. Inoltre le due parti della clessidra passano reciprocamente da una dimensione di pienezza e una di vuoto e visualizzano il moto incessante degli opposti: sopra - sotto, cielo - terra, vuoto - pieno, etc. Spesso alata, a volte è accompagnata dall'uroboro a sottolineare l'idea di ciclicità infinita. In un'iconografia più moderna lo scorrere del tempo può essere interpretato con gli ingranaggi o il quadrante dell'orologio. Alla Villetta il Tempo è rappresentato come un uomo barbuto che tiene in mano un bastone e cavalca un ingranaggio, metafora della ruota, altro emblema del tempo.

CLESSIDRA ALATA

È una tipica decorazione funeraria, le ali ribadiscono ulteriormente la caducità del tempo e la speranza nella resurrezione.

COLOMBA

Il biancore del suo piumaggio e la sua delicatezza ne fanno un simbolo di spiritualità, dolcezza e purezza incontaminata, di innocenza e semplicità, di armonia e pace del cuore e dello spirito, di fedeltà coniugale (i colombi si scelgono per la vita); nella Bibbia ne è esaltata la bellezza. L'istinto che l'aiuta a ritrovare il nido è sfruttato per portare messaggi fin dall'antichità. In associazione con il corvo rappresenta il principio del Bene. Nel cristianesimo la sua valenza simbolica è importantissima: è l'uccello dell'anima che si libra verso il paradiso, dove si posa sull'albero della vita oppure beve da un vaso o calice l'acqua della vita eterna (spesso in coppia) oppure becca acini d'uva. Nella rappresentazione sepolcrale, ciò indica ri-acquisizione della memoria (mutuata dall'iconografia greca, dove i colombi si abbeverano alla fonte della Memoria) e promessa di resurrezione. Colombe e pavoni si equivalgono quali simboli di resurrezione, ma in più il candido uccello indica la nuova vita innocente e purissima degli eletti. Rappresenta anche il simbolo eucaristico di assunzione del corpo/sangue di Cristo alla comunione. Nell'Antico Testamento, raffigurata con un ramoscello d'ulivo o di palma nel becco, è simbolo universale della pace, e nel cristianesimo dell'armonia e della pace ritrovate nella riconciliazione tra Dio e gli uomini dopo il diluvio universale. Nell'iconografia cristiana è anche incarnazione dello Spirito Santo, in riferimento al battesimo di Gesù, anche con testa umana aureolata. Nell'atto di volare dal cielo sulla terra, con il capo in basso, significa l'azione di Dio in favore degli uomini per mezzo del suo Spirito. Sulle tombe rimanda allo Spirito Santo, alla pace, alla purezza, e rappresenta l'anima del giusto.

RONDINE(passero)

Oltre che essere portatrice della primavera e simbolo per eccellenza di libertà, spiritualità, leggerezza per il volo veloce e aggraziato, rappresenta fedeltà nel matrimonio e affezione alla casa perché torna ogni anno al proprio nido. Se in coppia, simboleggia la buona compagnia; quando porta due ciliegie nel becco indica amore, cura e protezione. Il legame al ciclo stagionale la fa essere simbolo della fertilità della terra e fecondità, ma anche di rinnovamento e novità, speranza in un cambiamento positivo. È antico simbolo di purezza ed innocenza, sublimazione della materia, liberazione dalla schiavitù del corpo e del peccato, perché non poggia mai sulla terra. Rappresenta forza, sacrificio e coraggio. Le è attribuita una ricca simbologia fin dall'antichità egizia, che la identifica con l'anima del defunto e con l'idea della liberazione dopo la morte e della resurrezione: Iside si trasforma in rondine ogni notte, volteggiando attorno al sarcofago di Osiride e lamentandosi con grida di pianto fino al ritorno del sole. Nell'Islam ha simbolo della rinuncia e della buona compagnia ed è detta uccello del paradiso; presso i persiani il cinguettare della rondine ha invece significato negativo in quanto separa i vicini e i compagni ed esprime solitudine, emigrazione, separazione. Presso i Greci, per il suo volo che si leva verso il cielo e per la particolarità del suo grido dolce e pressante, è ritenuta simbolo della preghiera. In ambito cristiano l'allegoria dell'eterno ritorno primaverile, che porta il felice risveglio di tutta la natura, la elegge a simbolo della resurrezione di Cristo. Molto presto i cristiani hanno assunto la rondine a emblema del trionfo pasquale del Redentore, vincitore della morte.

Le rondini conservano ancor oggi il carattere di annunciatrici di Cristo risuscitato e simbolo della speranza della resurrezione dei cristiani. Le leggende popolari pongono questo uccello intorno al Cristo crocifisso, per alleviarne la sofferenza con la rimozione delle spine dalla corona: il suo petto si è macchiato del sangue di Cristo, e la simbologia diventa quella dell'anima liberata e salvata dalla morte del Signore. La rondine rappresentata con le ali spiegate, forma con le ali e la coda un'immagine simile a quella dell'ancora e la rende simbolo della speranza.

COLONNA

Elemento architettonico verticale dal ricco significato simbolico, sorregge l'edificio ed è garante della sua stabilità e della sua solidità potenziandone lo sviluppo verso l'alto. Nella cultura romana hanno una funzione votiva, sono costruite per ricordare una vittoria o un trionfo e, come altri elementi verticali, sono figure della riconoscenza degli uomini verso gli dei. Nella tradizione cristiana le colonne integre sono un riferimento alla Chiesa e a Cristo: il vincitore delle battaglie dello spirito è paragonato ad una colonna. Le colonne poste da Hiram all'ingresso del Tempio di Salomone hanno dato vita a molte interpretazioni e sono diventate importanti anche nell'iconografia massonica, dove le due colonne all'ingresso del Tempio massonico simboleggiano la dualità. Le colonne segnalano il limite del mondo conosciuto, dell'ordine e del potere divino. Le Colonne d'Ercole nella letteratura classica indicano il limite estremo del mondo conosciuto, oltre che un concetto geografico, esprimono anche il concetto di "limite della conoscenza". La colonna, con la base e il capitello, rappresenta l'immagine stilizzata dell'Albero della Vita: quello primordiale dell'Eden (Genesi) e quello nuovo del Golgota (Vangeli), richiamandone pertanto tutto il significato. Come la croce, la colonna funge da collegamento fra la terra e il cielo, offrendo un'immagine dell'Incarnazione salvifica. Nelle figurazioni della flagellazione, Cristo è legato ad una colonna, che figura tra gli strumenti della Passione.

COLONNA SPEZZATA

In generale, la colonna spezzata, alludendo alla rovina e decomposizione, è il segno della condizione mortale, ossia quella degli uomini dopo il peccato di Adamo ed Eva. Nell'accezione funeraria, essa è metafora di morte e della vita interrotta violentemente ed è spesso associata a sepolcri di persone prematuramente scomparse.

COLONNA ROSTRATA

È usata dai romani per commemorare le vittorie navali (sulla colonna venivano affissi i rostri navali). In ambito funerario segnala la sepoltura di un marinaio.

Mitologia: Le Colonne d'Ercole

Religione: Il Tempio di Salomone

CROCE

Una croce, due tratti perpendicolari tra loro, per lo più con l'incrocio iscritto in un cerchio, fin dalla preistoria viene attribuita al culto solare. In alcune culture il suo significato è assimilabile alla simbologia del ponte o alla scala sulla quale le anime degli uomini salgono verso il cielo, legata anche all'immagine dell'albero (radicata nella terra, la cima al cielo e i rami il mondo). Il vero legno della croce di Cristo secondo un'antica credenza, è capace di risuscitare i morti. Per la tradizione cristiana in questa immagine è condensata la storia della salvezza e la passione del Salvatore. La croce rappresenta il Crocifisso (il patibolo sul quale Cristo ha sofferto e ha conosciuto la morte), il Cristo Salvatore, il Verbo. Il legno della croce, dopo la morte di Gesù, diffonde i suoi frammenti attraverso tutto l'universo, in cui moltiplica i miracoli; la croce riapparirà fra le braccia di Cristo in occasione del Giudizio Universale. In epoca romanica è riconosciuta come simbolo del trionfo sulla morte. Nel corso del tempo alla croce sono stati aggiunti altre immagini: il cranio o lo scheletro ai piedi (il Cristo ha vinto la morte), o animali che mettono in rilievo un aspetto della personalità stessa del Redentore. Vi si trovano anche le lettere X e P e A e Ω. Il simbolismo della croce è ripreso da altre figure come l'ancora (*crux dissimulata*), il timone, la barra del torchio,

l'albero, la scala, la colonna. In ambito funerario non è solo testimonianza della fede religiosa di un defunto ma, in riferimento alla Resurrezione di Cristo, della speranza nella Vita Eterna. Si distingue inoltre la "croce di passione", che ricorda le sofferenze e la morte del Cristo, e la "croce di risurrezione" che proclama la sua vittoria sulla morte, e perciò la si raffigura di solito ornata di una bandiera o di una fiamma.

CROCE ANSATA, ANKH, CROCE EGIZIANA

Croce a forma di T con un occhiello posto sopra. Chiamata anche Croce dei Faraoni e degli Dei, in Egitto quando è posta in mano agli dei o ai faraoni è emblema della vita divina, quando è in mano ai defunti essa è preghiera per l'immortalità beata. In epoca cristiano-copta divenne il simbolo della vita eterna che viene donata all'uomo per mezzo del sacrificio di Cristo.

CROCE A DUE TRAVERSE, CROCE DI LORENA

Il braccio orizzontale inferiore è il braccio della croce vera e propria mentre quello superiore, più breve, simboleggia il "titulus" fatto scrivere da Pilato: INRI, ovvero "Gesù Nazareno Re dei Giudei". Quando viene aggiunta una trasversale in basso inclinata e lunga in rapporto al semplice appoggio dei piedi si ha la Croce Ortodossa; l'inclinazione ricorda che "La Croce è Bilancia di Giustizia".

CROCE A QUATTRO BRACCI: CROCE LATINA E CROCE GRECA

Il piede della croce, piantato in terra, significa la fede, il ramo superiore indica la speranza che sale verso il cielo, la larghezza della croce è la carità che si estende fino ai nemici. Si trovano crocifissi su croce latina combinati con un cerchio che vuol essere una corona, quella dei martiri. La croce latina ha l'asta orizzontale di lunghezza minore rispetto a quella verticale; la croce greca ha i quattro bracci di egual misura che si incontrano in mezziera.

CROCE CELTICA

Chiamata anche Ruota del Sole, Anello Crociato, Sigillo dei Druidi, si tratta di una croce latina tracciata all'interno di un cerchio, i cui bracci possono fuoriuscire o essere iscritti. La Croce Celtica si presta a diverse interpretazioni: l'Albero della vita; i quattro elementi uniti al quinto (cerchio simbolo d'energia); le quattro feste stagionali; il ponte tra il mondo terreno e quello divino racchiusi nell'infinità dell'universo. È un'immagine spaziale e temporale e questa proprietà lo rende adatto ad esprimere il mistero del cosmo, in cui è inserita la terra. Il cerchio potrebbe inoltre rappresentare una qualche forma di ghirlanda trionfale in onore della Croce della Redenzione.

CROCE DI CALVARIO

Croce latina posta su un monticello o su alcuni gradini digradanti a ricordo della croce di Gesù sul Golgota.

CROCE MONOGRAMMATICA

La croce diventa, ruotata, la X (chi) e sull'asta verticale s'innesta, fondendosi, il P (rho), lettere che compongono il monogramma di Cristo.

CROCE SANT'ANDREA, CROCE DECUSSATA

Croce a forma di X, richiama il *chi*, iniziale di Cristo (Christos).

TAU, CROCE A T

Una linea verticale con una linea orizzontale appoggiata sopra, potrebbe simboleggiare il serpente fissato a un piolo, la morte vinta per mezzo di un piolo, la morte vinta per mezzo del sacrificio. È anche considerata simbolo della predestinazione divina e della vita che emerge dalle acque portando la vita.

TRE CROCI

Nell'iconologia funeraria è ricorrente la presenza di tre croci, a volte piantate su un monticello o un semicerchio che lo simbolizza, diretto riferimento all'iconografia della Crocefissione sul Golgota: Gesù nel centro e i due malfattori uno a destra e l'altro a sinistra della Croce.

Religione: la Crocefissione

CUORE

Corrisponde alla nozione di centro, sede sia dei sentimenti e degli affetti che dell'intelligenza e della volontà. La scrittura geroglifica figura il cuore con un vaso. Successivamente, è stato messo in relazione con il Santo Graal, la coppa che raccoglie il Sangue di Cristo: il disegno stilizzato della coppa, a triangolo rovesciato, è anche quella del cuore. Nella tradizione biblica rappresenta l'uomo interiore, la sua vita affettiva, la sede dell'intelligenza e della saggezza; nel vocabolario cristiano si dice che contenga il Regno di Dio. Il cuore infiammato è l'attributo della Carità e dell'Amore, viene associato anche ad alcuni Santi, quali Agostino e Antonio da Padova, entrambi ardenti di carità. Ma l'Amore supremo è quello di Cristo, che ha sofferto e si è sacrificato per redimere gli uomini dal peccato; da qui il culto del Sacro Cuore di Gesù rappresentato coronato di spine, trafitto, sormontato da fiamme o da una croce. Quando fu usato come simbolo dal primo cristianesimo su pietre tombali o sarcofagi, il cuore fu segnato o sormontato da un segno cristiano (croce, chrisma, ecc), a testimonianza dello spirito cristiano del defunto. Il cuore è ricorrente sulle tombe, e spesso indica anche l'affetto dei superstiti verso il defunto. Le coppie possono essere effigiate da due cuori congiunti.

CUPOLA, VOLTA (cielo)

Rappresenta universalmente la volta celeste e l'insieme dell'edificio a cupola è l'immagine stessa del mondo. Gli Egizi visualizzavano il cielo sotto la forma della dea Nut dal corpo ricurvo, che si appoggiava al suolo sulla punta delle dita delle mani e dei piedi. Nella simbologia cristiana è la sfera superiore cristiana, il regno di Dio. Nell'iconografia funeraria, volte e cupole, e anche archi, sono state spesso dipinte di azzurro, e la presenza di stelle rafforza la visualizzazione del cielo.

Mitologia: La dea Nut

EDERA

Molto diffusa nell'arte funeraria, le sue foglie perenni ne fanno il simbolo di immortalità e rigenerazione, il fatto di rampicare aderendo al suo supporto ne fa un segno di devozione, amicizia, fedeltà e amore imperituro, ma per la sua natura invasiva incarna anche la contaminazione del bene da parte delle forze del male. Duratura e tenace, è simbolo della permanenza della forza vegetativa e della persistenza del desiderio, del mito dell'eterno ritorno, del ricordo. Già presente nell'arte dell'antico Oriente ed Egitto, nell'antichità greca l'edera, nonostante l'aspetto scuro ed austero, è consacrata a Dioniso, cui cinge la fronte ed il bastone tirso (il nome greco è *Perikiosos*, 'avvolgitore di colonne'). È affiancata alla vite, l'altra pianta sacra a Dioniso, per rappresentarne il dualismo: mentre la vite durante l'inverno giace come morta per rinascere con la primavera dando il suo 'succo infuocato', l'edera fiorisce in autunno; mentre la vite ha bisogno di luce e calore, l'edera di ombra e freddo. Dioniso è anche il dio del trasporto amoroso, per cui l'edera ben rappresenta la passione che spinge gli amanti ad avvolgersi l'uno all'altra come fa sui tronchi degli alberi. Nell'iconografia cristiana medioevale, assurge a simbolo dell'immortalità dell'anima dopo la morte del corpo, cresce arrampicandosi al tronco simboleggiando la Passione di Cristo ed avendo radici piuttosto robuste, è molto difficile da sradicare, si avvinghia a una quercia con veemenza, non la si può tagliare. Quando Dio è davvero nell'anima di un uomo egli si volge subito verso l'alto e nessun male lo può più toccare'. Raffigurata accanto a soggetti religiosi, ne rappresenta la devozione e la fedeltà a Cristo

FALCE

Nella mitologia classica rappresenta l'immagine della luna ed è metafora dell'agricoltura, ed è quindi attribuita alle divinità agricole Saturno e Demetra. Simbolo del destino e dell'inesorabile scorrere del tempo, è attributo del Tempo e della Morte perché, come la morte, rende eguali tutte le cose viventi. Solo a partire dal XV secolo, però, appare fra le mani dello scheletro per indicare l'eguagliatrice inesorabile. Nell'iconografia cristiana,

usata dal mietitore per tagliare il grano maturo, è lo strumento del Giudizio Finale, con l'idea della discriminazione, al momento della mietitura finale, tra il buon grano e la zizzania, tra gli eletti e i dannati. Anche la "roncola", altro attrezzo agricolo, fa parte della tradizionale iconografia della morte.

Mitologia: Saturno

FARFALLA (falena, ape)

Animale ricco di valenze simboliche, rappresenta la leggerezza e la bellezza, la capacità di cambiare e a volte l'inconsistenza. È simbolo dell'anima assieme all'ape (messaggere degli dei, simbolo di perfezione e di immortalità, l'espressione 'la vita delle api' allude allo spazio occupato dalle anime dei morti) e al pipistrello. Nella cultura classica, la liberazione dell'anima dal corpo e il suo progressivo avvicinamento al divino sono rappresentati dall'enigma della metamorfosi della farfalla, come trasformazione verso la perfezione. La farfalla ben rappresenta il soffio vitale che ascende verso l'alto, ed è spesso rappresentata come esalata nell'istante della morte. Il nome greco *psyche* designa sia la farfalla, sia l'anima: vi sono in realtà sia la *psyche* della morte (un'ombra vana che lascia il corpo dopo la morte e conserva la forma umana e che si invola come un sogno) e quella della vita: (la sua presenza dà vita al corpo). Per i giapponesi simboleggia gioia e longevità, e le anime dei vivi e dei morti, la nascente bellezza e grazia delle giovani donne. Nell'iconografia cristiana, chiamata a rappresentare la vita oltre la morte, è simbolo dell'anima che abbandona il corpo per ascendere al cielo della vita eterna, oppure di resurrezione in quanto esce viva e perfetta dalla crisalide. È spesso compagna di Gesù bambino. Nella simbologia funeraria può essere rappresentata come falena, ovvero farfalla dell'oscurità perennemente attirata dalla luce. La falena testa di morto indicherebbe l'anima di un uomo morto violentemente.

FIACCOLA

È un lume su supporto ligneo o metallico, prodotto con sostanze resinose, la cui fiamma non si spegne col vento. In epoca romana veniva usata nei sacrifici, nei cortei nuziali (*faces* o *taedae nuptiales*), nei funerali (*faces* o *taedae funerae*), nelle marce notturne dell'esercito, etc.; talune erano fatte per essere conficcate in terra, altre per portarsi a mano. Molte divinità greco-latine sono rappresentate con una fiaccola in mano (Ecate, Vesta, etc.). Questo simbolo accompagna anche Giovanni Battista che annuncia la venuta di colui che è la luce del mondo. La fiaccola ha un ruolo essenziale in molti culti misterici: nei culti mitraici simboleggia la vita e la morte. Nell'iconografia funeraria cristiana esemplifica la sapienza divina, la cui luce illumina il devoto nel momento più difficile della prova.

TORCIA

È una fiaccola composta di funi attorcigliate e imbevute di resina o di cera; in alcuni casi consiste in un bastone di abete o di altro albero resinoso circondato da stoppino e cera. Le torce rinviano all'antica abitudine di seppellire nelle ore notturne: i Romani le usavano durante le esequie, i defunti venivano portati in processione verso la sepoltura ed anche i primi cristiani, costretti a tenere i funerali di notte, se ne servivano per illuminare il percorso nelle catacombe. Venivano chiamate *funalia*, in stretta relazione con *funes*, corde. Nell'iconografia cristiana, la torcia figura anche tra gli strumenti della Passione, come riferimento all'arresto di Gesù, avvenuto di notte. Illumina il cammino, ed è per questo che viene considerata universalmente emblema di illuminazione. Nel simbolismo massonico la torcia accesa o fiamma eterna rappresenta gli "illuminati", ossia gli iniziati alle conoscenze negate al resto della popolazione. Spesso i termini fiaccola e torcia vengono usati come sinonimi.

FIACCOLA-TORCIA ARDENTE

Eretti e ardenti, questi lumi indicano vita eterna, ricordo e commemorazione. A volte vengono raffigurate con una fiamma che sta abbassando, o come schiacciata dal vento, ad indicare la vita che si sta concludendo. La fiaccola ardente è il simbolo di Eosforo, la stella del mattino, conosciuta anche con il nome di Lucifero ("colui che porta la luce").

FIACCOLA-TORCIA ROVESCIATA

La fiaccola rivolta verso il basso rappresenta la morte, lo spegnimento della vita. A questa stessa tipologia può essere associato il binomio teschio-angelo.

FIACCOLA-TORCIA SPENTA

La fiaccola spenta come segno funerario si ritrova spesso, sulle pietre tombali, tra le mani degli amorini.

Mitologia: Ecate

FILO

Si deve distinguere il filo dell'ordito dal filo della trama: l'ordito collega fra loro i mondi e gli stati, il cui sviluppo condizionato, temporale, è invece rappresentato dalla trama. Lo svolgimento del solo filo dalla trama è descritto dalle Parche con la filatura del tempo o del destino. Nell'iconografia Cristiana al racconto dell'Annunciazione è associata l'immagine di Maria intenta a filare la porpora destinata a diventare il velo del Tempio. Il filo, legato all'immagine della falce, riproduce la vita terrena che può essere recisa in ogni istante.

Mitologia: le Tre Parche, il filo di Arianna

FIORE

Nel linguaggio dei fiori, ad ogni specie è associata una caratteristica o un messaggio. Ma il fiore in sé è il principio passivo (calice, coppa). La crescita e la fioritura sono associati alla manifestazione, all'elisir della vita, allo sviluppo spontaneo ma perfetto, sintesi del ciclo vitale e tuttavia effimero. Nella simbologia celtica il fiore è poco rappresentato e simboleggia l'instabilità delle creature e della natura fugace della vita, della bellezza e dei piaceri. Nella simbologia cristiana, il fiore è immagine delle virtù dell'anima, dell'amore e armonia della natura primordiale, dell'infanzia. I fiori (specialmente di campo) sono simbolo della caducità di ogni bellezza terrena, poiché ciò che può durare veramente esiste solo nei giardini del cielo. A tale credenza si ricollega l'antico uso di mettere le tombe nei giardini od ornarle con fiori. A ciò si aggiunge il significato del regalo, dell'omaggio, come ricordo e preghiera. L'abbondanza di fiori simboleggia l'amore coniugale. Come le farfalle, talvolta raffigurano le anime dei morti.

MARGHERITA

Attributo di Maria, simboleggia la vita eterna e la redenzione, ma anche le lacrime e le gocce di sangue. È un omaggio alle tre delicate virtù freschezza, purezza e semplicità. È associata all'innocenza e alla semplicità. È un fiore di novembre, come il crisantemo.

SPIDER LILY (Licoris Aurea o Lycoris Radiata)

È il fiore della morte. Secondo antiche leggende segna il sentiero che porta al regno dell'oltretomba.

TRIFOGLIO

Venerato dai Druidi come pianta sacra, è utilizzato per abbellire le tombe, come annuncio di una nuova vita dopo la risurrezione. È annoverato fra i simboli dell'addio, in relazione con la rosa e la violetta.

GIGLIO

Antico simbolo della luce, è considerato nell'ambito cristiano emblema di castità e purezza, innocenza e verginità, di un amore puro e verginale, anche per il biancore dei suoi petali. Nell'Antico Testamento sono molti i passi a lui dedicati, con significato di fertilità, bellezza e fioritura spirituale. Nel Nuovo Testamento indica l'abbandono delle creature alla Provvidenza che sopperisce ai bisogni dei suoi eletti (come il Giglio del campo). Nelle credenze popolari è simbolo della 'pallida morte', quando il misterioso apparire di un giglio annuncia la morte di un frate. Viene impiegato in taluni riti massonici.

ROSA

Simbolo antichissimo dell'amore e più ancora del dono dell'amore, sia terreno che celestematico, che sopravvive alla morte. Per il suo profumo, il mistero della sua forma e per il colore per lo più rosso, è stata in ogni tempo l'emblema di bellezza, vita, soavità, grazia

e purificazione nello spirito e perfezione assoluta. La sua bellezza evanescente ricorda la morte, con le spine cerca di difendersi dalla profanazione, simboleggiando riservatezza, soavità di costumi, nobiltà e merito riconosciuto, ma anche la sofferenza ed il dolore. Fiore estremamente complesso ed ambivalente perché allo stesso tempo rappresenta la perfezione celeste e la passione terrestre, Tempo ed Eternità, vita e morte, fecondità e verginità. Per la sua forma, si ricongiunge ai significati simbolici del pentacolo e della stella a cinque punte: la rosa a cinque petali rappresenta l'elevazione spirituale dell'uomo, l'evoluzione, la transizione dallo stato profano allo stato sacro. Ecate, dea degli inferi, era talvolta rappresentata coronata di rose a cinque petali. La rosa con otto petali è simbolo di rigenerazione (Pietra Filosofale): per questo è portata sulle tombe e offerta ai defunti. Nella simbologia cristiana, la rosa rossa è simbolo della passione di Cristo raffigurata nel sangue versato dal crocifisso e nella coppa che raccolse il sangue di Gesù o la trasformazione delle gocce di questo sangue o le piaghe di Cristo: Gesù che regge in mano una rosa rossa evoca la Passione. Secondo i padri della chiesa, in origine la rosa del paradiso terrestre non aveva spine, ma sarebbero comparse in seguito per ricordare all'uomo la sua caduta e i suoi peccati. La Vergine, non essendo toccata dal peccato originale, è spesso chiamata 'rosa mistica o 'rosa senza spine' o 'mistico fiore'. L'iconografia ecclesiastica ha fatto della rosa, regina dei fiori, il simbolo della Regina Celeste e della verginità: nel Medioevo la rosa era esclusivamente attributo delle vergini, gli angeli e le anime benedette del Paradiso vengono spesso dipinti con corone di rose sul capo, mentre la rosa con le spine incarna l'immagine del tormento dei martiri. La rosa è attributo anche di molte sante.

FUOCO

Il significato naturale del fuoco va dalle anime erranti (fuochi fatui, lanterne dell'Estremo Oriente), fino allo spirito divino. È un'immagine usata in molti culti come simbolo di purificazione e rigenerazione. Per i cristiani è duolice: da un lato rappresenta la dannazione eterna, il fuoco infernale che tutto distrugge e non consumandosi mai esclude per sempre dalla rigenerazione, dall'altro lo Spirito Santo che purifica e dà la Vita, annulla e annienta il male, cancella le colpe commesse. La liturgia cattolica del "fuoco nuovo" è celebrata nella notte di Pasqua. Cristo è venuto a battezzare nello Spirito Santo e nel fuoco e durante la Pentecoste, lo Spirito di Dio si è manifestato agli apostoli attraverso lingue di fuoco. Inoltre la sua potenza incontrollabile e la luminosità abbagliante ne fanno un'immagine di Dio: nel rovelto ardente, Dio si manifesta attraverso le fiamme e tra le fiamme Jahvè si rivolge a Mosè sulla cima del monte Sinai. Nella tradizione biblica, la stessa Parola di Dio è fuoco.

FIAMMA

Simbolo di purificazione, illuminazione e amore spirituale; la fiamma è l'immagine dello spirito e della trascendenza, l'anima del fuoco.

CENERE

Allude alla morte e alla penitenza, il suo simbolismo è strettamente legato a quello del fuoco da cui è prodotta. Nel mercoledì delle Ceneri con le parole *Pulvis es et in pulverem reverteris*, si sottolinea la nullità della creatura umana rispetto al Creatore. La cenere evoca anche, per la sua leggerezza, la polvere, e ricorda all'uomo la propria origine. Indica perciò penitenza, dolore e pentimento. Nell'Antico Testamento è segno di sofferenza e lutto. In passato vi era l'uso, conservato a lungo nei monasteri, di stendere i moribondi per terra sopra una croce di cenere.

Religione: Colonna di Fuoco, Spirito Santo, Pentecoste, Roveto Ardente, il fuoco della Geenna

GHIRLANDA (corona)

È un intreccio in forma circolare di foglie, fiori o altro che indica un'onorificenza temporanea. Si usa per cingersi la testa, in segno di letizia, o da appendere, in segno di onore o affetto, anche posata sulla bara o sul sepolcro. Nel simbolismo cristiano, esprime la vittoria sulle tenebre e sul peccato. Nel linguaggio dei fiori, simboleggia la 'catena d'amore': le corone

da sposa e da morto sono simbolicamente collegate, in quanto segnano il passaggio ad una nuova condizione dell'esistenza. La forma circolare riassume il contenuto simbolico del cerchio, ovvero nessun inizio e nessuna fine, eternità.

SERTO

Termine latino che significa intrecciare, legare insieme, connettere. La radice *ser* richiama serratura, braccialetto, filo-spago-laccio-corda-fune, annodare, unire, etc. il significato è ghirlanda di fiori o foglie intrecciate. Il serto nuziale è una corona di fiori d'arancio di cui si cinge la sposa durante la cerimonia nuziale. Il serto regale è la corona di metallo prezioso e gemme. 'Fare serto' significa fare corona o recingere in senso figurato.

FESTONE, ENCARPO, RACEMO

Si tratta di motivi decorativi scolpiti, modellati o dipinti, spesso posti ad ornamento dell'architettura classica, romana, rinascimentale. Il festone consiste in una composizione a catena o cordone di fiori, frutta, foglie, ramoscelli, nastri, legata con un nastro e appesa per i due estremi tra due bucrani, ad ornamento di sale o facciate in occasione di feste. L'encarpo è costituito da un festone di fronde, frutti e fiori, presente ad esempio nel fregio ionico. Il racemo è a forma di tralcio o grappolo stilizzato con tralci vegetali intrecciati, rami, fiori, foglie e talvolta arricchito da elementi simbolici animali o umani.

GLOBO (globo con ali di pipistrello, globo con ali d'angelo)

In generale è un simbolo di totalità, completezza, perfezione e dominio. Nelle raffigurazioni del potere, il globo posto loro mani di re, imperatori, pontefici, dei, è allegoria del dominio o il territorio su cui si estende l'autorità del sovrano, e il carattere totalitario di tale autorità. Nei testi orfici, due sfere concentriche raffigurano il mondo terrestre e il mondo dei morti. Il globo è spesso chiamato a visualizzare il mondo o la sfera celeste. Nei monumenti funebri può essere usato con diversi significati: può richiamare l'attività politica o scientifica o essere l'attributo della Geografia. Il globo può essere visualizzato alato: in alcune versioni si fonde iconograficamente con il sole alato egizio e può essere rappresentato con o senza i due serpenti, presenti nell'iconografia dell'Antico Egitto. Inoltre la sfera può essere delimitata dall'uroboro segno di eternità e di continuità incessante.

GLOBO FASCIATO

Il globo attraversato da una fascia è simbolo delle sfere celeste e terrestre. In ambito massonico raffigura il mondo che deve essere conosciuto oltre le apparenze, di cui l'iniziato deve prendere misura per elevarsi spiritualmente e moralmente. In alcuni casi è infatti associato al compasso e alla squadra.

LEONE

Rappresenta forza e potenza, coraggio e ardore, fierezza e maestosità, autorità e nobiltà, maestà e regalità, saggezza. Nell'antichità il simbolismo del Leone ebbe un ampio impiego. Ciò dipese dalla sua natura forte e dalle sue sembianze. Il colore e la fulva criniera lo portarono ad essere associato al Sole, che con la sua energia illuminava e donava la vita. Oltre che in senso positivo, il leone ha colpito l'immaginario umano anche per la sua aggressività e pericolosità per l'uomo; rappresenta uno degli archetipi di fiera. Nella sua valenza negativa, è il simbolo degli istinti selvaggi non domati e della crudeltà, preda della concupiscenza, desiderio sfrenato di possedere tutto ciò che cade sotto i sensi, ma anche l'ardore e il coraggio di dominarli e di uscire dalle tenebre, per intraprendere un cammino verso la luce. È ampiamente associato all'aquila come rappresentante della terra che si contrappone all'aria; associato al serpente indica la lotta del bene contro il male. Infatti è un animale solare che esprime la luminosità e la luce, caratteristiche delle energie celesti, e la forza vitale della natura. Come personificazione zoomorfa, occupa il posto più alto in quanto è il simbolo della piena manifestazione dell'energia cosmica e della massima regalità terrena. Nel Cristianesimo primitivo, il leone dimostra la paura degli uomini di fronte alla forza e crudeltà di quest'animale e diviene espressione della potenza del male e di Satana stesso, nemico dell'uomo spirituale paragonato a un leone ruggente "che cerca

qualcuno da divorare. Come tale il leone figura sui capitelli delle chiese romaniche. Nella tradizione cristiana, il leone è legato alla Resurrezione di Cristo in quanto raffigura sia il potere e la forza di Cristo, sia la sua natura regale, sia il potere di liberare il cristiano dalle fauci del leone ruggente demoniaco. Immagini di leoni ruggenti possono alludere alla resurrezione dei morti nel giorno del giudizio. Come il tuono, per i profeti è la voce di Dio. È compagno di alcuni santi, particolarmente del deserto. Se dormiente, posto a silenziosa guardia dei sepolcri, simboleggia come anche la forza possa annullarsi di fronte alla morte. È rappresentato ai piedi dei *gisants* sulle tombe di uomini potenti e compare su tombe di defunti che avevano dimostrato particolare coraggio in vita. Con una zampa posata su un globo è emblema di supremazia.

SFINGE

La sfinge è una figura mitologica appartenente alla mitologia egizia e greca, raffigurata come un mostro con il corpo di leone e la testa umana (*androsfinge*), falco (*ieracosfinge*) o capra-ariete (*criosfinge*). Il suo nome deriva dal greco antico *sphýnx* o *sphynós*, che significa strangolatrice. È una delle due raffigurazioni del tetramorfo (l'altra è i quattro animali degli evangelisti), essere fantastico che incarna nei quattro animali sacri (leone, aquila, toro, uomo alato), la suddivisione quaternaria dei punti cardinali, degli elementi, delle qualità, dei temperamenti, delle costellazioni. Nella mitologia egizia è un monumento dal corpo di un leone disteso e la testa che raffigura il faraone, con funzione di guardiana e protettrice dei templi, delle necropoli e delle porte della città. Rappresenta l'ineluttabile e l'insondabile, presentandosi all'inizio di un destino che è sia mistero sia necessità. Per i greci ha ali con busto e testa di donna, è mandata da Era a punire Tebe e pone l'enigma a chiunque passi, divorando coloro che non riescono a venirne a capo. Rappresentando l'enigma di una domanda alla quale non c'è risposta, è simbolo del destino e del mistero. Con l'obelisco e la piramide, è l'elemento della cultura egiziana più rappresentato, spesso utilizzata come motivo decorativo delle tombe in numerose varianti e associata ad altri elementi di derivazione egizia. È fortemente legata al culto dei morti e alle età dell'uomo, al suo percorso vitale e al tempo che scorre. Inoltre è un elemento esoterico molto frequente nella simbologia massonica, che è caratterizzata da una grande tendenza a conciliare elementi culturali, filosofici o religiosi eterogenei appartenenti a due o più culture o dottrine diverse.

LIBRO (pergamena, filatterio)

Simbolo della scienza e della saggezza; nell'occidente è ricorrente l'immagine del leone biblioforo (San Marco evangelista). Insieme al Giudaismo e all'Islam, il Cristianesimo è una delle tre religioni del libro. Rispetto alla Torah ebraica (Antico Testamento) il Cristianesimo ha in più i Vangeli (Nuovo Testamento). Il Cristo Pantocratore viene raffigurato con il libro della Parola (Logos) nella mano sinistra, sul quale si può leggere un versetto della Buona Novella o l'Α e Ω. Nell'iconografia dei Santi, il fatto di tenere un libro indica l'autore di un testo sacro. Nell'Apocalisse il Libro della Vita è al centro del paradiso dove si identifica con l'Albero della Vita: le foglie dell'albero, come i caratteri del libro, rappresentano la totalità degli esseri ma anche la totalità dei decreti divini. In Egitto, il Libro dei Morti è una raccolta di formule sacre che venivano poste con i morti nella tomba per giustificarli in occasione del giudizio e per implorare gli dei di favorirne la traversata degli Inferi. Il cuore viene paragonato a un libro aperto che offre i suoi pensieri e i suoi sentimenti; mentre chiuso conserva il suo segreto. Nell'iconografia funeraria l'immagine del libro viene usata quale riferimento simbolico al giudizio universale, il libro sul quale vengono scritte le azioni buone e i peccati, oppure come elemento decorativo, il libro sul quale viene narrata la storia del defunto. Anche la pergamena e i nastri iscritti hanno lo stesso significato.

LAMPADA (lampada votiva, candeliere, lanterna dei morti)

Indica conoscenza e immortalità dello spirito. Come il braciere, il suo significato è legato all'immagine della luce e del fuoco. Sono simili anche le altre fonti di luce, come il sole, la

fiaccola e la stella, ricorrenti nell'iconografia cimiteriale. Nell'antichità le lampade e la loro decorazione erano consacrate a divinità pagane: Mercurio, Vulcano, Minerva e soprattutto Venere. Vi si bruciava dell'olio depurato e spesso profumato, come atto di adorazione: per questo erano poco usate dai cristiani primitivi, che non volevano avere nulla in comune con quei riti. In passato si accendevano lampade davanti a personaggi importanti dell'amministrazione governativa; in seguito, gli imperatori cristiani erano circondati da due lampade (la loro duplice giurisdizione temporale e spirituale). Quando il cristianesimo divenne religione ufficiale, l'uso delle lampade e delle fiaccole divenne frequente per molte cerimonie pubbliche e private. L'abitudine di accendere delle lampade davanti alle tombe dei santi, come gesto di adorazione cristiana, fu poi un omaggio riservato a Dio; per cui una lampada deve essere accesa continuamente davanti all'altare del santo sacramento. Inoltre, nelle parabole evangeliche, la lampada simboleggia la luce e la Parola di Dio che sono in ognuno di noi e non devono restare nascoste. Nell'arte funeraria, rappresenta il legame del ricordo che rimane vivo in coloro che restano: nei monumenti funebri è presente come arredo o riprodotta nella statuaria quale visualizzazione dell'illuminazione, della luce che deriva dalla fede e della presenza di Dio. Inoltre, soprattutto in ambito esoterico, diventa allegoria della conoscenza, che illumina le tenebre e guida i passi degli uomini.

LUCERNA

Lume portatile ad olio ad un beccuccio, in terracotta o metallo, usato nell'arte greca, romana e paleocristiana. Raffigurata nelle mani di fanciulle, richiama la parabola delle dieci vergini.

Religione: parabola delle dieci vergini, parabola della lucerna

LUNA

Spesso contrapposta al sole, è simbolo del divenire, del mutare, e quindi del morire, nelle leggende è spesso collegata all'immagine dell'aldilà. Nella mitologia greca è associata alla femminilità per le trasformazioni legate al suo ciclo. Rappresenta il popolo ebraico. L'Immacolata Concezione viene raffigurata come una donna con la falce di luna sotto ai piedi. Le mezzelune sulle tombe dei musulmani sono la testimonianza della fede religiosa di un defunto.

MASCHERA

Nell'iconografia funeraria, richiama la maschera usata nella rappresentazione della tragedia del teatro greco. Le maschere teatrali greche erano convenzionalmente divise in due categorie: le maschere della commedia che usavano elementi caricaturali e si caratterizzavano per la bocca contorta all'insù in un ghigno; e le maschere della tragedia, alle quali si rifanno quelle presenti nella statuaria funebre, che avevano lineamenti del viso deformi, con bocche tristi all'ingiù e enormi orbite ad esprimere il sentimento tragico con il quale si concludeva la recita. L'uso delle maschere permetteva allo spettatore di riconoscere con facilità il ruolo del personaggio interpretato. In ambito funerario, è un mezzo per identificarsi con l'essere ultraterreno. Il suo aggrottarsi e il colorarsi di mestizia e di preoccupazione visualizzano anche il dolore e la sofferenza della condizione umana. Diverso è l'uso, presso la civiltà egizia e nella Grecia arcaica, delle maschere funebri che coprono il volto del defunto, ricalcandone i tratti.

MASCHERONE

Maschera terrificante che veniva usata come decorazione tombale presso gli etruschi, e aveva il compito di allontanare gli influssi negativi.

MATERIALI

Le simbologie legate ai materiali derivano dalle loro proprietà e caratteristiche fisiche (colore, durezza...). In ambito funerario, il legno, il marmo e il bronzo rivestono un significato particolare.

LEGNO (Croce)

Nella tradizione cristiana il legno è, per metonimia, un modo per indicare la Croce. Secondo la leggenda aurea, il legno della croce ha attraversato la Storia della Salvezza. Al momento di seppellire suo padre Adamo, Set avrebbe messo nella bocca del defunto tre semi provenienti dall'Albero della Vita. Il legno dell'albero nato dalla tomba di Adamo sarebbe servito inizialmente per costruire un ponte riconosciuto come sacro dalla regina di Saba, diretta ad incontrare re Salomone. Questo legno venerabile, divenuto quello della croce, sarebbe stato seppellito dopo la Crocifissione. Ritrovato da Sant'Elena, madre di Copstantino, divenne in seguito una reliquia.

MARMO

Il marmo bianco delle statue richiama il colore delle ossa ed il pallore dei morti, ciò ha fatto sì che il bianco, nonostante lo scurirsi dovuto al tempo e all'incuria, sia diventato il colore dominante nei cimiteri europei.

BRONZO

Diventando sempre più scuro con il tempo, il bronzo delle statue cimiteriali suggerisce l'assenza di luce, e quindi la notte, il sonno, chiaramente associati alla morte nella cultura occidentale. Metallo sacro fin dall'antichità, rimanda anche all'alleanza indissolubile fra cielo e terra.

MENORAH

Candelabro a sette bracci, anticamente acceso all'interno del Tempio di Gerusalemme, simbolo della religione ebraica. La prima descrizione si trova nella Torah. Secondo alcune tradizioni rappresenta il rovetto ardente in cui si manifestò a Mosè la voce di Dio, secondo altre i giorni della settimana: i sei giorni della creazione e il sabato al centro. Oggi la Menorah ha funzioni ornamentali oppure viene usata come candelabro di illuminazione in luoghi di riunione e di preghiera. È una figura diffusa sulle tombe ebraiche.

MONOGRAMMI

Sono combinazioni di lettere dell'alfabeto greco o latino che formano un'abbreviazione del nome di Gesù. Assieme alla croce sono uno dei simboli più usati nella storia della Chiesa dalla sfera liturgica a quella politica, da quella amministrativa a quella funeraria. Alcuni sono nati come semplici abbreviazioni o acronimi, altri sono stati pensati sin dall'inizio come monogrammi. I monogrammi col solo nome di Cristo (Christos) si distinguono in due tipi: il primo ("monogramma costantiniano", o *chrismon*) risulta dall'intreccio della X (chi) con la P (rho) e frequentemente è fiancheggiato dall'alfa e dall'omega, ad indicare che Cristo è l'inizio e la fine di ogni cosa. Il secondo (impropriamente chiamato "croce monogrammatica") si compone di una x a forma di croce "+" sulla cui asta verticale s'innesta, fondendosi, il P. Il monogramma con i due nomi, *Jesus Christos*, è costituito dall'intreccio della I con la X, in alcuni casi rappresentato dentro un cerchio o affiancato dall'alfa e omega. Il monogramma col solo nome di Gesù, sembra essere il più antico, risulta dalle lettere greche I ed H, unite da una sbarra trasversale, in modo da costituire anche una croce; anche nella variante IHS (trigramma di Bernardino da Siena), costituita dalle tre lettere del nome greco di Gesù, eventualmente con la S sovrapposta. ICXC è un acronimo ottenuto dalla prima ed ultima lettera delle due parole Gesù e Cristo, scritte secondo l'alfabeto greco. Compare molto spesso sulle icone ortodosse, dove il monogramma può essere diviso: IC a sinistra e XC a destra dell'immagine. ICHTHYS ("pesce" in greco) è un acronimo formato con le iniziali della frase greca: "Gesù Cristo, figlio di Dio, salvatore"; le lettere sono normalmente accompagnate o addirittura sostituite dal disegno stilizzato di un pesce. INRI (*Titulus crucis*), un acronimo ottenuto dalla frase latina *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, traducibile con: Gesù di Nazaret, Re dei Giudei. Un'altra parola usata per indicare Cristo è il tetragramma JHWH (Jahvè, Jahveh), letto come "Io sono colui che sono": è il nome di Dio, impronunciabile presso gli Ebrei anche durante la lettura dei testi sacri. Ancora nell'Ottocento, alcuni di questi monogrammi si trovano riprodotti sulle iscrizioni

funerarie cristiane, magari senza conoscerne il significato ma solo a scopo decorativo.

MONTAGNA, MONTE

Luogo in cui la terra si eleva verso il cielo. Alta e verticale, è simbolo della trascendenza e della vicinanza alla divinità e, in quanto centro delle ierofanie atmosferiche e di numerose teofanie, partecipa al simbolismo della manifestazione. Rappresenta il centro e l'asse del mondo e la salita del suo pendio lo avvicina alla scala. Nelle religioni del mondo antico, si legava alle montagne, per la loro imponenza e difficile accessibilità, nonché per la loro apparente vicinanza al cielo, un carattere sacro, e venivano considerate dimora della divinità: templi, santuari e boschi sacri sorgevano sui monti. La montagna esprime l'idea di stabilità, d'immutabilità, talvolta anche di purezza, graficamente è disegnata come un triangolo rettangolo. Anche nel cristianesimo è il punto privilegiato dell'incontro con Dio. Molti eventi biblici si svolgono su di un monte, Cristo stesso fu crocifisso sulla cima del Golgota.

Religione: Sacrificio di Isacco, Mosè e le tavole della Legge, monte Ararat dove è approdata l'arca di Noè

MORTE

Aspetto distruttore dell'esistenza e ineluttabilità del destino umano, si collega all'immagine della terra. Associata ai riti di passaggio e di iniziazione, è colei che introduce ai mondi sconosciuti degli Inferi o dei Paradisi. Thanatos è mostrato come un giovane alato con in mano una fiaccola spenta; figlio della Notte e gemello di Hypnos, il sonno, come loro possiede la capacità di rigenerare: per il cristianesimo è un principio dinamico fondamentale, senza il quale non sarebbe possibile la vita eterna e la resurrezione. Come tutti gli archetipi, è un simbolo ambivalente e si presta ad una molteplicità di raffigurazioni: nell'iconografia antica è visualizzata da una tomba, da una divinità che tiene un uomo fra le mascelle, da un genio alato, da un giovane dalle ali nere, da uno spirito o uno scheletro ammantato, da uno scheletro in atto di baciare una fanciulla, da un genio alato, da due ragazzi uno nero e l'altro bianco, da un cavaliere solitario, da uno scheletro, da una donna scheletrica, da un'ombra, da un serpente, da un animale psicopompo (cavallo, cane, etc.). A volte appare invece come un bambino scalzo, come un anziano o come una donna vestita di nero, alata e con una grande rete. Nella maggior parte delle culture, è rappresentata da uno scheletro che libra una falce e porta con sé una clessidra, esemplificazione del lento scorrere del tempo infinito.

Mitologia: Thanatos

OCCHIO

Rappresenta la luce e la conoscenza; è in relazione con la vista spirituale. Nell'iconografia cristiana, circondato dai raggi del sole o inserito nel triangolo con la punta rivolta verso l'alto, è un simbolo universalmente riconosciuto della divina onnipresenza o della trinità.

OLIVO (ulivo, ramo di ulivo, olio)

Il ramo di ulivo è universale simbolo di pace e di concordia tra gli uomini e con Dio. Coltivato in molte parti del Mediterraneo, i suoi frutti sono da sempre preziosi e l'olio che se ne ricava ha la facoltà di nutrire, guarire ed illuminare. Nell'antichità classica è associato a Minerva e simboleggia l'ordine e la pace; nell'antica Roma è simbolo della dea della pace e corone di rami sono portate dai soldati nei cortei trionfali. Nell'iconografia cristiana è albero biblico per eccellenza, legato alla pace che segue il diluvio universale, poiché l'olio "spiana i flutti", placa e purifica. Nel Nuovo Testamento il significato confluisce nella Pace Universale che si diffonde sulla Terra dopo la venuta del Salvatore. L'arcangelo Gabriele viene talvolta raffigurato con in mano un ramo d'olivo quando annuncia la nascita di Giovanni Battista o di Gesù. Serve anche per la cerimonia di unzione dei re, dei sacerdoti e dei malati. Iconologicamente si lega alla Mansuetudine, alla Misericordia, alla

Pace e all'Unione Civile. Con la quercia, compare nell'emblema della Repubblica Italiana. Simbolo massonico utilizzato ad indicare pace e armonia o l'immensità dell'amore divino. È presente nelle tombe in forma di rami, festoni e ghirlande, più raro l'albero.

OSSA (cranio, teschio, tibie incrociate)

In molte culture, le ossa sono considerate il seme della resurrezione e quindi immagine della speranza in un'altra vita. Di origine pagana sono le figurazioni simboliche con teschio associato alle tibie incrociate allusione alla morte, usate anche come emblema dei corsari e dei pirati. La massoneria le usa soprattutto come simbolo della morte del profano, che rinascerà ad una nuova vita spirituale attraverso il rito dell'Iniziazione, trasmutandosi alchemicamente da piombo in oro. Nell'iconografia funebre si trova anche l'immagine del teschio alato: la raffigurazione della morte è quindi associata al volo dell'anima verso il cielo.

Religione: Il Teschio di Adamo

PIPISTRELLO (ali di pipistrello)

Animale notturno considerato una creatura lugubre, simbolo della notte e dell'aldilà, di forze sotterranee e diaboliche, e per questo collegato alla stregoneria e alla morte in molte culture. Essendo un animale crepuscolare, è emblema della malinconia. La capacità di muoversi a proprio agio nell'oscurità, trovare la direzione pur senza vedere, è equiparabile al terzo occhio, e simbolo di intuizione, sensibilità estrema e risonanza con quanto avviene intorno. Il pipistrello che dorme appeso diventa simbolo della "sospensione" (di giudizio, di azione) o di chi ha una visione alternativa, ma può anche prendere in considerazione diversi punti di vista senza identificarsi con uno in particolare. Divinità della morte per i messicani ed i Maya che lo associano anche al potere del fuoco; per gli indiani d'America, come compagno della notte e della morte, è simbolo di protezione, fortuna, rinascita (perché dorme a testa in giù come il bambino nel grembo, rappresentando il bisogno di morire di una morte rituale prima di evolvere in un nuovo essere), è un guardiano della notte e una guida delle vite passate; le antiche culture dell'America Latina lo venerano e lo ritengono un intermediario degli dei; gli aborigeni australiani credono che fargli del male tolga anni di vita, lo considerano il creatore dell'acqua e delle forme di vita che la abitano. In Cina ha pochi rivali nel simboleggiare fortuna e felicità: il vocabolo con cui lo si designa, *fu*, è l'omofono di quello con cui si esprime il concetto di felicità. Il dio della buona sorte è circondato da pipistrelli in volo, cinque come le Cinque Benedizioni: longevità, ricchezza, salute, culto della virtù e buona morte. A volte simboleggia l'anima, al pari dell'ape e della farfalla.

PONTE

Simbolo del passaggio, il ponte funge da tramite tra i due mondi permettendo di andare da una sponda all'altra. È un'immagine presente nei rituali e nelle mitologie iniziatiche e funerarie: l'iniziazione, la morte, la conoscenza assoluta, la fede equivalgono a un passaggio da un modo di essere ad un altro. L'arcobaleno dopo il diluvio e la scala di Giacobbe sono ponti lanciati tra il mondo terrestre e l'aldilà. La croce di Gesù è il ponte per eccellenza, che unisce gli uomini con Dio.

ARCOBALENO

Fenomeno luminoso spettacolare che si presenta come un arco colorato visibile dopo i temporali, è un segno di passaggi. Nella mitologia greca l'arcobaleno veniva considerato un sentiero tra la terra e il cielo fatto da una messaggera degli dei (Iris). In ambito cristiano è il segno dell'Alleanza rinnovata dopo la rottura. Nella Genesi dopo il Diluvio Universale, a causa del quale si salvarono solo gli esseri viventi messi in salvo sull'arca di Noè, Dio inviò un arcobaleno per promettere che non avrebbe più scatenato un tale diluvio: l'arcobaleno è il simbolo del patto tra Dio e l'umanità.

SCALA, SCALINATA

Simbolo dell'unione tra due opposti, il cielo e la terra, della possibilità di ascendere al cielo. La scalinata ed i gradini simboleggiano l'ascesa graduale ad un piano superiore e più vicino al cielo. Le piramidi egizie, in particolare quelle a gradoni, sono un corrispondente della scalinata, anche nelle civiltà antiche i templi spesso hanno la forma di torri gradinate. In molte tombe dell'antico Egitto si sono ritrovate scale a pioli come metafora della salita al cielo o della discesa agli Inferi. Nell'ambito cristiano, alcune allegorie rappresentano il martirio come una scala diretta verso il cielo.

Religione: il sogno della scala di Giacobbe, il Diluvio Universale

Mitologia: Iris

PORTA

La porta visualizza il luogo di passaggio fra due mondi; attraversare una porta per entrare o uscire vuol dire cambiare condizione, accedere ad un nuovo mondo, un aldilà dominato dalla luce di Dio o dalle tenebre, dove regna la grazia eterna, la dannazione o il nulla. Simbolo dell'ingresso e soglia del mistero, allo stesso tempo rappresenta un segno di confine. Nella tradizione giudaico-cristiana l'importanza della porta è immensa, poiché dà accesso alla rivelazione; su di essa vengono a riflettersi le armonie dell'universo. La porta per eccellenza è quella dei Cieli, oltre la quale l'uomo spera di conoscere l'intimità con l'Altissimo e riacquistare la grazia persa dopo la cacciata dei primi uomini dall'Eden. Gesù afferma di essere egli stesso la porta e invita a passare attraverso di lui per entrare nel Regno di Dio. Per questo, fin dalle prime costruzioni delle Chiese molto significato fu attribuito alla decorazione della porta: la trasformarono in un invito a entrare, a porsi sotto l'autorità e la protezione di Gesù Cristo. È da questo che deriva l'uso, nel XIII secolo, di raffigurare la Chiesa come una porta. È un motivo che ricorre con una certa frequenza nell'arte funeraria, dall'epoca etrusco-romana al XIX secolo. In alcuni monumenti funebri la porta può essere letta semplicemente come ingresso alla camera sepolcrale. Per i massoni, la porta del tempio deve essere bassa, per entrare nel tempio il profano si deve abbassare per sottolineare la difficoltà del passaggio dal mondo profano a quello iniziatico.

FINESTRA

Al contrario della porta, non permette il passaggio fisico verso un altro luogo. Può essere considerata simbolo sia di chiusura che di apertura: rappresenta il limite sottile che segna la divisione ma che allo stesso tempo dà la possibilità di affacciarsi e intravedere un altro mondo (l'aldilà). Per la sua funzione di permettere l'entrata dell'aria e della luce, allude al processo della conoscenza dei messaggi che provengono dalla realtà circostante; nel tempio di Gerusalemme le tre finestre guardano rispettivamente verso levante, mezzogiorno e ponente. Una finestra rotonda presuppone uno sguardo celeste; una finestra rettangolare uno sguardo terrestre.

PORTA CHIUSA

Se la porta è completamente chiusa, materializza la funzione della tomba quale luogo di soglia tra i due mondi, rinviando però all'idea di non-ritorno.

PORTA SEMI-APERTA

Oltre ad indicare il passaggio, invita a superare la soglia, allude alla speranza di una vita oltre la morte. Questa speranza, nella cultura cristiana si concretizza nell'idea della salvezza eterna, promessa da Cristo, che ha sconfitto la morte. Inoltre nel mondo cristiano potrebbe rinviare all'idea dell'attesa del giudizio: il morto è statico, ma in una dimensione provvisoria di attesa. La porta non completamente chiusa sembra anche simbolicamente spezzare l'unidirezionalità che la morte impone alla vita, sottolineando l'idea di una possibile comunicazione tra i due mondi.

SOGLIA

Come la porta, è simbolo del passaggio tra il mondo esterno (profano) e il mondo interno (sacro), nelle raffigurazioni religiose allude ai due mondi. Rappresenta sia la separazione che la possibilità di un'unione; la riconciliazione si realizza se si viene accolti sulla soglia. Porsi sulla soglia equivale alla volontà di sottostarsi alle regole del mondo interno. Nei

riti di passaggio, varcare la soglia è metafora dell'aggregarsi ad un mondo nuovo.

SARCOFAGO

Simbolo della terra in quanto ricettacolo delle forze della vita e luogo delle loro metamorfosi. Appare anche come il rifugio della vita dell'oltretomba, protezione contro i nemici visibili ed invisibili che vagano intorno al defunto, e il luogo delle trasformazioni che apriranno l'accesso alla vita eterna. È la casa del morto, che può uscire da una porta dipinta su un fianco e che può vedere al di fuori attraverso gli occhi disegnati su una parete. In Grecia, il sarcofago tende a trasformarsi in un tempio, con maggiore o minore ricchezza ornamentale e architettonica. Eventuali sculture descrivono la vita del defunto e la sua ascesa al cielo.

SCHELETRO

In tutte le tradizioni ed in gran parte delle credenze, rappresenta la personificazione della Morte. Nell'alchimia è simbolo del nero, della putrefazione e della decomposizione, preludio alla trasmutazione. Esso non è una morte statica, uno stato definitivo, ma una morte dinamica, annunciatrice e strumento di una nuova forma di vita. La Libera Muratoria impiega l'immagine dello scheletro all'interno del Gabinetto di Riflessione, visualizzazione della caducità delle cose terrene e della liberazione da quanto può distogliere l'essere umano dal percorrere la via della rettitudine. Per lo più associato all'immagine della falce, è spesso riprodotto a cavallo.

DANZA MACABRA

Tema iconografico tardomedievale nel quale è raffigurata una danza fra scheletri e viventi. Gli scheletri sono una personificazione della morte, mentre gli uomini vengono riprodotti abbigliati in modo da personificare le diverse categorie della società, dai personaggi più umili ai più potenti, a simboleggiare l'uguaglianza di tutti di fronte alla morte. Più tardi, figure femminili personificazione delle Grazie, delle Virtù o semplicemente nudi seducenti hanno sostituito i vivi nella danza.

SCHELETRO CON FALCE

Dall'antica tradizione delle Moire greche e delle Parche romane, trae origine l'immagine della Morte personificata da uno scheletro, rivestito di un mantello nero e armato di una falce, destinata a recidere il filo della vita. Se la falce riporta all'immagine della mietitura del grano, l'associazione della morte come grande falciatrice richiama l'idea del raccolto, cioè la fine del ciclo naturale, ciclo che inizia con la semina, la fioritura, la maturazione del frutto, che viene raccolto, e quindi la morte: morte del grano dal quale si estrae la spiga. Come l'opera del mietitore, quella della Morte è radicale e uguale per tutti.

SQUADRA E COMPASSO

Il compasso è considerato l'emblema delle scienze esatte, del rigore matematico, di fronte alla fantasia immaginativa, alla poesia. È stato interpretato come immagine del pensiero che disegna, esemplificazione del dinamismo costruttore, l'attributo all'attività creatrice e quindi simbolo del Dio Creatore grande Architetto dell'universo. La similitudine con l'alfa (A) conferma l'immagine di Dio come origine di tutto. La squadra è la forma della lettera gamma (Γ), da cui derivano le antiche figure chiamate gammadia: quattro squadre unite al vertice a formare una croce oppure un quadrato il cui centro è segnato da una croce segno di Cristo (croce) e dei quattro Evangelisti (squadre). La squadra è metafora della rettitudine e del rispetto delle leggi e dei regolamenti. È l'attributo di Giuseppe il carpentiere. Compasso e squadra insieme sono un modello cosmologico: il compasso serve a misurare e a tracciare il cerchio ed è in rapporto alla determinazione del tempo, la squadra serve a tracciare il quadrato e delimita lo spazio. Evocano il Cielo e la Terra, l'elemento maschile e quello femminile, il Sole e la Luna. In massoneria la squadra incarna la materia, il compasso lo spirito e del suo potere sulla materia. La squadra simboleggia la rettitudine e la dirittura d'intenzione, di propositi e di opere, cioè rappresenta un obbligo,

una norma immutabile, un dovere, e si identifica con la Morale, il compasso rappresenta la Volontà, la Capacità, il Genio e si identifica con la Spiritualità. L'immagine dell'apertura della compasso a 90° come l'angolo retto della squadra, indica un equilibrio fra le due forze. le posizioni relative al compasso e alla squadra manifestano i diversi stati nei quali si ritrova l'Operaio in rapporto alle forze materiali e spirituali: nel grado di apprendista la prima sovrasta e controlla il secondo, mentre in secondo grado i due simboli si equilibrano, e nel terzo il Compasso sovrasta la Squadra.

Storia: l'Architetto in massoneria

SOLE

Viene associato all'idea della divinità che abita nel cielo. E' l'immagine della vita, ma anche di colui che la distrugge. Nell'iconografia cristiana ha un significato positivo: è l'immortalità e la resurrezione. Il sole Giustizia Divina è Cristo, verbo incarnato, venuto ad illuminare il mondo con i suoi raggi benefici "per rischiarare quelli che stanno nelle tenebre e nell'ombra della morte e dirigere i nostri passi sulla via della pace". Poiché Gesù è anche signore del tempo, nell'arte romana viene associato al sole che fissa la durata del giorno. Nelle rappresentazioni funerarie può alludere anche all'occhio di Dio. Come le altre fonti di luce, se tramontante o albeggiante richiama il confine tra la vita e la morte.

DISCO ALATO

Simbolo del cammino del sole nel cielo e, per estensione, della sublimazione e trasfigurazione. Il sole alato era un antico attributo di Horus, in seguito identificato con Ra. RAGGI (luce)

Numerose opere d'arte presentano raggi intorno al Sole, alle aureole e ad altre figure. I raggi sono simbolo di un'emanazione luminosa che si propaga da un centro (sole, Santo, eroe, spirito) su altri esseri. Nella tradizione biblica, Dio è luce e ha separato le luce dalle tenebre. Cristo è la luce nel Mondo e illumina gli uomini, che a loro volta devono essere il riflesso dell'illuminazione divina: questa luce è quella dell'amore. Un essere raggiante è di natura ignea, collegato al sole. Nell'iconografia funeraria legata alle sepolture dei soldati, i raggi sono emblema dell'eroe, che consumandosi per l'ideale illumina, fa luce.

SOLE – LUNA

Nell'iconografia della Crocifissione, ai lati della Croce si ritrovano spesso il sole e la luna, a volte con volti umani, maschili e femminili. Simboli opposti, rappresentano il giorno e la notte, la luce e le tenebre. I due astri possono visualizzare anche il Nuovo e l'Antico Testamento, il secondo comprensibile alla luce del primo.

SPECCHIO

Simbolo di saggezza e conoscenza, riflette la verità, la sincerità, il contenuto del cuore e della coscienza. È spesso legato al tema del doppio, dell'universo alternativo, della bellezza e della divinazione. In generale, rimanda all'occhio e alla vista, intesi soprattutto come strumenti di conoscenza del mondo esteriore e interiore. Per questo è spesso attributo della Verità e della Prudenza rappresentate nell'atto di tenerle in mano e contemplarle. Lo specchio con il serpente è attributo della Prudenza, una delle quattro virtù cardinali, perché permette di guardarsi dietro le spalle mentre si guarda davanti a sé: il dietro e il davanti in termini temporali sono il passato e il futuro. È anche attributo del Vizio e della Vanità, personificata come una donna intenta a specchiarsi che non si stanca mai di contemplare la propria bellezza illusoria ed effimera. Gli occhi stessi sono definiti popolarmente gli "specchi dell'anima" poiché rifletterebbero - o tradirebbero - il carattere, l'umore e le intenzioni di una persona. Lo specchio, dunque, incarna una valenza negativa o positiva secondo i casi: in esso ci si perde e ci si riconosce, si scopre ciò che è fugace (la bellezza) e ciò che è eterno (l'essere), si distingue il dissimile dal simile. Nelle credenze popolari, gli specchi, duplicando la realtà, sarebbero in grado di imprigionare l'anima nell'immagine riflessa. Di qui l'usanza, oggi non molto diffusa, di coprire gli specchi alla morte di qualcuno per permettergli di raggiungere l'aldilà. Lo specchio coperto di polvere

è simbolo dello spirito oscurato, dell'ignoranza.

SPOSI

Nell'iconografia funeraria la presenza di una giovane coppia è simbolo di unione e richiamo alla concordia matrimoniale e ai valori coniugali in generale. In particolare sui sarcofagi spesso venivano raffigurate coppie di sposi che si davano le mani come segno di commiato tra i coniugi defunti e la speranza di potersi riunire nell'oltretomba.

STATUARIA FUNEBRE

Le principali tematiche ricorrenti nella statuaria funebre consistono nella rappresentazione di immagini simboliche, figure allegoriche, personificazioni e varie forme di ritrattistica del defunto.

DOLENTE

Figura dall'aria afflitta, sconsolata e malinconica. Di solito con le mani abbandonate in grembo.

GIACENTE, GISANT (fr.)

Scultura funeraria che figura, in modo realistico, il defunto sdraiato dal volto sereno. Il personaggio può essere rappresentato sdraiato sul letto sia morto che vivo, oppure in atteggiamento pio con le mani giunte, in atto di preghiera, con un libro santo in mano, o come un Cristo morto. È un tema ricorrente nel Medioevo sulle tombe, negli arcosoli e nelle lastre tombali dei pavimenti delle chiese.

ORANTE, ADORANTE

Raffigurazione di un personaggio, solitamente femminile, raccolto in preghiera, spesso inginocchiato.

PENSATORE

Figura dall'aspetto pensoso, rappresentata con la testa poggiata sulla mano e gli occhi fissi nel vuoto o con lo sguardo posato sul teschio, posto accanto o tenuto fra le mani.

PIANGENTE (fr. *Pleurant*)

Si tratta di figure, soprattutto donne velate, sedute o in ginocchio, con le mani che coprono il viso per nascondere le lacrime. Interpretate anche come allegoria del Dolore.

RECUMBENTE

Figura semisdraiata appoggiata su un gomito.

TRANSI (fr.)

Rappresenta il defunto sdraiato nel realismo della putrefazione, di solito con le mani lungo il corpo.

STELLA

Insieme alla luna, le stelle fanno parte delle luminarie che rischiarano la notte. Come tutte le figure legate alla luce, esse evocano la divinità e ne esprimono la volontà. Molte mitologie credono che le stelle siano i morti assunti in cielo, e anche per il Cristianesimo sono l'esemplificazione della vita eterna dei giusti. È un'immagine che ricorre spesso nelle Sacre Scritture: la "Stella Cometa" che guida i Magi è il segno dell'Avvento del Figlio di Dio; secondo l'Apocalisse Cristo è la "Stella radiosa del Mattino" (*Stella matutina*) che tiene nella mano destra sette stelle destinate a cadere il giorno della collera; Maria ha una corona di dodici stelle e viene chiamata *Stella Maris* dall'unione delle simbologie della luce e dell'acqua. La stella a quattro punte riprende il disegno della croce di Cristo. La stella a cinque punte, detta raggianti, simboleggia l'ordine misterioso e la perfezione. La stella a sei punte, stella di David o Sigillo di Salomone, è l'emblema del giudaismo, costituita da due triangoli equilateri opposti, suggerisce l'unione di spirito e materia. La stella a otto punte, formata da due quadrati sovrapposti e ruotati, appartiene al simbolismo del quadrato e all'area del cerchio.

STELLA DI DAVID - SCUDO DI DAVID - SIGILLO DI SALOMONE

È la stella a sei punte, che insieme con la Menorah rappresenta la religione ebraica. Secondo alcuni l'origine della forma è da rinvenire in alcune lettere ebraiche del nome David: nella scrittura ebraica Davide è scritto solo con 3 caratteri, due dei quali sono la lettera "D", che nei tempi antichi veniva scritta in modo simile a un triangolo. Può quindi essere un semplice stemma della famiglia formato ribaltando e sovrapponendo le due principali lettere del nome del capostipite. Si è anche teorizzato che la Stella di David rappresenti la situazione astrale al momento della nascita di David o della sua incoronazione come re. Leggende ebraiche fanno collegare il simbolo al Sigillo di Salomone, il magico anello con sigillo usato dal re Salomone per controllare i demoni e gli spiriti. Le leggende ebraiche collegano questa figura anche ad uno scudo magico teoricamente posseduto dal re Davide che lo avrebbe protetto dai nemici. L'esagramma è usato anche presso altre religioni culture. Ricorre frequentemente sulle sepolture ebraiche.

URNA FUNERARIA

La simbologia dell'urna è strettamente legata alla sua funzione di vaso contenente le ceneri del defunto, mentre il sarcofago racchiude il corpo non incenerito. Questi vasi funebri di forma rotonda o quadrata, in metallo, in marmo o in vetro, evocano la dimora e la casa; l'urna cineraria a forma di capanna è uno dei contenitori funebri tipici dell'antichità. È anche, nelle arti, il vaso da cui sorge l'acqua e rappresenta la fecondità dei fiumi. In linea generale, l'urna si ricollega al principio femminile (capacità di ricevere, contenere, come la Madre).

URNA CON FIAMME

Le urne da cui escono fiamme raffigurano la resurrezione.

URNA DRAPPEGGIATA

Spesso nella scultura funeraria l'urna è coperta o semicoperta da un drappo, allusione al sudario del corpo di Cristo lasciato vuoto. Questa raffigurazione è anche un tradizionale simbolo massonico.

URNA VUOTA

L'urna vuota sta ad indicare che l'anima è ascesa al cielo.

VELO (drappo)

Il velo nasconde, lasciando però intravedere: esso protegge e delimita una frontiera necessaria alla definizione di una realtà sacra. Come il lenzuolo funerario, nell'iconografia funebre cristiana il drappo è legato alla separazione: delimita il confine tra la vita e la morte.

LENZUOLO FUNEBRE – SUDARIO

Il significato simbolico del lenzuolo funebre è legato alla morte di Cristo: ricorda il sudario offerto da Giuseppe d'Arimatea per avvolgere il corpo di Gesù dopo la deposizione dalla croce. Secondo la tradizione è anche una prova della sua Resurrezione.

VELO SOLLEVATO

Nell'iconografia funeraria spesso ricorrono rappresentazioni che riguardano lo 's-coprire' la morte: il bambino che alza il lenzuolo per vedere cosa c'è sotto, espressione della curiosità sulla morte, il telo che copre il cadavere del morto o il drappo che lascia intravedere lo scheletro.

Religione: Il Velo del Tempio, bende e sudario di Cristo, la Sacra Sindone, i drappi dell'Arca dell'Alleanza.

GLOSSARIO FUNERARIO¹**ALTARE**

Blocco o piano, solitamente di legno o pietra, con funzione di luogo sacro di offerta e di sacrificio, spesso all'aperto, in luoghi dove è ritenuta presente la divinità. L'altare classico si trova all'esterno, in uno spazio antistante il tempio detto recinto sacro, per compiersi i riti sacrificali. All'interno del tempio (nel *Santuario*, o *Santo dei Santi*) può esservi un altare per le offerte votive, anche come "mensa" del dio. Si distinguono quattro tipologie: "a mensa", costituito da una lastra marmorea sostenuta da quattro supporti (o uno centrale) che richiamano la tavola dell'Ultima Cena, diffuso nel paleocristianesimo; "a blocco", realizzato con un blocco in muratura su cui all'occorrenza si pone una tavola; "a sarcofago", simile nella forma ad un'arca funeraria, derivato dall'usanza paleocristiana di celebrare l'Eucarestia sulla tomba ad arcosolio dei martiri; "a cofano", simile ad una cassetta destinata a contenere reliquie. Con la costruzione delle basiliche, l'altare viene collocato nel presbiterio, su gradini, per aumentarne la visibilità e richiamare la salita al Monte Calvario. Gli altari fissi sono inamovibili, mentre gli altari mobili sono pietre consacrate da porre nel luogo dove si voglia celebrare.

ARA

Il termine indica nello specifico una piccola mensa per sacrifici, libagioni e culti privati, dalla radice di "ardere", ma per estensione è sinonimo altare, specialmente in relazione alla civiltà classica. Spesso è decorata con figure religiose, simboli di culto, teste di animali, corna, ghirlande, piante di alloro (a rappresentare la fertilità nell'aldilà), immagini del defunto, festoni scolpiti nella pietra. Le *arae compitaliciae* romane sono collocate ai crocicchi. Le are celebrative monumentali rappresentano l'estensione di un gusto e di una tipologia di derivazione greca.

CONFESSIONE

Luogo dentro o sotto l'altare di una chiesa in cui sono deposte spoglie o reliquie di un confessore della fede cristiana. Per estensione, il termine viene usato come sinonimo di tomba di un santo.

ARCO, ARCATA

Sepoltura di famiglia, storicamente riservata alle famiglie nobili e alle congregazioni religiose, deriva dai modelli dei chiostri di Pisa e Bologna, ed ancor prima dalle cappelle lungo le navate delle chiese. Nel Cimitero della Villetta è composta da una campata del portico, priva di loculi, con sottostante cripta di tumulazione accessibile solo per le operazioni cimiteriali. Lo spazio definito dalla campata (delimitata da pilastro e lesena che sorreggono gli arconi laterali e frontale) è aperto al pubblico passaggio. Sul fondale sono applicate lapidi e/o monumenti, talvolta è dipinto o rivestito con paramenti marmorei, la volta è anch'essa spesso dipinta.

ARCO MONUMENTALE (onorario, commemorativo)

Monumento costituito da una struttura a parallelepipedo attraversata da uno o più imponenti passaggi o fornic (solitamente uno o tripli, rarissimamente gemini) quasi sempre coperti a volta, delimitati da piedritti o pilastri e sormontati da un attico, arricchita da una decorazione a partiture architettoniche. Riccamente decorato da ornamenti, sculture e fastigi a scopi encomiastici, talora con iscrizioni. Di elaborazione romana, deriva dai propilei e dalle porte urbane greche. Può essere tetrapilo, ovvero a quattro fronti. La stessa struttura può essere applicata, senza funzione celebrativa, a porte urbane, ingressi monumentali, facciate delle chiese, etc. Talvolta è dedicato ad un culto, oppure costituisce memoria funeraria. In periodo neoclassico il valore urbanistico, per chiudere una prospettiva o valorizzare il centro di un sistema radiale, soppianta quello celebrativo.

ARCO TRIONFALE, ARCO DI TRIONFO

Arco monumentale elevato per celebrare vittorie militari, deriva dalle strutture lignee temporanee che venivano erette per farvi passare l'esercito al rientro in patria come apparati onorari a celebrazione dei trionfi bellici. Con carattere permanente e proporzioni monumentali, funge spesso da porta di ingresso alla città. Non è legato ai defunti.

ARCOSOLIO

Dal lat. *arcum*, "arco", e *solium*, "tomba", "arca"; sepolcro costituito da una nicchia semicircolare (talvolta anche rettangolare e architravata), ricavata nello spessore della parete e alla base della quale è posta un'arca funeraria o un sarcofago. Può essere decorato, sia sull'intradosso che sul piano di fondo, e in qualche caso avere la fronte delimitata da transenne marmoree. Già in uso in cimiteri romani d'età imperiale, diventa particolarmente frequente nelle catacombe paleocristiane di Roma. Sepolcri ad arcosolio sono stati talvolta ricavati anche lungo le pareti interne o esterne di edifici di culto. In francese si distinguono i termini *arcosolium* ed *enfeu*. Il primo è un tipo di tomba utilizzato nelle catacombe romane paleocristiane, a forma di nicchia semicircolare scavata nella parete del cubicolo, spesso avente presenta decorazioni sulla lunetta e sull'intradosso dell'arco; il secondo è una nicchia prevalentemente a fondo piatto, costruita nello spessore della parete di un edificio religioso (chiesa, cimitero) nella quale viene posto un sarcofago, un monumento o decorazione di scene funerarie.

ARREDO TOMBALE

In generale, è costituito da tutti gli oggetti presenti sulla tomba del defunto per onorarlo e ricordarlo: il vaso portafiori (o cassetta o arredo per il verde in generale), il portaritratti e le altre rappresentazioni del defunto (statuaria, dipinti), la luce votiva, l'epigrafe.

BARA (cassa)

Cassa di legno in cui viene depresso il cadavere per la sepoltura, perpetua l'uso del sarcofago romano in pietra.

CASSETTA PER RESTI OSSEI

Contenitore di ossa o resti mortali assimilabili, le cui dimensioni sono calcolate sulla lunghezza media dei cm 55 del femore.

CATAFALCO

Nelle cerimonie funebri, palco o monumento provvisorio, generalmente in legno, dove si espone il feretro, simulato o reale, durante una cerimonia funebre; per estensione si chiama così genericamente la bara. Di uso meno corrente il termine "tumulo".

COFANO

In contesto cimiteriale designa la bara in cui non è stato ancora introdotto il cadavere; per estensione, designa genericamente la bara.

CASTRUM DOLORIS (lat.)

Letteralmente "castello di dolore": struttura con piedistallo e solitamente a baldacchino, decorata con candele e fiori, ma anche stemmi, epitaffi, statue allegoriche, che accoglie la bara durante la cerimonia funebre (è in dotazione alle chiese), ad esprimere il prestigio o status del defunto, in uso tra il XIV e il XIX secolo.

FERETRO

Indica la bara contenente il corpo, specialmente se coperta dal drappo funebre e in riferimento alla cerimonia delle esequie. Nella Roma antica, *fercolo* (portantina per processioni) usato per il trasporto dei defunti.

CAMERA ARDENTE (fr. *Chapelle d'exposition* o *Funérarium*)

Stanza, con paramenti a lutto, in cui è esposto un feretro prima del funerale, dove ricevere le visite e svolgere i riti di commiato. Può essere allestita in casa o in strutture apposite adiacenti agli obitori degli ospedali, nelle Sale del Commiato o nelle Funeral homes. I termini camera mortuaria o funeraria sono impropri.

CAMERA MORTUARIA (deposito mortuario, deposito temporaneo)

Locale collocato all'interno del cimitero in cui, passato il periodo di osservazione, trovano deposito temporaneo, in attesa di essere sepolti o in caso del loro trasferimento temporaneo, cadaveri (o loro trasformazioni come ossa, ceneri e resti mortali) già racchiusi in un contenitore confezionato adeguatamente: bara, cassetta di resti, urna cineraria. Deve essere areato ed illuminato, con pareti e pavimento impermeabili e lavabili, è obbligatoria in almeno un cimitero per ogni comune. I termini camera ardente o funeraria sono impropri.

CAMERA SEPOLCRALE, CAMERA DI SEPOLTURA (camera funeraria)

Genericamente, designa il luogo dove sono raccolte le spoglie. Storicamente, è una costruzione in pietra o in legno con dimensioni superiori a un metro per due nella parte esterna e a un metro per l'interno: queste misure la distinguono dalla cista. La camera di solito contiene sepolture collettive, sia inumazioni che cremazioni. Il suo utilizzo per una singola sepoltura è molto più raro. Sono camere sepolcrali le cripte sottostanti gli archi del portico del Cimitero della Villetta. Il termine camera mortuaria è improprio.

CAPPELLA PRIVATA (Cappella funeraria)

Dal latino *cappella*, diminutivo di *cappa*, ha origine dall'oratorio dei re merovingi in cui era conservata, come reliquia, la cappa di S. Martino di Tours. Piccolo edificio religioso o votivo dotato di un altare, può essere sia isolato (già in epoca paleocristiana) sia, più spesso, inserito in un organismo architettonico maggiore (dal Medioevo). Le cappelle isolate sono a pianta centrale, sull'esempio dei *martyria* di cui spesso assumono anche la funzione funeraria. Quelle inserite nelle chiese si trovano collocate sia attorno alle absidi (cappelle radiali), per rispondere all'accresciuto culto dei santi, sia inserite lungo le pareti delle navate laterali, a causa dell'usanza di acquistare ambienti privati di culto per ricavare sontuosi sepolcri di famiglia all'interno delle chiese. Nel Barocco assumono forme architettoniche cospicue, divenendo elemento caratteristico dell'edificio sacro. Solitamente la tumulazione vera e propria si trova nella cripta sottostante (*cave* o *caveau* in francese), che preserva la bara dal contatto con la terra. Il termine cappella mortuaria è improprio.

CAPPELLA ADDOSSATA

Tipologia specifica della Villetta, sepoltura di famiglia di forma intermedia tra le cappelle e le edicole, composta da una camera di sepoltura articolata avelli, chiusa da un portale, cui si accede dal Portico ottagonale o dal Campo Nord.

CAPPELLA DI FAMIGLIA

Nel Cimitero della Villetta è una sepoltura di famiglia composta da una camera di sepoltura a forma di ampia nicchia interna, affacciata sulla navata comune e chiusa da una cancellata monumentale, disposta in alternanza con i quadri ed alle testate dei bracci delle Gallerie. Lo spazio interno è visibile ma inaccessibile al pubblico, la sepoltura avviene in avelli addossati alle pareti. A volte contiene monumenti e gruppi scultorei: in tal caso, spesso le sepolture sono contenute nella cripta sottostante per lasciare uno spazio libero più ampio.

CAPPELLA GENTILIZIA

Annessa a palazzi e castelli, si diffonde in epoca medioevale per la volontà dei signori di assistere alle funzioni religiose senza uscire dalla propria residenza; tali cappelle divennero poi anche cappelle funerarie. È sinonimo di edicola di famiglia, specialmente se monumentale.

CATACOMBA, CATOGE, GALLERIA

Termine che in origine designava una località con cavità (corrispondente latino del nome) naturali vicino alla chiesa di S. Sebastiano sulla via Appia, per poi passare a significare il cimitero cristiano sorto in quel luogo. In seguito il nome si estende a chiamare il reticolo di

gallerie sotterranee usato in epoca paleocristiana, specialmente a Roma ma anche in altre regioni dell'Impero Romano, come cimitero pubblico e luogo di culto clandestino da ebrei e cristiani. Per estensione, luogo cupo, umido e privo d'aria. Nel XVIII secolo in Francia il termine diviene sinonimo di cimitero. Le gallerie (*ambulacro* o *crypta*) sono scavate nel tufo in più ordini o piani dai *fossore*s, adattando cave o grotte naturali oppure ex-novo in piano o in collina, e sono articolate con loculi e nicchie lungo le pareti (colombari) e camerette di forme diverse (cubicoli, detti impropriamente cripte o sacelli) e alcune cappelle destinate a cerimonie liturgiche. Per provvedere all'aerazione e all'illuminazione si aprono talora, nelle volte delle gallerie maggiori e dei crocevia, dei lucernari (*luminaria*), di sezione quadrata in superficie, che si allargano verso l'interno. Le tombe sono generalmente formate da cavità con il lato lungo in vista (*loti*) disposte verticalmente in gruppi di quattro o cinque (*pila*) nelle pareti degli ambulacra e dei cubicoli; meno frequenti le tombe ad arcosolio e le *formae*. La scultura è limitata alla decorazione in rilievo di arche sepolcrali e sarcofagi, assai più frequente e varia è la produzione pittorica.

CUBICOLO, CUBICULO

Il termine, da *cubare*, "giacere", indica la camera da letto della domus romana, quindi anche una sepoltura a camera riservata ad una sola famiglia, e la camera sepolcrale che nelle catacombe accoglie le tombe di famiglie ricche e le salme di martiri e pontefici. Sono gli ambienti catacombali di maggiore interesse architettonico: presentano piante centrali o longitudinali, talvolta absidate, e sono di frequente composti da più locali comunicanti. I soffitti sono piani o a volta, in alcuni casi poggianti su colonne angolari in mattoni, in marmo o scavate nel tufo. Quei vani nei quali sono sepolti martiri e che diventano luogo di venerazione, con affluenza di numerosi fedeli, vengono ampliati in "basilichette", spesso con l'impiego di strutture murarie, del tutto ipogee o sporgenti in parte sulla superficie del terreno con i muri perimetrali. Fungono anche da cappella funeraria, con l'arcosolio di un martire per altare. Per estensione, è la chiesetta dei primi cimiteri cristiani.

FORMA (lat.)

Tomba scavata nel pavimento delle cripte, dei cubicoli o delle gallerie. Si trovano in gran numero vicino alle tombe dei martiri. È paragonabile alla sepoltura *ad sanctos* medievale.

CENOTAFIO, CENOTAFFIO

Monumento funerario onorario, eretto in memoria di un personaggio illustre (o gruppo di persone) sepolto altrove, o il cui corpo è andato perduto (*kenos* significa "vuoto"). In uso fin dall'antichità preistorica, perché secondo una credenza antica, l'anima delle persone morte rimaste senza tomba vaga senza trovare pace. Se ne hanno esempi pregevoli nell'architettura romana e in quella gotica. Nel mondo classico ha due forme architettoniche principali: a tomba monumentale o a tumulo di terra. In epoca neoclassica è usato come architettura ornamentale nei giardini. Nell'architettura contemporanea è spesso eretto a memoria dei caduti di guerra e la sua forma essenziale è talvolta simbolicamente legata all'idea di vuoto.

CEPOTAFIO

Giardino (*hortus*) romano in cui è contenuto un sepolcro, nonché il sepolcro stesso.

SENOTAFIO, SENOTAFFIO

Nelle civiltà antiche, luogo di sepoltura riservato ai forestieri.

CIMITERO, CEMETERIO, CIMETERIO (lat. *Coemeterium*)

Il termine in greco e latino significa "luogo di riposo", "luogo dove si va dormire" (il defunto è chiamato "dormiente", in attesa della resurrezione), e viene usato per la prima volta dai Cristiani nelle loro iscrizioni più antiche, in Grecia e in Asia Minore e anche una sola tomba. Designa in generale un terreno destinato collettivamente alle sepolture a partire dall'epoca cristiana (precedentemente è detto "necropoli"), sia per inumazione che per tumulazione, dei corpi e delle ceneri. Recentemente in Italia è stata consentita anche la dispersione delle ceneri in appositi giardini o strutture. Per estensione, qualsiasi luogo triste, silenzioso

e desolato. Il cimitero moderno, non più vincolato alla vicinanza di un edificio sacro, segue due tipologie fondamentali: “monumentale” (un complesso unitario che assume l’aspetto di una successione di ampi cortili porticati, edifici, cappelle, tombe, in una disposizione spesso rigorosamente simmetrica e assiale) e “paesistico” (con ordinamento a parco caratterizzato da una disposizione dei singoli monumenti inserita in un attento, anche se dissimulato, studio delle visuali, del tipo di vegetazione, dell’equilibrio fra i vari tipi di tombe). Esistono cimiteri con destinazioni specifiche (cimitero di guerra, etc.), o riservati agli appartenenti a una certa comunità o religione, specialmente se minoritaria (ebraico, evangelico, etc.).

AITRE (fr.)

Antico termine francese che deriva dal latino *atrium*, usato per chiamare il cimitero nella lingua parlata. Definisce una piccola corte rettangolare, coincidente per un lato col muro della chiesa. Per le sue esigue dimensioni si distingue sia dal cimitero moderno che dalle antiche necropoli.

ATRIUM (lat.)

Ampio spazio aperto collocato vicino all’ingresso ad un edificio, in genere ad uso pubblico (civile o religioso) o di rappresentanza. Nell’architettura romana è circondato su tre o tutti i lati da portici all’interno della domus, da qui deriva il chiostro delle architetture monacali. Nell’architettura cristiana è il cortile dei catecumeni: un apposito spazio della basilica, un quadriportico chiamato anche *paradisus*, “luogo recintato”, con al centro una fonte battesimale o fontana per abluzioni, dove i catecumeni possono sostare. Indica anche un cortile destinato alle sepolture, recintato dall’*azylus circum ecclesiam*.

CAMPOSANTO, CAMPO SANTO

Termine di solito usato come sinonimo di cimitero, si riferisce specificatamente ai cimiteri cristiani.

CHURCHYARD (eng.)

Il termine inglese è traducibile letteralmente con “sagrato” ed è infatti il cortile antistante le chiese, da non confondere con *graveyard* che è un terreno specificatamente destinato alle sepolture (il termine è stato in seguito sostituito con *cemetery*). Tuttavia, i sagrati anglosassoni sono stati storicamente spesso usati come cimiteri, anche se non esclusivamente. Tale uso è andato declinando, per la progressiva mancanza di spazio e per la legislazione contraria, e spesso le tombe sono state smantellate. Attualmente, un numero molto esiguo di sagrati è usato come cimitero.

CHARNIER (fr.)

Termine francese usato per chiamare indistintamente i portici coperti, le cappelle funerarie, gli ossari, dove spesso le ossa erano accatastate ed esposte alla vista. Nell’antica lingua parlata era sinonimo di cimitero o parte di esso, dove i morti erano inumati in fosse comuni o tombe individuali. Attualmente, è sinonimo di ossario comune e si usa in caso di epidemie, guerre etc. In Canada, si chiama così l’edificio in cui si conservavano i corpi dei deceduti durante i mesi invernali, quando il suolo gelato non consentiva di scavare le fosse. CIMITERO EXTRA MOENIA, EXTRA MUROS, EXTRA-MARCIA (lat.)

Spazio destinato alle sepolture collocato all’esterno delle mura della città, spesso in un’unica struttura monumentale.

CIMITERO INTRA MOENIA, INTRA MUROS, INTRA-MARCIA (lat.)

Spazio destinato alle sepolture all’interno della città, spesso sono diversi piccoli appezzamenti di terreno.

CIPPO (onorario, commemorativo, funerario, sepolcrale)

Elemento di pietra o terracotta, a prevalente sviluppo verticale con forma di tronco di colonna o di tozzo pilastro, spesso privo di capitello e basamento, infisso nel terreno ed eretto a scopo di segnalazione, specialmente come monumento funebre (in luoghi sepolcrali o su tombe) o commemorativo (in luoghi pubblici o sacri o in cui sono avvenuti importanti eventi). Può assumere tipologia e simbologia varia (a cassetta, a pigna, fallico,

antropomorfo, scolpito o decorato a rilievo, iscritto), si distingue dalla stele per lo spessore elevato della pietra di cui è composto. Anticamente poteva contenere le ceneri del defunto.

COLOMBARIO

Nell'antica Roma, tipo di tomba, ipogea o semi-ipogea, caratterizzata da file di nicchie contenenti urne cinerarie, disposte lungo le pareti (similmente ad una colombaia), spesso recante pitture parietali. È realizzato in gallerie sotterranee, camere sepolcrali, portici o, comunque, ambienti dal prevalente sviluppo in lunghezza. Nei cimiteri moderni, nei quali è diventato spesso la tipologia prevalente per motivi di spazio, indica una struttura autoportante o costruzione fuori terra articolata in quadri di loculi, utilizzata per la conservazione di feretri (avelli), cassette-ossario (ossari), urne cinerarie (cinerari). I loculi possono essere accostati nel senso della profondità o secondo il senso longitudinale (disposizione rispettivamente a punta e a fascia). A volte si sviluppa su più piani.

QUADRO

Insieme unitario e omogeneo di avelli a parete disposti in ordini sovrapposti nei colombari e nelle gallerie.

TOMBINO

Colombario sotterraneo costruito nella cripta.

COLONNA O PILASTRO MONUMENTALE (monostilo, commemorativa/o, votiva/o, funeraria/o)

Monumento commemorativo, molto diffuso in epoca romana, costituito da una colonna o pilastro isolato, specialmente posto al centro di uno spazio aperto con funzione onoraria o celebrativa. Talvolta culmina con statue o effigi di santi o simboli sacri.

COLONNA COCLIDE, COLONNA TRAIANA

Colonna monumentale ornata da un bassorilievo o fregio continuo avvolto a spirale attorno al fusto con finalità decorative, talvolta dotata all'interno di una scala a chiocciola, sul modello della Colonna di Traiano.

COLONNA CROCIFERA

Colonna monumentale coronata da una croce in sommità.

COLONNA ROSTRATA

Colonna monumentale decorata da rostri o prue di nave, specie da quelle catturate in battaglia.

CROCE MONUMENTALE

Monumento composto da una croce isolata. La croce votiva commemora il compimento di un voto.

CORREDO FUNEBRE

È costituito da tutti gli oggetti riposti nelle sepolture ad "accompagnare" il defunto nella vita ultraterrena. I corredi ritrovati nelle tombe antiche presentano vasellame, gioielli di varia fattura, monete, specchi, statuette votive, armi, oggetti del mestiere, carri, ossa di animali o resti di cibo, etc., e la loro ricchezza dipende dalla classe sociale del defunto.

LACRIMATORIO

Piccolo vaso allungato in vetro, caratteristico delle tombe romane e paleocristiane, che conteneva unguenti o profumi a scopo funerario.

MASCHERA FUNERARIA

Artefatto che si indossa per coprire gli occhi o l'intero viso, utilizzato fin dalla preistoria per rituali religiosi, rappresentazioni teatrali o feste popolari. In ambito funerario viene deposta sul volto del cadavere e ne riproduce le fattezze, specialmente nell'antico Egitto e nella civiltà micenea. Nella Grecia arcaica e classica è legata alla sfera della morte ma non è posta nella tomba, a volte si usa per comunicare con lo spirito del defunto.

CREMATORIO, FORMO CREMATORIO

Dal latino “incenerire”, è l’edificio adibito alla cremazione dei cadaveri, presente generalmente come struttura di servizio all’interno del recinto di tutti i grandi cimiteri moderni, anche in quei paesi dove l’usanza generale è quella della sepoltura del corpo integro e dove serve principalmente in caso di epidemie o mortalità eccezionale. La tipologia ha origine nella Francia illuminista, è caratterizzato da un’architettura monumentale, austera e sublime, oppure celebra la centralità della macchina o piuttosto la sala per le cerimonie e la preghiera. Dalla metà del sec. XX divengono ampi complessi, spesso situati al di fuori dei nuclei urbani e immersi nella natura, con da viali, vasche d’acqua, boschetti, giardini.

PIRA FUNERARIA

Catasta di legna per la cremazione dei cadaveri. Il termine ha origine dal greco “fuoco” che indicava il rogo su cui venivano arsi i condannati a morte o le vittime sacrificali. Per estensione designa l’ara col fuoco sacrificale, la cui rappresentazione compare anche come motivo ornamentale nei fregi.

USTRINUM (lat.)

Nell’architettura classica, era il sito recintato dove si elevava una pira funeraria per la cremazione.

CRIPTA

Dal lat. *crypta*, “sotterraneo” derivato dal greco “nascondere”; ambiente o complesso di ambienti sotterranei che, in un edificio di culto, è generalmente sito in corrispondenza dell’area presbiteriale. Come sviluppo della confessione, accoglie solitamente le spoglie del martire o del santo, ed è costituita da una camera funeraria per ospitare i sarcofagi, posta sotto l’altare, e da un percorso anulare di accesso. A volte piccole feritoie aperte verso la navata o fori sul pavimento permettono di vederne l’interno anche laddove non sia accessibile. Può essere del tutto sotterranea o parzialmente sporgente sul presbiterio, che quindi risulta rialzato rispetto al piano delle navate. In epoca romanica e gotica si sviluppa la cripta a sala, più ampia, a più navate con copertura a volta. I primi cristiani chiamavano *cryptae* i locali ipogei più vasti che s’aprivano lungo le gallerie delle catacombe e che servivano anche da cappelle per le riunioni e la pratica del culto.

CRIPTOPORTICO

Letteralmente “portico nascosto”. In generale è una galleria seminterrata, frequente nell’architettura romana, che riceve luce da aperture laterali alla volta. È usato in ambito funerario con funzione di cripta porticata.

CRYPTE-COULOIR (fr.)

Cripta formata da una galleria sotto il pavimento della chiesa che forma un corridoio chiuso su sé stesso.

CRYPTE-HAUTE (fr.)

Cripta ottenuta elevando una parte del pavimento di una chiesa, di solito il coro. Può essere totalmente fuori terra.

CRYPTE HORS-ŒUVRE (fr.)

Cripta costruita al di fuori del perimetro della chiesa.

TRIBUNA

Significa “luogo riservato” di una chiesa, è anche sinonimo di cripta e di presbiterio.

EDICOLA (edicola funeraria)

Dal latino *aedicola*, da *aedes* che significa “casa”, sia dell’uomo, sia la dimora degli Dei, “tempio”, cioè la casa per eccellenza. Più in generale indica un vano incorniciato o, più specificamente, un motivo architettonico di origine classica simile alla facciata di un tempio (due colonne o pilastri, che sorreggono un timpano). Edicole sacre e funerarie, racchiudenti l’immagine della divinità o del defunto, erano frequenti nel mondo classico. In età imperiale romana il tipo è diffuso, anche in forma di nicchie a edicola contenenti il busto del defunto, che dovevano essere frequenti nei colombari (similmente al *larario*).

Altri monumenti sepolcrali in forma di edicole erano eretti lungo le vie suburbane (ne rimangono tracce sulla via Appia).

EDICOLA DI FAMIGLIA (cappella a edicola)

Piccola costruzione indipendente che si sviluppa prevalentemente fuori terra, destinata alla tumulazione in loculi, sia in ipogeo che a parete, a volte sottolineati da sporgenze lungo i fianchi esterni. La camera sepolcrale interna è accessibile ai proprietari, spesso è dotata anche di un piccolo altare privato mensola, o di un inginocchiatoio. Le costruzioni più articolate possono somigliare a piccole chiese, ma le tipologie costruttive e gli stili architettonici sono i più svariati. Il portale d'ingresso può essere particolarmente sviluppato come elemento tipologico e decorativo con significato simbolico. È sinonimo di cappella gentilizia, ma nel Cimitero della Villetta si è scelto di preferire questo termine per non generare confusione rispetto alle cappelle interne alle Gallerie.

ERMA

Il nome deriva dall'antica Grecia, ove indicava il busto di Hermes (Ermete), dio della proprietà, dei commerci e dei viaggi, posto su un pilastro lungo i confini e le strade, ai crocicchi, in luoghi pubblici o sulle tombe. Per estensione, definisce qualsiasi busto scolpito posto su una colonnina o pilastrino, specialmente se rastremato verso la base, isolato o addossato ad una parete.

FAMEDIO

Il neologismo che significa letteralmente "tempio della fama", coniato nell'800 contemporaneamente alla creazione dei grandi cimiteri, definisce un edificio funerario destinato alla sepoltura o alla memoria di uomini illustri.

PANTHEON

Nella cultura classica, è un tempio grandioso dedicato al culto di tutti gli dei. In ambito cimiteriale, può essere usato come sinonimo di famedio. In spagnolo si chiama invece così la tomba di famiglia.

FOSSA (fr. Tombe, eng. Grave)

Buca scavata nel terreno, di adeguate dimensioni, ove inumare una bara o un contenitore biodegradabile. Per estensione il termine è sinonimo di tomba, specialmente se povera.

FOSSA "COMUNI"

Sepoltura ad inumazione in campo apposito, con organizzazione ordinata per griglie parallele. La sepoltura è caratterizzata da una stele, cippo o lapide uniforme per tutto il campo ("di tipo comune"), mentre la fossa è ricoperta da manto erboso. Lo scavo può essere delimitato da elementi scatolari a perdere per facilitare le operazioni cimiteriali, il tempo di permanenza delle bare (rotazione) è breve.

FOSSA "DISTINTI"

Sepoltura ad inumazione in campo apposito, con organizzazione ordinata per griglie parallele. La sepoltura è delimitata da copritomba personalizzato ("di tipo distinto").

FOSSA COMUNE

La fossa comune è una buca destinata a più cadaveri. In passato veniva largamente usata per seppellire i poveri che non potevano permettersi un monumento funebre, per sistemare tempestivamente i deceduti per epidemia, per seppellire i soldati durante le guerre, per occultare genocidi e altri crimini. È stata vietata (a meno di eventi eccezionali) dall'Editto di Saint Cloud.

FÙNERE, FÙNEBRE, FUNERÀRIO, FUNERÀLE, FUNÈREO, FUNÈSTO

La radice comune è il termine latino *funus*, da cui *funeris* "mortorio", di etimologia incerta. Potrebbe derivare da *funes* "fune", "corda", associando il rito all'azione del calare il corpo nella sepoltura con delle funi; da *funalia*, dal nome delle torce fatte con funi ritorte

intrise di pece, portate da persone pagate per piangere e lamentarsi, al cui lume i romani venivano seppelliti; da *fumus*, “fumo”, “combustione”, “incensamento”, per estensione l’ara fumante espiatoria, sacrificio agli dei; o anche, infine, dal greco *phonos*, “uccisione”, “strage”.

GALLERIA

Nessuna definizione architettonica risponde alla tipologia delle tre costruzioni denominate “Galleria” alla Villetta, erette per rispondere alla forte richiesta di tumulazioni sia distinte che comuni, tipologia considerata all’epoca più “dignitosa” della tomba a fossa. Le Gallerie Sud e Nord si articolano sul modello di chiesa a croce latina ad una navata su due piani, seminterrato e rialzato, affiancata da quadri di avelli intervallati da cappelle chiuse da cancellate. La Galleria Sud-Est è meno imponente, a croce greca, con quadri e absidi terminali da cui si scende in piccole cripte a colombario. Il termine si riferisce forse al passaggio coperto centrale.

ADDOSSATO

Piccola struttura articolata ad avelli costruita in aderenza ad una più antica, allo scopo di incrementare i posti salma. Nello specifico del Cimitero della Villetta si trovano addossati alla Galleria Sud e in misura minore in altri spazi di risulta. La qualità architettonica è generalmente molto scadente.

BRACCIO

Porzione della galleria che corrisponde ad un braccio della croce.

IPOGEO

Indica in generale qualunque vano sotterraneo. Usato come sostantivo, è un sepolcro sotterraneo composto da uno o più ambienti, camere o corridoi, per lo più destinato a sepolture multiple, molto diffuso presso le civiltà antiche. Il francese *hypogée* è nello specifico, in epoca preistorica, protostorica o antica, il vano interrato le cui pareti hanno cavità per ricevere i feretri o i sarcofagi, e il cui corrispondente in epoca medievale, classica e moderna è detto *caveau* (cripta).

GROTTA SEPOLCRALE

Al contrario dell’ipogeo che è scavato o costruito, è una grotta naturale, talvolta sommariamente adattata, per formare una camera sepolcrale.

RUPESTO, RUPESTRO

Tempio o tomba scavati nella roccia.

SPEOS, HEMISPEOS(gr.)

Edificio funerario scavato nella roccia che combina tempio e ipogeo, l’*hemispeos* ha una facciata decorata, caratteristico dell’antico Egitto nella valle del Nilo.

ISCRIZIONE, EPIGRAFE

Testo di lunghezza e significato variabili, reso con tecniche diverse (incisione, pittura, mosaico) e su diversi materiali, generalmente al fine di celebrare o commemorare persone o avvenimenti storici, etc. Generalmente le iscrizioni sono realizzate in lettere maiuscole, e caratterizzate dall’adozione di particolari registri linguistici, improntati generalmente a concisione e solennità, in funzione del contenuto, del contesto e dello scopo comunicativo. Rientrano in questa categoria, oltre ai testi, i monogrammi e i simboli. In particolare, l’epigrafe è incisa su un supporto di materiale non deperibile (solitamente marmo o pietra), affinché ne sia garantita la durata, e quindi il perpetuarsi della memoria nel tempo.

EPITAFFIO, EPITAFIO

Dal greco “ciò che sta sopra al sepolcro”. Iscrizione funeraria breve, semplice e conveniente, ispirata alla fede ed all’umiltà, il cui scopo è onorare e ricordare il defunto; per estensione il termine è passato ad indicare sia la semplice iscrizione tombale sia la lastra che porta tale iscrizione. Nell’antica Grecia e a Roma era il rito di celebrazione pubblica di eroi morti, perciò per estensione designa l’orazione funebre (o “elogio” funebre).

GRAFFITI CIMITERIALI

Rozze incisioni funerarie del periodo paleocristiano.

SCRITTURA LAPIDARIA

È il tipo di grafia usato per lapidi o altri monumenti, basato sulla ricerca di chiarezza ed eleganza, ottenuta generalmente attraverso uno studio proporzionale che permetta a ogni simbolo di essere non solo armonico in se stesso, ma anche inseribile in combinazioni molteplici lasciando invariata l'economia formale dell'insieme. La tendenza a creare stili di scrittura lapidaria si riscontra presso le più varie civiltà, sia che usino caratteri pittografici, ideografici, alfabetici, etc., ed è stimolata principalmente dalla necessità di riprodurre testi di una certa importanza su edifici o monumenti pubblici, anche non a scopo funerario ma onorario-commemorativo. Ne derivano i modi di dire "essere lapidario", ma anche "essere falso come una lapide".

LANTERNA DEI MORTI

Costruzione alta in muratura, di forma variabile, solitamente cava e sovrastata da un padiglione traforato nel quale, al tramonto, veniva posizionata una lampada accesa che doveva servire, come un faro, da guida ai defunti. Caratteristica dei cimiteri Medioevali, è quasi del tutto scomparsa.

LAPIDE (targa)

Dal lat. *lapis* "pietra", lastra di pietra, per lo più marmo, collocata verticalmente a chiudere un loculo. Sulla lapide viene incisa, o applicata, un'iscrizione in memoria del defunto ed eventualmente effigi e decorazioni (lat. *lapides quadrati*). Viene anche apposta su edifici o monumenti per commemorare persone o fatti di rilievo (lapide o targa commemorativa). Lo stesso termine si usa anche quando la lastra sia di materiale diverso dalla pietra (spesso bronzo o altro metallo). L'uso non è mai venuto meno dall'antichità ad oggi.

ROSTA

Luogo egiziano con geroglifici, indicanti ingresso di una tomba.

TOMBA A EPITAFFIO

Consiste in una piccola targa commemorativa posta sui muri interni ed esterni delle chiese, o sui pavimenti, non legata a una sepoltura.

LARARIO

Sacello o piccolo oratorio dove in età romana sono poste e venerate le statue dei Lari e altre divinità tutelari della famiglia e della *domus*. I *Lares familiares* rappresentavano le anime degli antenati defunti (in etrusco il termine significa "padre"), raffigurati con una statuetta di terracotta, legno o cera, chiamata *sigillum* ("segno", "effigie", "immagine"). Il culto dei Lari è stato forse indotto dall'antica tradizione di seppellire in casa i morti. Originariamente il larario è posto nell'atrio, vicino alla porta della casa, poi anche in altri ambienti; ha forma di nicchia a semplice incavo rettangolare, talora coperta a volta, oppure inquadrata da una facciata architettonica di stucco. Da quest'ultima deriva il tipo più elaborato a edicola, sempre addossata alla parete. Esistevano anche Lari "pubblici", a protezione dello stato, del mare, della terra, dei crocicchi, dei viaggiatori, a cui talvolta venivano erette edicole lungo le strade.

LASTRA TOMBALE (lastra sepolcrale, eng. *Ornamental grave cover*)

Lapide semplice o scolpita, rettangolare, dalle dimensioni del corpo umano, collocata sul pavimento della chiesa, a chiusura di un sepolcro individuale (*forma*) o fossa comune. Per estensione, indica qualsiasi lastra lapidea collocata orizzontalmente a chiudere un sepolcro.

COPRITOMBA

Nei cimiteri moderni, designa la struttura lapidea di copertura delle fosse per inumazione "distinti", solitamente formata da un basso zoccolo con lastra orizzontale piena, o con

cornice che racchiude terra per piccole piantumazioni. È quasi sempre corredato dalla stele su cui sono riportati i dati del defunto ed eventualmente piccoli vasi o sculture.

PIETRA TUMULARE

Sinonimo di lastra tombale derivante da "tumulo".

LOCULO

Il termine deriva da *locus*, ovvero la nicchia sepolcrale parietale caratteristica delle catacombe, specialmente se con apertura sul lato lungo. È un vano di adeguate dimensioni nel quale viene collocata una bara, una o più urne cinerarie, una o più cassette di resti ossei. Costruito in muratura o in pietra, o scavato nella roccia, si trova già negli antichi ipogei; durante il Medioevo e nei secoli successivi è praticato sotto il pavimento e nelle pareti delle chiese; nei cimiteri moderni è disposto in ordini sovrapposti lungo le pareti o in apposite strutture autoportanti (colombari).

AMBITUS (gr.)

Piccola nicchia per urne cinerarie, presente nelle tombe ipogee greche.

AVELLO

Loculo destinato a contenere una bara, con lapide di chiusura perfettamente sigillata, solitamente corredata dagli arredi funerari.

CELLA, CELLETTA

Piccolo loculo per tumulazioni, contenente resti o ceneri di un'unica persona, solitamente corredata dagli arredi funerari.

CINERARIO, CENERARIO (nicchia cineraria)

Loculo destinato a contenere una o più urne cinerarie in relazione alla capienza, con lapide di chiusura perfettamente sigillata, solitamente corredata dagli arredi funerari. Per estensione, luogo destinato alla conservazione delle ceneri.

FORNO

Loculo delle catacombe, con apertura sul lato minore.

OLLARIO

Nicchia in cui venivano deposte le olle cinerarie.

OPA

Termine con cui si definisce in archeologia la cella del colombario che accoglie l'urna cineraria; originariamente qualsiasi buco nella muratura.

OSSARIETTO

Loculo destinato a contenere una o più cassette di resti ossei in relazione alla capienza, le cui dimensioni sono calcolate sulla lunghezza media dei cm 55 del femore, con lapide di chiusura perfettamente sigillata, solitamente corredata dagli arredi funerari. A volte può essere usato come cinerario.

OSSARIO (ossario comune)

Luogo o edificio dove vengono conservate le ossa dei defunti. In epoca medievale sono usati come ossari comuni gli spazi sottostanti al pavimento delle chiese, in cui le ossa vengono ammassate senza distinzione. Fino al sec. XVIII, prende tale nome anche un tipo particolare di cappella costruita all'interno delle chiese o vicino ad esse, dove le ossa dei defunti vengono esposte lungo le pareti come *memento mori*, sul modello dello *charnier* francese. Oggi gli ossari comuni sono edifici di servizio situati all'interno dei cimiteri e raccolgono, in piccole cassette o sacchetti, le ossa dei defunti dopo l'esumazione o l'estumulazione, in modo indistinto. Gli ossari privati sono invece strutture ipogee o fuori terra, solitamente a colombario, costituite da ossarietti disposti su più file e chiusi con lapidi, su cui vengono incisi i dati del defunto. Talvolta le cellette sono di dimensioni maggiori per ospitare più componenti di una famiglia.

OSSARIO MONUMENTALE

Edificio cimiteriale, di carattere monumentale. Spesso si tratta di un monumento commemorativo e celebrativo contenente le ossa dei caduti in guerra, eretto vicino ai

luoghi delle battaglie.

MAUSOLEO

Il termine, che designa il tipo più famoso di monumento funerario dell'età classica, deriva dalla sepoltura di Mausolo: considerato una delle sette meraviglie del mondo antico, era formato da un alto basamento rettangolare, un colonnato ionico disposto attorno ad una cella e una parte superiore costituita da una piramide coronata da una quadriga, a somiglianza di un'abitazione o tempio. Indica quindi un sepolcro monumentale di eccezionale grandiosità e, per estensione, anche qualsiasi edificio di maestosa imponenza ed aspetto lugubre. È specialmente innalzato alla memoria di personaggi importanti, eroi e cittadini illustri. Riprende in genere gli schemi costruttivi degli edifici romani (terme) a pianta centrale con corpo cilindrico e copertura a cupola, che sembrano derivare dai tumuli etruschi, oppure a pianta quadrata, poligonale (anche con nicchie interne) e a croce greca. Il mausoleo ha spesso costituito il nucleo da cui si sono poi sviluppati più complessi organismi architettonici destinati al culto. Nella cultura cristiana, è legato alla commemorazione dei martiri o di personaggi illustri.

HEROON, HEROO (gr., pl. *heroa*)

Tempietto funerario greco derivante da modelli asiatici, eretto in memoria di un eroe. È costituito da un elemento isolato fuori terra con tempietto, torre, edicola e ambienti minori, che raggiunge espressioni di suprema eleganza in età ellenistica e il cui sviluppo influenza anche alcune esperienze dei primi secoli del Cristianesimo. Dall'incontro fra lo *heroon* e il tempio ionico deriva il mausoleo.

MARTIRIO, MARTYRIUM (lat.), *MARTYRION* (gr.)

Mausoleo elevato sulla tomba di un martire o sul luogo della sua tortura, talvolta con funzione di chiesa, oppure costruzione in cui sono custodite ed esposte al culto le spoglie dei martiri o altri benemeriti del Cristianesimo. I primi *martyria* sono collocati nelle catacombe, o comunque sono ipogei, per occultarli al tempo delle persecuzioni.

MARABUTTO, MARABUT

Il termine indica un musulmano "santo", la cui tomba è oggetto di culto popolare e, per estensione, anche la tomba a cupola in cui è sepolto, assimilabile ad un mausoleo. Per ulteriore estensione del significato, a volte si usa tale termine anche per segnalare qualunque segno (cumulo di pietre, albero, sorgente, etc.) a cui la religiosità popolare attribuisce virtù simili a quelle dei santi.

MONUMENTO, MONIMENTO

Opera architettonica o scultorea, posta o eretta in un dato luogo per tramandare un ricordo del passato e onorare la memoria (da *monere*, "ammonire", "ricordare") di un personaggio illustre (celebrativo) o per commemorare un avvenimento storico di grande rilievo. Per estensione, opera architettonica di pregevole valore artistico o storico, vestigio di antiche civiltà. Si usa distinguere e classificare i monumenti, in base all'intenzionalità che li produsse, in "intenzionali" (ai quali viene attribuito valore di monumento al momento della costruzione) e "preterintenzionali" (quelli cui noi diamo valore di monumento in base a una visione storico-retrospettiva), e in tre grandi categorie: "funebri", "onorari-celebrativi", "storico-commemorativi". Loos afferma che solo il sepolcro ed il monumento, come figure evocative e forme architettoniche, appartengono all'arte, in quanto sono espressione di una finalità simbolica, fanno cioè riferimento a contenuti altri, metaforici, simbolici, allegorici. La definizione di monumento non è mai univoca, ma è strettamente legata al rapporto che ogni epoca instaura con il passato, la storia, la cultura: ogni epoca sceglie i propri monumenti.

MONUMENTO FUNEBRE (funerario, sepolcrale)

Che sovrasta o contiene una sepoltura, che onora un defunto. È il più antico, il più ricco, nonché il più diffuso in ogni tipo di civiltà, in quanto legato alla medesima concezione originaria di sopravvivenza dell'uomo dopo la morte. Dal segno posto sul luogo di una

sepoltura come riconoscimento, si passa con il tempo al ricordo. In questa classificazione vanno annoverati tutti quei monumenti sorti sul luogo di una sepoltura, nonché quegli edifici religiosi che si pongono come sepolture simboliche.

MONUMENTO ONORARIO-CELEBRATIVO (monumento trionfale)

Eretto ad esaltazione di un personaggio divino o umano, della regalità oppure del riconoscimento da parte della collettività del merito di cittadini illustri. Sono strettamente legati anche alla finalità storico-commemorativa perché il valore del singolo nasce dalle imprese compiute nell'ambito della società cui appartiene. Sono anche opere di pubblica utilità legate al nome della persona da celebrare. Nel Medioevo è edificio religioso concepito come esaltazione della munificenza del committente, mentre nel Rinascimento è un ritratto individuale ma idealizzato e gioca un ruolo importante nella sistemazione di spazi urbani. In epoca contemporanea prevale invece l'anti-monumentalismo.

MONUMENTO STORICO-COMMEMORATIVO (trofeo)

Eretto per ricordare le imprese e gli episodi storici di un gruppo, un popolo, una nazione; spesso vi è coincidenza con intenti onorari e funebri, specialmente per le vittime di un conflitto o di una catastrofe. Il trofeo era un monumento eretto in commemorazione di una vittoria, su cui erano raffigurate le spoglie dei vinti. A questo gruppo vengono assimilati anche i monumenti preterintenzionali.

MEMORIALE, MEMORIAL

Opera di architettura celebrativa a carattere monumentale, costruita per celebrare la memoria di uomini illustri o eventi storici particolarmente importanti. Comprende una serie di tipologie diversissime che vanno dalla stele al cippo funerario, dal famedio ai complessi cimiteriali dedicati ai caduti.

MONUMENTALISMO

Tendenza ad accentuare il valore di memoria dell'architettura, di grandiosità e intenzionalità artistico-celebrativa, specialmente per l'esigenza di commemorare fatti o persone e di caratterizzare edifici pubblici, attraverso un'esagerazione delle dimensioni e/o della decorazione.

MUNDUS (lat.)

Fossa circolare posta al centro delle città romane, attraverso la quale si pensava risalissero sulla terra le anime dei morti.

BUCO DELLE ANIME, PORTELLO

Apertura circolare presente nelle pietre funerarie delle tombe preistoriche spesso praticato nella pietra d'ingresso in una tomba a camera, oppure costituito da fori semicircolari in pietre vicine e fronteggianti. Si trova anche in ortostati e pietre di volta. Simboleggia il passaggio all'altro mondo.

FENESTRELLA

Protezione dei sepolcri di Santi, che ne permette la vista.

TROU D'HOMME (fr.)

Stretta apertura praticata in una lastra, che costituisce l'entrata al dolmen.

NECROPOLI

Letteralmente "città dei morti" dal nome dato ai sepolcri sotterranei di Alessandria d'Egitto, indica i complessi di sepolture preistorici, protostorici o precristiani, in particolare portati alla luce dagli scavi archeologici. Per estensione, è usato come sinonimo di luogo genericamente destinato alla sepoltura o di cimitero moderno, specialmente monumentale e di grandi dimensioni, anche se in modo improprio. Lo studio delle necropoli fornisce importanti notizie sulla vita e la religione dei popoli antichi a partire dal culto dei morti. Poco diffuse in Mesopotamia dove si estendono ai margini del centro abitato senza apparente pianificazione, con le tombe strettamente addossate l'una all'altra, presso gli Egizi sono destinate al popolo: la caratteristica fondamentale di tali complessi sta nell'inesistenza di elementi di delimitazione e quindi nel criterio di crescita illimitata che li contraddistingue.

Nella civiltà minoica e micenea è più corretto parlare di sepolture in comune, dentro grandi tholos. Nella penisola italiana in taluni casi si può parlare di veri e propri insediamenti a scala urbana nettamente distinti dall'abitato (per primi in Sicilia e Terramare). La civiltà etrusca manifesta il fenomeno più completo di sperimentazione organica dei complessi funebri, con necropoli vastissime che riassumono quasi tutte le tipologie della tomba, che si sviluppano attraverso una serie di sequenze spaziali e di relazioni distributive che rivelano una precisa volontà pianificatrice. Nella Roma antica il termine perde di utilizzo, sostituito da un lato dalla sepoltura collettiva in catacombe, e dall'altro dal monumento isolato liberamente disposto nel paesaggio.

DEPOSITO FUNERARIO, SITO FUNERARIO

Sito archeologico in cui sono rinvenuti resti umani, anche ceneri.

NECROPOLI SUB DIVO (lat.)

Sito funerario realizzato in superficie. Termine utilizzato in opposizione alle sepolture ipogee, specialmente le catacombe: quando cessò la persecuzione dei primi cristiani, basiliche e martyria poterono essere realizzati fuori terra, esposti alla vista.

VIA SEPOLCRALE

Aggregazione di sepolcri fuori terra, ben visibili dai passanti, disposti lungo un asse viario esternamente alla cinta muraria, tipica della Roma antica e dell'Etruria. Si sviluppa in seguito all'adozione della Legge delle XII Tavole (450 a.C.) che vietava le sepolture in città.

OBELISCO

Monumento monolitico commemorativo, caratteristico dell'arte egizia, formato da un prisma verticale con sezione quadrangolare che si rastrema verso l'alto, ovvero da una piramide molto slanciata che solitamente termina con una cuspidata piramidale monolitica, chiamata *pyramidion*, al posto della punta troppo fragile che si formerebbe dall'incontro delle facce. Gli obelischi antichi venivano ricavati da un unico blocco di pietra (monolito). Le facce sono sempre coperte da iscrizioni geroglifiche: gli Egizi erano soliti lavorarle in cava su tre lati e staccare poi il quarto con cunei di legno gonfiati. Per l'erezione si avvalevano di un sistema di funi e leve facendo ruotare uno spigolo su un incavo del basamento, oppure alzando un graticcio ligneo rigido sul quale erano adagiati e facendoli scivolare in una buca che serviva da base. Ha significato celebrativo ma non sacro: la sua erezione è in relazione con i riti per i defunti. Il più antico si trova a Eliopoli, infatti spesso gli obelischi sono connessi al culto del sole. In epoche successive è stato usato o "riciclato" come ornamento architettonico.

ORATORIO

Dal latino "orare", indica un piccolo edificio consacrato diffuso fin dai primi tempi del Cristianesimo, generalmente in costruzione isolata ma anche annesso a chiese o conventi, all'inizio senza particolari caratteristiche architettoniche e frequentemente adattato da edifici preesistenti, se ne costruirono all'interno delle mura dei castelli medievali. A volte è il fulcro generatore di un complesso monastico. È adibito al culto religioso per un nucleo ristretto e determinato di fedeli, quali una comunità o una famiglia. Può infatti essere "privato" (per una persona o famiglia, non è possibile celebrarvi la messa senza autorizzazione), "semipubblico" (per una comunità religiosa o laica, privo di ingresso pubblico, ma al quale possono accedere i fedeli in particolari condizioni, vi si esercitano solo le funzioni sacerdotali), "pubblico" (per una comunità o confraternita, con ingresso aperto a tutti i fedeli, vi si esercitano solo le funzioni sacerdotali e, in via eccezionale, alcuni sacramenti). In tutti i cimiteri vi è sempre un oratorio pubblico o semipubblico consacrato al culto cattolico, in posizione dominante e accessibile, per pregare e per gli uffici funebri.

ORATORIO CIMITERIALE, CAPPELLA CIMITERIALE

Oratorio privato eretto in una tomba di famiglia. Il bordo della mensa dell'altare destinato a celebrazione deve distare non meno di un metro dalle salme dei defunti.

CHAPELLE DES MORTS (fr.)

Cappella che, a differenza di quella funeraria, non contiene sepolture. Riservata alle preghiere per i defunti, è generalmente eretta all'interno di un cimitero.

PIRAMIDE

Il termine indica una tomba monumentale a struttura piramidale con base quadrata (a differenza del solido geometrico, che ha per base qualsiasi poligono), costituita da grossi blocchi di pietra, tipica dell'antico Egitto e destinata specialmente a contenere la camera sepolcrale di un faraone, ma anche l'imponente monumento precolombiano di analoga forma. La piramide egizia classica è l'unica che abbia forma rigidamente geometrica, vincolata da precisi rapporti dimensionali, raggiunta dopo la mastaba e le tipologie a gradoni, turrata, curva (cambi di pendenza negli spigoli). Nell'antico Egitto, le piramidi hanno tutte funzione di tombe di sovrani, a volte costituiscono la sola parte in vista di complessi architettonici più vasti. Non sono praticabili esternamente e all'interno comprendono una o più stanze funerarie attorno alle quali si dispongono gli ambienti annessi, quali magazzini e locali per le suppellettili, pozzi e corridoi d'accesso, alcuni vani e corridoi che hanno il compito di fuorviare eventuali saccheggiatori. Per l'occultamento della sepoltura, progressivamente la tipologia cambia riducendosi alla sola parte scavata senza segni esterni.

PORTICO

Struttura architettonica, per lo più poggiate al suolo e allineata lungo una strada al piano terreno di un edificio, di cui almeno un lato è aperto e costituito da colonne o pilastri architravati o ad arco, ampiamente usata come elemento decorativo o per riparare un'area destinata al transito pedonale. Può essere inglobato nell'edificio o formare un'avancorpo con copertura propria. Se è profondo più arcate o posto ai piani superiori, si chiama "loggia". In francese si distingue il termine *porche*, che è lo spazio coperto a volta che corrisponde a una campata di portico, da *portique* che è la galleria aperta al pianterreno. Il *corps de portique* è infine una costruzione isolata che funge da passaggio coperto. In ambito cimiteriale, definisce una struttura porticata dedicata ad ospitare monumenti o colombari addossati alle arcate e fosse (*formae*) o camere sepolcrali sotto il pavimento.

CHIOSTRO

Cortile generalmente quadrato o rettangolare circondato da porticati posto all'interno di conventi, abbazie, monasteri, etc. talvolta al piano superiore la stessa forma si ripete come loggia. Per estensione, designa l'edificio stesso. Figurativamente, un luogo appartato, uno spazio chiuso (da *claustrum*, "serratura"), il cielo, la sede dei beati, gli inferi. Nella tradizione francese, alcuni ossari sono stati eretti in forma di chiostri.

RECINTO, RICINTO (fr. *Cloture*)

Il termine, dal latino "cingere", definisce uno spazio racchiuso o delimitato da diaframmi di diverso tipo (mura, siepi, alberi, cancellate, transenne) e, per estensione, la recinzione stessa. L'atto stesso del recingere, isolare, tracciare un confine attribuisce un valore allo spazio racchiuso, specialmente se considerato sacro oppure consacrato. Le Corbusier identifica l'atto del recintare attraverso tre operazioni di dominio: individuazione del centro, picchettaggio della capanna e creazione del percorso di accesso. Come limite di luoghi sacri, l'esistenza di recinti è testimoniata già dal periodo paleolitico e permane nell'usanza di "circondare" un segno, un monumento, un edificio. Il cimitero moderno di tipo monumentale deriva dall'elaborazione di tipologie basate sul recinto, perlopiù quadrangolare e porticato.

AZYLUS CIRCUM ECCLESIAM (o *Asylum*, lat.)

Antico recinto che circondava la chiesa e che beneficiava del diritto di asilo, talvolta vi si interravano i defunti. Può essere inteso come sinonimo di cimitero nel latino medievale.

FORUM (gr.)

Nell'antichità classica, spazio quadrato antistante il sepolcro familiare collocato al di fuori

delle mura della città. Vi avvenivano gli scambi tra popolazione rurale e urbana: da qui, il significato corrente di “foro” quale piazza urbana.

HIERÓN (gr.)

Nella cultura greca, luogo di culto all'aperto, considerato sacro per qualche caratteristica tale da sembrare una manifestazione della divinità (luogo impervio o isolato, boschi, grotte, etc.) oppure per la presenza di un elemento naturale particolare (pietra, albero, sorgente, etc.). Dapprima racchiuso da un recinto contenente un altare, vi viene in seguito eretto un santuario, altri edifici per il culto e di servizio, una via sacra. Il termine passa così ad indicare la grande cinta sacra che delimita il complesso.

SAGRATO, SACRATO (fr. *Parvis*)

Spazio antistante l'ingresso di una chiesa. In passato: chiesa, cimitero, luogo sacro destinato alla sepoltura, perché effettivamente spesso il sagrato assolveva anche questa funzione. In francese, è chiamato *parvis* dall'antico *paradisus* “luogo recintato”, e vi si seppellivano i morti.

TÉMENOS (gr.)

Tale termine (da “tagliare”) definisce un appezzamento di terreno recintato riservato al culto di un dio (anche cerimonie o giochi a lui dedicati) o alla costruzione di un santuario. Per estensione, è tutto il luogo sacro pertinente ad un santuario e la recinzione stessa.

SACELLO

Il termine latino designa un luogo consacrato o recinto sacro. Nel mondo romano è una piccola area recintata e senza copertura, attorno ad un altare, solitamente dedicato a una divinità minore o protettrice. Spesso è privato e dedicato alle divinità protettrici della famiglia. Talvolta vi sorgono edicole, fontane, statue e un'ara per i sacrifici. Per estensione, indica genericamente un luogo di culto. Talvolta conteneva un piccolo simulacro della divinità e perciò acquisiva maggiore importanza religiosa, come un sacrario all'aperto. Nell'architettura cristiana con tale termine si definisce una chiesa, oratorio o cappella di piccole dimensioni, isolata o inclusa in un edificio maggiore, edificata specialmente a ricordo di una grazia ricevuta.

CALVARIO

Piccolo sacello sul ciglio della strada che racchiude l'immagine della crocifissione di Gesù, o anche croce monumentale sul ciglio di strade e sentieri.

MONTE CALVARIO

Via Crucis all'aperto le cui stazioni sono segnate da piccoli sacelli allineati lungo un percorso che conduce a una croce monumentale o a una chiesa.

SACELLO MORTUARIO

Cappella o chiesetta situata all'interno del cimitero, nella quale vengono deposti temporaneamente i defunti in attesa della sepoltura. È paragonabile ad una camera mortuaria consacrata.

SACELLO FUNERARIO, CIMITERIALE

Cappella o chiesetta dedicata ad onorare un defunto illustre o una categoria di defunti (militari, etc.), di cui talvolta contiene la sepoltura.

SARCOFAGO

Antica cassa sepolcrale destinata alla custodia di una bara o del corpo di un defunto, di particolare imponenza e solennità, realizzata in pietra, marmo o legno, ornata con sculture in rilievo, fregi o pitture. Alcuni erano costruiti come parte di una tomba più elaborata, altri per essere sepolti o posti in cripte. Nell'Antico Egitto, il sarcofago era lo strato esterno di protezione per una mummia reale, con diversi strati di bare una dentro l'altra. Ha avuto larga diffusione durante tutta l'antichità nell'area d'influenza della cultura greca, punica, etrusca e romano-imperiale, fino al periodo paleocristiano e bizantino. A seconda del numero dei posti viene definito *Bisomo* o *Disomo*, *Trisomo* e *Quadrisomo*.

ARCA

Monumento sepolcrale in pietra o marmo più grande e ricco del sarcofago. Nelle catacombe era isolata, coperta da una lastra di marmo (mensa) e talvolta sormontata da un arco (arcosolio). Nei cimiteri all'aperto aveva coperchio semicilindrico o a due spioventi. Nel tardo medioevo è un tipo di monumento sepolcrale spesso assai ricco e di aspetto monumentale esposto anche all'aperto, lungo le pareti di chiese e chiostri o nelle piazze. Si trova spesso raffigurato in bassorilievo nei monumenti a parete.

PIETRA SARCOFAGA

Pietra calcarea orientale, cui era attribuita la proprietà di decomporre i cadaveri in breve tempo.

SEPOLCRO, SEPULCRO

Dalla stessa radice di "seppellire", è un termine usato perlopiù come sinonimo di tomba, ma implica un aspetto monumentale o valore artistico, al fine di accentuare le simbologie legate all'importanza del defunto, della memoria e del rapporto con l'aldilà, anche come monumento individuale o collettivo nell'ambito della struttura urbana. A seconda delle religioni e delle tradizioni culturali, può assumere una grande varietà di conformazioni e definizioni, per cui si rimanda alle voci specifiche. Può anche indicare in genere una sepoltura antica.

SANTO SEPOLCRO

Cappella secondaria di forma circolare dedicata al Sepolcro di Gesù Cristo a Gerusalemme; sarcofago per il corpo di Cristo.

SEPOLCRETO

Luogo in cui sono raggruppati in modo ordinato molti sepolcri, individuali o collettivi, o dove vengono inumate più salme anche senza tomba, specialmente con riferimento ai complessi funerari preistorici. I primi tipi di sepolcreto furono destinati unicamente al culto dei morti o ai riti celebranti il mondo dell'aldilà. In seguito, con la religione cristiana, divennero più genericamente il luogo della sepoltura dei defunti e, nello stesso tempo, delle riunioni assembleari della comunità religiosa. Per estensione il termine è usato ad indicare le necropoli e il cimitero.

SEPOLCRO DELL'ALTARE

Cavità praticata nella mensa per riporre e sigillare le reliquie dei santi o martiri.

SEPOLTURA, SEPULTURA (fr. *Enterrement*)

Il termine definisce sia l'azione, il seppellimento di spoglie mortali (e per estensione il rito funebre), che l'indicazione in forma generica del luogo dove è avvenuta. In senso lato, comprende i procedimenti che sopprimono l'immagine della decomposizione del corpo, attraverso la distruzione (cremazione), la dissimulazione (seppellimento), la conservazione (imbalsamazione).

SEPOLTURE MEDIEVALI, TIPOLOGIE

AD SANCTOS, MARTYRIBUS SOCIATUS (lat.)

Vicino alle reliquie dei Santi e dei Martiri, presso i *martyria* o le basiliche. Tale tipo di sepoltura si sviluppa in seguito della credenza che la vicinanza alle sacre reliquie favorisca il cammino del defunto verso il Paradiso.

APUD ECCLESIAM (lat.)

Sepoltura nella chiesa o nelle immediate vicinanze. Il processo di trasferimento di sepolture comuni all'interno degli edifici di culto diventa consuetudine dal VI sec., anche a seguito dello spostamento delle reliquie nelle chiese urbane.

IN ATRIO (lat.)

All'interno della corte della chiesa.

IN EXHEDRIS (lat.)

Collocata nell'abside.

IN PARADISU (lat.)

Collocata nel vestibolo.

IN PORTICU (lat.)

Sotto le arcate dei portici perimetrali della corte della chiesa.

SUB STILLICIDIUM (lat.)

Lungo i muri perimetrali della chiesa, sotto la gronda del tetto, così da essere bagnati da quelle acque piovane che si ritiene abbiano assorbito, nello scorrere lungo le mura della chiesa, la sacralità del luogo.

STELE, STELA (pietra tombale, pietra sepolcrale, eng. *Headstone* o *Grave marker*, fr. anche *Pierre du souvenir*)

Lastra monolitica di pietra o di marmo di piccole dimensioni, incisa o scolpita (solitamente su un solo lato), disposta verticalmente su una base o a contatto diretto col terreno, recante un'iscrizione o immagini in rilievo, a scopo votivo, funerario o commemorativo. Segna l'esigenza di un'esteriorizzazione della sepoltura, ma all'origine non si distingue dalle pietre più o meno informi aventi valore di segnacolo, diffuse nelle culture primitive di tutti i continenti, le quali possono assumere anche il carattere di monoliti monumentali (menhir). Solo in un secondo tempo, per la forma di lastra appiattita istoriata, si distingue dalla pietra volumetrica a più facciate detta "cippo". La stele tipica nasce nelle civiltà del Vicino Oriente antico come monumento commemorativo. Nel mondo greco, etrusco-italico e romano ha generalmente una destinazione funeraria: può essere sormontata da palmette o da un timpano; nel mondo punico è frequentissima, caratterizzata da una cornice a timpano, ha per lo più funzione votiva. Nell'uso moderno il termine è meno legato ad una forma specifica.

TOLOS, THOLOS, THOLUS

Antica costruzione a cella sepolcrale circolare formata da blocchi di pietra sempre più aggettanti sino a formare una pseudocupola, con o senza peristilio concentrico. È la tipologia funeraria più interessante nel mondo preclassico e più ricca di sviluppi nelle età successive: forme analoghe si trovano in costruzioni preistoriche, nelle civiltà preelleniche (micenea), nei nuraghi sardi, nelle tombe etrusche e, seppur raramente, nell'architettura classica. Deriva dal tumulo.

TOMBA (fr. *Tombeau*, eng. *Grave*)

In generale, indica lo spazio "privato" necessario a contenere il defunto in un ricettacolo di varia forma e dimensione (dalla fossa al mausoleo). In particolare è una tipologia di monumento funerario, composto da una struttura indipendente destinata alla tumulazione costituita da una parte fuori terra e da una camera sepolcrale prevalentemente ipogea, solitamente accessibile solo per le operazioni cimiteriali. A volte è presente un accesso posteriore per la discesa alla camera sepolcrale. Ha come elementi distintivi la lastra tombale ed eventualmente zoccolo (più o meno elevato), stele, recinzione, elementi ornamentali-decorativi e sculture. In francese si distingue il termine *tombe*, la fossa, da *tombeau*, il monumento posto al di sopra, eretto in memoria di un defunto nel luogo stesso in cui si trova la sua fossa.

TOMBA DI FAMIGLIA, TOMBA FAMILIARE

Tomba destinata alla tumulazione di più persone appartenenti allo stesso nucleo familiare, sia per feretri che per cassette e urne.

TOMBEAU DU COEUR e *TOMBEAU DES ENTRAILLES* (fr.)

Monumenti che contengono rispettivamente il cuore e le viscere dei morti.

TOMBE ANTICHE, TIPOLOGIE

In Egitto la tomba riveste particolare importanza fin dall'epoca delle prime dinastie (mastabe, piramidi, ipogei, rupestri), richiama l'abitazione e contiene corredi molto ricchi. A Creta la differente concezione religiosa le conferisce un aspetto molto meno imponente

(tombe a fossa, a grotta, a camera, a tholos, stele). La civiltà ellenica utilizza ipogei coperti da tumuli, anche con facciata monumentale, e tombe a tempietto. In Etruria ricopre un ruolo importante (tombe a fossa, a pozzo, a tumulo, a camera, a tholos), le tombe sono realizzate ed organizzate ad imitazione delle abitazioni, riccamente decorate e corredate. La tomba romana, che è sempre collocata al di fuori della città (e spesso lungo le vie consolari) si riconnette nelle sue forme più antiche agli esempi ipogei etruschi, poi sviluppa il modello circolare che precorre il mausoleo.

CONDITORIO

Tomba romana sotterranea, o anche il monumento soprastante contenente l'urna cineraria.

TOMBA A CAPPUCCINA

Piccola fossa coperta da tegole laterizie piane infisse nel terreno e disposte a spiovente, secondo una caratteristica forma a sezione triangolare. Spesso la linea di giuntura fra le tegole è protetta da argilla o coprigiunti. Le pareti della fossa e il fondo sono scavati nella terra, senza rivestimenti, le testate potevano essere chiuse da tegole verticali. Sono "a fisarmonica" se le tegole vengono sovrapposte e inclinate per creare una superficie frastagliata.

TOMBA A FORNO, TOMBA A GROTTICELLA

Tomba scavata nella roccia, diffusa per lo più in Sicilia nel neolitico, la cui forma ricorda quella di un forno. La struttura di una tomba è molto semplice: camera sepolcrale a forma di grotta, eventualmente preceduta da un'anticamera o corridoio, con un'apertura di esigue dimensioni chiusa da un portello monolitico spesso scolpito con simboli antropomorfi o spiraliformi. Inizialmente usata per sepolture singole, venne successivamente impiegata per sepolture multiple.

TOMBA A LASTRONI, TOMBA A SEMI-CAMERA, *STONE CIST* (eng.)

Piccola fossa dalle pareti interrate costituite da lastre, è solitamente coperta con blocchi simili, talvolta a tettuccio, mentre il fondo è semplicemente scavato nella terra, raramente rivestito in lastroni.

TOMBA A SARCOFAGO

Piccola tomba lapidea spesso cavata da un unico blocco di pietra, solitamente con copertura a lastra piana o a spioventi (forse anche in materiale deperibile, legno), solitamente con corredi ricchi. Prerogativa del mondo greco, è attestata anche precedentemente.

TOMBA A TORRE

Imponente edificio sepolcrale romano, a sviluppo verticale, che si rifà alla sperimentazione ellenistica ed ha radici nelle tombe a torre siriane, attraverso Cartagine e la Libia, piuttosto che alle torri di avvistamento cittadine. Lo spazio dedicato alla sepoltura è solitamente modesto, anche in camere sepolcrali sovrapposte.

TOMBA CIRCOLARE

Grande cella quadrata ricoperta da una volta a crociera, esternamente si presenta come una struttura cilindrica in pietra o in laterizio, rivestita esternamente in marmo, talvolta con decorazioni a bassorilievo.

TOMBA IN LATERIZIO, TOMBA A TEGOLE

Piccola alternativa più economica ai sepolcri in pietra, è una semplice cassa rettangolare o struttura coperta a botte, o anche fossa "a culla" interamente rivestita. Un tipo particolare è composto da tubi o contenitori in terracotta che avvolgono il corpo.

TOMBA IPOGEA

Manifestazione costante dell'architettura etrusca, si presenta in un primo tempo come una semplice camera sotterranea, a pianta quadrangolare, con soffitto a due spioventi e finta trave maestra o *pseudo-columen*, pareti e soffitto dipinti. Successivamente è coperta a botte usando la tecnologia dell'arco incuneato.

TOMBE MEDIEVALI E RINASCIMENTALI, TIPOLOGIE

Nel Medioevo il dato più significativo a livello tipologico è costituito dall'accoppiamento chiesa-tomba. La tomba perde la sua funzione di luogo commemorativo-celebrativo,

diventa soltanto il ricordo tangibile della persona estinta, e tutte le operazioni di preghiera vengono svolte nel luogo collettivo che è la chiesa.

TOMBA A CAPPELLA

Monumento dalla prevalente connotazione architettonica, collocato all'interno delle cappelle della chiesa o all'esterno, anche in forma di edicola o mausoleo privato.

TOMBA A PAVIMENTO

Individuata da una semplice lastra rettangolare, che talvolta raffigura il defunto in incisione o bassorilievo, incastonata nel pavimento della chiesa. Spesso viene introdotto un gradino o uno zoccolo-basamento per la salvaguardia del rilievo, se opera di artisti famosi. A volte la lastra chiude una fossa comune o ossario ipogei.

TOMBA A SARCOFAGO

Di derivazione classica, rispetto al modello di riferimento riproduce le sembianze il defunto sulla lastra di copertura, di solito con le braccia incrociate sul petto. A volte è collocata in un arcosolio addossato alle mura interne o esterne della chiesa. Più tardi si arricchisce di decorazioni scultoree o baldacchini che ricordano i paramenti usati durante la liturgia funebre.

TOMBA VERTICALE (addossata alla parete)

Monumento a sviluppo verticale addossato alle mura interne della chiesa, acquista carattere monumentale e ricchezza scultorea nel Rinascimento.

TUMULO (monticolo, monticello)

Designa in generale un cumulo di terra, pietre o sabbia, di forma arrotondata, a piramide oppure allungata. In ambito funerario definisce una o più sepolture a fossa o a camera ("tumulo a camera"), ricoperta da un cumulo artificiale di terra o pietra che la segnala (può essere circondato da una cordonatura di pietre o da un fossato). Per estensione indica una tomba, un sepolcro o un luogo di sepoltura, specialmente sotterraneo, o anche un segno funebre commemorativo. È una delle prime forme di architettura, diffusa largamente nelle culture preistoriche e protostoriche dell'Eurasia e del Mediterraneo, sino alle civiltà greca (che non ha manifestazioni originali), etrusca e romana (dove si inserisce sul mausoleo rotondo). Il suo ingresso, anche con facciata lapidea, è talvolta preceduto da uno spiazzo semicircolare (cortile) delimitato da due muri o file di pietre verticali chiamate *antennes* (fr.). In epoca classica, l'elemento terminale è sviluppato talora combinando tradizioni diverse, turrato, decorato, con stele o segnacoli che ne accentuano la elaborazione costruttiva e l'arricchiscono dando al complesso l'aspetto di un monumento funebre vero e proprio.

URNA CINERARIA (urna funebre, vaso cinerario)

Vaso usato generalmente nel rito funebre della cremazione per riporre le ceneri di un defunto. È stata largamente usata per tutta l'antichità a partire dall'età del bronzo. Lavorata in diverse forme e materiali, talvolta evoca la forma della casa.

OLLA CINERARIA

Recipiente di metallo o terracotta di epoca romana, usato per raccogliere ceneri ed ossa di un defunto, il cui nome è scritto sulla parte esterna.

CANOPO

Vaso funerario con il coperchio a forma di testa umana o animale, caratteristico dell'antico Egitto e dell'Etruria.

PIRA

Vaso con finte fiamme, adoperato per monumenti funerari. Deriva dall'omonimo termine che indica invece la catasta di legna per la cremazione.

Note:

¹ Il presente glossario funerario è stato realizzato in collaborazione con la collega Donatella Bontempi.

A.2 SCHEMATURA DEL PORTICO DELL'OTTAGONO

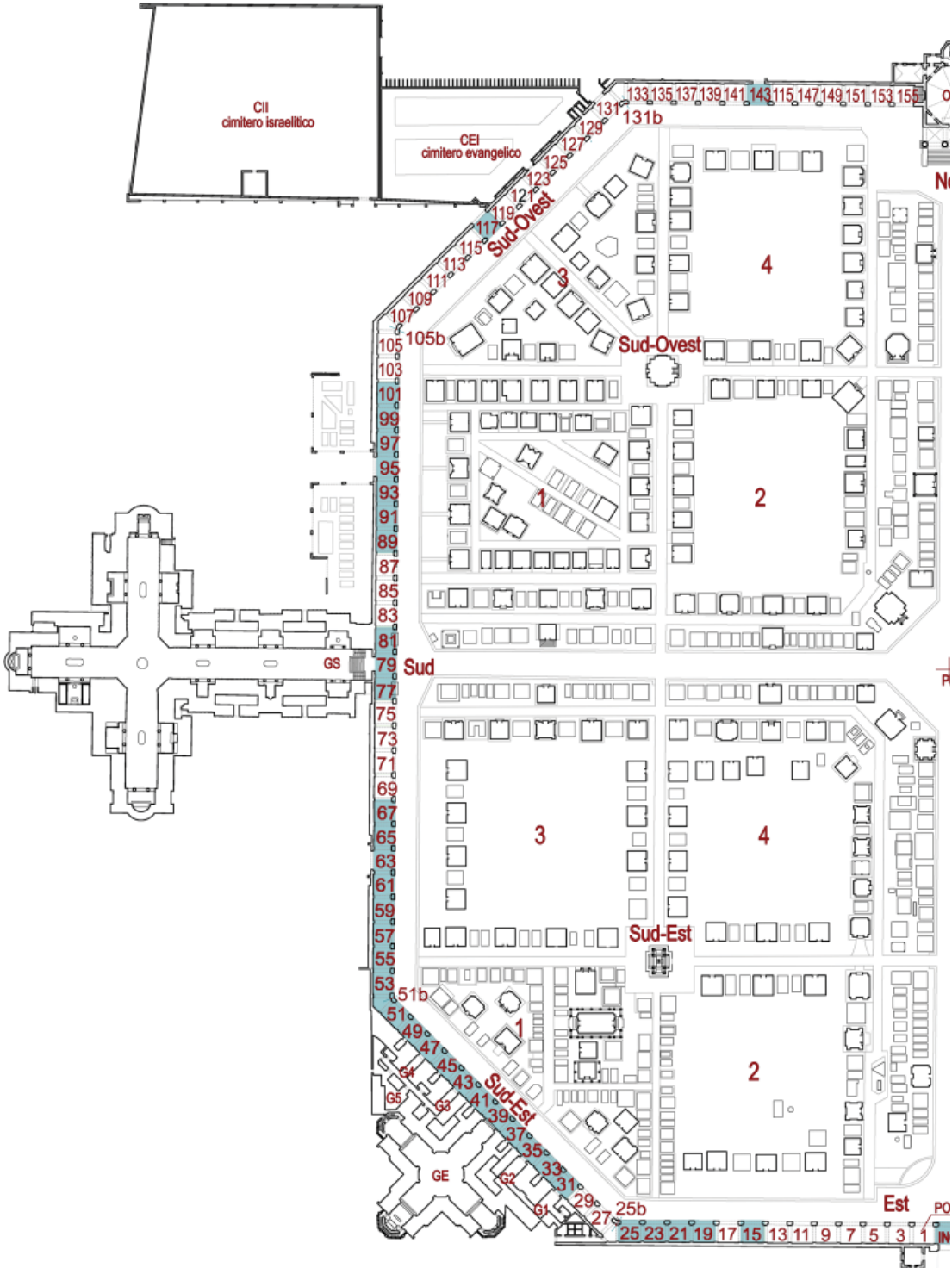
La presente appendice comprende:

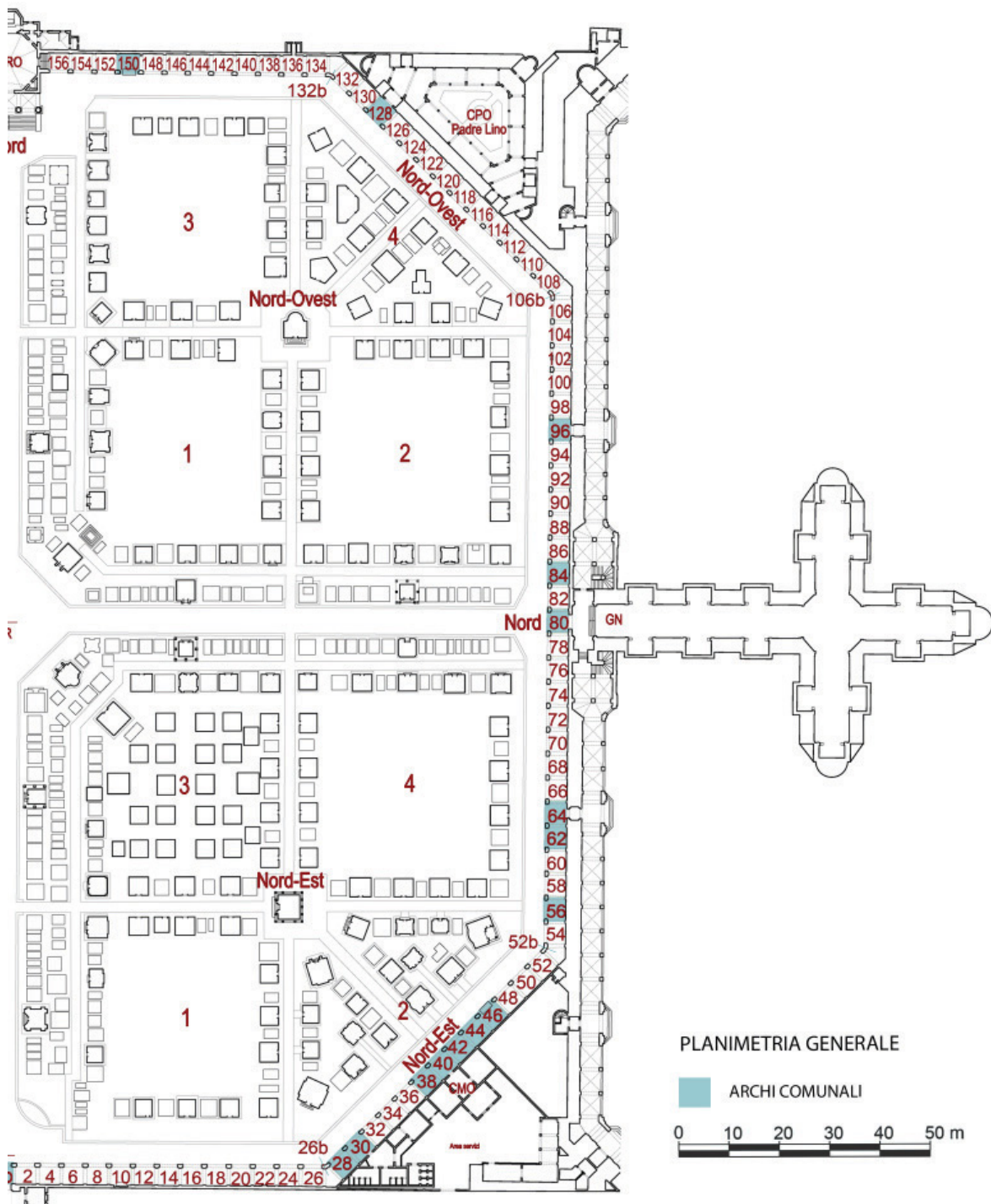
- la pianta generale della Villetta con numerazione degli archi ed individuazione di quelli di proprietà comunale;
- 12 tavole di restituzione grafica dei rilievi con fotoraddrizzamenti delle arcate del Portico dell'Ottagono Monumentale della Villetta e schedatura delle lapidi da tutelare in sito, conservare in lapidario e rimuovere;
- 4 schede di dettaglio relative a quattro campate del portico di proprietà comunale con fotoraddrizzamento dell'interno dell'arcata, dell'esterno con svolgimento dei pilastri, del pavimento e della volte e schedatura delle lapidi.

Per la schedatura delle lapidi degli archi comunali è stata eseguita inoltre la lettura delle lapidi e l'elenco dei defunti sepolti con indicazione della data di nascita e morte, eventuali epigrafi ed indicazione del pregio-monumentalità (di cui segue un esempio)¹.



¹ Schedatura realizzata nell'ambito della Convenzione per la redazione del Piano di Recupero citato nella nota 5 dell'introduzione.





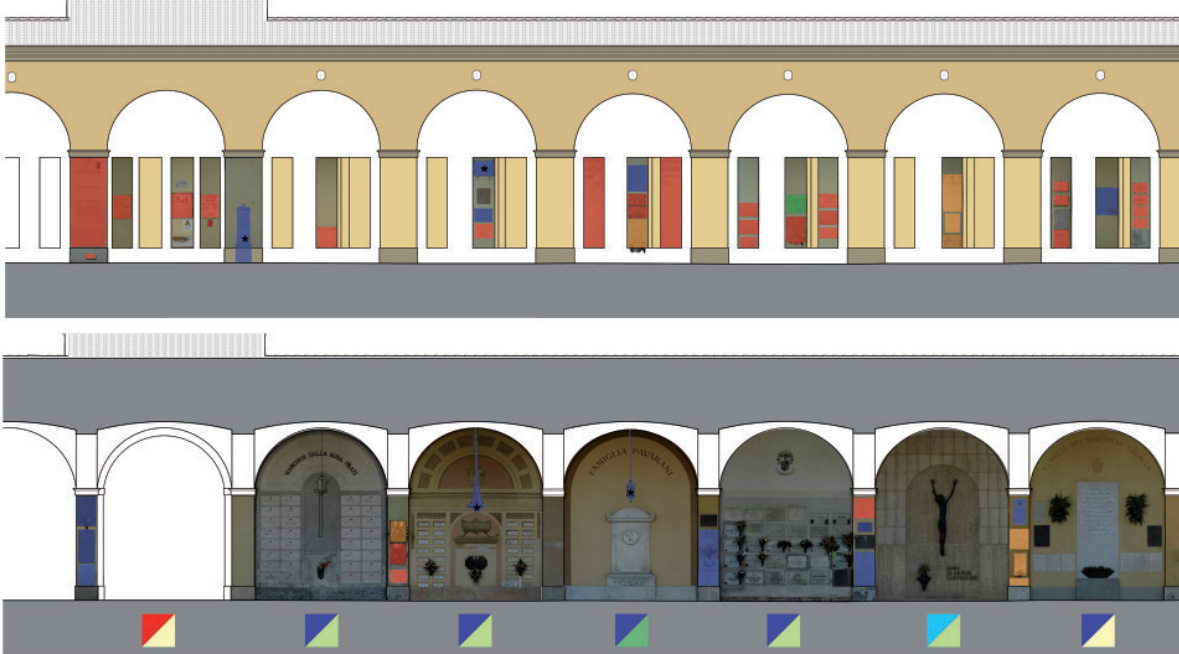
PLANIMETRIA GENERALE

ARCHI COMUNALI

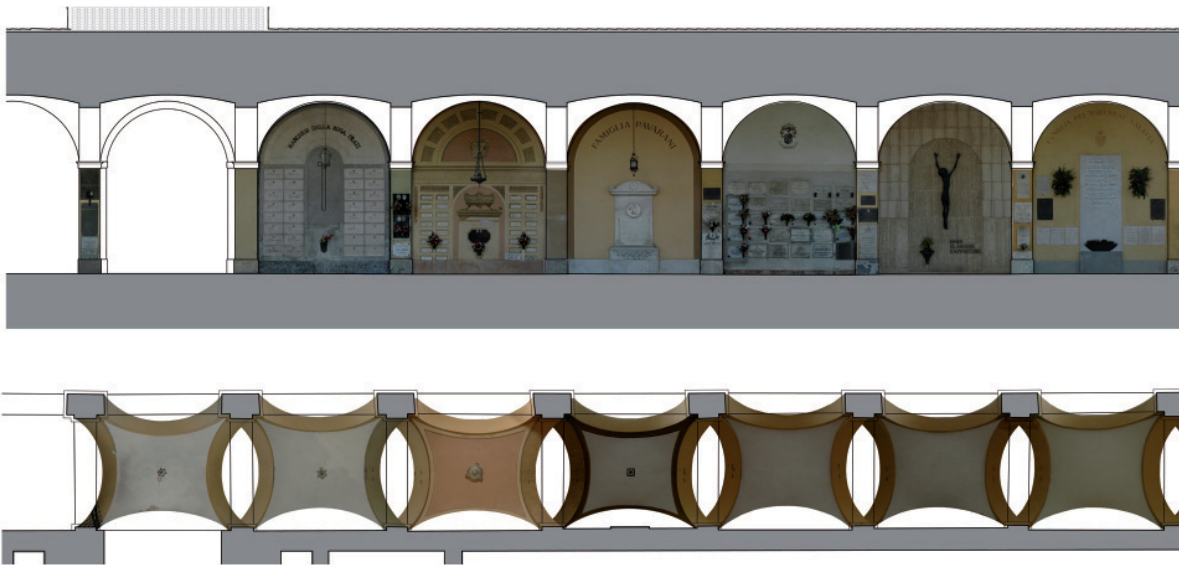
0 10 20 30 40 50 m

PORTICO LATO EST, ARCHI INGRESSO-025

PROPRIETA' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI



ARCHI - proprietà

ARCHI - categorie di intervento

LAPIDI - categorie di intervento



Comunale



Tutela



Tutelare, conservare in sito



Religioso



Conservazione



Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri



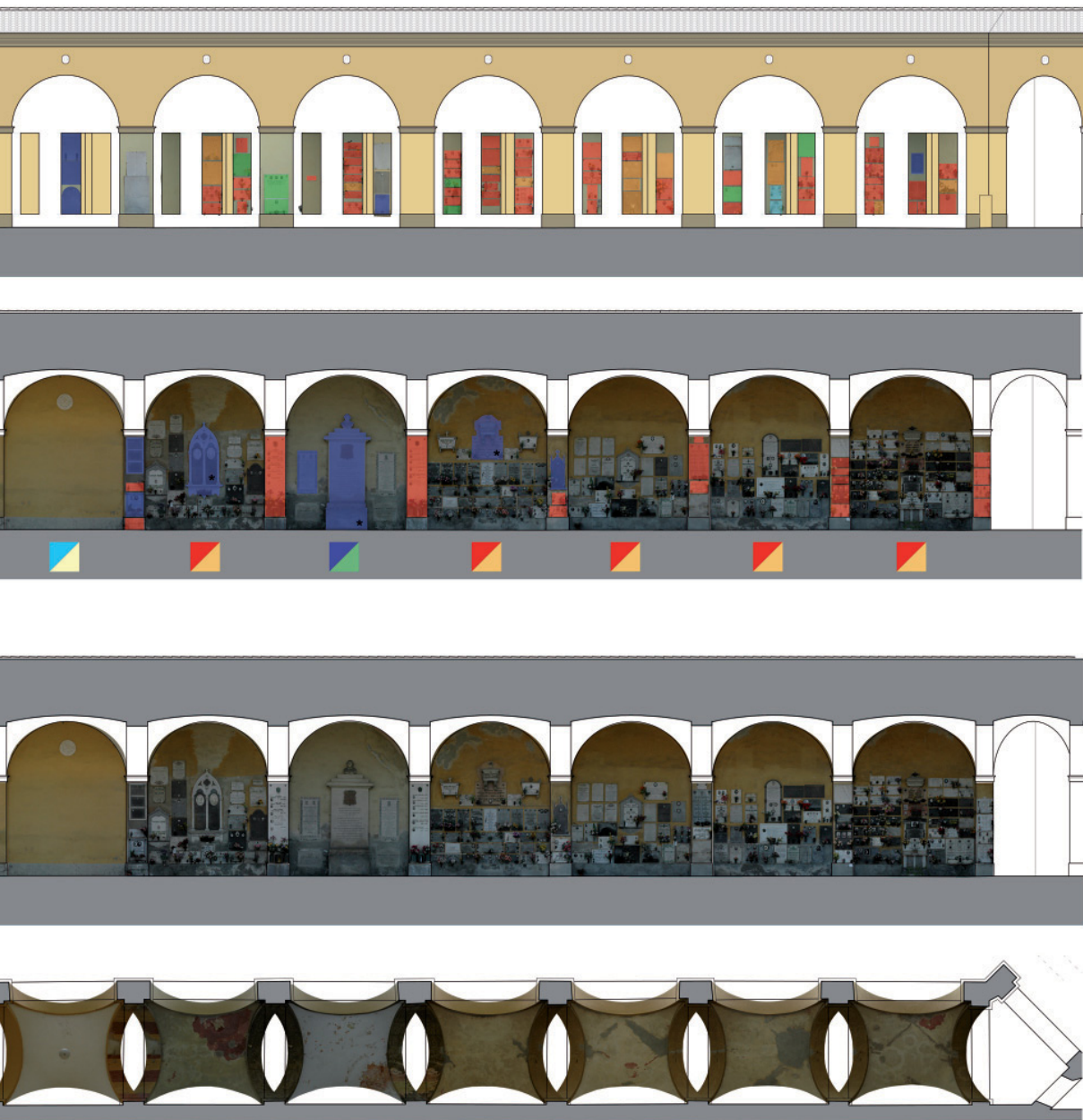
Privato



Valorizzazione



Conservare nel lapidario



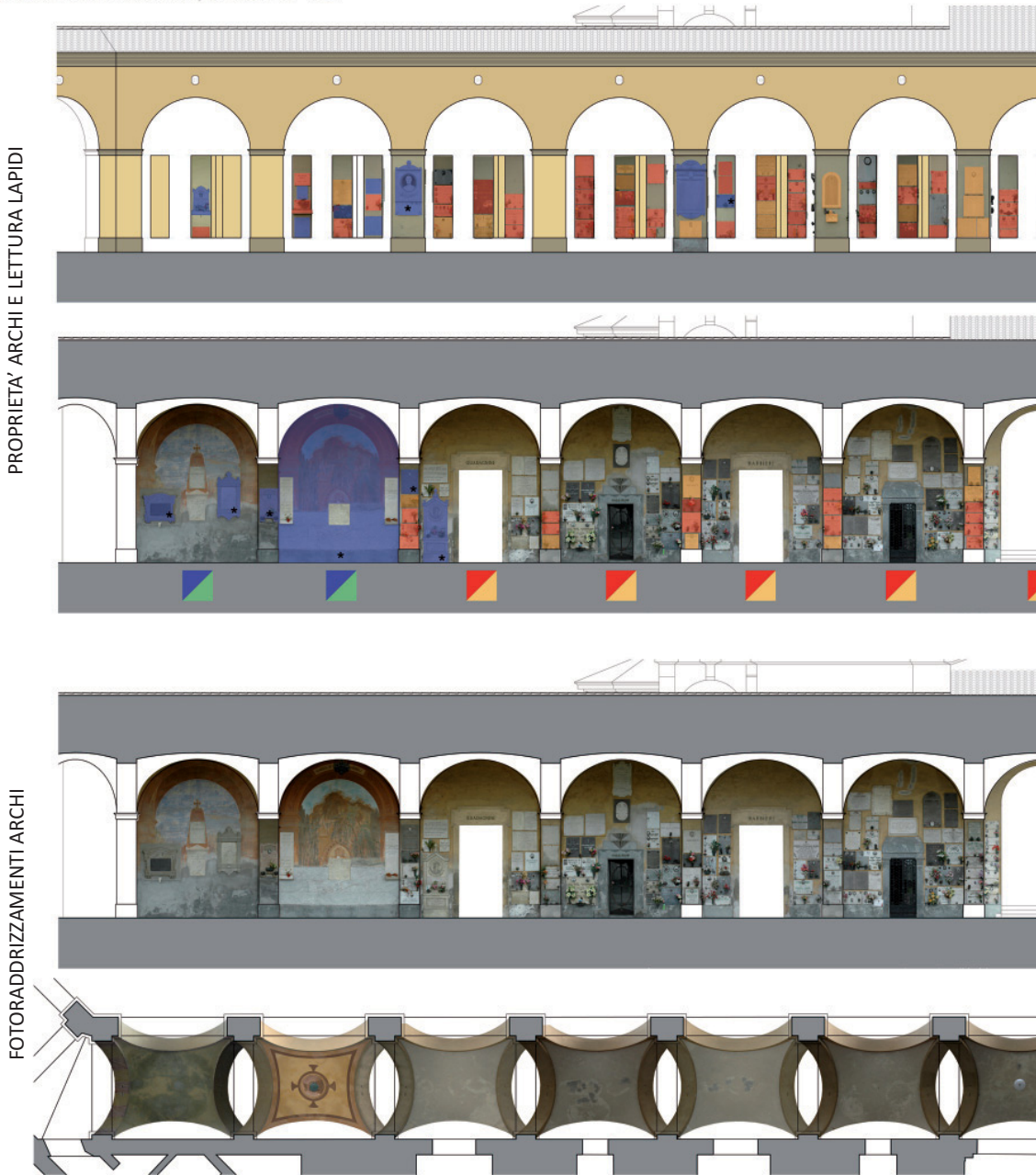
 Riqualificazione
 Rimuovere

 Sostituibile

+ Vincolo Soprintendenza

0 2 4 6 8 10m

PORTICO LATO SUD-EST, ARCHI 27-51



ARCHI - proprietà

ARCHI - categorie di intervento

LAPIDI - categorie di intervento



Comunale



Tutela



Tutelare, conservare in sito



Religioso



Conservazione



Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri



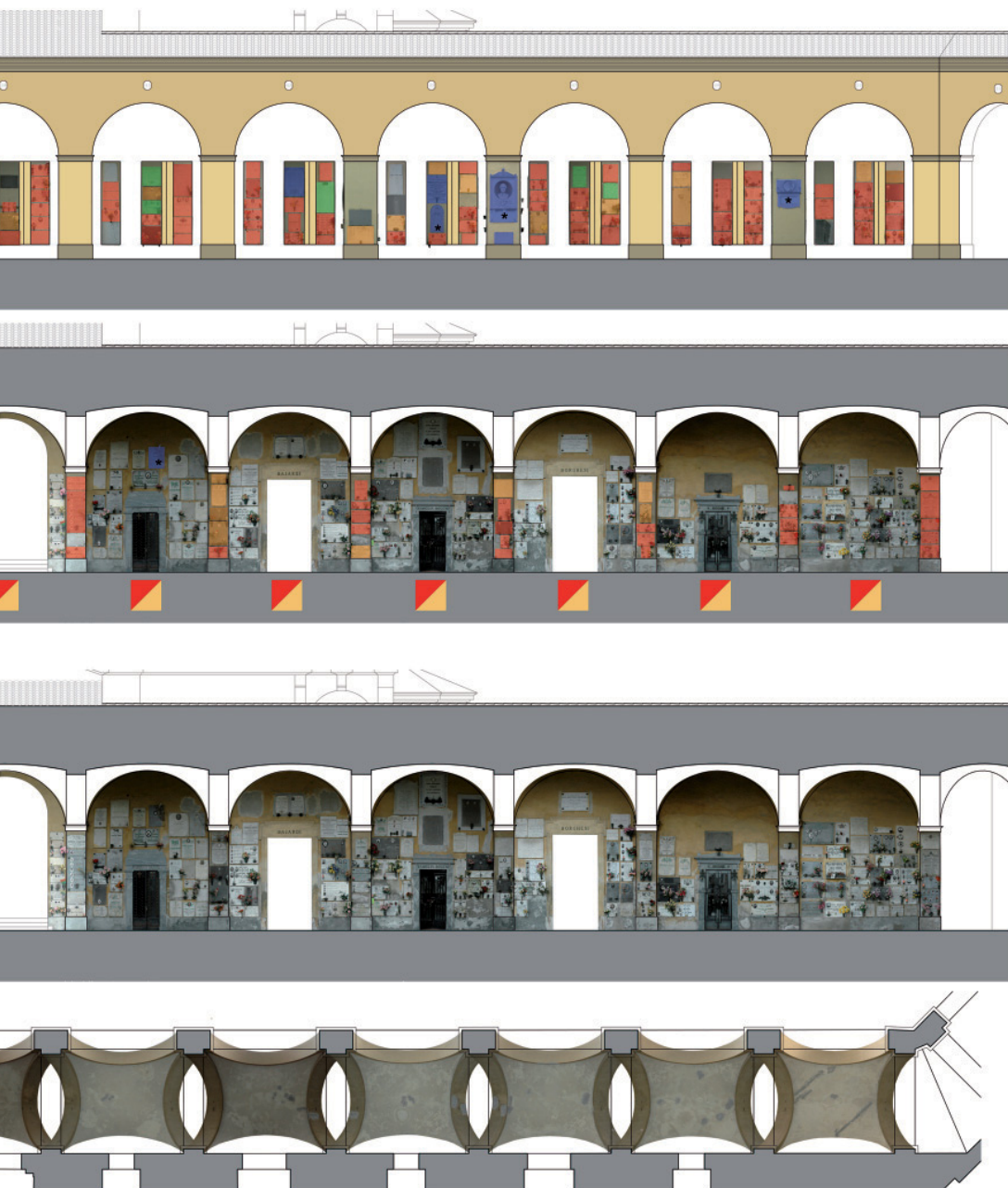
Privato



Valorizzazione



Conservare nel lapidario



 Riqualificazione
 Rimuovere

 Sostituibile

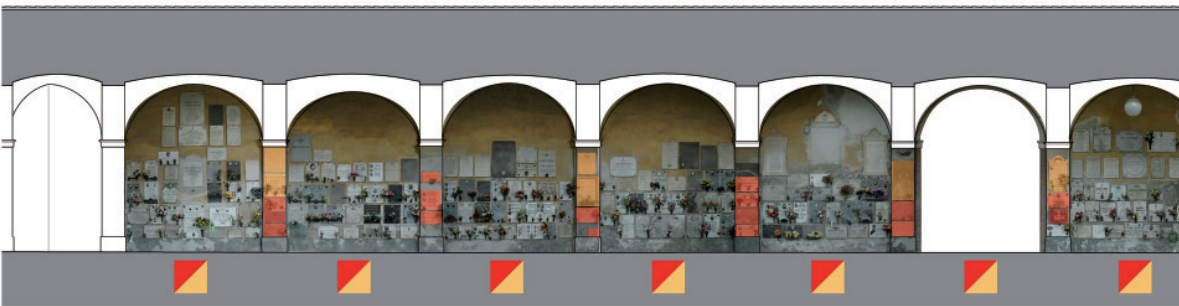
* Vincolo Soprintendenza

0 2 4 6 8 10m

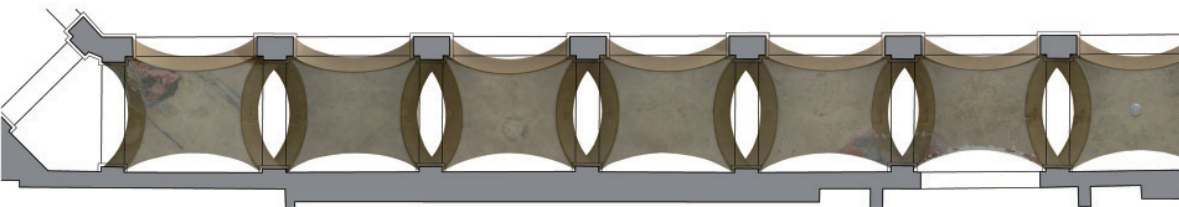


PORTICO LATO SUD, ARCHI 53-79

PROPRIETÀ' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI





ARCHI - proprietà

ARCHI - categorie di intervento


LAPIDI - categorie di intervento


 Comunale

 Tutela

 Tutelare, conservare in sito


 Religioso

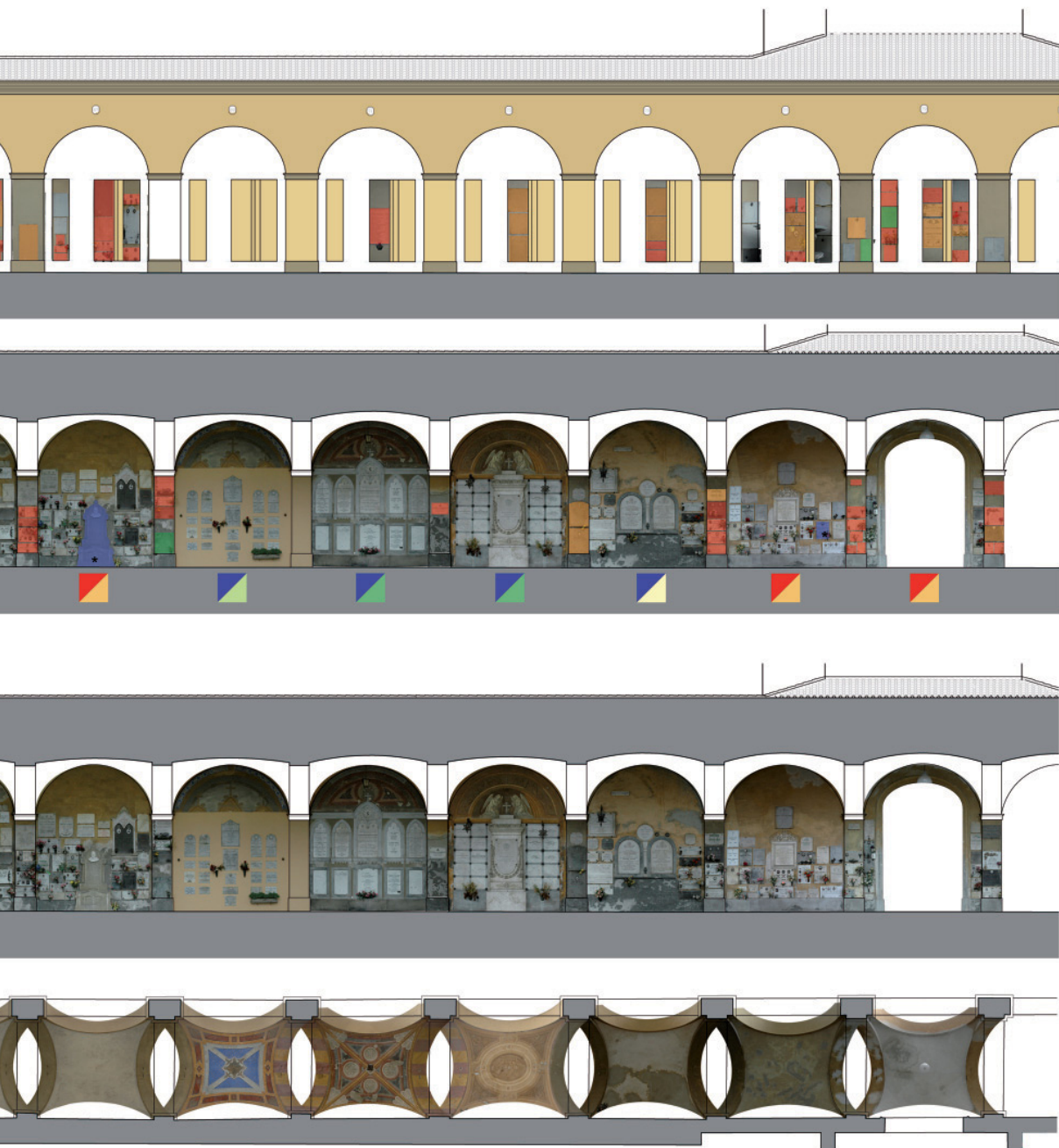
 Conservazione

 Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri

 Privato

 Valorizzazione

 Conservare nel lapidario



 Riqualificazione

 Rimuovere

 Sostituibile

 Vincolo Soprintendenza

0 2 4 6 8 10 m

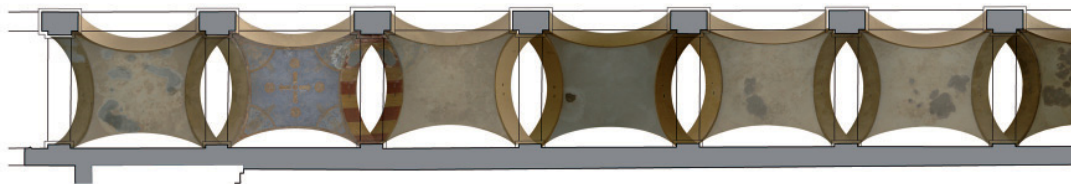


PORTICO LATO SUD, ARCHI 81-105

PROPRIETA' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI



ARCHI - proprietà

ARCHI - categorie di intervento

LAPIDI - categorie di intervento



Comunale



Tutela



Tutelare, conservare in sito



Religioso



Conservazione



Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri



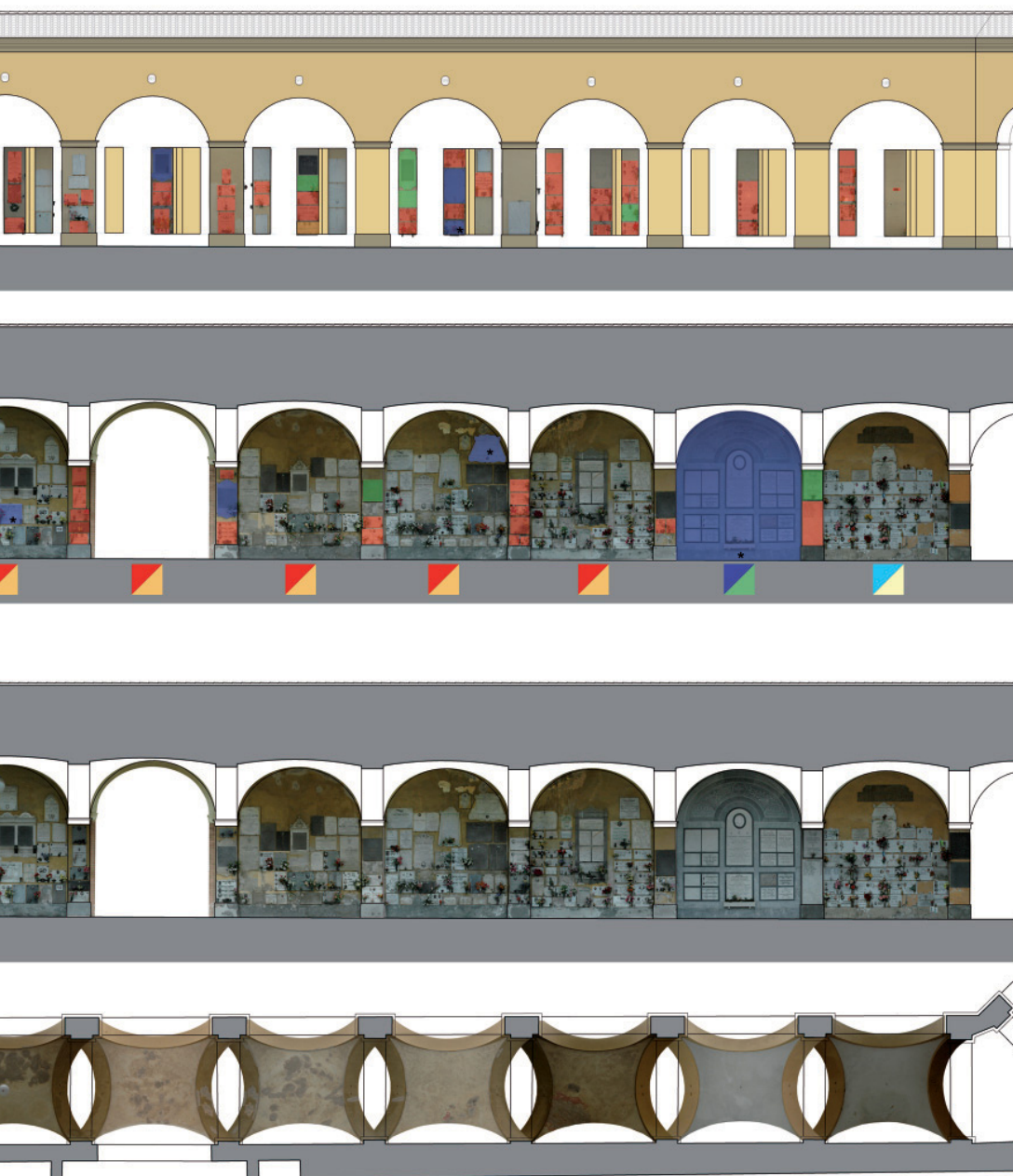
Privato



Valorizzazione



Conservare nel lapidario



 Riqualificazione
 Rimuovere

 Sostituibile

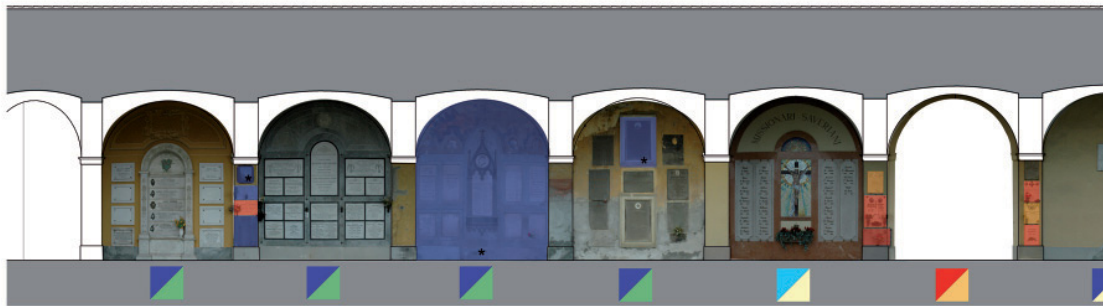
+ Vincolo Soprintendenza

0 2 4 6 8 10 m

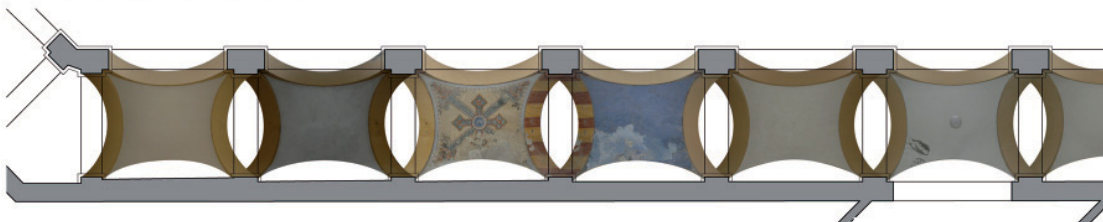


PORTICO LATO SUD-OVEST, ARCHI 107-131

PROPRIETA' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI



ARCHI - proprietà

 Comunale

 Religioso

 Privato


ARCHI - categorie di intervento


 Tutela


 Conservazione

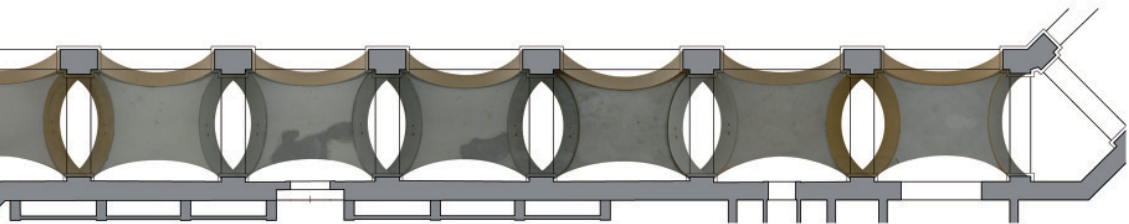
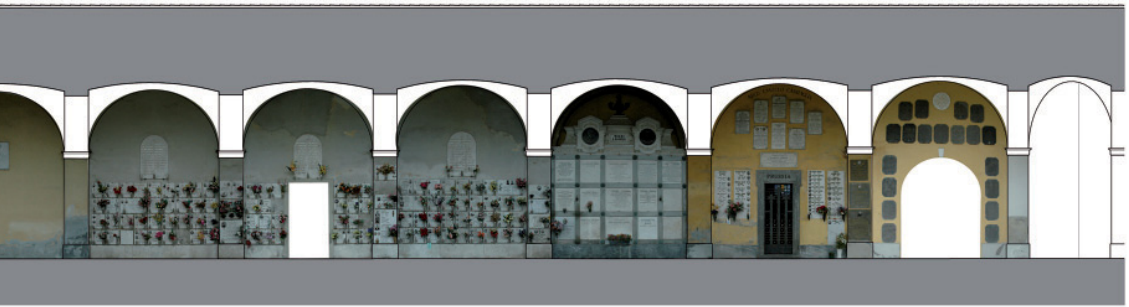
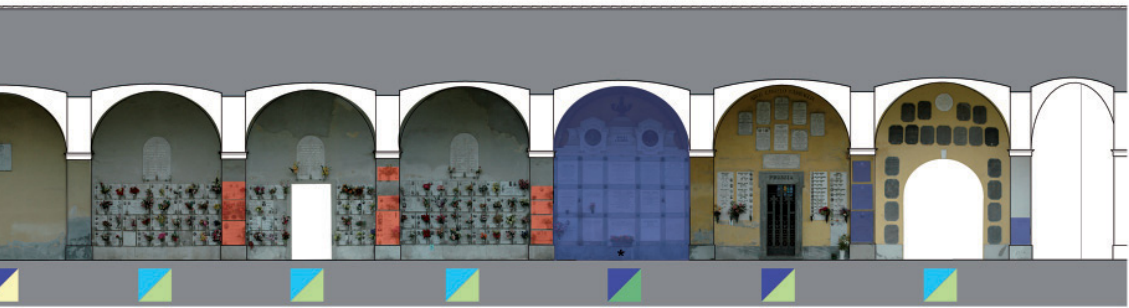
 Valorizzazione

LAPIDI - categorie di intervento

 Tutelare, conservare in sito

 Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri

 Conservare nel lapidario



 Riqualficazione
 Rimuovere

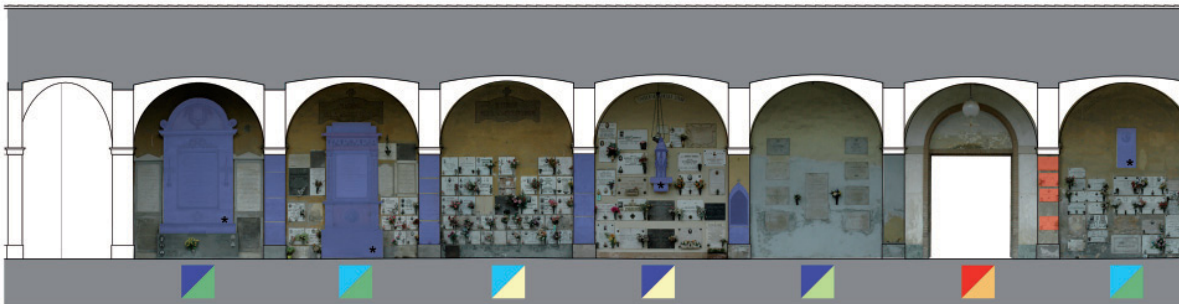
 Sostituibile

* Vincolo Soprintendenza

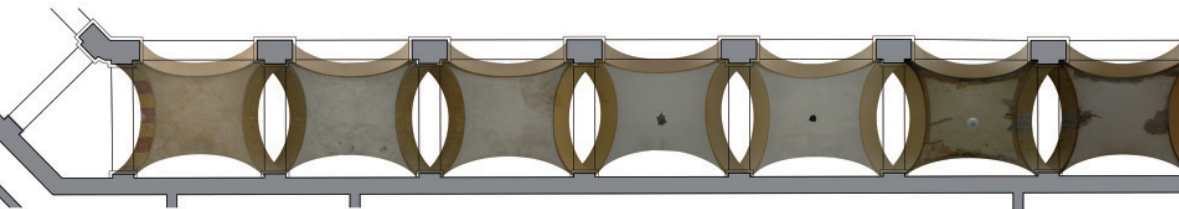
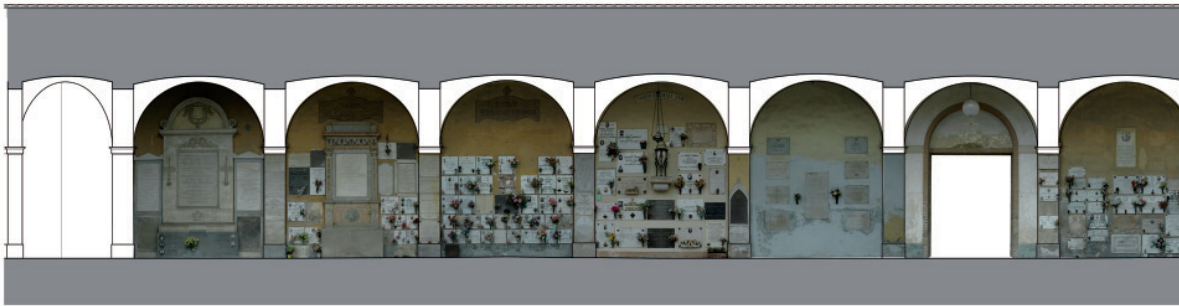
0 2 4 6 8 10m

PORTICO LATO OVEST, ARCHI 133-155

PROPRIETÀ' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI




ARCHI - proprietà


 Comunale

 Religioso

 Privato


ARCHI - categorie di intervento


 Tutela

 Conservazione

 Valorizzazione


LAPIDI - categorie di intervento

 Tutelare, conservare in sito

 Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri

 Conservare nel lapidario



 Riqualificazione

 Rimuovere

 Sostituibile

 Vincolo Soprintendenza

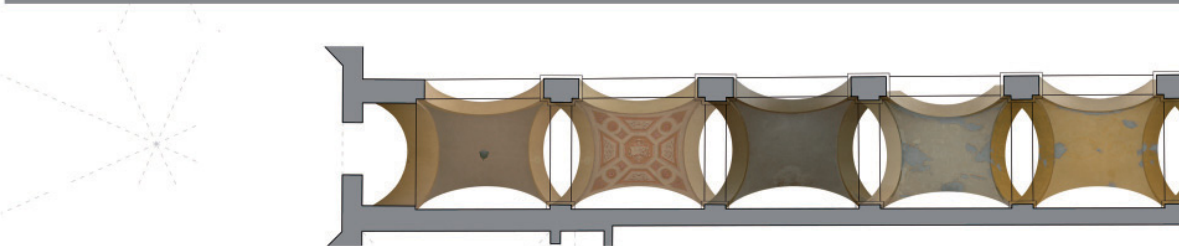
0 2 4 6 8 10m

PORTICO LATO OVEST, ARCHI 156-134

PROPRIETA' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI





ARCHI - proprietà

ARCHI - categorie di intervento


LAPIDI - categorie di intervento


 Comunale

 Tutela

 Tutelare, conservare in sito

 Religioso

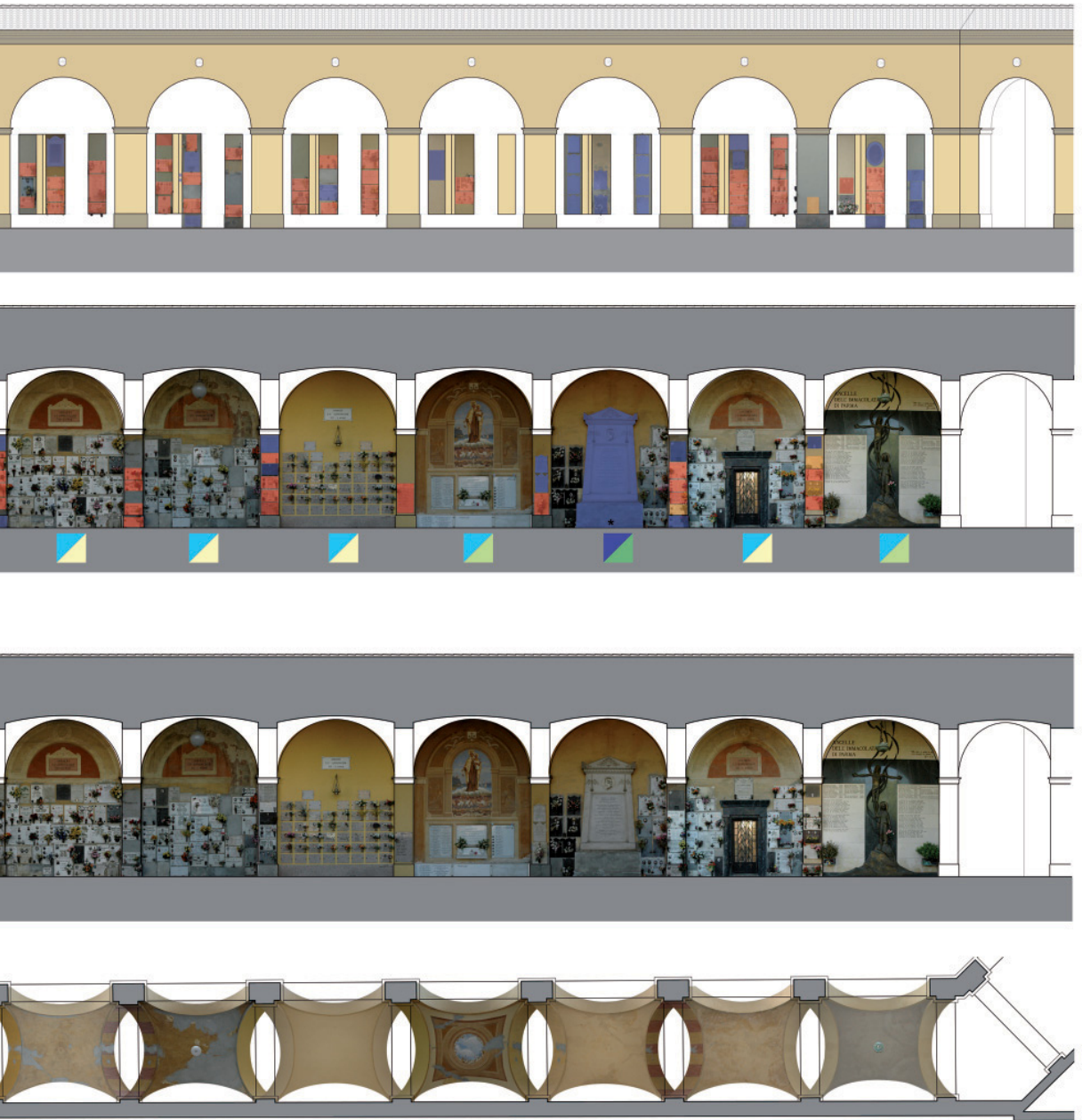
 Conservazione

 Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri

 Privato

 Valorizzazione

 Conservare nel lapidario



 Riqualificazione
 Rimuovere

 Sostituibile

* Vincolo Soprintendenza

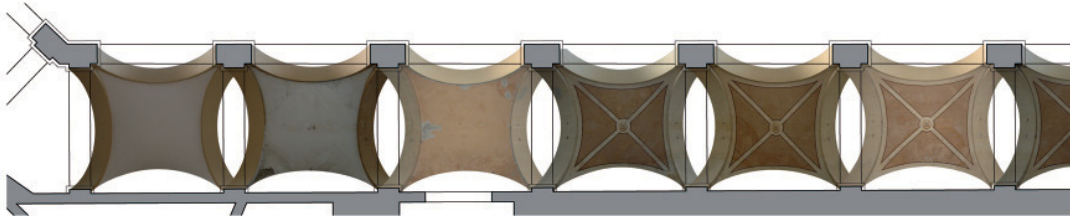
0 2 4 6 8 10m

PORTICO LATO NORD-OVEST, ARCHI 132-108

PROPRIETA' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI



ARCHI - proprietà

ARCHI - categorie di intervento

LAPIDI - categorie di intervento

Comunale

Tutela

Tutelare, conservare in sito

Religioso

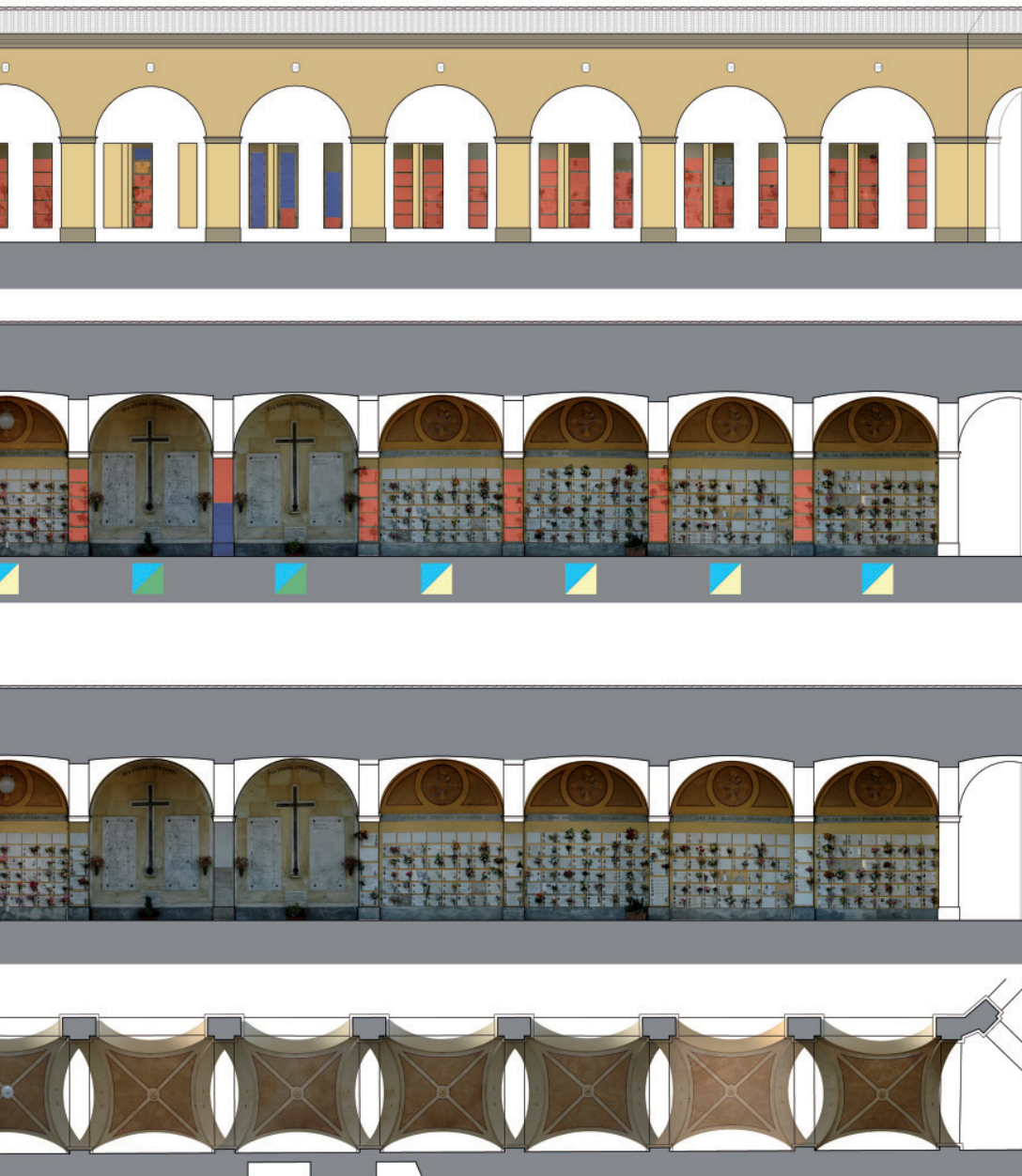
Conservazione

Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri

Privato

Valorizzazione

Conservare nel lapidario



 Riqualificazione
 Rimuovere

 Sostituibile

+ Vincolo Soprintendenza

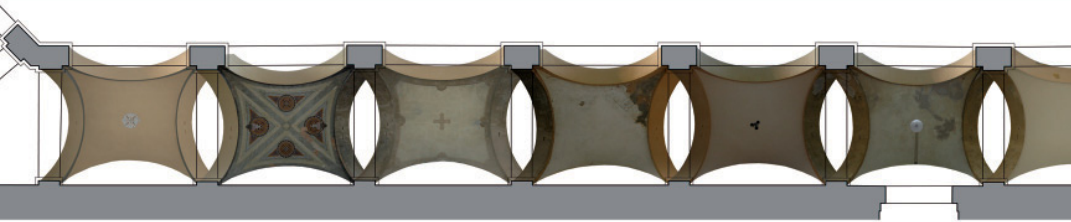
0 2 4 6 8 10m

PORTICO LATO NORD, ARCHI 106-82

PROPRIETA' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI



ARCHI - proprietà

ARCHI - categorie di intervento

LAPIDI - categorie di intervento



Comunale



Tutela



Tutelare, conservare in sito



Religioso



Conservazione



Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri



Privato



Valorizzazione



Conservare nel lapidario



 Riqualificazione
 Rimuovere

 Sostituibile

+ Vincolo Soprintendenza

0 2 4 6 8 10 m

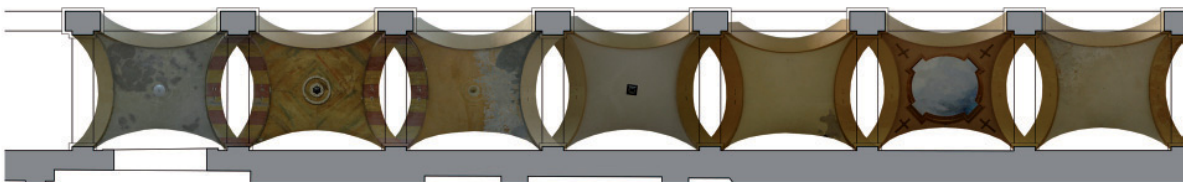


PORTICO LATO NORD, ARCHI 80-54

PROPRIETÀ ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI




ARCHI - proprietà

 Comunale

 Religioso

 Privato


ARCHI - categorie di intervento


 Tutela

 Conservazione

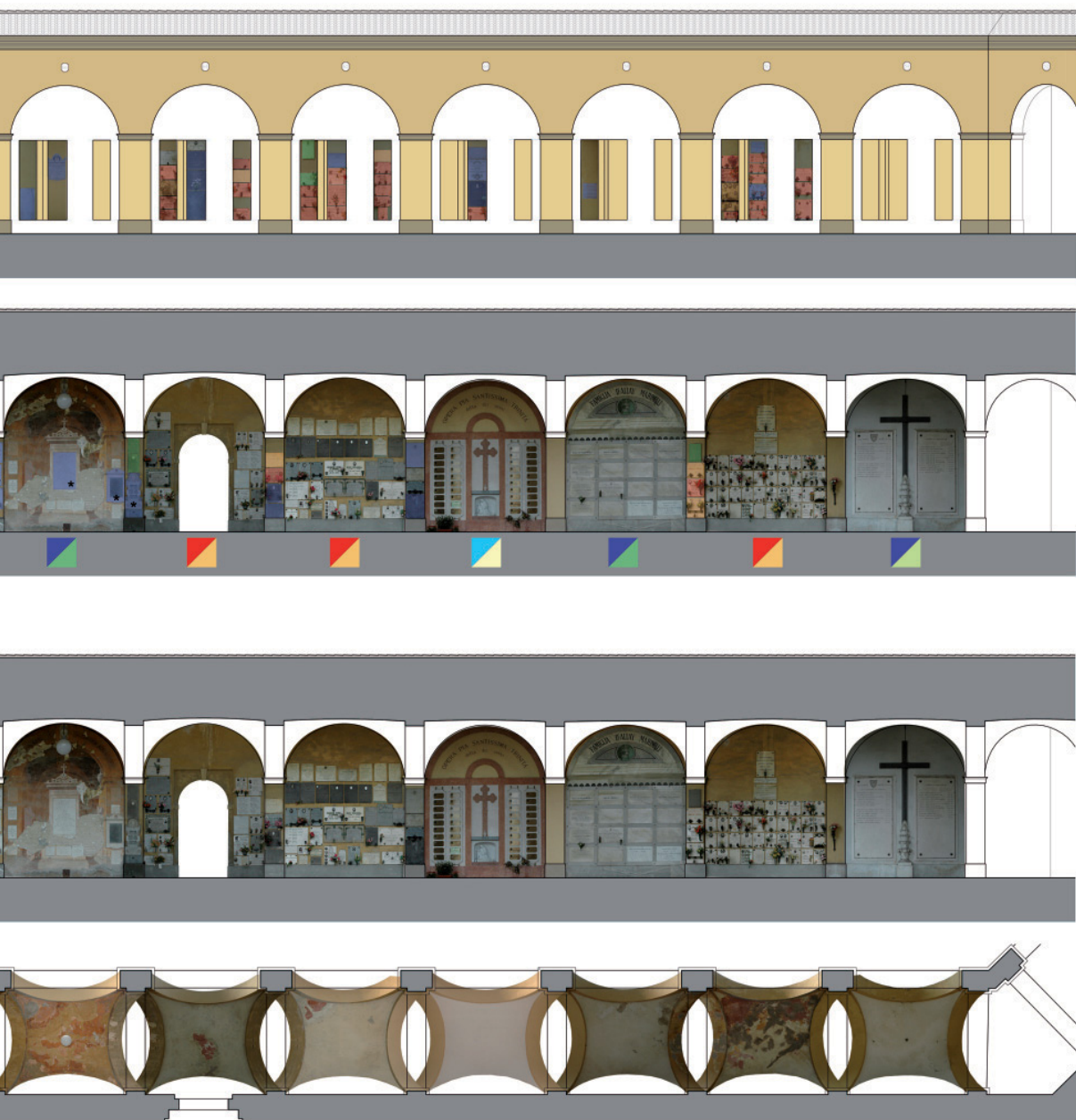
 Valorizzazione

LAPIDI - categorie di intervento

 Tutelare, conservare in sito

 Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri

 Conservare nel lapidario



 Riqualificazione
 Rimuovere

 Sostituibile

+ Vincolo Soprintendenza

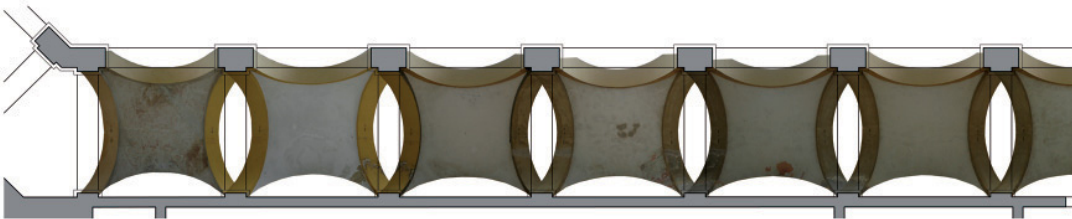
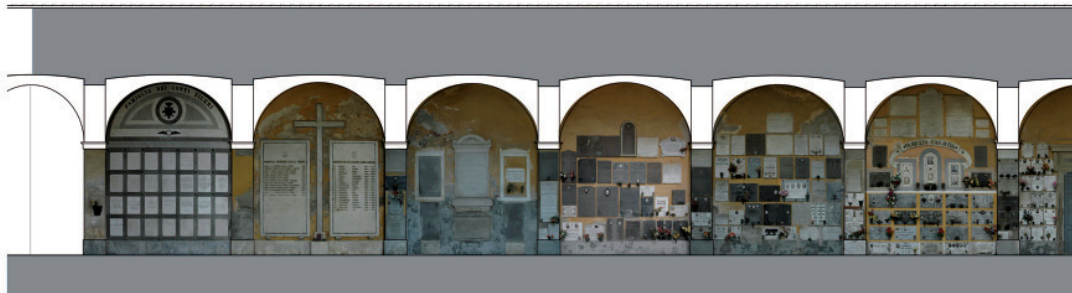
0 2 4 6 8 10m

PORTICO LATO NORD-EST, ARCHI 52-28

PROPRIETÀ' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI



ARCHI - proprietà

ARCHI - categorie di intervento

LAPIDI - categorie di intervento



Comunale



Tutela



Tutelare, conservare in sito



Religioso



Conservazione



Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri



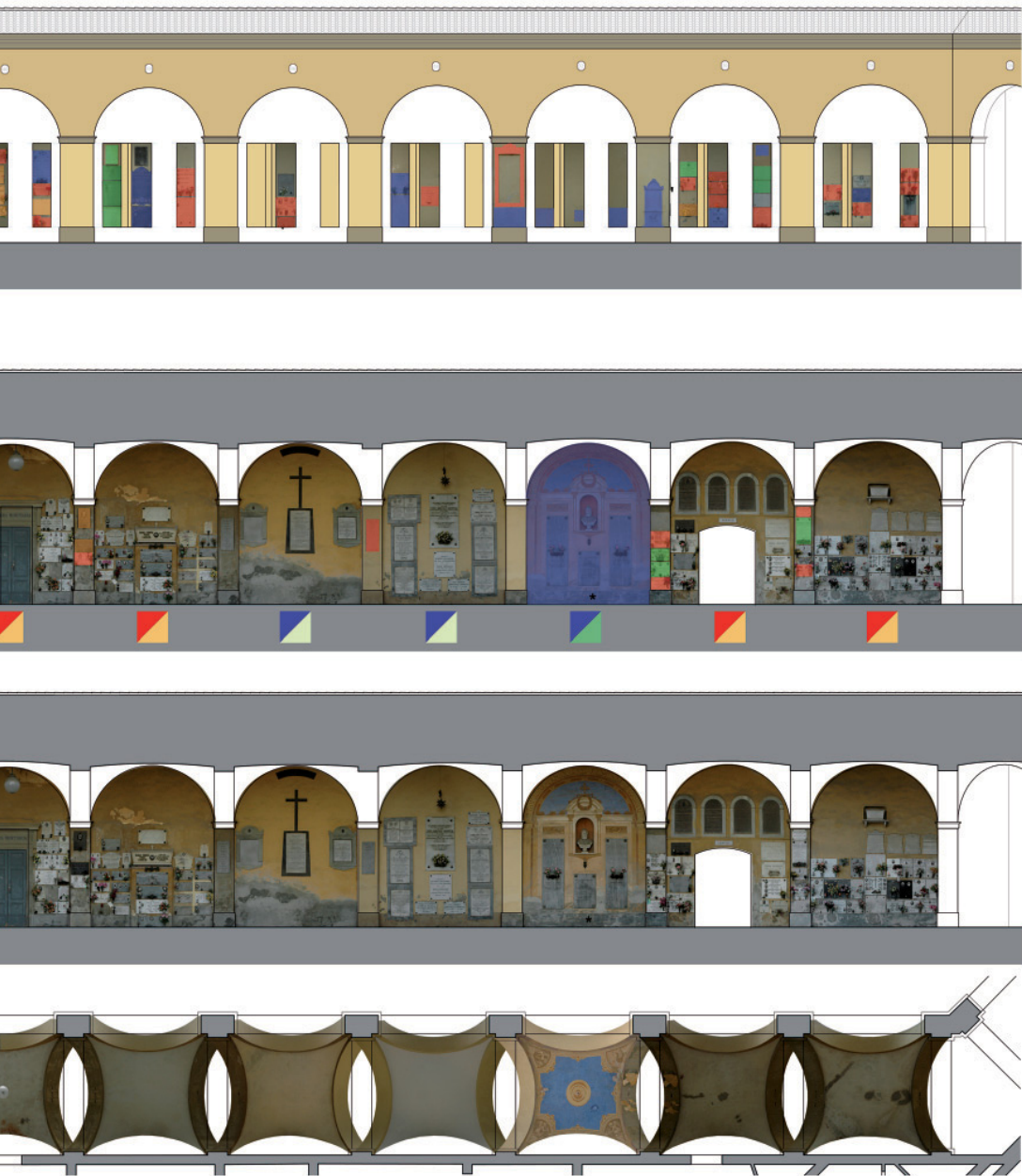
Privato



Valorizzazione



Conservare nel lapidario



 Riqualificazione
 Rimuovere

 Sostituibile

+ Vincolo Soprintendenza

0 2 4 6 8 10m

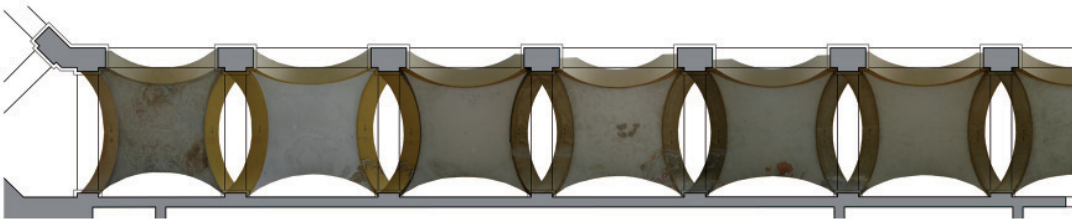


PORTICO LATO NORD-EST, ARCHI 52-28

PROPRIETÀ' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI





ARCHI - proprietà

ARCHI - categorie di intervento


LAPIDI - categorie di intervento


 Comunale

 Tutela

 Tutelare, conservare in sito


 Religioso

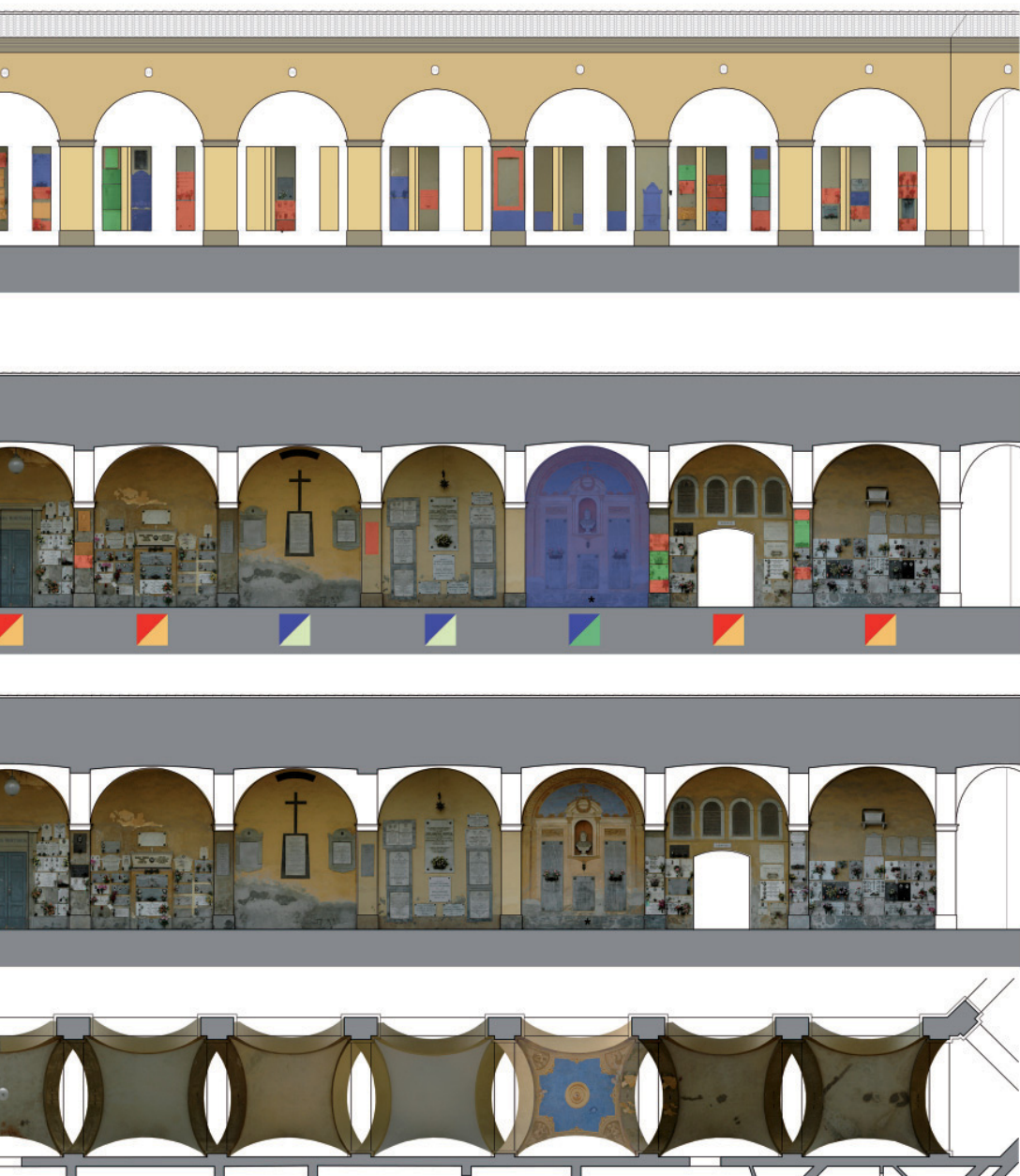
 Conservazione

 Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri

 Privato

 Valorizzazione

 Conservare nel lapidario



 Riqualificazione

 Rimuovere

 Sostituibile

 Vincolo Soprintendenza

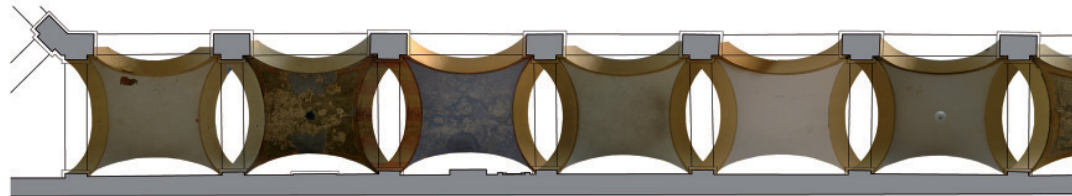
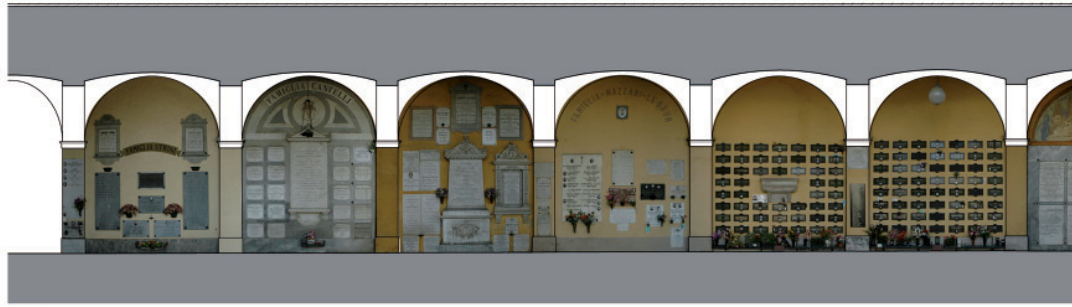


PORTICO LATO EST, ARCHI 26-02

PROPRIETA' ARCHI E LETTURA LAPIDI



FOTORADDRIZZAMENTI ARCHI





ARCHI - proprietà

ARCHI - categorie di intervento


LAPIDI - categorie di intervento


 Comunale

 Tutela

 Tutelare, conservare in sito


 Religioso

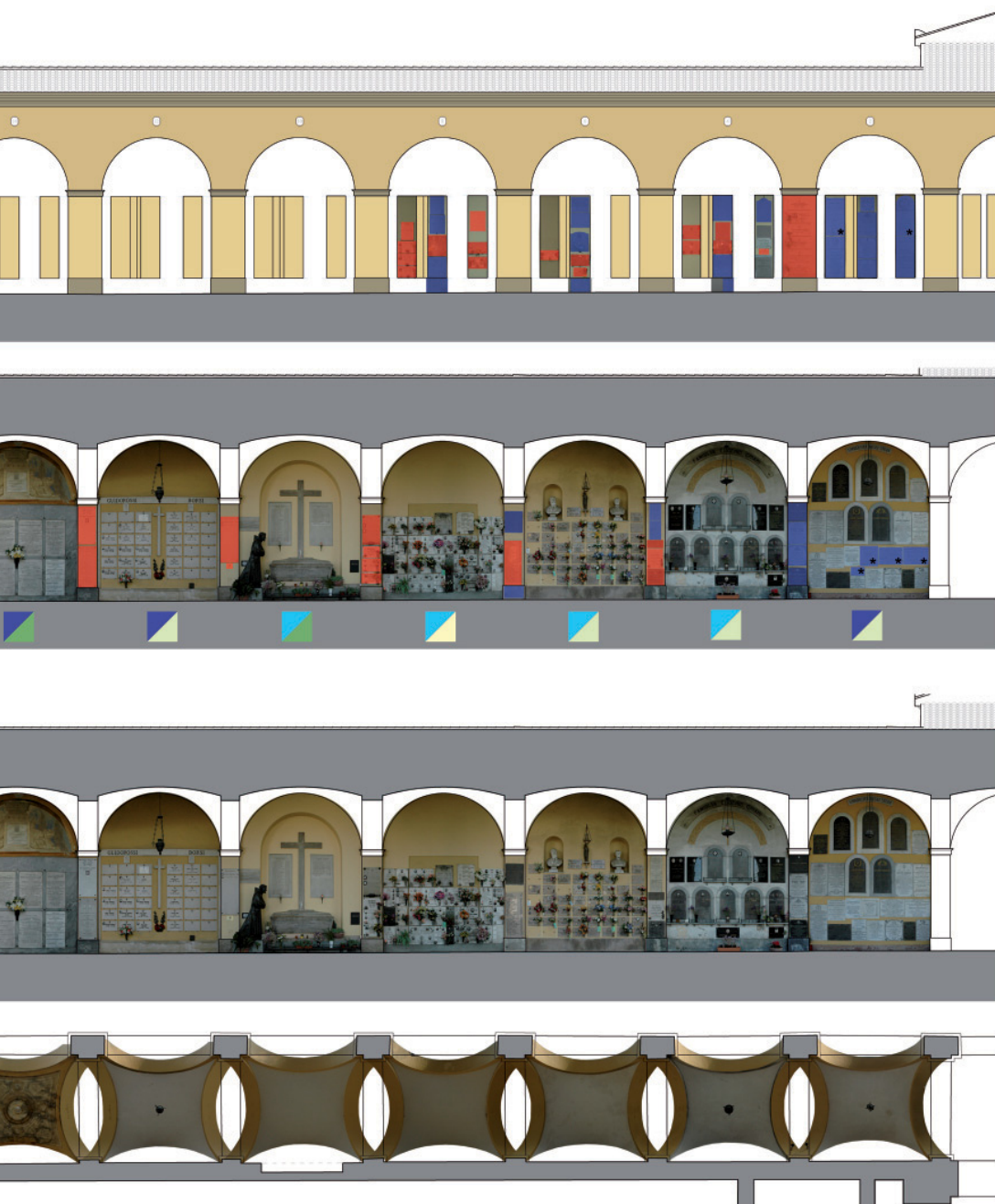
 Conservazione

 Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri

 Privato

 Valorizzazione

 Conservare nel lapidario



 Riqualificazione
 Rimuovere

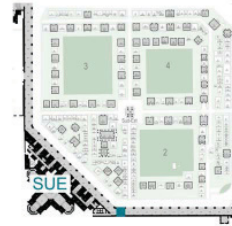
 Sostituibile

* Vincolo Soprintendenza

0 2 4 6 8 10m

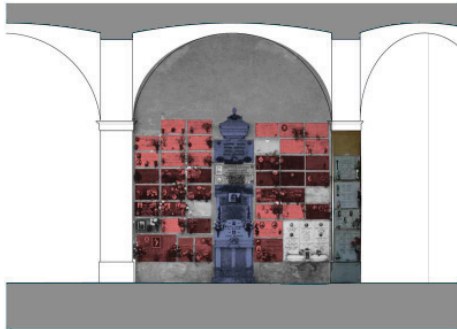
POAEST025 ARCO 25

[1830]
STATO ORIGINARIO (REGISTRO ACQUISTI D'ARCHI):
Comune per le donne
STATO ATTUALE (UTENTI):
Comune di Parma



LAPIDI - categorie di intervento

- Tutelare, conservare in sito ■
- Conservare, ricollocabile
nel lato interno dei pilastri ■
- Conservare nel lapidario ■
- Rimuovere ■
- Sostituibile
- Vincolo Soprintendenza ★



SEZIONE e arcata



PROSPETTO e pilastro



SEZIONE e volta

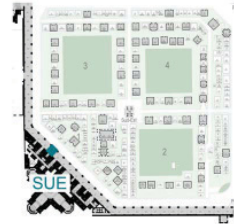


PIANTA e pavimentazione



POASUE045 ARCO 45

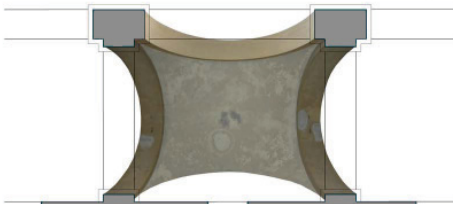
STATO ORIGINARIO (REGISTRO ACQUISTI D'ARCHI):
 Comune di Parma (donne a tempo)
 STATO ATTUALE (UTENTI):
 Comune di Parma



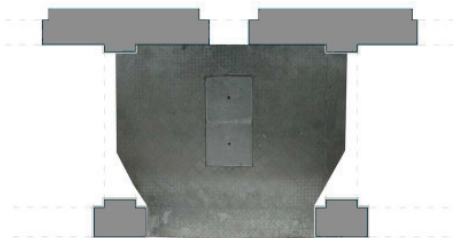
SEZIONE e arcata



PROSPETTO e pilastro



SEZIONE e volta

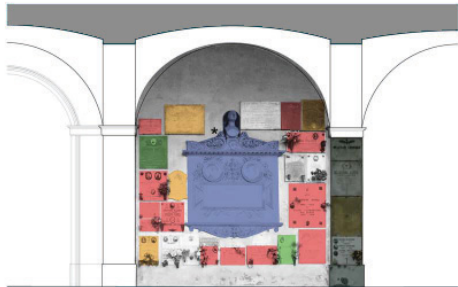


PIANTA e pavimentazione

LAPIDI - categorie di intervento

- Tutelare, conservare in sito ■
- Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri ■
- Conservare nel lapidario ■
- Rimuovere ■
- Sostituibile
- Vincolo Soprintendenza ★

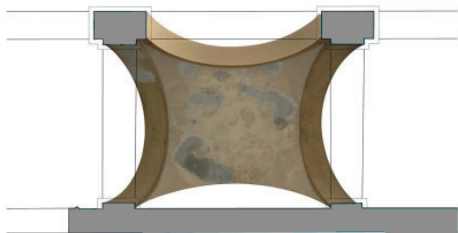




SEZIONE e arcata



PROSPETTO e pilastro



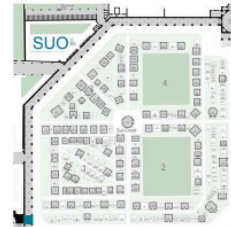
SEZIONE e volta



PIANTA e pavimentazione

POASUD081 ARCO 081

[no data]
STATO ORIGINARIO (REGISTRO ACQUISTI D'ARCHI):
Comune per le donne
STATO ATTUALE (UTENTI):
Comune di Parma



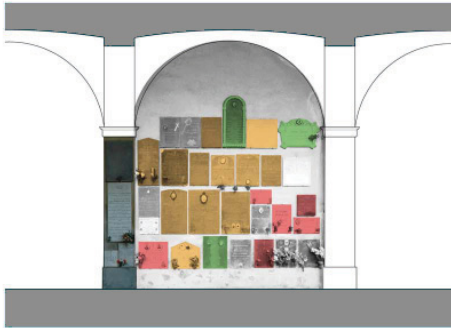
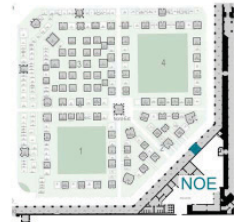
LAPIDI - categorie di intervento

- Tutelare, conservare in sito ■
- Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri ■
- Conservare nel lapidario ■
- Rimuovere ■
- Sostituibile
- Vincolo Soprintendenza ★



POANOE046
 ARCO 46

STATO ORIGINARIO (REGISTRO ACQUISTI D'ARCHI):
 Comune di Parma (per donne a tempo)
 STATO ATTUALE (UTENTI):
 Comune di Parma



SEZIONE e arcata



PROSPETTO e pilastro



SEZIONE e volta



PIANTA e pavimentazione

LAPIDI - categorie di intervento

- Tutelare, conservare in sito ■
- Conservare, ricollocabile nel lato interno dei pilastri ■
- Conservare nel lapidario ■
- Rimuovere ■
- Sostituibile
- Vincolo Soprintendenza ★



A.3

REGESTO DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

PROGETTI E VARIE

- AdSPr, Casa e Corte di Maria Luigia, B. 805, (1847) Funerali Maria Luigia
- AdSPr, Du Tillot , B. 70 - P146 (1764), Progetto cimitero Spedale della Misericordia
- AdSPr, Du Tillot , B. 70 - P168 (1764), Progetto cimitero Spedale della Misericordia
- AdSPr, Dipartimento del Taro, B. 144 (1808-13), progetti cimitero per Parma
- AdSPr, Edilità dello Stato, B. 1, f. 3, sf. VI (1769), relazione cimitero Ospedale Misericordia (Gov. Arcelli)
- AdSPr, Edilità dello Stato, B. 2, f. 1, sf. X (1767), progetto cimitero (Fontanesi)
- AdSPr, Edilità dello Stato, B. 7, f. 3, sf. I (1785), parere cimitero Ospedale Vecchio (Ing. Cocconcelli)
- AdSPr, Governatorato di Parma, B. 407 disegno avancorpi d'entrata al portico in stile egizio 1811
- AdSPr, Governatorato di Parma, B. 419 (1816-17), cimitero Porta Santa Croce
- AdSPr, Mappe e disegni, Serie mappe città di Parma, diverse
- AdSPr, Raccolta delle Leggi, n.85 del 15-11-1817, Risoluzione Sovrana intorno a' beni di Fontevivo e della Villetta posseduti già dal Collegio Lalatta e dati poi al Collegio de' Nobili ed al Comune di Parma
- AdSPr, Raccolta delle Leggi, n. 55 del 19-08-1819, Risoluzione Sovrana riguardante alla costruzione dei Portici o Sepolcri di famiglia nel imitero di Parma
- AdSPr, Raccolta delle Leggi, n. 74 del 18-11-1819, Decreto Sovrano riguardante ai Cimiteri ed a' Seppellimenti
- AdSPr, Segreteria di Stato e di Gabinetto, B. 205 - Serie Relazioni alla Presidenza dell'Interno, (1819) decreti e relazioni stato dei cimiteri (Parma e Piacenza)
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 80 (1864 - Strade-lavori), riparazione Strada della Villetta
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1082 (1893 - Sanità), regolamento dei servizi funebri, norme per la costruzione di cimiteri.
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1166 (1896 - Inumazioni e esumazioni), regolamenti
- ASCP, Fototeca, B. C25, Inaugurazione ossario caduti 01-11-1957
- ASCP, Fototeca, B. C120, Montacchini
- ASCP, Fototeca, B. CIT120, Cimiteri Citta e Delegazioni (39510), Cimitero Villetta, Onoranze Funebri, Pisseri, Zambini e Maccagni 12-8-1958
- ASCP, Fototeca, B. CAS C45, Celebrazioni e ricorrenze, Zambini
- ASCP, Fototeca, B. F5, Funerali Mazzacurati 18-09-1969
- ASCP, Fototeca, B. F20, Commemorazione Ferrari 23-09-1977

ASCP, Fototeca, B. P7, Funerali I. Pizzetti 13-02-1968

ASCP, Fototeca, B. P17, Parma vedute aeree

ASCP, Fototeca, B. Q5, cerimonie, 1-2-4 novembre 1967

PORTICO E ARCHI

AdSP, Amministrazione delle Fabbriche, Acque e Strade, B. 67, perizie dall'archivio ing. A. Coconcelli

AdSP, Accademia, B. 266, (1794-1825) atti dell'Accademia

AdSP, Accademia, B. 277, (1819-20) registro delle lettere al Ministro

AdSP, Comune di Parma, B. 2472 - Serie Licenze di fabbricazione, (1843-44) riparazione arco 11

AdSP, Comune di Parma, B. 2475 - Serie Licenze di fabbricazione, (1853) riparazione arco 58 Francesco Marinelli, lapide S. Anna

AdSP, Comune di Parma, B. 2477 - Serie Licenze di fabbricazione, (1853) riparazioni confraternita SS. Trinità, progetto Mazzani-Le Brun, lapide Crescini, lapide Dame Angelo Custode, decorazione arco 90 Picedi

AdSP, Comune di Parma, B. 2959 (1819 in avanti), Registro acquisti d'archi, (1856) planimetria portico con stato del costruito

AdSP, Comune di Parma, B. 2479 - Serie Licenze di fabbricazione, (1857-8) decorazioni archi pittore Giacomelli, monumenti

AdSP, Conventi e Confraternite, Compagnia di S. Giovanni Decollato, B. 11,13 - Serie Arciconfraternita in generale,

AdSP, Conventi e Confraternite, Compagnia di S. Giovanni Decollato, Disegni n. 20-21-22, decorazione archi 1835 3 versioni (pitt. Francesco Bettoli)

AdSP, Edilità dello Stato, B. 5, f. 5, sf. I (1823), raddrizzamento canale Villetta

AdSP, Edilità dello Stato, B. 5, f. 5, sf. VI (1823), piantagione nel cimitero Villetta

AdSP, Edilità dello Stato, B. 5, f. 10, sf. II (1829), raddrizzamento canale Villetta (geom. Galeotti) pianta del cimitero di Parma (muro perimetrale) con il progetto di raddrizzamento di un canale (Galeotti) pianta ed elevazione della porta d'ingresso e di un portico del cimitero (1829)

AdSP, Governatorato di Parma, B. 1106 (1839), progetti monumenti (senza disegni)

AdSP, Governatorato di Parma, B. 1112 (1840), riparazione arco Amadasi

AdSP, Mappe del Patrimonio dello Stato, n. 631 vol. 6, Pianta della Villetta. Sec. XVIII

AdSP, Mappe del Patrimonio dello Stato, n. 632 vol. 6, Rilievo orto della Villetta, sec XVIII

AdSP, Mappe del Patrimonio dello Stato, n. 635 vol. 6, Pianta e alzato ingresso Villetta, 5 ott. 1818 (ing. Coconcelli)

AdSP, Mappe di fiumi e strade, n.19 vol 13, Pianta del recinto della Villetta nel quale è disegnato il nuovo cimitero, 5 ott. 1818 (ing. Coconcelli)

AdSP, Patrimonio dello Stato, B. 53 f. 16 (1849), vendita arco 66 a Pietro Sacconi

AdSP, Segreteria di Stato e di Gabinetto, B. 439, due disegni relativi alle fabbriche da farsi nel recinto del Cimitero della Villetta (Coconcelli, 1817), uno con n. archi minore e cappella al centro, l'altro con n. archi maggiore e cappella laterale

ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 5 (1861 - Cimitero), costruzione archi (disegno Remondini)

ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 31 (1862 - Cimitero), costruzione archi, riparazioni

ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 54 (1863 - Cimitero), costruzione archi (disegno pitt.

Bonardi)

- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 76 (1864 - Cimitero), riparazione e vendita archi (disegno arco 73 e confraternita della Croce pitt. Bernardo Invernizzi)
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 121(1866 - Cimitero), lapide Borghesi, monumento israelita, somministrazione piante di pino
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 147 (1867 - Cimitero), costruzione archi, vendita aree, collocazione lapidi
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 219 (1869 - Cimitero), vendite e lavori archi, monumenti (disegno "Pantoni")
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 306 (1870 - Cimitero), archi comunali
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 788 (1886 - Cimitero), monumenti (disegni Francesco Rivara e Luigi Ceresini)
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 861(1888 - Cimitero), cessione d'area per erigervi un tempio
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1181 (1897 - Cimitero), cessioni d'aree
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1295 (1900 - Cimitero), cessioni aree e avelli
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1586 (1907 - Cimitero), cessioni d'area, cessioni di croci giacenti nei magazzini a famiglie povere, provviste di cippi.
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1593 (1906 - Cimitero), cessioni d'area
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1696 (1910 - Cimitero), lavori, cessioni d'aree
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1848 (1913-5 - Azienda elettrica), illuminazione dell'ingresso
- ASCP, Carteggio, B. 1492 (1905), progetto di due avancorpi da costruirsi all'ingresso del cimitero

PALAZZETTO, MULINO, STALLONE

- AdSP, Comune di Parma, B. 2510, (1862) perizia palazzetto
- AdSP, Governatorato di Parma, B. 496 (1849), Perizia e disegno palazzetto (ing. Corbellini)
- AdSP, Governatorato di Parma, B. 1103 (1836) Lavori al mulino della villetta: cottimo dei lavori e regolamenti (1836)
- AdSP, Ispezione del Patrimonio dello Stato, B. 168 f. 3, Stallone
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 79 (1864 - Fabbriche-lavori), Mulino
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 124 (1866 - Fabbriche-lavori), Mulino (pianta)
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 193 (1868 - Cimitero), costruzione archi, riparazioni al Palazzetto (disegno arco 107)
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 311 (1870 - Fabbriche-lavori), Stallone
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 363 (1874 - Cimitero), riparazioni al Palazzetto
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 464 (1877 - Lavori), Fabbricato dello Stallone e Mulino
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 520 (1879 - Acquisti e vendite), acquisto dello Stallone
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 557 (1880 - Cimitero), riparazioni al Palazzetto
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 530 (1879 - Lavori), Palazzetto
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 620 (1882 - Affitti), Mulino e fabbricati annessi
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 705 (1884 - Lavori), Stallone
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 854 (1888 - Lavori), riparazioni al Mulino

- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 974 (1891 - Cimitero), riparazioni Palazzetto
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1420 (1903 - Cimitero), adattamento locali Palazzetto
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1737 (1908-1912 - Lavori), lavori di adattamento Mulino
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1764 (1894-1912 - Palazzetto e Stallone della Villetta), sistemazione Stallone per adattamento ad uso rimessa per carri funebri
- ASCP, disegno della pianta del Mulino della Villetta e dei fabbricati annessi al medesimo con la indicazione in rosso delle parti nuove da costruirsi ed in giallo quelle da demolirsi. Progetto per la ristrutturazione del Mulino annesso al Palazzetto, firmato Sante Bergamaschi (1865). Pianta con giallo e rosso.
- ASCP, icnografia del Mulino della Villetta. Planimetria in scala 1.250 con destinazione d'uso dei locali (1874)
- ASCP, pianta dell'edificio detto lo Stallone della Villetta. Progetto per la ristrutturazione dello Stallone (1872). Pianta in scala 1:250. Nella planimetria, tra il Palazzetto e lo Stallone viene indicata un'area cortilizia per i servizi del cimitero

ORATORIO

- AdSP, Edilità dello Stato, B. 5, f. 11, sf. III, lavori oratorio Villetta 1829
- AdSP, Mappe del Patrimonio dello Stato, n. 633 vol. 6, Alzato e sezione oratorio Villetta, 5 ott. 1818 (ing. Coconcelli)
- AdSP, Mappe del Patrimonio dello Stato, n. 634 vol. 6, Pianta oratorio Villetta, 5 ott. 1818 (ing. Coconcelli)
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 198 (1868 - Fabbriche-lavori), oratorio
- ASCP, Licenze di fabbrica, n. 231/1926, Realizzazione del coro, Ing. Vitali Mazza

ACATTOLICI

- AdSP, Presidenza dell'interno, B. 233, Culto israelitico e conversione al Cattolicesimo (1817-1845), cimitero Israelita a Soragna
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 97 (1865 - Cimitero), Archi, lapidi, tumulazioni, Nuovo cimitero per gli Israeliti (disegni)
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 449 (1876 - Lavori), ampliamento e rettilineo Strada della Villetta (planimetrie)
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 459 (1877 - Cimitero), Lavori e ampliamento (nuova galleria) e compartimento dei Protestanti
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1493 (1903 - Cimitero), innalzamento muro di cinta del Cimitero Israelitico
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1813 (1891-1913 - Cimitero), ampliamento cimitero israelitico, cessioni d'aree
- ASCP, Carteggio, 1913 ampliamento reparto israelitico nel reparto di quelli morti per malattie infettive

GALLERIA SUD

- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 692 (1884 - Personale), Concorso al posto di Commesso Disegnatore. Con elaborati d'esame: progetto per la nuova galleria a sud del cimitero (ottagono centrale, disegni di Ernesto Morestori, Sante Bergamaschi e Raffaele Villa)

- ASCP, Licenze di fabbrica, n. 9/1900, ornamento di cappella con statua (Campanini Rizzardo)
- ASCP, Licenze di fabbrica, n. 22/1912, Cancellata cappella Sanvitale (arch. Rizzardi Polini)
- ASCP, Licenze di fabbrica, n. 33/1820, Inserimento di lapide per la società di mutuo soccorso Barbieri e parrucchieri all'esterno della galleria (Marzaroli)

GALLERIE

- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 624 (1882 - Cimitero), ampliamento galleria, soppressione lapidi
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 746 (1885 - Cimitero), nuova galleria e altri lavori
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1255 (1898 - Cimitero), costruzione nuova galleria
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1812 (1906 - Cimitero), terreno Lagorio per Galleria Nord (disegni)
- ASCP, Carteggio, B. 1493 (1905), progetto per la costruzione della Galleria Nord (Sante Bergamschi)
- ASCP, Carteggio, 1923 muro di cinta, Il muro di cinta ovest
- ASCP, Carteggio, 1925 costruzione di cappelle addossate esternamente al porticato sud-est, pianta e sezione
- ASCP, Carteggio, 1928 formazione avelli esterni al portico sud-est; riparazione galleria nord
- ASCP, Carteggio, 1931 progetto per la costruzione di una nuova galleria ad avelli esternamente al portico sud-est, pianta e sezione scala
- ASCP, Carteggio, 1934 costruzione avelli nel campo nord, cessione cappelle esterne
- ASCP, Carteggio, 1940 costruzione colombari nella nuova galleria

OGGETTI VARI

- AdSP, Comune di Parma, B. 2509, (1863-70) costruzione archi, (1864) acquisto Stallone della Villetta
- AdSP, Comune di Parma, B. 2292, (1818-23) Delibere Consiglio degli Anziani, avanzamento lavori
- AdSP, Comune di Parma, B. 3168 - Serie Culto, (1817-70), CIMITERO, disegno entrata muri elevazione del portico (Coconcelli, 1811); Pianta del Cimitero della Villetta (Bettoli, 1821), alcune perizie e schizzi di archi del portico
- AdSP, Governatorato di Parma, B. 90 (1809-11)
- AdSP, Governatorato di Parma, B. 328 (1814-15)
- AdSP, Governatorato di Parma, B. 543, CIMITERO, lettera del Coconcelli, disposizione sovrana sullo stabilimento di un cimitero per la città di Parma (1813); nuovo cimitero della città di Parma: 3 planimetrie dell'orto della Villetta con perizia; costruzione del cimitero, individuazione portici (1817); Consiglio degli anziani (17 maggio 1817), M. Luigia ordina che tutta la Villetta sia ceduta al comune per collocare nel recinto di quella il cimitero della città; pianta con perizia e quaderno del cimitero (8 marzo 1817); cottimo per la costruzione dei portici
- AdSP, Mappe del Patrimonio dello Stato, vol. 6 n. 633-634-635: Pianta e prospetto dell'ingresso al Cimitero della Villetta e dei portici ideati all'interno di tutto il recinto (Coconcelli 1818)
- AdSP, Governatorato di Parma, B. 928 (1826-52), acquisto arco 136 Corbelli, questioni di

ordine pubblico

- AdSPr, Governatorato di Parma, B. 1098 (1832), note spese Villetta
- AdSPr, Governatorato di Parma, B. 1109 (1841)
- AdSPr, Governatorato di Parma, B. 1118 1846-47)
- AdSPr, Governatorato di Parma, B. 1122 (1832)
- AdSPr, Governatorato di Parma, B. 1131(1854), costruzione e collaudo tre portici lato N-O, (1856) lavori al Mulino della Villetta
- AdSPr, Governatorato di Parma, B. 1142 (1859), costruzione camera mortuaria
- AdSPr, Ispezione del Patrimonio dello Stato, B. 168, lavori alla cappella, vendita e riparazioni archi, collocazione lapidi (disegni Bolla)
- AdSPr, Presidenza dell'Interno, B. 253, Risepellimenti inumazioni trasporti A-P, (1818) relazione sullo stato delle lapidi, progetti lapidi
- AdSPr, Presidenza dell'Interno, B. 254, Risepellimenti inumazioni trasporti P-Z, Prospetto dell'oratorio (s.d.), schema lapidi archi comunali, disegni decorazione 2 archi (anonimo), perizia palazzetto, svuotamenti archi confraternite, decorazione arco Fulcini, monumento cimitero israelitico, pitt. Alessandro Cocchi
- AdSPr, Presidenza dell'Interno, B. 255, iscrizioni funebri sepolcrali monumenti
- AdSPr, Presidenza dell'Interno, B. 256, città e province - Parma, parere degli Accademici di Belle Arti intorno al progetto del Cimitero (1819); pianta ed elevazione della porta di ingresso e di un portico del cimitero con proporzioni più nobili di quelle progettate (1819); perizie e analisi dei prezzi per la costruzione di un portico del cimitero (1819,1829,1837); disegno elevazione della cappella e de' portici laterali (Bettoli, 1820)
- AdSPr, Presidenza dell'Interno, B. 276, Lavori a... cimiteri 1832-34, note spese, iscrizioni, questioni di ordine pubblico, note spesa per le piante e le siepi del cimitero
- AdSPr, Presidenza dell'Interno, B. 566, Rescritto Sovrano 13-2-17, relazione ing. Cocconcelli 02-03-17
- AdSPr, Segreteria di Stato e di Gabinetto, B. 194 - Serie Corrispondenza, (1819) richieste di sepolture
- ASCPr, Carteggio 1861-1891, B. 10 (1858-61 - Fabbriche-lavori), riparazioni al cimitero
- ASCPr, Carteggio 1861-1891, B. 250 (1870 - Cimitero), costruzione archi, riparazioni al Palazzetto
- ASCPr, Carteggio 1861-1891, B. 332 (1873 - Cimitero), costruzione archi, collocazione lapidi, riparazioni allo Stallone (due planimetrie)
- ASCPr, Carteggio 1861-1891, B. 396 (1875 - Cimitero), lavori diversi, monumento Paganini, trasporto ossa da S. Nicodemo.
- ASCPr, Carteggio 1861-1891, B. 426 (1876 - Cimitero), costruzione archi, riparazioni e costruzione muro di cinta nel Cimitero degli Israeliti
- ASCPr, Carteggio 1861-1891, B. 491 (1878 - Cimitero), ampliamento cimitero, monumento Paganini (disegno Paganini)
- ASCPr, Carteggio 1861-1891, B. 550 (1880 - Canale Cinghio), rettilo del canale e ampliamento del cimitero con la costruzione di due gallerie cruciformi, vendita e permuta terreni (12 mappe e disegni, Sante Bergamaschi, dal '63 al '79)
- ASCPr, Carteggio 1861-1891, B. 590 (1881 - Cimitero), riparazione e costruzione muro di cinta (disegni dei cancelli)
- ASCPr, Carteggio 1861-1891, B. 659 (1883 - Cimitero), archi, avelli, galleria, ampliamento

cimitero S. Leonardo

- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 701 (1884 - Cimitero), collocamento lapidi
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 857 (1888 - Affitti), Mulino, (Associazioni) società x l'erezione di monumenti
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 900 (1889 - Cimitero), manutenzioni e riparazioni, vendita cappelle nuova galleria
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 936 (1890 - Cimitero), specchio indicante la vendita di portici e cessioni di posti dal 1828, Cimitero israelitico, progetto di un castello per il sollevamento dei feretri (planimetria)
- ASCP, Carteggio 1861-1891, B. 971 (1891 - Cimitero), lavori alla galleria sotterranea, acquisto cappelle, banchi per l'oratorio (3 disegni)
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1078 (1894 - Cimitero), lavori e riparazioni, archi congregazioni soppresse, regolamenti
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1111 (1895 - Cimitero), lavori, cessioni d'aree (disegno monumento), regolamento
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1143 (1896 - Cimitero), lapide Magnani, Cimitero Israelitico, regolamento
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1218 (1898 - Cimitero), cessioni d'aree, formazione di aperture per il passaggio dal campo principale a quello attorno alla galleria
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1629 (1908 - Cimitero), lavori al cimitero degli Israeliti, Giovanni Bottesini e Italo Campanini (7 disegni)
- ASCP, Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1662 (1909 - Cimitero), camera mortuaria geom. Ennio Monieri (disegno, foto)
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1734 (1894-1912 - Cimitero), progetto forno crematorio, manutenzione viale, cessioni avelli, erezione cappelle
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1774 (1908-1913 - Cimitero), manutenzione viali, cessioni d'aree, erezione cappelle, riparazioni archi, arco 70 Mazza-Poldi, piano regolatore per le cessioni d'aree nei viali principali e nella rotonda 1912, sostituzioni cippi di ferro con cippi di marmo nei campi comuni, costruzione chiosco vendita ceri
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1858 (1906-1914 - Cimitero), cessioni d'aree, tassa urne cinerarie, provviste cippi
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1891 (1900-1915 - Cimitero), cessioni d'aree, provvista di piante e cipressi, impianto fontanelle, reparto speciale per soldati, monumento Barilla (disegno), elevatore di feretri (disegno), illuminazione elettrica nel cimitero
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1923 (1914-1916 - Cimitero), cessioni d'aree, licenze per erezioni di monumenti (disegni Luigi Arisi, Alfredo Merelli, Fam. Lombardi)
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1943 (1914-17 - Vendite), acquisto pioppi
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1949 (1915-1918 - Cimitero), cessioni d'aree, manutenzioni (disegno Ortalli)
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1972 (1916-1919 - Cimitero), cessioni d'aree, lavori monumento e cappella caduti in guerra
- ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 2002 (1901-1919 - Cimitero), cessioni d'aree, demolizione muro di cinta fra il campo dei soldati e quello degli infetti, lavori al campo dei caduti per la patria, disposizioni relative alle lapidi da collocarsi nella nuova galleria (nord) (disegni Gabbi, Campanini, Cervi, Caprari-Molinari, Spallicci, Chiesi-Passerini, Sanguinetti, Mauri-Molinari, Montali-Schiaretti, Zannoni-

Manfredi, Piazza Ernesto, Klampfl-Bartoli, Rizzoli-Lagazzi, Fam. Rossi, Vecchi Antonio, Scarabelli, Moruzzi, Vender, Quirici-Rosselli, Malpeli, Romani-Alfonsi, Adorni)

ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 2031 (1912-1920 - Cimiteri), cessioni d'aree, erezioni cappelle

ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 2063 (1908-1922 - Cimitero), cessioni d'aree, erezioni cappelle, archi e monumenti (disegno Piccinini 1920, foto Del Sante)

ASCP, Carteggio dal 1911 al 1922, B. 2088 (1918-22 - Cimitero), cessioni d'aree, manutenzioni

ESTRATTO DELLE LICENZE DI FABBRICHE CONSULTATE NELL'ARCHIVIO STORICO COMUNALE

Anno 1861, b.1, collocazione monumento funebre per Carolina Serra, arco 102.

Anno 1862, b.1, decorazione archi 121-123-125 dell'Arciconfraternita del Santissimo nome di Gesù al Monte Calvario.

Anno 1867, b.2, richiesta decorazione pittorica archi 105 e 107 Evaristo Armani, arch. Villa.

Anno 1869, b.2, decorazione pittorica arco 71 ad opera del pittore Rivara.

Anno 1872, b.3, decorazione marmorea, allestimento arco 103.

Anno 1875, b.3, disegno monumento Paganini.

Anno 1880, b.5, collocamento monumento funebre arco 111.

Anno 1885, b.6, disegno recinzione cappella Rizzardo Campanini nella Galleria Sud.

Anno 1885, b.6, disegno della lapide per Luigi Placidi nella Galleria Sud.

Anno 1894, b.7, disegno per monumento funebre nel campo.

Anno 1900, b.9, richiesta di ornamento Rizzardo Campanini nella Galleria Sud.

Anno 1914, b.25, disegno monumento funebre Alinovi.

Anno 1928, b. 61, n.297, Chiostro fiori di fronte al cimitero Arch. Camillo Uccelli.

Anno 1929, b.62, n.119, Cappella Fam. Sante Poli, Arch. Ennio Mora.

Anno 1929, b.62, n.143 Monumento Fam. Prevedoni, Arch. Ettore Leoni e Antonio Leoni (esecutore).

Anno 1929, b.62, n.160, Cappella Fam. Manzini Tito, Arch. Mario Monguidi, scultore Alessandro Marzaroli, Arturo Levrieri (esecutore).

Anno 1929, b.62, n.168, Cappella Fam. Medioli, Arch. Mario Vacca.

Anno 1929, b.62, n. 239, Cappella Fam. Molinari, Arch. Camillo Uccelli, Arturo Levrieri (esecutore).

Anno 1930, b.65, n.7, Monumento Fam. Giuseppe Lagazzi, Arch. Ennio Mora.

Anno 1930, b.66, n.126, Sepolcreto Fam. Masi, Geom. Spartaco Tedeschi.

Anno 1930, b.66, n.194, Sepolcreto Fam. Chiapponi-Spagna, Geom. Spartaco Tedeschi.

Anno 1930, b.67, n.250, Cappella Fam. Terzi, Arch. Vito Rastelli, Fratelli Colla (esecutore).

Anno 1930, b.67, n.284 Cappella Fam.Stori (Achille), Arch. Mario Monguidi, Arch. Alessandro Marzaroli (scultore), Arturo Levrieri (esecutore).

Anno 1930, b.67, n.287, Cappella Fam. Vietta, Arch. Ennio Mora, Fernando Cacciamani (esecutore).

Anno 1930, b.67, n.304, Cappella Fam. Colla, Ing. Paride Colla.

Anno 1931, b.69, n.34, Cappella Fam. Rizzoli, Arch. Ettore Leoni, Del Re Ulderico (esecutore).

- Anno 1931, b.69, n.89, Cappella Fam. Contini, Arch. Ennio Mora.
Anno 1931, b.69, n.93, Cappella Fam. Pizzanelli, Arch. Italo Costa.
Anno 1931, b.70, n.240, Cappella Fam. Peracchi, Arch. Ennio Mora.
Anno 1931, b.70, n.248, Cappella Fam. Folli, Arch. Ettore Leoni / Ditta A.Leoni (timbri).
Anno 1932, b.73, n.289bis, Tomba Fam. Speltini Geom. Oreste Bocchi.
Anno 1932, b.74, n.362, Cappella Fam. Fontechiari, Geom. Spartaco Tedeschi, Arturo Levrieri (esecutore).
Anno 1932, b.73, n.190, Tomba Fam. Peri, Scultore Roberto Carmani.
Anno 1932, b.73, n.235, Cappella Fam. Ferrari Valentini, Arch. Ennio Mora.
Anno 1932, b.73, n.250, Cappella Fam. Filigrana, Arch. Ennio Mora.
Anno 1932, b.74, n.308, Tomba Avv. Antonio Vele Geom. Aristide Pisi.
Anno 1932, b.74, n.308bis, Cappella Fam. Mattioli, Geom. Giovanni Rouby, Arturo Levrieri (esecutore).
Anno 1932, b.74, n.368 Tomba Fam. Sacchi, Prog. Malvisi Umberto, Ditta Carlo Manara (esecutore).
Anno 1933, b.76, n.1, Cappella Fam. Ceresini.
Anno 1933, b.76, n.2, Cappella Fam. Pedroni, Arturo Levrieri (esecutore).
Anno 1933, b.76, n.58, Cappella Fam. Chiari, Arch. Ettore Leoni.
Anno 1933, b.76, n.89, Cappella Fam. Visconti, Ing. Germano Prussia.
Anno 1933, b.77, n.203, Cappella Fam. Fulgoni, Geom. Casimiro Azimonti, Arturo Levrieri (esecutore).
Anno 1933, b.78, n.285, Cappella Fam. Montanari, Ing. Felice Corini.
Anno 1933, b.78, n.327, Cappella Fam. Spaggiari, Geom. Giovanni Rouby, Arturo Levrieri (esecutore).
Anno 1933, b.78, n.336, Tomba Fam. Cova, Prog. Bavaglio Ludovico.
Anno 1933, b.79, n.464, Cappella Fam. Bacigalupo-Cantelli.
Anno 1933, b.79, n.569, Tomba Fam. Musiari Giuseppe, Scultore Guglielmo Cacciani.
Anno 1934, b.82, n.357, Cappella Fam. Masi Caraffini, Geom. Ferdinando Pezzani, Arturo Levrieri (esecutore).
Anno 1934, b.82, n.365, Edicola Fam. Caprioli, Arch. Moderanno Chiavelli, Arturo Levrieri (esecutore).
Anno 1935, b.87, n.307, Tomba Fam. Cassut, Arch. Mario Monguidi.
Anno 1938, b.97, n.22, Cappella Fam. Ghirardi.
Anno 1939, b. 104, n.295, Cappella Fam. Dazzi, Arch. Arturo Giavelli.
Anno 1939, b.104, n.337, Cappella Fam. Bonassi.
Anno 1941, b.110, n.4, Cappella Fam. Corazza, Arch. Ennio Mora.
Anno 1941, b.110, n.18, Tomba, Fam. De' Conti – Boselli, Geom. Luigi Adorni.
Anno 1942, b.113, n.91, Tomba Fam. Canali Arch. Ennio Mora.
Anno 1942, b.114, n.124, Tomba Fam. Franceschi.
Anno 1942, b.114, n.134, Cappella Fam. Guidorossi, arch. Prof. Peretti.
Anno 1942, b.114, n.138, Cappella Fam. Oleari, Arch. Ennio Mora.
Anno 1942, b.114, n.169, Cappella Fam. Giuberti, Arch. Rastelli Roberto.
Anno 1943, b.115, n.18, Tomba Fam. Squarza, Prog. Ferdinando Pezzani.

- Anno 1943, b.115, n.86, Cappella Fam. Bigi, Geom. Carpi Guglielmo.
Anno 1943, b.115, n.87, Cappella Brandolini, Geom. Carpi Guglielmo.
Anno 1943, b.115, n.99, Tomba Fam. Guareschi, Geom. Spartaco Tedeschi.
Anno 1943, b.116, n.122, Tomba Fam. Fornari, Ditta Manara (esecutore).
Anno 1943, b.116, n.124, Tomba Fam. Cantarelli, Arch. Prospero Sorgato.
Anno 1943, b.116, n.128, Cappella Fam. Pizzetti Braibanti, Arch. Ennio Mora.
Anno 1944, b.117, n.1, Tomba Fam. Capelli, Prog. Luigi Bormioli.
Anno 1944, b.117, n.17, Tomba Fam. Belloli, Ditta Manara, Arturo Levrieri (esecutore).
Anno 1944, b.117, n.51, Cappella Fam. Zanichelli, Arch. Amerigo Bonaconza, Arturo Levrieri (esecutore).
Anno 1944, b.117, n.56, Tomba Fam. Bertolini, Geom. Alpino Grassi.
Anno 1945, b.118, n.22, Tomba Fam. Campanini-Bonini, Prog. Ferdinando Campanini.
Anno 1945, b.118, n.24, Tomba Fam. Ferrari Maria ved. Barbieri, Ditta Manara (esecutore).
Anno 1945, b.118, n.67, Tomba Fam. Santi Maria, Geom. Colonna Luigi.
Anno 1945, b.118, n.73, Tomba Fam. Soavi, Ing. Otello Popoli.
Anno 1945, b.119, n.121, Cappella Fam. Grossi, Arch. Ennio Mora.
Anno 1946, b.121, n.171, Tomba Fam. Chiusi, Arch. Mario Monguidi.
Anno 1946, b.121, n.176, Cappella Fam. Villa – Fontanesi, Arch. Ennio Mora.
Anno 1946, b.121, n.200, Tomba Fam. Simeone Renato- Popi Adele, Arch. Ennio Mora.
Anno 1946, b.123, n.347, Cappella Fam. Gaidolfi Baistrocchi, Arch. Ladislao Bellini.
Anno 1947, b.124, n.11, Tomba Fam. Meli Aldino, Arch. Mario Monguidi.
Anno 1947, b.125, n.52, Cappella Fam. Pesenti, Ing. Ladislao Bellini.
Anno 1947, b.126, n.165, Cappella Fam. Campelli, Ing. Pelagatti Carlo.
Anno 1947, b.127, n.257, Tomba Fam. Marasini Guido, Geom. Luigi Colonna.
Anno 1947, b.127, n.281, Cappella Fam. Zanardelli Luigi, Geom. Luigi Colonna e Prof. Antonio Zanardi.
Anno 1947, b.129, n.379, Tomba F.lli Pozzi, Arch. Gino Robuschi.
Anno 1947, b.129, n.386, Tomba Fam. Zoni Giuseppe, Ing. Carlo Ferrari.
Anno 1947, b.129, n.409, Cappella Brandonisio Michele, Ing. Ladislao Bellini.
Anno 1948, b.130, n.54, Tomba Eredi Farina, Arch. Luigi Sassi.
Anno 1948, b.130, n.192, Tomba Alessandrini Emilio, Ing. Ladislao Bellini e Luigi Colonna.
Anno 1948, b.130, n.196, Tomba Gandolfi Carmela, Ing. Ladislao Bellini e Luigi Colonna.
Anno 1949, b.130, n.196, Tomba Gandolfi Carmela, Ing. Ladislao Bellini e Luigi Colonna.
Anno 1949, b.140, n.536, Cappella Fam. Pozzi, Ing. Emanuele Peretti.
Anno 1950, b.144, n.161, Cappella Fam. Ghiretti, Arch. Ennio Mora.
Anno 1952, b.180, n.873, Cappella Guaita, Arch. Mario Monguidi.
Anno 1953, b.189, n.388, Cappella Monici, Arch. Ennio Mora Arnaldo.
Anno 1953, b.199, n.1070, Cappella Camorali, Arch. Mario Monguidi.
Anno 1954, b.205, n.415, Cappella Ronchini Gino, Geom. Luigi Colonna.
Anno 1955, b.221, n.455, Cappella Giaroli Pietro, Ing. Piero Tienni.

A.4

FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI

- Fig. 0.0.1 – De Pascale E., *Morte e Resurrezione*, Electa, Milano, 2007, p. 297.
- Fig. 1.1.1.1 – Felicori M., Zanotti A. (a cura di), *Cimiteri d'Europa. Un patrimonio da conoscere e restaurare*, Scene Project, Bologna, 2004, p. 101.
- Fig. 1.1.2 – Sborgi F., *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Artema, Torino, 1997, p. 18.
- Fig. 1.1.3 e Fig. 1.1.4 – Bertolaccini L., *Città e cimiteri. Dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004, pp. 78 e 80.
- Fig. 1.1.5 – Latini L., *Cimiteri e giardini. Città e paesaggi funerari d'Occidente*, Alinea, Firenze, 1994, p. 22.
- Fig. 1.1.6 – Albisinni P., *Il disegno della memoria. Storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Kappa, Roma, 1994, pp. 47 e 50.
- Fig. 1.2.1 – Fotografie di Claudio Pedrazzi in www.panoramio.org; pianta HEATHCOTE E., *Monument builders. Modern architecture and death*, Academy, London, 1999, p. 54.
- Fig. 1.2.2 – Auzelle R., *Dernières demeures. Conception composition réalisation du cimetière contemporain*, Mazarine, Paris, 1965, p. 147.
- Fig. 1.2.3 – Florence American Cemetery and Memorial, the American Battle Monuments Commission (opuscolo).
- Fig. 1.2.4 – Felicori M., Zanotti A. (a cura di), *Cimiteri d'Europa. Un patrimonio da conoscere e restaurare*, Scene Project, Bologna, 2004, p. 76.
- Fig. 1.3.1 – www.tanexpo.it
- Fig. 2.0.1 – Auzelle R., *Dernières demeures. Conception composition réalisation du cimetière contemporain*, Mazarine, Paris, 1965, p. 46.
- Fig. 2.1.1 b, c – Auzelle R., *Dernières demeures. Conception composition réalisation du cimetière contemporain*, Mazarine, Paris, 1965, p. 30.
- Fig. 2.1.1 e – Latini L., *Cimiteri e giardini. Città e paesaggi funerari d'Occidente*, Alinea, Firenze, 1994, p. 73.
- Fig. 2.1.1 f – Sborgi F., *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Artema, Torino, 1997, p. 26.
- Fig. 2.1.1 g – Fotografia di Stefano91 in www.tripadvisor.it.
- Fig.2.1.2 b - "Hinterland", *Territorialità e cittadinanza della morte*, n. 29-30, 1984, p. 14.
- Fig.2.1.2 c - Curl J. S., *A celebration of death. An introduction to some of the buildings, monuments, and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, Constable, London, 1980, p. 44.
- Fig.2.1.2 d – Testini P., *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, Capelli Editore, 1966, s.p.

- Fig.2.1.2 e – Curl J. S., *A celebration of death. An introduction to some of the buildings, monuments, and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, Constable, London, 1980, p. 214.
- Fig.2.1.2 f – “Hinterland”, *Territorialità e cittadinanza della morte*, n. 29-30, 1984, p. 17.
- Fig. 2.1.3 b – Ariès P., *Images de l’homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983, p. 12.
- Fig. 2.1.4 b – Sborgi F., *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Artema, Torino, 1997, p. 58.
- Fig. 2.1.4 – c-d Bertolaccini L., *Città e cimiteri. Dall’eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004, p. 15.
- Fig. 2.1.5 a – Bertolaccini L., *Città e cimiteri. Dall’eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004, p. 25.
- Fig. 2.1.5 b – Bertolaccini L., *Città e cimiteri. Dall’eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004, p. 22.
- Fig. 2.1.5 c – Bertolaccini L., *Città e cimiteri. Dall’eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004, p. 87.
- Fig. 2.1.5 d – Bertolaccini L., *Città e cimiteri. Dall’eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004, p. 90.
- Fig. 2.1.5 e – Bertolaccini L., *Città e cimiteri. Dall’eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004, p. 16.
- Fig. 2.1.5 f – Bertolaccini L., *Città e cimiteri. Dall’eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004, p. 28.
- Fig. 2.1.5 g – Sborgi F., *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Artema, Torino, 1997, p. 38.
- Fig. 2.2.2 – Cerchiari E., De Vecchi P., *Arte nel tempo*, Bompiani, Milano, 2000, p. 10.
- Fig. 2.2.3 – Strappa G., *I cimiteri*, in Carbonara P., *Architettura Pratica. Aggiornamenti*, Vol. II, UTET, Torino, 1989, p. 492.
- Fig. 2.2.4 – VAGNETTI L., *Cimiteri e monumenti funerari*, in CARBONARA P., *Architettura Pratica*, Vol. III, Tomo II, Sez. VIII, UTET, Torino, 1958, 1613.
- Fig. 2.2.5 – Capano, L. (a cura di), *Storia dell’Arte. Linguaggi e percorsi*, Electa, Milano, 1995, p. 115.
- Fig. 2.2.6 – Capano, L. (a cura di), *Storia dell’Arte. Linguaggi e percorsi*, Electa, Milano, 1995, p. 115.
- Fig. 2.2.7 – Colvin H. M., *Architecture and the after life*, Yale University Press, New haven-London, 1991, p. 78.
- Fig. 2.2.8 e Fig. 2.2.9 – Paria R., *Via Appia. Il Mausoleo di Cecilia Metella e il castrum Caetani*, Mondadori Electa, Milano, 2000, p. 37.
- Fig. 2.2.10 – Von Hesberg H., *Monumenta. Sepolcri romani e la loro architettura*, Longanesi, Milano, 1992, p. 129.
- Fig. 2.2.11 – Von Hesberg H., *Monumenta. Sepolcri romani e la loro architettura*, Longanesi, Milano, 1992, p. 119.
- Fig. 2.2.12 – <http://romeartlover.tripod.com/Vasi11.html>
- Fig. 2.2.13 – www.canino.info
- Fig. 2.2.14 – Curl J. S., *A celebration of death. An introduction to some of the buildings, monuments, and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, Constable, London, 1980, p. 51.
- Fig. 2.2.15 – Colvin H. M., *Architecture and the after life*, Yale University Press, New haven-

London, 1991, p. 74.

- Fig. 2.2.16 – Von Hesberg H., *Monumenta. Sepolcri romani e la loro architettura*, Longanesi, Milano, 1992, p. 189.
- Fig. 2.2.17 e Fig. 2.2.18 – Auzelle R., *Dernières demeures. Conception composition réalisation du cimetière contemporain*, Mazarine, Paris, 1965, p. 44.
- Fig. 2.2.19 – Ariès P., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983, p. 232.
- Fig. 2.2.20 – Curl J. S., *A celebration of death. An introduction to some of the buildings, monuments, and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, Constable, London, 1980, p. 77.
- Fig. 2.2.22 – Prette M.C., De Giorgis A., *Arte nel tempo*, Giunti, Firenze, 1999, p. 264.
- Fig. 2.2.25 – Testini P., *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, Capelli Editore, 1966, p. 88.
- Fig. 2.2.23 – Vagnetti L., *Cimiteri e monumenti funerari*, in Carbonara P., *Architettura Pratica*, Vol. III, Tomo II, Sez. VIII, UTET, Torino, 1958, p. 1619.
- Fig. 2.2.24 – Vagnetti L., *Cimiteri e monumenti funerari*, in Carbonara P., *Architettura Pratica*, Vol. III, Tomo II, Sez. VIII, UTET, Torino, 1958, p. 1625.
- Fig. 2.2.26 – Martorelli R., *La certosa di Bologna. Un libro aperto sulla storia*, catalogo della mostra, Tip. Moderna, Bologna, 2009, p. 133.
- Fig. 2.3.1 – Testini P., *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, Capelli Editore, 1966, s.p.
- Fig. 2.3.2 – Ariès P., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983, p. 133.
- Fig. 2.3.4 – AA.VV., *Introduzione all'arte*, Electa, Mondadori, 1998, p. 40.
- Fig. 3.1.1 – De Pascale E., *Morte e Resurrezione*, Electa, Milano, 2007, p. 300.
- Fig. 3.1.2 – Cerchiari E., De Vecchi P., *Arte nel tempo*, Bompiani, Milano, 2000, p. 28.
- Fig. 3.1.3 – Ariès P., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983, 45.
- Fig. 3.1.4 – Ariès P., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983, p. 44.
- Fig. 3.1.5 – Ariès P., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983, p. 44.
- Fig. 3.1.6 – Cohen K., *Metamorphosis of a death symbol. The transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1973, s.p.
- Fig. 3.1.8 – Sborgi F., *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Artema, Torino, 1997, p. 146.
- Fig. 3.1.9 – De Pascale E., *Morte e Resurrezione*, Electa, Milano, 2007,, p. 298.
- Fig. 3.1.10 – Ariès P., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983, p. 251.
- Fig. 3.2.1 – Petrucci A., *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi, Torino, 1995, s.p.
- Fig. 3.2.2 – Petrucci A., *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi, Torino, 1995, s.p.
- Fig. 3.2.3 – Petrucci A., *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi, Torino, 1995, s.p.
- Fig. 3.2.4 – Montanari T. *Gian Lorenzo Bernini*, Gruppo editoriale l'Espresso, Roma, 2004, p. 101.
- Fig. 3.2.5 – Petrucci A., *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi, Torino, 1995, s.p.
- Fig. 3.3.1 – Testini P., *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, Capelli Editore, 1966, s.p.

Fig. 4.0.1 – Rossi M. (a cura di), *Città perduta, architetture ritrovate. L'Ottagono del cimitero della Villetta e altre architetture funerarie a Parma*, ETS, Pisa, 2007, p. 19.

Fig. 4.1.4 – Marcheselli T., *Le strade di Parma*, Vol. I, Benedettina, Parma, 1997.

Fig. 4.1.6 – Rossi M. (a cura di), *Città perduta, architetture ritrovate. L'Ottagono del cimitero della Villetta e altre architetture funerarie a Parma*, ETS, Pisa, 2007, p. 58.

A.5 BIBLIOGRAFIA

SOCIOLOGIA, CULTO DEI DEFUNTI, STORIA DELLA SEPOLTURA

- AA.VV., "Studi tanatologici. Thanatological studies. Etudes thanatologiques", A. 1, n. 1, Mondadori, Milano, 2005.
- AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne... I cimiteri urbani in Europa a 200 anni dall'editto di Saint-Cloud*, Bononia University Press, Bologna, 2007.
- AA.VV., *Imago mortis: simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale. Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, Valle Giulia, 2 luglio-10 agosto 1980*, Catalogo della mostra, De Luca, Roma, 1980.
- AA.VV., *Pathos o Thanatos? Convegno internazionale. I luoghi della morte: norme e mentalità. Atti del convegno, Ferrara, 24/25 novembre 1989*, Centro Congressi, Comune di Ferrara, Ferrara, 1989.
- AA.VV., *Una nuova formazione per la funeraria. La cerimonia del commiato. Progetto Caronte*, Fondazione A. Fabretti, C. C. Center, Milano, 2003.
- ARIÈS P., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983.
- ARIÈS P., *L'homme devant la mort, 1. Le temps des gisants, 2. La mort ensauvagée*, Seuil, Paris, 1977.
- ARIÈS P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1989 [ed. orig. *L'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1977].
- ARIÈS P., *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, Milano, 1978 [ed. orig. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Seuil, Paris 1975].
- ASSMANN J., *La morte come tema culturale. Immagini e riti mortuari nell'antico Egitto*, Einaudi, Torino, 2002.
- BALLOTTA C., *La rappresentazione simbolica del sacro, del lutto e della superstizione. Percorsi semantici ed universo simbolico nella sensibilità artistica dell'occidente cristiano*, in I SERVIZI FUNERARI, n.2/2006, pp. 48-51.
- BAUDRILLARD J. (et al.), *Luoghi e oggetti della morte*, Savelli, Roma, 1979.
- BAUDRILLARD J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1979 [ed. orig. *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976].
- BELLINGER G. J., *Enciclopedia delle religioni*, Garzanti, Milano, 1989.
- BERTOLACCINI L., *Città e cimiteri. Dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004.
- BERTOLACCINI L., *Diritto d'asilo e sepolture nelle città medioevali*, in «I servizi funerari», n.4, Rimini, ottobre-dicembre, 2000, pp.59-63
- BERTOLACCINI L., *Sepolture individuali e tombe di famiglia. Immagini e simboli della morte*,

in «I servizi funerari», n. 1, Rimini, gennaio-marzo 2001, pp. 57-61.

- BORDONE I., GELATI M. A., NARDI A. A., *All'ombra dei dolenti. Guida alla ritualità commemorativa fra tradizione e modernità*, Centro Studi Oltre, Torino, 2004.
- CAETANI LOVATELLI E., *Thanatos*, Tip. della R. Accad. dei Lincei, Roma, 1888.
- CANELLA M., *Paesaggi della morte. Riti, sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Novecento*, Carocci, Roma, 2010.
- CAPONE C., *Uomini in cenere. La cremazione dalla preistoria a oggi*, Riuniti, Roma, 2004.
- CRINITI N. (a cura di), «*Lege nunc, viator ...*». *Vita e morte nei "carmina Latina epigraphica" della Padania centrale*, La Pilotta, Parma, 1998.
- CRINITI N. (a cura di), *Gli affanni del vivere e del morire. Schiavi, soldati, donne, bambini nella Roma imperiale*, Ed. del Grifo, Brescia, 1997.
- CRINITI N., *Mors antiqua: bibliografia sulla morte e il morire a Roma*, in "Ager Veleias", n.5, 2010.
- CRINITI N., *Il «visibile parlare»: precedenti classici della memoria e della morte nel mondo occidentale*, in SETTI A., «Tu che ti soffermi e leggi...»: il cimitero della Villetta e le sue memoriae nella Parma di Maria Luigia, MUP, Parma, 2010.
- CRINITI N., *Monumenti, iscrizioni e luoghi di sepoltura nel mondo occidentale: bibliografia storica recente*, in SETTI A., «Tu che ti soffermi e leggi...»: il cimitero della Villetta e le sue memoriae nella Parma di Maria Luigia, MUP, Parma, 2010.
- D. J. DAVIES, *Morte, riti e credenze. La retorica dei riti funebri*, Paravia scriptorium, Torino, 2000 [ed.orig. *Death, ritual and belief. The rhetoric of funerary rites*, London, 1996].
- DAVIES J., *Death, burial and rebirth in the religions of antiquity*, Routledge, London - New York, 1999.
- DI NOLA A. M., *La morte trionfata. Antropologia del lutto*, Newton & Compton, Roma, 1995.
- DI NOLA A. M., *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Newton & Compton, Roma, 2001.
- FONDAZIONE A. FABRETTI (a cura di), *Il rito del Commiato*, Fondazione Fabretti, Torino, 2004.
- GORER G. (preface de M. Vovelle), *Ni pleurs ni couronnes, precede de Pornographie de la mort*, Epel, Paris, 1995.
- GORER G., *The Pornography of Death / La pornografia della morte*, in "Studi tanatologici. Thanatological studies. Etudes thanatologiques", A. 1, n. 1/2005, Mondadori, Milano, pp.17-26 [l'articolo, pubblicato per la prima volta su "Enciunter", ottobre 1955, è tratto da GORER G., *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, Cresset Press, London, 1965]
- GROTTANELLI DE' SANTI S., *Cenni storici sulle sepolture pubbliche e privilegiate e voto medico-legale. Sopra alcuni particolari sepolcreti nell'interno, o nelle vicinanze delle città*, tip. Pieraccini, Pisa, 1846.
- HERKLOTZ I., *Sepulcra e monumenta nel Medioevo*, Rari Nantes, Roma, 1985.
- HERTZ R., *Sulla rappresentazione collettiva della morte*, Savelli, Roma, 1978.
- KUBLER-ROSS E., *La morte e il morire*, Cittadella, Assisi, 1984.
- MARCENARO G., *Cimiteri. Storie di rimpianti e di follie*, Mondadori, Milano, 2008.
- McMANNERS J., *Morte e illuminismo. Il senso della morte nella Francia del XVIII secolo*, Il Mulino, Bologna, 1984.
- MORALDI L., *L'aldilà dell'uomo. Nelle civiltà Babilonese, Egizia, Greca, Latina, Ebraica*,

Cristiana e Musulmana, Mondadori, Milano, 1985.

- MORIN E., *L'uomo e la morte*, Meltemi, Roma, 1980 [ed. orig. *L'homme et la mort dans l'histoire*, Correa, Paris, 1951].
- PIATTOLI S., *Saggio intorno al luogo del seppellire. Nuova edizione con note critiche, che ne distruggono il fondamento, e l'oggetto*, Francesco Sansoni, Venezia, 1774.
- S.N., *La città dei morti. Breve storia del cimitero*, M&B, Milano, 2000.
- SALVARANI B., *Morte*, Collana Parole delle fedi, EMI, Bologna, 2005.
- SOZZI M., *Reinventare la morte. Introduzione alla tanatologia*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- SPINELLA M., CASSANMAGNAGO G., CECCONI M. (a cura di), *La morte oggi*, Atti del convegno, Feltrinelli, Milano, 1985.
- TENENTI A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento. Francia e Italia*, Einaudi, Torino, 1957.
- TENENTI A., *La vita e la morte attraverso l'arte del 15. Secolo*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1996.
- TESTINI P., *Archeologia cristiana. Nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI. Propedeutica – topografia cimiteriale – epigrafia – edifici di culto*, Edipuglia, Bari, 1980.
- TESTINI P., *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, Capelli Editore, 1966
- THOMAS L. V., *La morte*, M&B Publishing, Milano, 1996.
- TOMASI G., *Per salvare i viventi. Le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- TORELLI M., *Necropoli dell'Italia antica*, TCI, Milano, 1982.
- TOYNBEE J. M. C., *Morte e sepoltura nel mondo romano*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1993.
- TURCI M. (a cura di), *La culla, il talamo, la tomba. Simboli e ritualità del ciclo della vita. Carpi, Sala dei Cervi del Castello dei Pio, ottobre-novembre 1983. Catalogo della mostra*, Panini, Modena, 1983.
- URBAIN J. D., voce «Morte», in *Enciclopedia*, vol. 9, Einaudi, Torino, 1980.
- VAN GENNEP A., *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino, 1981.
- VOVELLE M., BERTRAND R. *La ville des morts. Essai sur l'imaginaire urbain contemporain d'après les cimetières provençaux*, CNRS, Paris, 1983.
- VOVELLE M., *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, ed. italiana abbreviata a cura di Giovanni Ferrara, Laterza, Roma-Bari, 1986 [ed. orig. *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, Paris, 1983].
- ZIEGLER J., *I vivi e la morte. Saggio sulla morte nei paesi capitalisti*, Mondadori, Milano, 1978 [ed.orig. *Les vivants et la mort*, Paris, 1975].

ARCHITETTURA, ARCHITETTURA SACRA E FUNERARIA

- AA.VV., *Architettura, monumento, memoria*, Atti della Conferenza internazionale del marmo tenuta a Verona nel 1986, Arsenale, Venezia, 1987.
- AA.VV., Gruppo di Catalogazione della Soprintendenza BB.CC. e AA. Sez. Beni Paesistici Architettonici e Urbanistici (a cura di), *L'altra città. I cimiteri monumentali della*

- provincia di Siracusa, Lombardi, Palermo-Siracusa, 1999.
- AA.VV., *Il disegno luogo della memoria. Atti del Convegno 21-22-23 settembre 1995, Firenze, Italia (pre-print dei contributi)*, Alinea, Firenze, 1995.
- AA.VV., *Il monumento per l'uomo. Atti del 2. Congresso internazionale del restauro. Venezia, 25-31 maggio 1964*. ICOMOS, Marsilio, Padova, 1971.
- ALBISINNI P., *Il disegno della memoria. Storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Kappa, Roma, 1994.
- ALBISINNI P., *Il disegno della memoria. Storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Kappa, Roma, 1994.
- ALOI R., *Arte funeraria d'oggi. Architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole*, Hoepli, Milano, 1959.
- ALOI R., *Monumenti e cimiteri*, Hoepli, Milano, 1941.
- ALOI, ROBERTO, *Architettura funeraria moderna. Architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole, cappelle, tombe, stele, decorazioni. Prontuario tecnico di Antonio Cassi Ramelli. 459 illustrazioni, 334 disegni*, Seconda edizione rifusa ed aumentata, Milano, U. Hoepli, 1948. [Prima ediz. 1941]
- ARENA A., *L'architettura dei cimiteri e la città nel XIX secolo. Storia, forma e dinamiche urbane dalla Francia alla Sicilia orientale*, Caracol, Palermo, 2007.
- ARNABOLDI M. A. (et al.), *Architetture funerarie*, Over, Milano, 1991.
- AUGÈ L., *Les Tombeaux*, Librairie Hachette, Paris, 1879.
- AUZELLE R., *Dernières demeures. Conception composition réalisation du cimetière contemporain*, Mazarine, Paris, 1965.
- AVRAMIDOU N. (a cura di), *Monumental Cemeteries. Knowledge Conservation, Restyling and Innovation*, Atti del Congresso MO06, Modena 3-5 maggio 2006, Aracne, Roma, 2007.
- BARALLAT Y FALGUERA C., *Principios de botanica funeraria*, Altafulla, Barcelona, 1984, anastatica dell'ed. 1885.
- BELARDI P. (a cura di), *L'architettura del cimitero tra memoria e invenzione*, Atti del convegno Edilprom, Properzio, Perugia, 2005.
- BERTOLACCINI L., *Theories and Models. Cities and Cemeteries in 18th century*, in *The planned city?*, Atti dell'Isuf International Conference a Trani 3-6 luglio 2003, Bari, 2003, pp. 362-367.
- BIANCHI A., *Disegno e simbolo nei monumenti della memoria*, Tesi di Dottorato in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente, XIII ciclo, Università degli studi di Firenze, Firenze, 2000.
- BIANCHI A., *Disegno e simbolo nei monumenti della memoria*, Tesi di Dottorato in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente, XIII ciclo, Università degli studi di Firenze, Firenze, 2000.
- BINI M., *I ricordi di architettura. Disegni e progetti alla fine del XIX secolo. Appendice documentaria, schedatura dei disegni*, Alinea, Firenze, 1990.
- BINI M., MARTELLACCI R., *Architetture nell'architettura. Cappelle gentilizie nelle chiese fiorentine, 1576-1693. Geometrie, tipi, storia, documenti, rilievi*, Alinea, Firenze, 1997.
- BOHÍGAS O., *Los cementerios como catálogo de arquitectura*, in CONSTRUCTION ARQUITECTURA URBANISMO n. 17/1973.
- CANFORA A. et al, *Necropolis. La Città ideale della Memoria*, Collana ARCHITETTURA n. 29, Facoltà di Architettura "Aldo Rossi" Alma mater Studiorum Università di Bologna

- Facoltà di Cesena, Clueb, Bologna, 2008.
- CAPACCIOLI G., *La città e i luoghi di sepoltura*, Giunti, Firenze, 1999.
- CASSI RAMELLI A., *Edifici per il culto. Chiese cattoliche protestanti e ortodosse, moschee, sinagoghe, costruzioni monastiche e cimiteriali*, Vallardi, Milano, 1953.
- CENTOFANTI N., *I cimiteri. Piano regolatore, regolamenti e concessioni cimiteriali. Polizia mortuaria, servizi e diritto al sepolcro. Problemi e casi pratici*, Giuffrè, Milano, 2007.
- COLVIN H. M., *Architecture and the after life*, Yale University Press, New haven-London, 1991.
- CREMONINI L., *Architetture cimiteriali ...e se poi non muoio? ...dialoghi e rapporti spaziali col caro estinto*, Alinea, Firenze, 1999.
- CURL J. S., *A celebration of death. An introduction to some of the buildings, monuments, and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, Constable, London, 1980.
- DALY M. C., *Architecture funeraire contemporaine. Specimens de tombeaux... choisis principalement dans les cimetières de Paris et exprimant les trois idées radicales de l'architecture funeraire...*, Ducher, Paris, 1871.
- DE LEO E., *Paesaggi cimiteriali europei. Lastscape realtà e tendenze*, Mancosu, Roma, 2006.
- DEL BUFALO A., *La porta del giardino dei silenziosi. Monumenti cimiteriali e cimiteri monumentali del museo vivente del passato*, Kappa, Roma, 1992.
- DIDEROT D. e D'ALEMBERT J.L.R., *Encyclopedie, ou, Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers : par une societe de gens de lettres : mis en ordre & publie par M. Diderot... & quant a la partie mathematique, par M. d'Alembert*, Chez Briasson [et al.], Geneve-Paris -Neufchastel, 1754-1772, ad vocem Sepulture Tombeau.
- DONGHI D., *Manuale dell'architetto*, UTET, Torino 1925, vol. II, parte I, sez. I, cap. II, p. IV: Cimiteri.
- Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol.IX, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1963, voce «monumento».
- ETLIN R., *The Architecture of Death. The transformation of the cemetery in the eighteenth-century Paris*, the MIT press, Cambridge (Mass.) 1987.
- FORTY A., *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2004, ad vocem "memoria".
- GARRUCCIO G. *Sul carattere che deve distinguere l'architettura funebre cristiana da' pagani monumenti. Memoria del professore di architettura Giovanni Garruccio*, Stab. Tipografico di G. Cataneo, Napoli, 1855.
- GASPARRELLI L. *Costruzioni funerarie. 50 esempi di cappelle, edicole, cippi, stele, sarcofagi, munumentini e colombari cimiteriali : simbolismo, iconografia ed epigrafia funeraria. Norme regolamentari. Esempio di cimitero ad uso di progettisti e costruttori*, Maggioli, Rimini, 1990.
- GASPARRELLI L., *Edilizia sacra e funeraria. Nozioni di arte sacra, chiese, tempietti e monumenti votivi, nozioni di edilizia funeraria, monumenti, cippi, edicole funerarie, esempio di cimitero, dizionarietto di termini tecnici, disposizioni legislative*, Hoepli, Milano, 1961.
- GILI M. (a cura di), *L' ultima casa*, Hoepli, Milano, 2001.
- GIORDANO P., *Il disegno dell'architettura funebre. Napoli Poggio Reale, il Cimitero delle 366 fosse e il Sepolcreto dei Colerici*, Alinea, Firenze, 2006.

- GIUFFRÈ M., MANGONE F., PACE S., SELVAFOLTA O., *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città (1750-1939)*, Skira, Milano, 2007.
- GRINSELL L.V., *Piramidi necropoli e mondi sepolti*, Newton Compton, Roma, 1978.
- HEATHCOTE E., *Monument builders. Modern architecture and death*, Academy, London, 1999.
- HINTERLAND, *Territorialità e cittadinanza della morte*, n. 29-30, 1984.
- HUDSON K., *Churchyards and Graveyards*, The Bodley Head, London, 1984.
- LATINI L., *Cimiteri e giardini. Città e paesaggi funerari d'Occidente*, Alinea, Firenze, 1994.
- LE GOFF J., *Storia e Memoria*, Einaudi, Torino, 1982.
- LÉONCE REYNAUD M., *Traité d'architecture, 2: Composition des edifices : etudes sur l'esthetique, l'histoire et les conditions actuelles des edifices*, Dunod, Paris, 1863.
- "Lotus International", *Lotus funebre / Funerary Lotus*, n. 38, 1983.
- MANNI M., *Architettura funeraria*, Bonanza Book, Rimini 1971.
- McCLUNG W.A., *Dimore celesti. L'architettura del Paradiso*, Il mulino, Bologna, 1987.
- MILIZIA F., *Principj di Architettura Civile*, Serafino Majocchi, Milano, 1847, ad vocem *Cimitero* [Prima ediz. 1781].
- MONUMENTS HISTORIQUES 124, *L'architecture et la mort*, n. 124/1982-83.
- NICOLÁS GÓMEZ S., *La morada de los vivos y la morada de los muertos. Arquitectura doméstica y funeraria del siglo XIX en Murcia*, Universidad de Murcia, Murcia, 1994.
- PACI A., *Nuovi esempi di architettura funeraria moderna. Cappelle, edicole, copritombe, lavori in ferro*, G. Lavagnolo, Torino, 1958.
- PANDISCIA A., *Architettura tombale d'oggi*, Genova 1956.
- PARIS R., *Via Appia. Il mausoleo di Cecilia Metella e il castrum Caetani*, Mondadori Electa, Milano, 2000.
- PAVAN V. (a cura di), *Ultime dimore*, catalogo della mostra Agricenter Verona (13 settembre-4 ottobre 1987), Arsenale, Venezia, 1987.
- PAVIA C., *Il labirinto delle catacombe*, Lorenzini, Udine, 1987.
- PETHES N., RUCHATZ J., *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano, 2004 (ediz. italiana a cura di Andrea Borsari).
- PEVSEN N., FLEMING J., HONOUR H., *Dizionario di Architettura*, Einaudi, 1992 [tit. orig *A Dictionary of Architecture*, London, 1966].
- PONTECORBOLI A. (fotografie) E PIGNOTTI L. (introduzione), *La casa dei morti*, Uniedit, S.L., 1974.
- PORTOGHESI P. (diretto da), *D.A.U., Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, 6 voll., Istituto editoriale romano, Roma, 1968-1969.
- QUATREMÈRE DE QUINCY A.C., *Dizionario storico di architettura*, Mantova 1842-1844 [Ed. orig. *Dictionnaire historique d'architecture. Encyclopédie Méthodique*, Paris, 1832].
- QUATREMÈRE DE QUINCY A.-CH. DE, *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, Paris 1788, vol. I, pp. 677-683 [ad vocem «Cimitière»]
- RAGON M., *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Guida, Napoli, 1986 [ed. orig. *L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel, 1981].
- RICCI C., *Qui non riposa. Cenotafi antichi e moderni fra memoria e rappresentazione*, Quasar, Roma, 2006.

- RIEGL A., SCAROCCHIA S. (a cura di), *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990 (ediz. Originale *Der moderne Denkmalkuhus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, Braunmüller, 1903).
- SARTO M., *Mario Sarto. Scultura Architettura Funeraria. Alcune opere monumentali nella Certosa di Bologna*, Liberty House, Ferrara, 2005.
- SBORGI F. (a cura di), *I luoghi della memoria. Catalogo della mostra*, Comune di Genova, Genova, 1985.
- SCHNEIDER-GRAZIOSI G., *I termini dell'architettura cimiteriale storica e le indicazioni di relazione topografica monumentale negli Itinerari dei Pellegrini*, Tip. Della Pace, Roma, 1911.
- SELVAFOLTA O., «Il giardino e il recinto». *Il Pére-Lachaise e l'architettura dei cimiteri italiani dell'Ottocento*, in MOZZONI L., SANTINI S. (a cura di), *Il disegno e le architetture della città eclettica*, Liguori, Napoli, 2004, pp. 351-378.
- SELVAFOLTA O., *Identità pubblica e identità privata nei Cimiteri dell'Ottocento*, in PAVONI R., *Sette racconti ottocenteschi. Percorsi tra arte e storia del XIX secolo*, Skira, Milano, 1997.
- SEMERANI L., *Dizionario critico illustrato delle voci più utili dell'architetto moderno*, Edizioni C.E.L.I. Gruppo Editoriale Faenza Ed., Faenza, 1993, ad vocem "memoria".
- SILIOTTI A. (a cura di), *Dimore eterne*, L'Espresso, Roma, 2005.
- SIMONCINI G. (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età dell'illuminismo*, 3 voll., L. S. Olschki, Firenze, 2000.
- STRAPPA G. (a cura di), *Edilizia per il culto. Chiese, moschee, sinagoghe, strutture cimiteriali*, UTET, Torino, 2005.
- STRAPPA G., *I cimiteri*, in CARBONARA P., *Architettura Pratica. Aggiornamenti*, Vol. II, UTET, Torino, 1989.
- SUMMA F., *La città della memoria*, Mazzotta, Milano, 1986.
- URBAIN J.D., *L'archipel des mort. Le sentiment de la mort et les derives de la memoire dansles cimiteres d'Occident*.
- VAGNETTI L., *Cimiteri e monumenti funerari*, in CARBONARA P., *Architettura Pratica*, Vol. III, Tomo II, Sez. VIII, UTET, Torino, 1958.
- VON HESBERG H., *Monumenta. Sepolcri romani e la loro architettura*, Longanesi, Milano, 1992.

ARTE FUNERARIA E ORNAMENTO

- AA.VV., "Rassegna", *I sensi del decoro*, n.41, CIPIA, Bologna, 1990
- AA.VV., *Arte funeraria in Italia. Il cimitero del Campo Verano in Roma*, Milano, 1909.
- AGOSTONI P.G. (et al.), *Arte funeraria*, Scuola Beato Angelico, Milano, 1958.
- ARGAN P. e BOER C. e LAZOTTI L. (a cura di), G.C. Argan, *L'arte moderna. L'Ottocento*, Sansoni, Firenze, 2001 [Prima ediz. 1988].
- AZARA P., *L'occhio e l'ombra. Sguardi sul ritratto in Occidente*, Mondadori, Milano, 2005.
- BAGATTONI E., *Tra pathos e allegoria. I monumenti funerari di Giovanni Putti alla Certosa di Bologna*, Il ponte vecchio, Cesena, 2008.
- BARDI P., *Proposta da Servicim. Flux, la lampada elettronica floreale* in OLTRE MAGAZINE

n.6/2006 (sezione Prodotti).

- BARILI R., *Il Liberty*, Sanzogno, Milano, 1992 [Prima ediz., 1966].
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966 [ediz. originale *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1936].
- BERENGO GARDIN G., *Staglieno. Giganti di marmo*, Tormena, Genova, 2002.
- BERRESFORD S., *Italian memorial sculpture 1820-1940. A legacy of love*, Frances Lincoln, London, 2004.
- BOETTI G., *Torce, trombe e canti. I riti dell'antica Roma* in OLTRE MAGAZINE n.1, 2001.
- BOETTI G., *Violette e cyber-fiori*, in OLTRE MAGAZINE n.9, 2003.
- BONETTI R., *Antropologia di oggetti funerari tra arte, mercato e musei*, Baiesi, Bologna, 2008.
- CAPPELLARI S., *Il sasso e il nome. Iscrizioni funerarie tra XVIII e XIX secolo. Con una scelta di epigrafi veronesi*, QuiEdit, Verona, 2010.
- CAVALLOTTI F., *Fra tombe e monumenti: discorsi*, C. Aliprandi, Milano, 1896.
- CHICCO G., BELLARDI A., *Edicole funerarie e copritombe 900*, Lavagnolo, Torino, 1940.
- COHEN K., *Metamorphosis of a death symbol. The transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1973.
- COLUCCI S., *Vanitas e apoteosi per un corpus degli apparati effimeri funerari a Siena*, Accademia degli Intronati, Siena, 2009.
- COMPOSTELLA C., *Ornata sepulcra. La "borghesie" municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del veneto romano*, La Nuova Italia, Firenze, 1996.
- DEL GUERCIO A.B., *Tanexpo 2010. Della luce e del colore* in OLTRE MAGAZINE n.5, 2010.
- DORFLES G., *Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano, 1972. [Prima ediz. 1968]
- Enciclopedia universale dell'arte*, 15 voll., Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1958-1967, voce «ornamento».
- FERRARI G., *La tomba nell'arte italiana dal periodo preromano all'odierno. Duecentosettantadue tavole con 400 illustrazioni raccolte e ordinate*, Hoepli, Milano, 1940.
- FERRARIO P., *Progetti originali di monumenti funerari. 252 disegni su 24 tavole*, G. G. Gorlich, Milano, 1951.
- GELATI M.A., *Il culto dei defunti nell'antica Roma*, in OLTRE MAGAZINE n.2, 2010.
- GELATI M.A., *La festa della luce*, in OLTRE MAGAZINE n.1, 2010.
- GINEX G., *Pittura e arti decorative nei cimiteri monumentali: materiali, tipologie, artefici*, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne... I cimiteri urbani in Europa a 200 anni dall'editto di Saint-Cloud*, Bononia University Press, Bologna, 2007, pp. 101-126.
- LESSING G.E., *Come gli antichi raffiguravano la morte*, Novecento, Palermo, 1983 [ed.orig. *Wie die alten den tod gebildet*].
- LUCCHETTI T., *Le arti dei decori e degli apparati effimeri nelle feste pubbliche e cerimonie conviviali tra 16. e 17. Secolo (alcuni casi ed esempi tra Ancona e Macerata)*, S.L., 2003. Estr. da Deputazione di storia patria per le Marche, 104 (1999).
- MALECI R., *L'arte funeraria minore italiana. 12 tavole, 24 progetti*, G. Meroni, Roma, 1937.
- MASTRETTA E., *Tombe d'artisti. Note sull'architettura e scultura funeraria nel 19. secolo in Francia e in Italia*, Tesi di Laurea in Lettere, Fac. di Lettere e filosofia, Università degli studi di Milano, 1994.

- MENESTRIER C.F., *Des Decorations Funebres. Ou il est amplement traité des Tentures, des Lumières, des Mausolées, Catafalques, Inscriptions, & autres Ornemens funebres*, Robert J.B. De la Caille, Paris, 1684.
- PADOVAN A., *Epigrafia Italiana Moderna. Iscrizioni onorarie e storiche. Iscrizioni sepolcrali di uomini, di donne, di adolescenti e di bambini. Iscrizioni bibliografiche e dedicatorie*, Hoepli, Milano, 1981 [Prima ediz. 1913]
- PANOFSKY E., *Tomb Sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Abrams, New York, 1992
- PANTALINI O., *I simboli dell'arte cristiana. Manuale pratico ad uso degli artisti e artigiani con 157 incisioni da disegni originali*, Hoepli, Milano, 1934.
- PARETO R., *Progetto d'ingrandimento del cimitero di Cremona*, in *GIORNALE DELL'INGEGNERE-ARCHITETTO ED AGRONOMO*, 1863, p.144.
- PASINI F., *Lapidi e monumenti funerari. Schizzi e progetti, con particolari e piante*, C. Crudo e C., Torino, 1915.
- PETRUCCI A., *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi, Torino, 1995.
- ROBINSON D., *Beautiful death. Art of the cemetery*, Penguin studio, New York, 1996.
- ROLLI U., *Le voci del silenzio. Poesia e immagine nell'arte funeraria*, TLC, Colorno, 2006.
- RUGGIERI TRICOLI M.C., *Il funerale teatro. Apparati e mausolei effimeri dal 17. al 20. secolo a Palermo*, LA Palma, Palermo, 1993.
- S.N., *Edicole, Lapidi e monumenti funerari. Cinquanta tavole in carta patinata riproducenti schizzi, progetti e disegni varii con piante e sezioni in scala metrica*, Ars Nova, Firenze, 1927.
- S.N., *Raccolta di progetti inediti di architettura, pubblicati col Giornale Dell'ingegnere Architetto ed Agronomo fondato nel luglio 1853*, Saldini, Milano, 1854.
- SALVAGNINI G., *Il "Novecento" in periferia. Sculture nei cimiteri minori del Comune di Firenze*, Opus libri, Firenze, 2000.
- SALVARDI N., *Collezione scelta dei monumenti sepolcrali del comune cimitero di Bologna per cura di Natale Salvardi...*, Bologna, 1825.
- SBORGI F., *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Artema, Torino, 1997.
- SMITH T., *Original designs for Christian memorials adapted for churchyards and cemeteries. Consisting of headstones, wood and stone crosses, coped tombs, altar tombs, incised slabs...*, designed by Theophilus Smith, sculptor and ornamentalist, Sheffield, J. H. & J. Parker, London, 1868.
- STEFANELLI N. (a cura di), *Tanexpo design & ricerca. Dare identità alle tombe* in *OLTRE MAGAZINE* n.1, 2010.
- STEFANELLI N., *Facetomb e urnlight a Tanexpo 2010. Ripensare i cimiteri del futuro* in *OLTRE MAGAZINE* n.5, 2010.
- STEFANELLI N., *Tanexpo design & ricerca. Le sepolture del Terzo Millennio* in *OLTRE MAGAZINE* n.2, 2010.
- STEFANELLI N., *Tanexpo design & ricerca. Nuove proposte per l'arte e per l'architettura cimiteriale*, in *OLTRE MAGAZINE* n.6, 2010.
- STEFANELLI N., *Tanexpo design & ricerca. Tombe a terra e cappelle di famiglia* in *OLTRE MAGAZINE* n.12, 2009.
- STERNBERG J., *Kitsch*, London, Academy Editions, 1972.
- VON JORG GARMS H. E ROMANINI A.M., *Skulptur und grabmal des spatmittelalters in*

Rom und Italien. Akten des Kongress "Sculptura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia". Rom, 4-6 Juli 1985, Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna, 1990.

WILPERT G., *La fede della Chiesa nascente secondo i monumenti dell'arte funeraria antica*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano, 1938.

PARMA E CIMITERO DELLA VILLETTA

AA.VV., *L'ossessione della memoria. Parma settecentesca nei disegni del conte Alessandro Sanseverini*, Catalogo della mostra tenuta a Parma, Fondazione Cariparma - STEP, Parma, 1997.

AA.VV., *Maria Luigia donna e sovrana. Una corte europea a Parma. 1815-1847*, catalogo della Mostra tenuta a Colorno, 2 Voll., Guanda, Parma, 1992.

ADORNI B. (a cura di), *Santa Maria della Steccata a Parma*, Cassa di risparmio di Parma, Parma, 1982.

ALBERTI E., BONTEMPI D., *Divulgare la conoscenza. L'archivio virtuale del Cimitero della Villetta di Parma*, in PRESENZA TECNICA IN EDILIZIA n.257, 2010.

ALLEGRI TASSONI G. (a cura di), *Copertini G.. La pittura parmense dell'Ottocento*, CRP, Parma, 1971.

BANZOLA M. O., *L'Ospedale vecchio di Parma, notizie storiche e vicende costruttive precedute da una sintesi della formazione urbana di Parma, cenni sulle origini e sulla storia degli ospedali nell'Occidente, elementi di storia dell'ospitalità a Parma*, Palatina, Parma, 1980.

BANZOLA M. O., *La Villetta*, in PARMA VECIA, n.14/1981, p. 10.

BANZOLA M.O., *Il progetto di Nicola Bettoli per il convitto delle Suore Vincenziane nell'Ospedale della Misericordia*, in ARCHIVIO STORICO PER LE PROVINCE PARMENSI, n.1, 1994, pp. 411-421.

BANZOLA V. (a cura di), *Parma la città storica*, CRP, Parma, 1978.

BEDARIDA P. (a cura di), *Feste fontane festoni a Parma nel Settecento. Progetti e decorazioni disegni e incisioni dell'architetto E. A. Petitot (1727-1801)*. Roma, Parma, Lione, maggio-ottobre 1989, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1989.

BEDULLI L. (a cura di), *I segni del potere. I Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina*, Biblioteca Palatina, Parma, 1995 [catalogo della mostra documentaria].

BOCCHIALINI J., *Salviamo i pioppi della Villetta*, in AUREA PARMA, n. 26/1942, , pp.32-33..

BOMBELLES C. (a cura di), *Monumenti e Munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla*, Tip. Renouard, Parma, 1845

BOTTI F., *Paganini e Parma. Tutti i rapporti di Paganini con Parma, sua novella patria adottiva, con descrizione della villa di Gaione e del suo sepolcro alla Villetta*, Scuola Tipografica Benedettina, Parma, 1962.

BOTTI F., SANI V., *Il cimitero urbano della Villetta. Note storiche dalla fondazione ai giorni nostri*, Battei, Parma, 1973.

CALVANI L., *Sepulture dall'età gotica al Rinascimento. Alcuni esempi a Parma e in provincia*, in ARCHIVIO STORICO PER LE PROVINCE PARMENSI , n.1/1988, pp. 265-292.

CAMPANINI A., *"Ratio e otium". Residenze di Villeggiatura dei collegi gesuitici di Parma (1585-1768)*, in PALLADIO, RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA E RESTAURO,

- nuova serie, n.19/1977, pp. 95-112.
- CAMPANINI A., *La Villetta di S. Pellegrino, residenza "hebdomadaria" del collegio dei nobili di Parma*, in AUREA PARMA, n.2/2000, pp. 236-254.
- CANALI G. (a cura di), *La città latente. Golene, binari, mura. Ricerca progetto sulle aree urbane di frangia e viabilità alternativa*, Università degli Studi di Parma (et. al.), ciclostilato, Parma, 1994.
- CAPASSO G., *Il Collegio dei nobili di Parma: memorie storiche pubblicate nel terzo centenario dalla sua fondazione (28 ottobre 1901)*, in ARCHIVIO STORICO PER LE PROVINCIE PARMENSI, n. 1/1901.
- CAPELLI G., *Andare alla "Villetta"*, in GAZZETTA DI PARMA, 26 novembre 1956, p. 3.
- CAPELLI G., *Architettura alla Villetta*, in GAZZETTA DI PARMA, 30 novembre 1978, p. 10.
- CAPELLI G., *Gli Architetti del primo Novecento a Parma*, Battei, Parma, 1975.
- CAPELLI G., *Il monumento a Filippo Corridoni all'insegna del liberty e del déco*, in "Corriere di Parma", Natale 1986, pp.124-125.
- CAPELLI G., *La Villetta e il suo chiosco distrutto*, in CAPELLI G., *Alla ricerca di Parma perduta*, Vol. 1, PPS, Parma, 1997.
- CAPELLI G., *Marino Mazzacurati, autore dei bronzi del monumento alla Resistenza, nel trentennale della scomparsa*, in "Parma economica. Trimestrale della camera di commercio industria artigianato agricoltura di Parma", n.132, 2000, pp. 207-210.
- CAPELLI G., *Oratorio voluto da Maria Luigia alla Villetta, dedicato a San Gregorio*, in GAZZETTA DI PARMA, 25 ottobre 2005, da http://www.stmoderna.it/rassegna_quotidiani_dettaglio.asp?id=2519
- CAPELLI G., *Parma com'era: Nell'affascinante mondo delle cartoline d'epoca di Gino Fiori*, Artegrafica Silva, Parma, 1981.
- CAPELLI G., *Porta San Francesco nel circuito bastionato di Parma*, La Famija Pramzana, Parma, 1995.
- CASA E., *Commemorazione del conte senatore Girolamo Cantelli. Letta addì 23 settembre 1888 dal dottor Emilio Casa e pubblicata dal comitato costituitosi in Parma per l'erezione di un monumento all'illustre defunto*, Ferrari e Figli, Parma, 1888.
- CIRILLO G., GODI G., *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Banca Emiliana, Parma, 1991.
- CIRILLO G., *Petitot*, Gazzetta di Parma, Parma, 2008.
- COLLEGIO DEI GEOMETRI DELLA PROVINCIA DI PARMA (a cura di), *Parma. L'immagine della città attraverso i secoli*, Parma, 1997 (con CD).
- CONFORTI P., *Le mura di Parma*, Battei, Parma, 1980.
- CONFORTI P., *Parma tra Neoclassico e Romantico. L'architetto Giuseppe Rizzardi Polini*, Editoria Tipolitotecnica, Parma, 2007.
- CORRADI-CERVI M., *Tracce di una villa romana trovate alla "Villetta"*, Giacomo Ferrari e figli, Parma, 1941 [estratto da "23 ottobre", numero unico 1941].
- COSTA N., DOSSI P., *Arcana. La luce dell'immenso*, Battei, Parma, 2000.
- CUSATELLI G. (a cura di), *Dai ponti di Parma : storia, costumi e tradizioni*, Alfa, Bologna, 1965.
- DA MARETO F., *Bibliografia generale delle antiche Province Parmensi*, DSPPP, Parma, 1974.
- DA MARETO F., *Chiese e conventi di Parma*, DSPPP, Parma, 1978.
- DA MARETO F., *Cimitero la Villetta*, in CORRIERE EMILIANO-GAZZETTA DI PARMA, 30 ottobre 1928, p. 5.

- DA MARETO F., *Parma e Piacenza nei secoli*, Rotary Club, Parma, 1975.
- DALL'ACQUA M. (a cura di), *Enciclopedia di Parma*, Franco Maria Ricci, Milano, 1998.
- DALL'ACQUA M., LUCCHESI M., *Parma città d'oro*, Albertelli, Parma, 1979.
- DALL'ACQUA M., MIGLIOLI M., BERGOMI M., "Con gli opportuni rimedii". *Vicende di folli a Parma dall'antico regime all'età napoleonica (1749-1814)*, in QUADERNI STORICI, *Sistemi di carità. Esposti e internati nelle società di antico regime*, n.2/1983
- DALL'ACQUA M. (et al.), *Atlante farnesiano*, numero monografico di "al pont 'd mezz de 'la famija pranzana-pro parma" (notiziario mensile), n. 3/1995, Tecnografica, Parma, 1995.
- DALL'ACQUA M. e DE GRADA R., *Luigi Froni. Scultore (1901-1965). Ritratti dell'esistenza. Catalogo della mostra tenuta a Parma nel 1995*, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, Parma, 1995.
- DALL'AGLIO P.L. e TROMBARA C., *Cenni storici e bibliografici sull'antico Ospedale di Parma*, Amministrazione Degli Ospedali Riuniti, Parma, 1956.
- DONATI P., *Nuova descrizione della città di Parma*, Paganino Giuseppe, Parma, 1824.
- DREI G., *Le tombe di Alessandro Farnese e dei Principi di Parma*, La Bodoniana, Parma, 1937, estratto da: AUREA PARMA, n.6, 1937.
- FARINELLI L., *Maria Luigia, duchessa di Parma*, Rusconi immagini, Milano, 1983.
- FORNARI SCHIANCHI L. (a cura di), *La città latente/II. Aspetti iconografici della città nella pittura parmense dell'800 e oltre*, Silva, Parma, 1995.
- GALLENCA C., *Nell'inaugurazione del monumento di Giovanni Inzani. R. Università, 1. luglio 1906*, Fresching & Bocchialini, Parma, 1906
- GOBERTI G., SPOCCI R. (a cura di), *Carteggio Dell'Archivio Comunale postunitario. Inventario 1861-1891*, Comune di Parma, Archivio Storico Comunale, 1995.
- GONIZZI G., *I luoghi della storia. Atlante Topografico Parmigiano*, Voll. I-II-III, PPS, Parma, 2001.
- GONIZZI G., *La città delle acque. Approvvigionamento idrico e fontane a Parma dall'epoca romana ai giorni nostri*, PPS, Parma, 1999.
- GRECO M., *Il cimitero interculturale. Ampliamento e Riqualficazione del cimitero di Ugozzolo, Parma*, Tesi di Laurea in Architettura, Università degli studi di Parma, Parma, A.A. 2007-2008.
- GRIGOLINI E., *Parma: la città dei morti. Struttura e immagine tra secolo XIX e XX*, Tesi di Laurea in Materie Letterarie, Facolta di Magistero, Università degli studi di Parma, Parma, A.A. 1989-90.
- IOTTI M., ZILOCCHI B., *Gli anni del Liberty a Parma*, Battei, Parma, 1993.
- LASAGNI R., *Dizionario biografico dei parmigiani illustri*, PPS, Parma, 1956.
- LEONI M., *La Villetta, o il camposanto di Parma. Carme*, Ruggia, Lugano, 1828.
- LINATI F., *Un fiore sulla tomba del Professore Luigi Caggiati*, Ferrari e Pellegrini, Parma, 1885.
- MALASPINA C., *Guida del forestiere ai principali monumenti di belle arti della città di Parma*, Stocchi, Parma, 1851.
- MARCHESELLI T., *I funerali del maestro Cleofonte Campanini nel 1920*, in MARCHESELLI T., *Parma di una volta*, Vol. 3, Gazzetta di Parma, Parma, 2006, pp. 370-371.
- MARCHESELLI T., *Le strade di Parma*, Vol. III, Benedettina, Parma, 1990.
- MARCHESELLI T., *Moderanno Chiavelli: dall'Hotel Croce Bianca, alle poste, alle scuole e alle cappelle della Villetta*, in MARCHESELLI T., *Parma di una volta*, Vol. 11, Gazzetta di

- Parma, Parma, 2007, pp. 280-283.
- MARCHI A. V., *Volte e figure del Ducato di Maria Luigia, 1816-1847*, Antea, Milano, 1991.
- MIANI ULUHOGLIAN F., *Le immagini di una città. Parma (secoli XV-XIX)*, Casanova, Parma, 1984.
- MILANO G., *La memoria dimenticata*, in QUI PARMA, 26 agosto 1995, p. 7.
- MOLOSSI L., *Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Tipografia Ducale, Parma, 1832-34.
- MUSIARI A., *Neoclassicismo senza modelli. L'Accademia di belle arti di Parma tra il periodo napoleonico e la restaurazione, 1796-1820*, Zara, Parma, 1986.
- NUZZO M. C., *La rappresentazione della memoria. Tra disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura*, Tesi di Dottorato in Ingegneria Civile XX ciclo curriculum "Disegno e rilievo del patrimonio edilizio", Università degli studi di Parma, Parma, 2008.
- PELICELLI N., *Parma monumentale. Illustrata*, Tip. Ferrari e figli, Parma, 1964.
- PELLEGGRI M. (a cura di), *Concorsi dell'Accademia reale di belle arti di Parma dal 1757 al 1796*, Accademia Nazionale di Belle Arti di Parma, Parma, 1988.
- PELLEGGRI M., *Attorno ad un progetto di cappella sepolcrale presentato dall'architetto Raffaello Cugini nel concorso dell'Accademia di Belle Arti di Parma nel 1764*, in PARMA NELL'ARTE, n. 1-2, 1985.
- POLLI G., *Parole lette nel cimitero monumentale di Parma nel 1862 nei funerali dei martiri d'Italia dal maestro Alberto Polli*, Stamperia Nazionale Donati, Parma, 1861.
- RIGHI G., *Il cimitero evangelico di Parma*, in <http://www.chiesavaldese.org/parma/Cimitero.htm>
- ROSSI M. (a cura di), *Città perduta, architetture ritrovate. L'Ottagono del cimitero della Villetta e altre architetture funerarie a Parma*, ETS, Pisa, 2007.
- ROSSI M., *Conoscenza dei documenti/valorizzazione dei monumenti - Il Cimitero della Villetta a Parma*, in AVRAMIDOU N. (a cura di), *Monumental Cemeteries. Knowledge Conservation, Restyling and Innovation*, Atti del Congresso MO06, Modena 3-5 maggio 2006, Aracne, Roma, 2007.
- ROSSI M., TEDESCHI C. (a cura di), *Il disegno della memoria. Forme, segni e materiali nell'Ottagono della Villetta a Parma*, ETS, Pisa, 2010.
- ROSSI M., TEDESCHI C., ALBERTI E., BONTEMPI D., *Colori dissepolti: tracce, indizi e rilievi per la ricostruzione del colore dell'Ottagono monumentale del Cimitero della Villetta a Parma*, in ROSSI M. (a cura di), *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari. Vol.VI*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna (RN).
- ROSSI M., TEDESCHI C., *Cemeteries as heritage monument. La Villetta, the main cemetery in Parma*, in E_CONSERVATION, THE ON-LINE MAGAZINE, n. 1, 2007, pp. 101-120.
- S.N. *Collezione di Decreti Sovrani, di due istruzioni date dall'inclita Presidenza dell'Interno intorno a' cimiteri e seppellimenti con note ad uso de' magistrati amministrativi, de' molto reverendi parroci e delle opere delle chiese parrocchiali de' Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Rossi-Ubaldi, Parma, 1846.
- S.N., *Alcuni fiori deposti sul sepolcro del sacerdote Giacomo Lombardini*, Tip. Reale, Parma, 1856.
- S.N., *Ampliamento del cimitero della Villetta comparto San Pellegrino-Parma*, Comune di Parma, Parma, 2008.
- S.N., *In onore di Padre Lino*, in "Gazzetta Di Parma", 11 luglio 1947.
- S.N., *Inaugurazione del Sarcofago a P. Lino da Parma*, in "Gazzetta Di Parma", 14 luglio

1947.

- S.N., *L'inaugurazione del Chiostro e della statua di P. Lino*, in "Gazzetta Di Parma", 23 novembre 1947.
- S.N., *La benedizione del Chiostro a Padre Lino*, in "Gazzetta Di Parma", 21 novembre 1947.
- S.N., *Monumenti e lapidi d'interesse storico artistico*, in "Parma per l'arte", n.1, 1951.
- S.N., *Notizie ufficiali*, in "Gazzetta Di Parma", 27 maggio 1823.
- S.N., *Statuti della Pia Unione d'Ufficianti canonicamente eretta nell'oratorio del cimitero suburbano della Villetta sotto la protezione di S. Gregorio Magno. Approvati dall'ordinario diocesano il 25 agosto 1851... [etc.]*, Stamperia Carmignani, Parma, 1855.
- S.N., *Un progetto che non ebbe attuazione*, in "Gazzetta Di Parma", 13 novembre 1961.
- SARDI G. P., *La città di Parma delineata, e divisa in isole colla descrizione degli attuali possessori di tutte le case, chiese, monasteri & c., dei canali, cavi, canadelle, condotti, coli, e fontane che vi scorrono sotterra ricavata dal piano originale della medesima eseguita, e compilata in quest'anno 1767*, PPS, Parma, 1993, anastatica dell'ed. 1767.
- SETTI A., «Tu che ti soffermi e leggi...»: il cimitero della Villetta e le sue *memoriae nella Parma di Maria Luigia*, MUP, Parma, 2010.
- SITTI G., *Parma nel nome delle sue strade*, Officina Grafica Fresching, Parma, 1929.
- SPOCCI R., *In debito con la fotografia: "I funerali di Vittorio Emanuele nel Duomo di Parma" di Enrico Sartori*, in MALACODA : BIMESTRALE DI VARIA UMANITÀ EDITO IN PARMA n.27, 1989.
- SPOCCI R., *L'origine storica del cimitero di Parma. Fu Maria Luigia ad eseguire le volontà di Napoleone*, in OLTREMAGAZINE n. 2, 2004.
- STOCCHI F., *Nicolò Bettoli. Teoria, pratica e geometria nelle prime opere architettoniche*, Tesi di Laurea in Architettura, Università degli studi di Parma, Parma, A.A. 2009-10.
- TALIGNANI A., *Un disegno inedito e qualche appunto per la tomba di Marco Colla nella Cattedrale di Parma*, in "Aurea Parma", n.1, 2003, pp. 9-30.
- TALIGNANI A., *Un nome per tre monumenti funebri ovvero Giovan Francesco D'Agrate al servizio del Consorzio dei vivi e dei morti della Cattedrale di Parma. Il cenotafio Centoni e i sepolcri Carpesano e Musacchi*, in PARMA PER L'ARTE, n. 3, 1998.
- TANZI R. S., *Cartoline da Parma. Una nostalgica raccolta di immagini. Dalla collezione di Paolo Bolondi*, Battei, Parma, 1999.
- TARASCONI C., *Gli epitaffi di Parma nell'età di Maria Luigia*, in AGER VELEIAS, N.5/2010.
- TESTA M. C., *La duchessa. Maria Luigia duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla*, PPS, Parma, 1996.
- TOCCI G., *Il ducato di Parma e Piacenza*, UTET, Torino, 1987.
- TOSCHI P., BETTOLI N., LEONI M., *I principali monumenti innalzati dal MDCCCXIV a tutto il MDCCCXXIII da sua maestà la principessa Maria Luigia arciduchessa d'Austria duchessa di Parma*, Bodoni, Parma, 1824.

ICONOGRAFIA, ICONOLOGIA E SIMBOLOGIA

- AA.VV., *Dizionario dei termini artistici*, in AA.VV., *Storia dell'arte. Linguaggi e percorsi*, Mondadori Electa, Milano, 1995.

- BACHOFEN J. J., *Il simbolismo funerario degli antichi*, Guida, Napoli, 1989.
- BATTISTINI M., *Simboli e allegorie*, Mondadori Electa, Milano, 2002.
- BAUDRY G.H., *Simboli cristiani delle origini. I-VII secolo*, Jaca Book, Milano, 2009.
- BIEDERMANN H., *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano, 1991.
- BONCOMPAGNI S., *Il mondo dei simboli. Numeri, lettere e figure geometriche*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1884.
- CHABOT A., *Dictionnaire illustré de Symbolique funéraire*, La Mémoire Néropolitaine (Paris) et Mémogrames - les éditions de la Mémoire (Bruxelles), Bruxelles, 2009.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, BUR, Milano, 1986.
- COSTANTINI C., COSTANTINI G., *Fede ed Arte*, Tumminelli, Roma, 1945.
- CUMONT F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Lib. Orientaliste P. Gheuthner, Paris, 1942.
- DE CHAMPEAUX, STERCKX G., *I simboli del medioevo*, Jaca Book, Milano, 1981.
- DE POLIA A. (a cura di), *Architettura. Enciclopedia dell'architettura*, 4 voll., Motta Architettura Il Sole 24 Ore, Milano, 2008.
- DESROSIERS S., *Les Nombres. Symbolisme et Propriétés*, Québec, 2001.
- ELIADE M., *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino, 1967.
- ELIADE M., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico religioso*, Jaca book, Milano, 1980. [ed. orig. *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris 1952].
- ENCAUSSE G. (PAPUS), *La science des nombres*, Chacornac Frères, Paris, 1934.
- FEUILLET M., *Lessico dei simboli cristiani*, Arkeios, Roma, 2007.
- FUCHS W., *Le immagini della morte nella società moderna*, Einaudi, Torino, 1973.
- GIORGI R., *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*, Mondadori Electa, Milano, 2004.
- HALL J., *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano, 1983.
- IMPELLUSO L., *Giardini, orti e labirinti*, Mondadori Electa, Milano, 2005.
- IMPELLUSO L., *La natura e i suoi simboli: piante, fiori e animali*, Mondadori Electa, Milano, 2003.
- KAMSTRA J.H., MILDE H., WAGTENDONK K. (a cura di), *Funerary Symbols and Religion - Essays dedicated to Professor M.S.H.G. Heerma van Voss*, J.H. Kok, Kampen (Netherlands), 1988.
- LUPI R., *Simboli e segni cristiani. Nell'arte, nella liturgia, nel tempio*, Paoline, Milano, 2007.
- LURKER M., *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Oscar Mondadori, Milano, 1994 [ed.orig. *Woerterbuch biblischer Bilder und Symbole*, 1987].
- PAPUS *La science des nombres*, Chacornac freres, Paris, 1934.
- PEROUSE DE MONTCLOS J. M., *Architecture. Méthode et vocabulaire*, Editions du patrimoine, Paris, 2000.
- RIPA C., BUSCAROLI P. (a cura di), *Iconologia*, Neri Pozza, Milano, 2000.
- RONCHETTI G., *Dizionario illustrato dei simboli. Simboli, emblemi, attributi, allegorie, immagini degli dei, ecc.*, Hoepli, Milano, 1922.
- URECH E., *Dizionario dei simboli cristiani*, Arkeios, Roma, 1995 [ed. orig. *Dictionnaire des symboles chrétiennes*, 1972].

