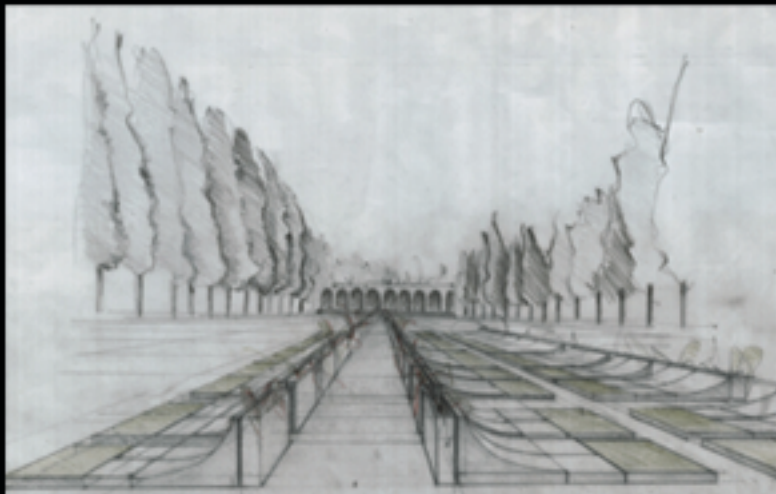




Maria Carmen Nuzzo

La rappresentazione della memoria.
Tra disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura



Tutor: Arch. Chiara Vernizzi
Co-tutor: Prof. Arch. Michela Rossi
Coordinatore del dottorato: Prof. Ing. Paolo Mignosa

Università degli studi di Parma
Dottorato di Ricerca in Ingegneria Civile
Curriculum: "Disegno e rilievo del patrimonio edilizio"
XX Ciclo

PREMESSA pag. 6**Rappresentazione della memoria***Tra disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura***PARTE I****Cap. 1 - Modelli e riferimenti nelle architetture della memoria**

1.1- Le forme della memoria:

la tomba di Anna Regilla: esempio di casa dei morti lungo la via Appia (disegni e incisioni)	pag 9
1.1.0 Architettura mediterranea europea protostorica: dal IV al III millennio in oriente e occidente	pag 17
1.0.1 La civiltà egea e i suoi palazzi	pag. 18
1.0.2 Le architetture megalitiche nell'occidente mediterraneo: isola di malta e isole occidentali	pag. 20
1.1.1 La tipologia della tomba etrusca e romana	pag. 22
1.1.2 Tombe a camera	pag. 24
1.1.3 Tombe a cappuccina	pag. 25
1.1.4 Tombe a cassone	pag. 26
1.1.5 Tomba a colombario	pag. 27
1.1.6 Tombe a dado	pag. 28
1.1.7 Tombe a tholos	pag. 29
1.1.8 Tombe a edicola	pag. 30
1.1.9 Tomba a pozzetto	pag. 31
1.1.10 Tomba a pozzo	pag. 32
1.1.11 Tomba a tumulo	pag. 33
1.1.12 Tombe a fossa	pag. 34
1.1.13 Tombe dei giganti	pag. 35
1.1.13.1 I santuari nuragici	pag. 36
1.1.13.2 I templi a pozzo	pag. 37

Dai sepolcri etruschi e romani vengono individuate le tipologie e le forme primarie riferite ai solidi platonici (cerchio, quadrato, triangolo)

1.2 - I modelli all'origine della cappella gentilizia del cimitero ottocentesco	pag. 39
---	---------

INDICE

Rappresentazione della memoria tra disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura

Cap. 2 - La domus dei morti (tipi ed elementi)	pag. 46
2.1- Mausoleo	pag.47
- Cippo	
- Edicola	
2.2- Gli elementi dell'architettura: la porta e il recinto	pag.53
<i>Viene evidenziata: la porta (l'edicola) e il recinto (la domus)</i>	
Cap. 3 - Gli impianti cimiteriali	pag.66
3.1- L'evoluzione del concezione della morte e la codifica del cimitero settecentesco	pag.66
3.2- Il cimitero come giardino pittoresco: Rousseau e l'isola dei pioppi ad Ermenonville	pag.70
3.3- I primi grandi cimiteri dell'Ottocento: Staglieno	
Tombe, sculture e giardini come esempio della rappresentazione della città borghese	pag. 73
 PARTE II	
Cap. 1 - Architettura funeraria a Parma: una nuova matrice progettuale	pag. 79
1.1- La storia	pag. 83
1.2- L'impianto e l'architettura	pag. 88
1.3- Il sistema dei cimiteri a Parma	pag.140
 Cap 2 - Le cappelle gentilizie e lo studio delle architetture	
2.1- I progettisti e gli artisti: Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Americo Bonaconza, Mario Moguidi	
<i>Analogie tra le architetture funerarie e residenziali</i>	pag.177

PARTE III

Cap. 1 - Il museo virtuale come restituzione critica di un rilievo pag. 220

- 1.1- L'idea pag. 221
- 1.2- L'organizzazione: il progetto "Villetta" pag. 222
- 1.3- I percorsi pag. 226

CONCLUSIONI pag. 230

Dal rilievo al disegno di progetto, spunti e suggestioni pag. 230

APPENDICI

- 1 Glossario pag. 239
- 2 I simboli Cristiani pag. 271
- 3 I simbolo con riferiemnti laici pag. 312
- 4 Schede:
 - le cappelle di Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Americo Bonaconza, Mario Moguidi: schede analitiche pag. 321
 - microarchitetture: schede critiche pag. 332

ALLEGATI

- 1 Spunti progettuali
- 2 Tavole di progetto

BIBLIOGRAFIA pag. 361

PREMESSA

Rappresentazione della memoria tra disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura

PREMESSA

La ricerca si è strutturata partendo dallo studio “degli antichi sepolcri etruschi e romani” per individuare quegli spazi caratterizzanti tali architetture “primigenie”, allo scopo di confrontarli con le cappelle gentilizie dei cimiteri neoclassici di cui sono "l'unità abitativa".

Il cimitero della Villetta a Parma è un modello, una matrice tipologica di significati formali e simbolici.

Il rilievo delle parti del cimitero ha permesso di individuare quegli elementi che da sempre, nella storia della morte e delle sepolture, hanno strutturato gli impianti cimiteriali e le microarchitettura che li costituiscono .

La *porta* che evoca l'azione del passaggio, e che segna il limite tra i due mondi definendo il "qui" ed un "altrove", e il *recinto* che custodisce lo spazio del cimitero in cui una comunità compie un'azione di continuo rinnovamento, di memoria e di affetto. Uno spazio ditinto ma non separato i cui percorsi interni generano la *croce* simbolo universalmente di sacralità e confine; un mondo *spirituale* dove le simbologie superano il significato religioso e raccontano che la giustizia, la prudenza, la fortezza e la temperanza sono virtù universali, segno di civiltà ed eroismo per ogni uomo che vive nel mondo.

I disegni di progetto sono strumenti per rappresentare e conoscere il disegno della memoria; il museo virtuale è lo spazio che di-svela la rappresentazione come valore dell'architettura: è una rielaborazione della restituzione del rilievo.

Il risultato del rilievo è il progetto di nuovi *spazi sacri* in cui l'uomo possa riconoscersi come altro da sé dove l'*angelo* è il simbolo di un mistero imperscrutabile che aprirà a quell'incontro tra *Eros e Thanatos* orientato all'esaltazione dell'eros come ad una sorta di ultimo ricordo.

Figure di Angeli, che saranno sostituite verso il '900, da figure di donne sensuali sempre meno angeli e sempre più messaggere di un mondo misterioso lasciano il posto a sensuali figure femminili che divengono il simbolo di quella morte giovane, ancora più tragica nel suo essere fuori tempo accompagnata dall'immagine del *fiore reciso* che la cultura simbolista e liberty aveva assunto come rappresentazione emblematica della morte soprattutto dopo che, nei primi anni del '900, la presenza al cimitero di Staglieno di uno scultore come Leonardo Bistolfi con le tombe Orsini e Bouer, offrirà un modello nuovo e sensuale a cui gli scultori guarderanno fino ed oltre la prima guerra mondiale.

Dopo la prima guerra mondiale al bisogno di rappresentazione monumentale della morte privata, viene a sostituirsi una dimensione più intima e interiorizzata in cui il dramma della morte di massa sembra non lasciare spazio altro che all'urlo o al silenzio di una madre che lo scultore *Eugenio Baroni* pone sulla tomba del *cimitero protestante* di Genova.

La morte tema universale che accomuna tutti gli uomini nell' unico spazio in cui il ricordo diviene il possibile mondo dell' eternità.

Ed è proprio tale spazio che diviene il "*qui*" in cui è proiettato attraverso lo studio della storia, il progetto quale risultato della ricerca condotta: progetto di microarchitetture ma anche di macrospazi pensati come riconfigurazione di *non-luoghi* inglobati nella modernità metropolitana a cui si vuole ridare il significato di *spazio del passaggio*, di *porta* intesa come luogo di congiunzione del raddoppio della persona: l'anima e il corpo scissi e ricongiunti attraverso il riconoscimento racchiuso e dis-velato dalla *dimora eterna*.

PARTE I

I TIPI

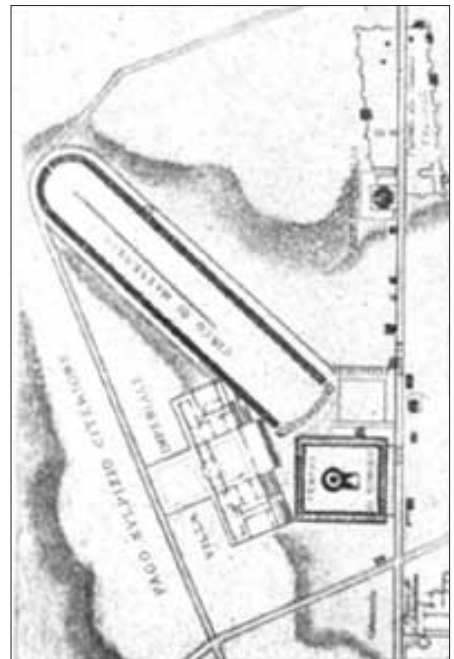
Capitolo 1

Modelli e riferimenti nelle architetture della memoria

1.1 Le forme della memoria: la tomba di Anna Regilla, un

Lungo la *regina viarum*¹, come in altre vie romane (*Latina, Nomentana, Flaminia, Salaria, Ostiense*), che si dipartivano da Roma per raggiungere terre molto lontane, furono sistemati numerosi edifici funerari²; oltre ai sepolcri, vi erano anche, inframmezzandosi o costituendo fronte più arretrata, singole abitazioni, ville sontuose, templi e boschi sacri, archi onorari, osterie ed alberghi, e ancora insediamenti talvolta di estensione tale da ospitare uffici pubblici, santuari, posti di polizia, impianti termali, *tabernae*, *deversoria*, e *hospitalia* ad uso dei viaggiatori. La presenza di siffatte costruzioni contribuì indubbiamente ad agevolare l'opera di urbanizzazione delle campagne nelle regioni attraversate dalle vie, oltre ad incrementare gli scambi culturali e commerciali.

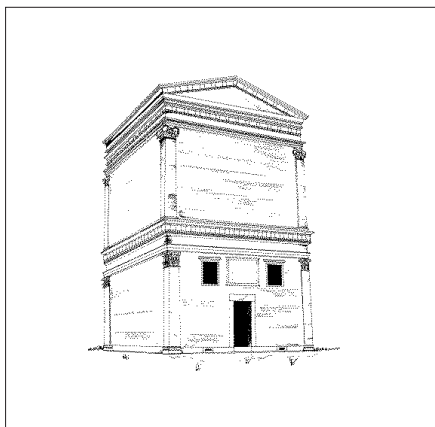
I sepolcri allineati lungo i bordi delle principali vie extraurbane furono costruiti da committenti appartenenti a famiglie romane o provenienti dalle province che, in relazione alla



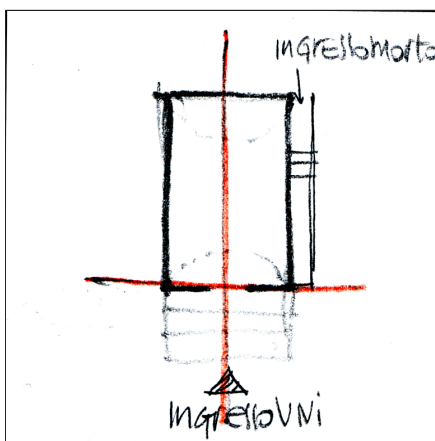
"La prima parte della Via Appia dalla Porta Capena a Bovillae", di L. Canina, con i monumenti sepolcrali nei pressi del tempio di Cecilia Metella,

loro estrazione socio-economico-culturale, vollero imprimere segni distintivi anche alle loro tombe. Queste si differenziavano nel loro aspetto per tipologia, per dimensioni, per originali sistemi costruttivi e per ricchezza di partiti decorativi (fregi e rilievi, statue, mosaici e pitture, ritratti dei defunti scolpiti o dipinti, disegni di paramenti murari ottenuti con la originale disposizione dei mattoni).

L'uso di rivestimenti laterizi policromi trova a Roma ampio favore per tutto il II secolo d.C. e fino agli inizi del seguente, in monumenti sepolcrali con tipologie 'a camera' e 'a tempio'. Di tali edifici resta documentazione nella necropoli dell'Isola Sacra, ubicata lungo la grande via che conduceva da Ostia al porto, in quella scavata sotto la Basilica Vaticana, in altri nuclei cimiteriali isolati e fuori dalla stretta continuità degli allineamenti sepolcrali o inseriti nel complesso di ville padronali. Alcuni edifici costruiti a Roma e nel territorio circostante nel II sec. d.C., articolati a piani sovrapposti ma di dubbia utilizzazione funeraria e architetture templari con podio e scalinata, edificate alla stessa epoca, presentano cortine laterizie policrome e ordinamenti decorativi affini a quelli dei coevi edifici funerari. Edifici sepolcrali, religiosi e con altra destinazione d'uso, così contraddistinti per tipologia e per caratteri figurali nell'ambito della cultura architettonica romana, sono stati sinora studiati. Numerosi sono, tuttavia, quelli che, per il loro cattivo stato di conservazione o per mancanza di fonti epigrafiche, documentarie



il modello: tomba del IV miglio lungo la via Appia



lo schema:

è una "tipologia a tempio" con pianta quadrata, alto podio e scalinate con accesso ad un'aula superiore mediante un asse perpendicolare alla via Appia con direzione nordest/sud-ovest.

i riferimenti:

-tomba del IV miglio lungo la via Appia

il sistema decorativo:

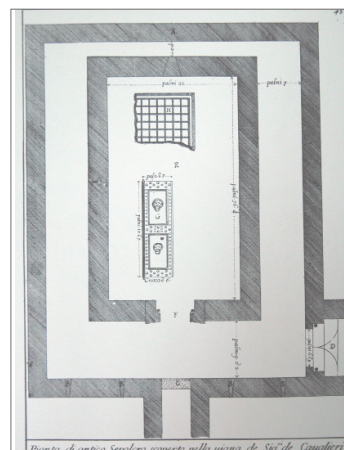
- è sobrietà dei volumi che ne definiscono le parti

-ricchezza cromatica del laterizio (gialli e rossi)

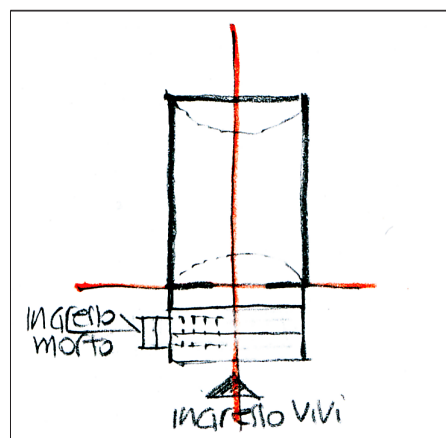
e iconografiche, non sono ancora sufficientemente indagati.

A quest'ultimo gruppo di architetture appartiene appunto il sepolcro al IV miglio della Via Appia, denominato dagli studiosi «*laterizio a tempietto*» per via dei paramenti murari laterizi che ricoprono le pareti esterne e per la sua tipologia. Esso presentava la tipica forma «*a tempietto*» a pianta rettangolare con un alto podio e con scalinata antistante che consentiva l'accesso ad un'aula superiore. L'asse longitudinale in direzione nordest/sudovest è perpendicolare alla via Appia antica. L'aula superiore, coperta con una grande volta a botte e con nicchie per le statue funerarie, era adibita a cerimonie funebri. Sul lato posteriore, varcando una porta, si raggiungeva la camera funeraria voltata a botte e con tre arcosoli per i sarcofagi. In elevato le cortine esterne, il timpano con le sue mensole che coronava i lati brevi, le paraste con basi e capitelli che sottolineano gli angoli, i partiti decorativi della trabeazione, le cornici delle finestrelle, erano tutti in laterizio.

Le conoscenze sul sepolcro sono limitate, poiché non possediamo fonti e studi specifici al riguardo. La tavola XXV del volume sulla Via Appia pubblicato da L. Canina nel 1853³ è la sola fonte iconografica tramandata; mancano iscrizioni epigrafiche, sporadici e indiretti sono i cenni riportati negli scritti condotti sull'architettura funeraria romana. L'indagine diretta condotta sulle strutture ancora esistenti, restaurate intorno al 1970, e l'esame delle più



il modello : *sepolcro noto con il nome "Sedia del diavolo"*



lo schema:

è una "tipologia a tempietto" con pianta quadrata, alto podio e scalinate con accesso ad un'aula superiore mediante un asse perpendicolare alla via Appia con direzione nordest/sud-ovest.

i riferimenti:

- Cenotafio di Anna Regilla
- Torraccio della Cecchina
- Sepolcro Barberini in Via Latina⁵

il sistema:

Lesena-Capitello-Trabeazione assume esiti decorativi raffinati e ricercati caratterizzati da sobrietà cromatica

importanti architetture con cortine laterizie esterne policrome, sia sepolcrali sia con diversa destinazione d'uso, consentono, tuttavia, di chiarire aspetti tipologici, costruttivi e decorativi del sepolcro laterizio 'a tempietto' del IV miglio della Via Appia, e di inserirlo cronologicamente, nel quadro delle esperienze architettoniche romane di età antonina.

In particolare, la tomba del IV miglio di Via Appia e il sepolcro noto come 'Sedia del Diavolo' in Via Nomentana⁴ sono tipologicamente affini, poiché in entrambi sono presenti una camera sepolcrale ipogea, ambienti superiori destinati ai riti funebri, podio e scalinata anteriore, ma si differenziano nell'articolazione distributiva, e soprattutto nelle modalità di accesso dal livello stradale a quello del pavimento della camera sepolcrale. Nel sepolcro di Via Nomentana la cella inferiore è preceduta, come in altri esempi di questo tipo, verso il prospetto, sotto il piano terminale della scala esterna, da un ambiente trasversale, che accoglie una scaletta di accesso al piano inferiore. Nel sepolcro laterizio del IV miglio della Via Appia, manca il corridoio trasversale, poiché l'accesso all'ambiente ipogeo è diretto e avviene - fatto insolito - attraverso una porta situata nella parete meridionale, opposta a quella d'ingresso, facilitando le modalità di accesso. Una maggiore fruizione dello spazio sotterraneo per la collocazione delle sepolture o delle urne è ottenuta, inoltre, utilizzando il vano chiuso in alto dall'alta scalinata. Per raggiungere questo scopo i gradini della scalinata sono disposti in maniera tale da invadere il rinfiacco della volta del sottostante ambiente. Questa soluzione, ideata per corrispondere alle esigenze di maggiore fruizione degli spazi sepolcrali, comporta una riduzione del ripiano terminale della gradinata, rendendo difficile l'inserimento di una fila di colonne per un probabile pronao: a meno che queste non fossero interposte; ma ciò è poco probabile a giudicare dalla mancanza di indizi archeologici, tra gli ultimi scalini.

Nella disposizione delle cortine murarie esterne il sepolcro laterizio del IV miglio della Via Appia antica e la 'Sedia del Diavolo' in Via Nomentana hanno in comune l'uso del rivestimento laterizio, ma nel primo il trattamento delle superfici esterne appare più cromaticamente ricercato di quello attuato nell'altro sepolcro o in altri edifici con cortine laterizie, prevalentemente monocrome, della necropoli dell'Isola Sacra presso Ostia o della necropoli Vaticana. Il sepolcro della Via Appia rivela chiare assonanze con le coeve esperienze decorative attuate in edifici con cortine laterizie policrome, sia sepolcrali, sia con diverse destinazioni d'uso.

In considerazione del cattivo stato di conservazione della zona di coronamento della 'Sedia del Diavolo', i riferimenti più diretti per le soluzioni decorative e compositive delle pareti che definiscono i volumi semplici del sepolcro laterizio della Via Appia, sono indubbiamente quelli attuati nel 'Sepolcro Barberini' in Via Latina, nel 'Cenotafio di Annia Regilla' alla Caffarella nei pressi della Via Appia e nel 'Torraccio della Cecchina' presso Casal de' Pazzi in Via Nomentana.

Il sistema lesena-capitello-trabeazione presenta in tutti questi esempi riscontri evidenti nella successione delle parti modanate, ma in quello della via Appia, le soluzioni decorative adottate, più semplificate, non hanno la raffinatezza dei partiti decorativi degli altri edifici. Nel sepolcro laterizio della Via Appia, i costruttori ricorrono, in sintonia con gli indirizzi artistici dell'epoca, all'uso della diversa colorazione dei filari di mattoni (gialli e rossi) legati da sottili strati di malta che formano le paraste, le basi, i capitelli e le modanature della trabeazione, per esaltare le superfici disposte su piani diversi, ma realizzano tenui oggetti che non assumono mai un risalto plastico; anzi, con il loro scarso oggetto riducono la sostanza della massa in variegati superfici di colore. Nella scelta della colorazione dei materiali, la volontà degli artefici di differenziare i colori dei mattoni per indicare con il colore giallo gli elementi portanti e con il colore del colore rosso le pareti di chiusura. Nell'attuazione di questi programmi i costruttori della tomba al IV miglio di Via Appia raggiungono esiti lusinghieri, ma non hanno la capacità artistica di emulare il livello qualitativo perseguito dagli artisti intervenuti nella costruzione del 'Sepolcro Barberini' e del 'Cenotafio di Annia Regilla' e del 'Torraccio della Cecchina', su incarico di una committenza colta e ricca.

Il sepolcro laterizio del IV miglio della Via Appia antica è, in sintesi, un esempio di sepolcro 'a tempio', rivestito di laterizio a due colori che, pur senza avere le arditezze strutturali delle coperture della 'Sedia del Diavolo' e del 'Torraccio alla Cecchina', o la ricercatezza decorativa policroma del 'Cenotafio di Annia Regilla' e del 'Sepolcro Barberini'⁶, si distingue per la sobrietà dei volumi che ne definiscono le parti, per le articolazioni distributive ben congegnate, e per la cura con cui sono stati giustapposti gli elementi decorativi per creare variazioni cromatiche sia con l'uso di mattoni gialli e rossi sia con la disposizione di superfici di scarso oggetto. L'indagine sugli edifici funerari 'a tempio', alla cui tipologia appartiene il nostro sepolcro, permette infine di verificare che tale tipologia non è diffusa quanto quella «a camera», come attestano le numerose tombe delle necropoli dell'Isola Sacra presso Ostia e Vaticana, e i tre sepolcri del Parco della Via Latina ('Barberini', 'dei Valeri', 'dei Pancrazi')⁷.

Note

1 La *regina viarum* è la Via Appia, iniziata nel 312 a.C. da Appio Claudio e conclusa per segmenti successivi nel 119 a.C. La sua estensione definitiva univa Roma con Capua, Venosa, Taranto e Brindisi.

2 P. S. BARTOLI, *Gli antichi sepolcri, ovvero mausolei romani, ed etruschi, trovati in Roma ed in altri luoghi celebri, nelli quali si contengono molte erudite memorie: raccolti, disegnati e intagliati* Roma, 1727, 1768

3 L. CANINA, *La prima parte della Via Appia dalla Porta Capena a Bovillae*, descritta e dimostrata con I monumenti superstiti dal commendatore L. Canina in seguito alle regolari scavazioni e lavori diversi ..., Bertinelli, Roma, 1853.

4 L. CREMA, *Due monumenti sepolcrali sulla via Nomentana*, in **Serta Hoffileriana, Zagreb**, 1940, pp.263-283 .

5 M. L. RICCARDI, *Il cosiddetto sepolcro "Barberini" sulla via Latina*, «**Palladio**», XVI, 1966, I-IV, N. S. XIV, pp. 151-182

6 M. TORELLI, F. ZEVI, *Roma, Principali monumenti del suburbio*, «**Enciclopedia dell'arte antica**», VI, 1965, pp. 872-899

7 A. VODRET, *Via Latina. La Tomba dei "Pancrazi"*, «**Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma** », XCI, 1986, pp. 615-622

Modelli e riferimenti nelle architetture della memoria

Architettura mediterranea ed europea protostorica: dal IV al III millennio in Oriente e in Occidente

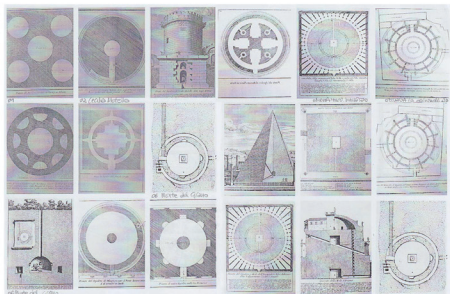


La domus dei morti

l'evoluzione tipologica dagli etruschi ai romani

le forme della memoria, individuazione delle tipologie e delle forme primarie

la tomba di cecilia metella e di caio cestio:



cerchio



triangolo



quadrato



LA THOLOS



IL PANTHEON

Lo spazio del sepolcro

la dramos, il vestibolo e la tomba

1.1.0 Architettura mediterranea ed europea protostorica: dal IV al III millennio in Oriente e Occidente

Dal III millennio a.c. le forme architettoniche divengono espressione dell'ideologia di quella società, per cui si può dire che l'esigenza di erigere un sepolcro duraturo e di innalzare una costruzione alla divinità creano un'architettura funeraria e religiosa.

Tra le tecniche si affermano i due principi costruttivi fondamentali del **trilitismo** (ovvero il principio della concentrazione del peso su sostegni isolati) e della copertura a **falsa volta**¹, o costruzione "in alveare".

I due sistemi tecnici variamente combinati hanno dato luogo alle più significative architetture civili, religiose e funerarie. Dagli edifici civili e religiosi egiziani, che applicando soltanto il trilitismo raggiungono forme grandiose, per continuare attraverso i templi maltesi e le tombe micenee, fino ai templi della Gran Bretagna ed all'architettura funeraria europea occidentale, si raggiunge in occidente una fusione dei due sistemi (cosiddetto, megalitismo occidentale) a causa dei suoli costituiti prevalentemente di rocce adatte.

Nell'architettura microasiatica non viene applicato il trilitismo, per l'assenza di roccia adeguata da cui trarre monoliti per il sistema strutturale. La presenza di banchi argilliferi favoriscono l'uso prevalente del mattone fittile per cui le strutture di sostegno sono in mattoni più o meno cotti su zoccolo lapideo di fondazione con presumibili solai a travature lignee.

La costruzione quindi per conseguire la necessaria solidità s'innalza a murature continue con rare aperture di necessità. L'architettura urbana microasiatica rivela perciò un carattere introverso e chiuso. Sarà il tempio egiziano, con il suo colonnato ad innalzare nella storia dell'architettura l'apertura della costruzione allo spazio esterno.

Il sistema della copertura architravata è più frequente del sistema a falsa volta questo sia per la leggerezza dei materiali impiegati sia per la difficoltà di recuperare materiale coesivo per cementare i mattoni necessari.

I primi esempi di copertura a falsa volta si evidenziano nelle costruzioni di tombe ipogee: di queste il più antico esempio risale al V millennio a.c. cioè alle così dette tholoi di Arpasiyya².

1.0.1 La civiltà egea e i suoi palazzi

Uno dei principi fondamentali dell'architettura palaziale minoica è quello di raggruppare gli ambienti intorno ad un cortile centrale come a Festo e Cnosso. Gli elementi dell'architettura egea sono più o meno comuni alle tre grandi culture che fioriscono intorno all'Egeo (minoica, cicladica, micenea).

La disposizione degli ambienti è adeguata alla morfologia del luogo: essi risultano asimmetrici e sono caratterizzati da scalinate, ambienti terrazzati ecc. conferendo al palazzo minoico quel carattere di dinamicità funzionale posto in relazione alle esigenze della società minoica che concentra la sua vita in massima parte nel palazzo (fig. 1).

La funzione del cortile interno è a tal proposito predominante, mentre il cortile esterno è per lo più adibito a giochi sportivi.

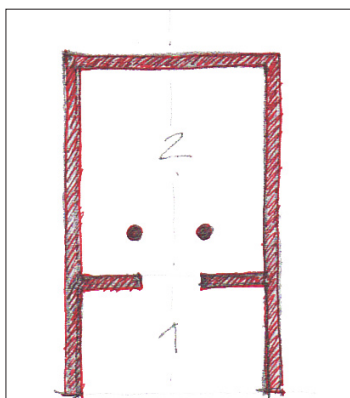
Al carattere di apertura al mondo esterno dei palazzi minoici si contrappone quello introverso e chiuso dei palazzi del re micenei, di cui sono noti quello di Tirino, Micene, Pilo. Situati per lo più su alture, gli ambienti a pianta rettilinea sono disposti attorno al salone centrale, o megaron, o sala delle adunanze secondo Omero.

E' un ambiente rettangolare diviso in tre vani: l'ingresso a due ante murarie laterali con due colonne di sostegno al centro per il tetto e con una porta centrale di accesso al secondo vano.

Una o due porte centrali immettono al centro al megaron propriamente detto o "sala del trono".

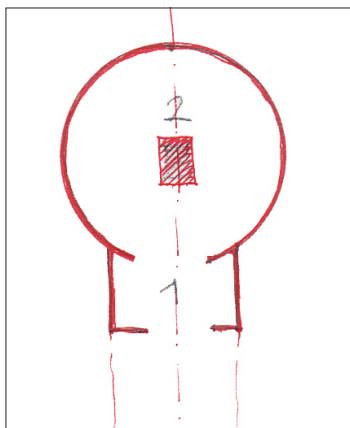
L'architettura funeraria micenea (fig.2) è nota per le sue tombe ipogee a falsa cupola e corridoio (dromos), delle quali è esemplare il tesoro di Atreo a Micene³.

Il corridoio scoperto che raggiunge una larghezza di m.6 e una lunghezza di m.35, come al tesoro di Atreo³ immette attraverso una porta rettangolare nella camera circolare ottenuta nei fianchi di alture rocciose, e rivestita di anelli concentrici, di conci sagomati "a scarpa". L'aggetto inizia dal piano di posa del primo anello per terminare nella chiave di volta chiusa a vertice. Il soffitto è decorato da rosoni aurei. Per mezzo di un portello e un breve corridoio si passa ad un ambiente minore a pianta quadrata utilizzata per la deposizione, mentre la camera circolare era riservata al rituale⁴.



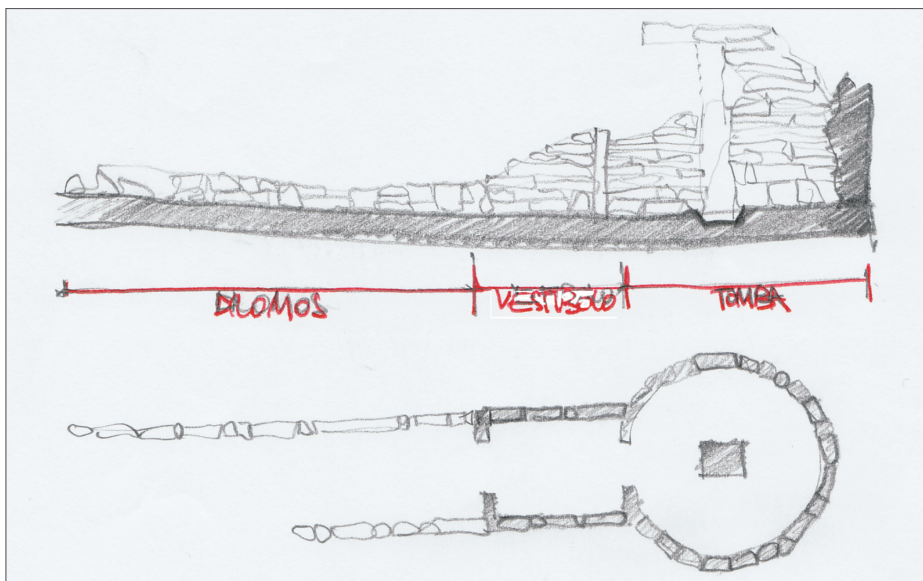
1 L'ingresso
2 La Sala del trono (megaron)

fig1 il palazzo Miceneo



1 L'ingresso (dromos)
2 La tomba

fig2 Le tombe a Thòlos



1.0.2 Le architetture megalitiche nell'occidente mediterraneo

Isola di Malta

Nelle architetture del 1600-1500 a.C., definito come periodo apogeo, nell'isola di Malta la tarda civiltà neolitica dei "grandi templi" offre esempi precoci della tecnica Megalitica che sviluppa elaborati ambienti ellittici. Ma è soprattutto nel mondo europeo in Spagna, in Francia, in Scandinavia e in Puglia che si vede fiorire il megalitismo con i suoi monumenti tipici delle pietre fitte (menhir) delle tombe a camera e a corridoio (dolmen) degli allineamenti e dei circoli di pietra aventi destinazione sacrale (cromlech)⁵.

A Malta i caratteri essenziali sono:

- 1) l'adozione del sistema trilitico e architravato nelle strutture portanti (corridoio d'ingresso, muri portanti)
- 2) uso della falsa volta di copertura

Isole occidentali

Nell'avanzata età del bronzo si vedono fiorire le singolari civiltà architettoniche della Sardegna e delle isole Baleari

La tecnica costruttiva è a blocchi che dà origine a caratteristiche strutture megalitiche.

In Sardegna il monumento tipico è il Nuraghe, torre tronco conica con ambienti interni a falsa cupola⁶.

Nelle Isole Baleari il monumento tipico è il Talayot che si distingue nei due tipi a pianta circolare e a pianta quadrata; il profilo verticale della costruzione risulta tronco-conico se a pianta circolare, tronco-piramidale se a pianta quadrata.

La decorazione

Nell'architettura Protostorica del Mediterraneo e dell'Europa, l'elemento decorativo o figurato, scolpito o dipinto, ha un carattere vario e occasionale; soltanto a Malta e nel mondo cretese-miceneo, come già nel vicino oriente e nelle civiltà classiche, s'intravedono tradizioni canoniche di rapporti tra struttura e tipologie ornamentali. Il motivo predominante sui monumenti, come negli oggetti, mobili e soprattutto nella ceramica è la spirale.

Note

1...la copertura a falsa volta da distinguersi da quella a vera volta secondo PERROT-CHIPIEZ in *Histoire de l'arte dans l'antiquité*, Paris, 1882-1911, I pp.554 sgg., II, pp. 231 sgg.)

2 A. PERROT, *Archéologie Mesopotamienne*, Paris, 1953, II, p.155 sgg.

3 *Il tesoro di Atreo*, detto anche tomba di Agamennone, è una maestosa tomba a tholos situata nei pressi della rocca di Micene, in Grecia. Fu edificata intorno alla metà del XIII secolo a.C. (quattro secoli prima dell'epoca della guerra di Troia) ed ospitò i resti del sovrano che portò a termine la ricostruzione della rocca. Si tratta di una camera semisotterranea a pianta circolare, con copertura a sezione ogivale, realizzata con massi aggettanti (falsa volta). E' alta 13 mt mentre il diametro misura 14.50 metri; per trovare una costruzione voltata altrettanto ampia si deve scorrere il tempo fino al Pantheon, costruito 1400 anni dopo.

4 G.Rondevaldt, *Der Fries des Megarons von Mykenai*, Halle, 1921

5 C.Ceschi, *Architetture dei templi megalitici di Malta*, Roma, 1939

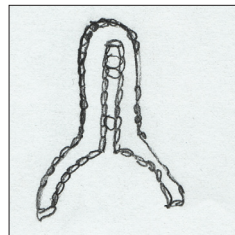
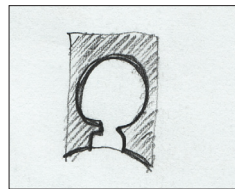
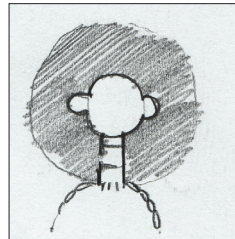
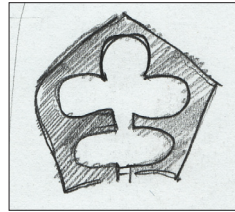
6 G.Lilliu, *Civiltà dei Sardi*, Roma, 1968

1.1.1 La tipologia della tomba etrusca e romana

"..erano scavate nella roccia, quando questa lo permetteva, od erano costruite in pietra, tufo o nenfro, in superficie, a forma di tumulo¹.

Mentre i Romani costruivano i monumenti funerari fuori terra e ben visibili, normalmente lungo le vie consolari, gli Etruschi, come la maggior parte dei popoli antichi, cercavano in ogni modo di nascondere le loro necropoli. Se costruita in superficie, la tomba era ricoperta da un tumulo di terra che ne nascondeva la presenza. Altro fatto che avvicina l'aspetto delle tombe etrusche a quelle di altri popoli, specie degli Egizi, era che queste prendevano forma ed aspetto delle case dei vivi, qualche volta perfino venivano scavate a forma di tempio, come le tombe rupestri di Norchia, a significare, molto probabilmente, che questa era la sepoltura di un personaggio di casta sacerdotale e dei suoi familiari.

Una curiosità molto diffusa nelle necropoli è l'urna cineraria di terracotta riprodotte, con molto verismo, la capanna costruita con pali di legno e il tetto di paglia.



Le tipologie "a esedra", piante: a Gozo (malta), *Los Millares* (Spagna), a *Castelluccio* (Sicilia), *tomba dei Giganti* (Sardegna), *tomba a Talaytos* (Minorca)

L'interno delle tombe varia moltissimo a seconda del gusto e delle possibilità economiche del proprietario. Le più semplici sono formate da una o due camere comunicanti, i letti funebri addossati alle pareti e scavati nel masso senza sculture né soffitti dipinti riproducenti le travature delle case. Nelle più ricche si riproduce, invece, l'appartamento del vivo sino ai più minuti particolari. Porte con cornici, finestre, mobili e suppellettili, tutto riprodotto alla perfezione nella roccia scavata. Le porte sono con gli stipiti obliqui, più strette in alto. Nelle pareti che dividono le celle, sono aperte le finestre che permettono la vista della stanza vicina. Tutto intorno, sgabelli, banchi, poltrone dal ritto schienale, con l'appoggia piedi di fronte, letti con le gambe ben tornite, armi appese, gli arnesi più vari usati dal defunto, tutto contribuisce a rendere l'aspetto della casa del defunto una cosa viva e palpitante.

L'accesso alla tomba è spesso costituito da una lunga scalinata scavata nel tufo (dromos) chiusa e sigillata da una grande pietra monolitica o da un robusto muro formato da grandi pietre squadrate saldate con malta a calce...

Le decorazioni dipinte tendono a riprodurre le stesse decorazioni della casa del vivo. Il soffitto, tra trave e trave, è variamente dipinto con foglie, rami, uccelli o motivi ornamentali. Le pareti sono chiuse in alto da una lunga serie di strisce colorate con vivace ed indovinato accostamento di colori. Nei triangoli delle pareti formati dalla forma del tetto, leonessa, leopardi od altri animali si affrontano, separati da un cippo od ara.

Le pareti laterali, sono divise in pannelli e riproducono le scene più care vissute dal defunto mentre era in vita. Vediamo così il signore alla caccia, alla pesca, alla danza. Oppure, mollemente sdraiato sul letto, in compagnia della bellissima moglie, degli amici, dei familiari lo vediamo banchettare allegramente. I servi, variamente indaffarati, si affrettano a versare il vino entro grandi vasi, altri sono pronti a servire arrosti di cacciagione posti su larghi vassoi. I musicisti riempiono di gioiose melodie l'ambiente, le danzatrici dalle lunghe vesti fiorate, trasparenti, intrecciano con i danzatori, in gonnellino corto, le danze ed agitano graziosamente le lunghe mani affusolate. A rendere più vero e naturale l'ambiente, piccoli animali domestici passeggiano sotto i tavoli e nelle sale.

Nulla vi è di funebre, la gioia di vivere pulsa ancora nelle carnagioni accese dei commensali...

Tutto vive nella più pura naturalezza e nel realismo più pittoresco. La città dei morti come per incanto, si trasforma in una città dei vivi, i defunti assumono l'aspetto di persone reali, lo sfondo delle scene ed i paesaggi agresti non sono nature morte ma balzano all'occhio come scorci veri dell'ambiente Etrusco."

Così *George Dennis*, il grande archeologo inglese dell'800, descriveva le sepolture etrusche¹.

¹ Tratto da "*The cities and cemeteries of Etruria.*" / *Abridged edition edited by Pamela Hemphill with maps, plans and illustrations.* - Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1985. - LXV-234 p. ill. 23 cm. I edizione del testo 1848. II^ 1883.

1.1.2 Le tombe a camera

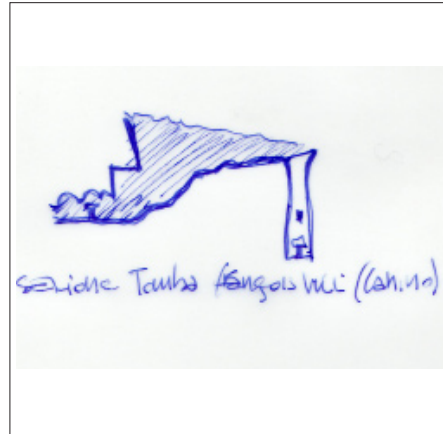
Le tombe a camera generalmente sono introdotte da un corridoio più o meno lungo e stretto (*dromos*) con pendenza variabile secondo il terreno, a cielo aperto o in cunicolo. Queste tombe sono ricavate sotto terra negli strati rocciosi (tufo, macco, nenfro, peperino ecc.).

La loro forma è molteplice; possono essere rettangolari, trapezoidali, quadrate, ed avere uno o più ambienti variamente collegati.

Attorno alle pareti, ci possono essere dei letti o delle banchine ricavati dalla roccia o anche costruiti, sui quali erano deposte le salme e la suppellettile funebre.

Le pareti, le porte, i soffitti, possono essere scolpiti in vario modo. Il soffitto, in particolare, poteva imitare la struttura in legno dell'abitazione reale, avere il trave centrale (*columen*) in rilievo con i relativi travicelli (*cantherii*) sugli spioventi.

Non mancano, specie per il periodo arcaico, colonne con capitelli, sedie, sgabelli, cornicioni, porte rilevate, finestrelle, scudi, letti e guanciali scolpiti e decorati. Talvolta, lungo le pareti, è possibile rinvenire anche delle nicchie per la deposizione di altri corpi. Così come le sculture, anche le pitture



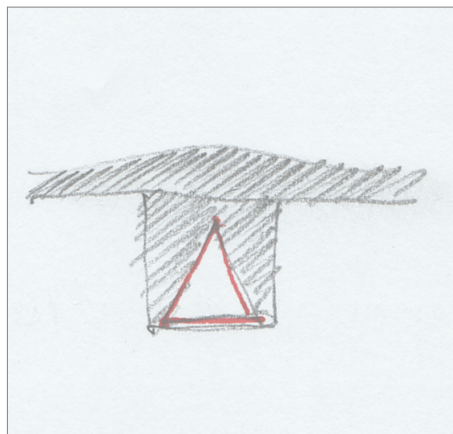
1.1.3 Le tombe a cappuccina

Vengono chiamate in questo modo per la forma che ricorda il cappuccio dei frati. Guardandole in sezione, infatti, mostrano una forma triangolare.

La tomba è formata da tegoloni (tabellones) o anche da lastre di pietra, che sono poste ai lati del defunto e congiunti al vertice. Il tutto, poi, era ricoperto di terra.

Il corredo funerario che è possibile rinvenire in queste tombe è dei più poveri che si conosca; qualche volta manca completamente.

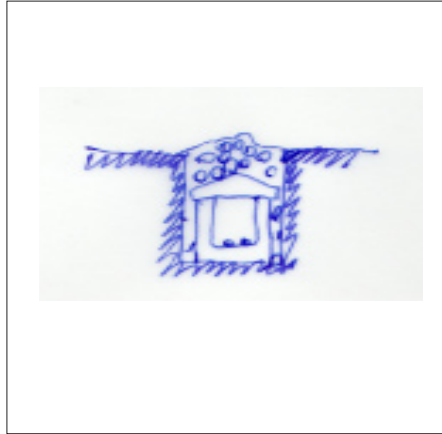
Questo tipo di sepoltura, molto diffuso durante l'età imperiale, è proprio delle classi più povere. L'età giunge fino al Medioevo.



1.1.4 Le Tombe a cassone

Sono costituite da pesanti casse di tufo, nenfro o peperino che racchiudevano il corpo del defunto e deposte entro fosse scavate nel terreno.

Il coperchio è a «schiena d'asino» o a doppio spiovente. Il cassone, oltre il cadavere, custodiva parte o tutti gli oggetti funebri. Altri oggetti potevano essere deposti ai lati del cassone o sopra di esso, particolarmente nell'estremità superiore, protette da improvvisati ripari di scaglie pietrose (VII-V sec. a.C.).



1.1.5 La Tomba a colombario

Si tratta di camere più o meno grandi, talvolta comunicanti in serie, con ricavate nelle pareti numerose cellette quadrate di 20/30 cm di lato allineate orizzontalmente e verticalmente. In esse erano deposte; entro vasi, le ceneri dei defunti con un misero corredo funebre. Usate per lo più dalla povera gente sono tombe ascrivibili agli ultimi periodi della vita etrusca e al periodo romano (III sec. a.C. e seguenti).



1.1.6 Le tombe a "dado"

Le tombe a "dado" sono sempre delle tombe a camera contenute, in questo caso, all'interno di un blocco di roccia scavato nel tufo o anche costruito.

Nel caso il monumento funebre è isolato sui quattro lati si ha la vera e propria tomba a dado, altrimenti si hanno forme intermedie:

- a semidado quando il monumento è isolato solo su tre lati dalla parete rocciosa:
- a falso dado quando la sola facciata è scolpita nella roccia ed ha qualche cenno dei lati

La facciata può avere una porta reale (periodo arcaico), oppure una finta posta in alto. In questa tipologia di tombe si ricrea una abitazione normale, le modanature di vario tipo e diversa disposizione (becco di civetta, toro, fascione, campana) ornano la facciata o anche i lati del dado che hanno, spesso, piccole scale per accedere alla parte superiore del monumento (piattaforma).

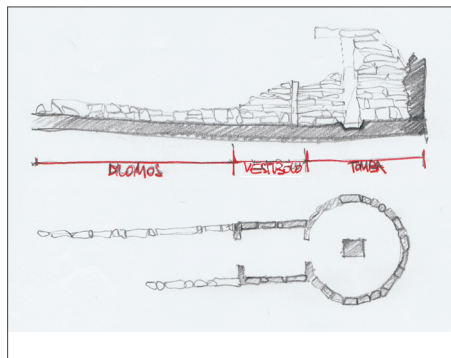
Nelle tombe a dado ellenistiche la tomba vera e propria è situata sotto la facciata sulla esatta perpendicolare della finta porta. Tra la facciata e la camera sepolcrale vi può essere un ambiente più o meno grande (ambiente di sottofacciata). Sono caratteristiche delle necropoli rupestri.

Datazione: metà del VI-II sec. a.C.



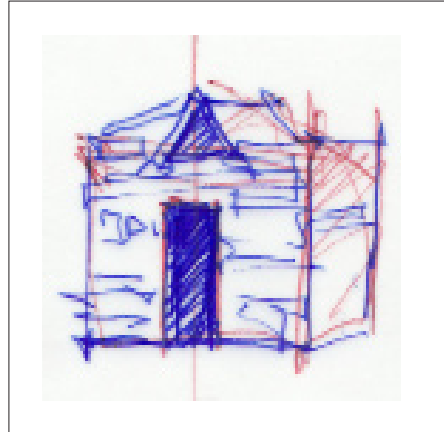
1.1.7 Le tombe a thòlos

Si tratta di una derivazione dall'architettura micenea. Il thòlos era una tomba dedicata alle sepolture regali; in essa appare uno dei primi esempi di cupola dell'antichità. Costruito tagliando una collina e disponendo grandi pietre in cerchi concentrici sovrapposti, fino a chiudere completamente la sommità dell'ambiente conico che ne deriva, il tholos viene successivamente ricoperto di terra, che ricostituisce la collina originaria. Un corridoio, lasciato libero fra due pareti di pietra, conduce all'accesso della tomba. All'interno in un piccolo ambiente scavato accanto al grande vano con la cupola, era collocato il sarcofago del re. Gli etruschi utilizzarono questo tipo tombale soprattutto nell'Etruria settentrionale e nel tardo periodo orientalizzante (Vetulonia, Volterra).



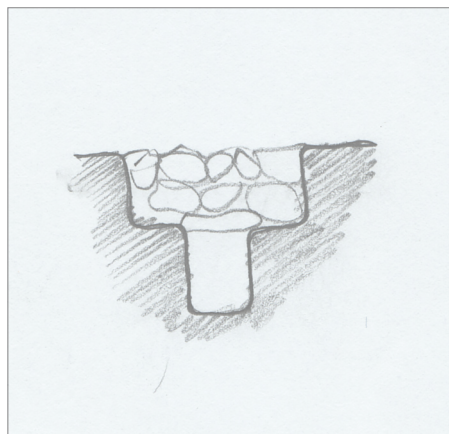
1.1.8 Tombe a edicola

Tipiche del periodo che va dalla metà del VI fino alla metà del V sec. a.C., le tombe a edicola somigliano nella loro struttura esterna a una casa con tetto a doppio spiovente (vedi definizione di *Tomba* nel glossario).



1.1.9 Tombe a pozzetto

Alla fine dell'età del bronzo le sepolture a incinerazione sostituiscono quelle preistoriche a inumazione, e le ceneri vengono collocate all'interno di pozzetti semplici rivestiti da ciotoli o lastre. Questo si presenta come un piccolo pozzo cilindrico o quadrangolare scavato nella terra o nella roccia tenera. La profondità, variabile a seconda della natura del terreno, può raggiungere anche i due metri e la larghezza metri 1,50. Nel fondo troviamo l'ossuario contenente gli avanzi combusti del corpo, attorno è collocato il corredo funebre costituito da vasi e da oggetti metallici soprattutto in bronzo.

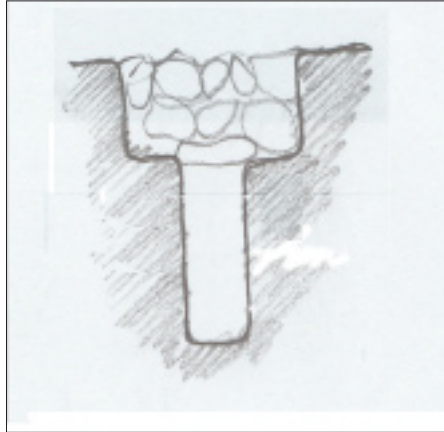


1.1.10 Tomba a pozzo

Di epoca decisamente tarda (II-I sec. a. C.) questo genere di sepoltura si presenta come un pozzo che scende nel terreno fino a giungere talvolta a una decina di metri.

Al termine si aprono, una grande camera o vari cunicoli che introducono ad altrettanti ambienti ove sono deposti i defunti.

La discesa avviene grazie a delle tacche (pedarole) ricavate nelle pareti del pozzo cilindrico o rettangolare.



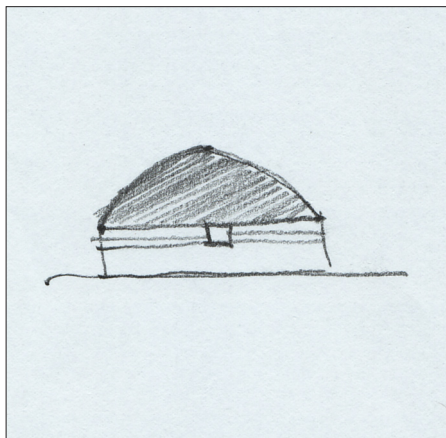
1.1.11 Tomba a tumulo

Sono tombe a camera il cui nome deriva dal fatto di essere sormontate da un monticello di terra o di roccia che protegge l'ambiente sepolcrale e che, a distanza, le fa sembrare tante colline o come a Tarquinia, tanti «Monterozzi».

La parte esterna, sulla quale si innalza il cono di terra, ricavata nella roccia o anche costruita con massi, si chiama usualmente « tamburo » e può anche essere ornato da modanature.

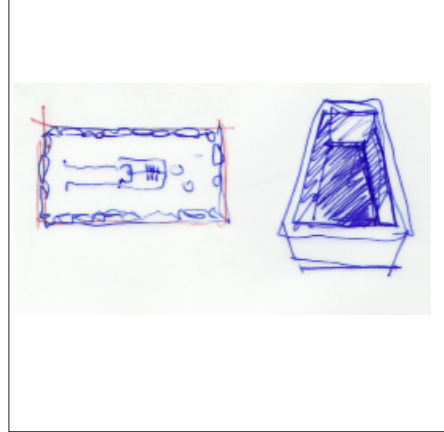
Secondo la grandezza il tumulo può contenere più tombe con più ambienti diversi. Questa tipologia di tombe appartiene al periodo iniziale della civiltà etrusca, ovvero alla fine dell'VIII-VI sec. a.C.

Tipici invece del tardo periodo orientalizzante sono i grandi tumuli con volta a falsa cupola ad anelli, impostata su pianta circolare e apparentemente sorretta da un pilastro centrale (*tholos*).



1.1.12 Tombe a fossa

Nell’VIII secolo a.C., alle tombe a pozzetto di cremati, si aggiungono, e spesso le sostituiscono, quelle a fossa per inumati, scavate nel terreno a forma più o meno rettangolare. Quando la roccia era assente, attorno all'urna cineraria o al cadavere del defunto, venivano “costruite” le pareti con blocchi di vario genere e grandezza, scaglie di pietra, lastroni lirici o anche tegole. I vasi rituali e gli oggetti del corredo funebre venivano deposti sia all'interno che all'esterno della fossa. Secondo il rito di sepoltura, questa tipologia è possibile ritrovarla fino alla metà del VI sec. a.C.



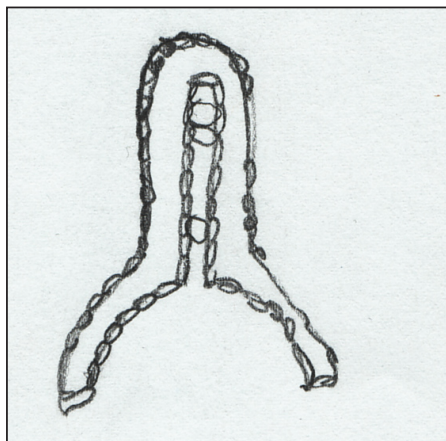
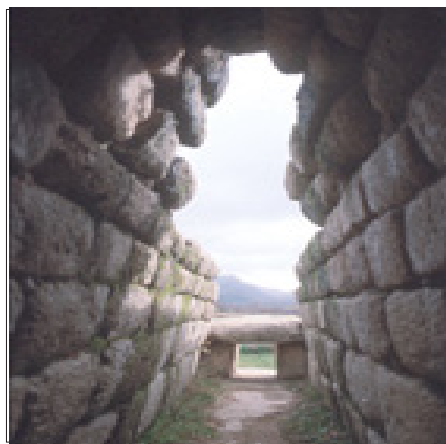
1.1.13 Tombe dei giganti

Già dalla fase più antica l'architettura nuragica elabora anche la tomba dei giganti, monumentale sepolcro collettivo che in base a credenze popolari si pensava fosse utilizzato per tumulare un gigante.

Nel Bronzo Antico (1800 a.C.) nasce e si sviluppa la tomba dei giganti di stile dolmenico-ortostatico: la facciata è ad esedra ed è costituita da lastroni di pietra infissi verticalmente nel terreno, che vanno crescendo in elevazione dalle estremità delle ali al centro dove domina, con valore architettonico e simbolico, l'alta stele che spesso presenta finte finestrelle al lato della porticina ricavata al piede della stessa stele.

Dietro la facciata stava un vano rettangolare (interrato) coperto da lastroni e costituito da filari di pietre. Un esempio di architettura del genere è la tomba dei giganti di Aiodda, presso Nurallao (NU).

Il tipo dolmenico-ortostatico continua a svolgersi durante il Bronzo Medio in particolare nella Sardegna centro-settentrionale; nello stesso tempo, nella Sardegna centro-meridionale, fa la sua apparizione un altro tipo di tomba dei giganti a struttura detta "nuragica", in cui permane la sagoma a corpo rettangolare con esedra (schema che sembra simbolizzare la testa del toro), ma sparisce il tumulo. Nell'esedra non c'è più la stele o altro ornato, rimane la nuda



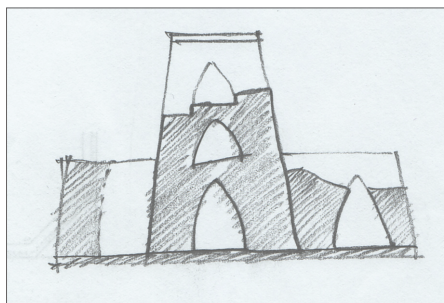
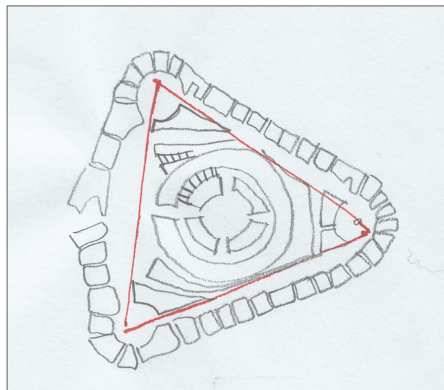
ingresso di una tomba dei giganti e lo schema della pianta

ed elegante prospettiva del muro concavo ordinato a file di pietra. Una struttura di questo tipo è la tomba di Sa Domu 'e s'Orcu, "la casa dell'orco" nella giara di Siddi (CA). Mentre il tipo "nuragico" perdura nel centro-sud dell'isola per tutto il tempo del Bronzo recente e Finale (1200-900 a.C.), quello dolmenico-ortostatico del centro-nord viene gradatamente a cessare e lo sostituisce un altro tipo di tomba dei giganti che si caratterizza per la raffinata lavorazione a scalpello della struttura muraria, e per la presenza costante al centro dell'edera, di una o due pietre sagomate e fregiate. Tra le costruzioni di questo tipo spicca la struttura monumentale della tomba dei giganti di Madau, presso Fonni (NU).

1.13.1 I santuari nuragici

Durante il Bronzo Recente e Finale (1300 a.C.) i Nuragici costruiscono i santuari, luoghi di incontro non solo religioso ma anche politico, civile ed economico.

Il disegno edilizio e architettonico consta di parti diverse, mirate a comporre festa religiosa e civile, mercato e assemblea politica. I giochi e gli affari del mercato si svolgevano in un vasto recinto ellittico, con porticato e vani rotondi per il soggiorno dei festaioli e con i posti per i rivenditori. In disparte, presso un gruppo di dimore stabili destinate alle famiglie che avevano



I santuari nuragici, *pianta e sezione*:

cura del santuario, spicca l'ampia rotonda coperta delle assemblee. Ben distinta è la zona templare con il tempio a pozzo.

1.13.2 I templi a pozzo

I templi a pozzo hanno una struttura composta di tre parti essenziali: il vano di ingresso, al livello del suolo, la scala che scende nel terreno e il vano interrato, con la volta a tholos. Sul fondo del vano interrato, ai piedi della scala c'è la fonte sacra. In superficie un recinto di pietre delimita l'area sacra.

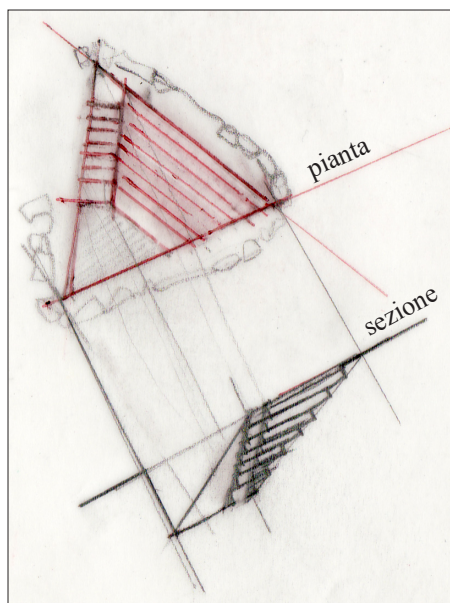
In Sardegna esistono circa 40 templi a pozzo: notevoli sono quello del santuario di S.ta Vittoria di Serri (CA), quello del santuario di S.ta Cristina di Paulilatino (OR) e il pozzo sacro Su Tempiesu presso Orune (NU), che si discosta un po' dalla struttura classica.



il tempio a pozzo: il vano d'ingresso è a livello del suolo, la scala è il dromos che scende nella terra.



Il triangolo è la forma del tempio



il tempio a pozzo: pianta e sezione della scala che è il dromos del tempio (studi)

Modelli e riferimenti nelle architetture della memoria

I modelli all'origine della cappella gentilizia nel cimitero ottocentesco

1.2 I modelli all'origine della cappella gentilizia del cimitero ottocentesco

Il termine cappella ha origine dall'oratorio dei re Merovingi in cui era conservata una reliquia della cappa (lat. cappa, cappella) di San Martino di Tauris¹. Passa poi a significare, genericamente, un edificio di culto adibito a destinazioni diverse, di piccole dimensioni, isolato o inserito in un organismo architettonico maggiore.

Le cappelle isolate appaiono già frequentemente nel mondo paleocristiano adottando di preferenza la pianta centrale sull'esempio dei martirya (martyron) di cui spesso assumono anche la funzione funeraria. Quelle inserite negli organismi architettonici maggiori hanno invece origine nel periodo medioevale (sec. X-XI) e le prime vengono costruite nelle absidi delle chiese, per rispondere al moltiplicarsi degli altari dovuto all'accresciuto culto dei santi. Soltanto con il secolo XIV, per l'uso divenuto frequente, di acquistare ambienti privati di culto, le cappelle vengono inserite nei fianchi delle chiese e la loro funzione trionfa nel barocco quando assumono forme architettonicamente cospicue divenendo elemento caratteristico dell'edificio sacro.

Storicamente importante fu la funzione della cappella per il formarsi di istituzioni particolari che a loro volta influenzarono, condizionandolo, lo spazio architettonico della chiesa stessa¹.

Il sargofago etrusco e la sepoltura a catafalco

La cappella funeraria si pone quale graduale trasformazione dell'antica sepoltura a catafalco, a sua volta derivata dai sarcofagi etruschi con figure giacenti, presente nelle chiese prima all'esterno, lungo i muri e nelle arcate perimetrali, o anche isolata nello spazio di pertinenza, come nel caso delle *arche scaligere* di Verona, e quindi all'interno, lungo le navate laterali.

La cappella come chiesa

Chiamata, ancora nel diciassettesimo secolo, *chapelle* o *représentation*, perché circondata da lumi come l'altare della cappella di una chiesa e sormontata da una statua che ricorda l'usanza medioevale di esporre il cadavere alla vista dei fedeli,

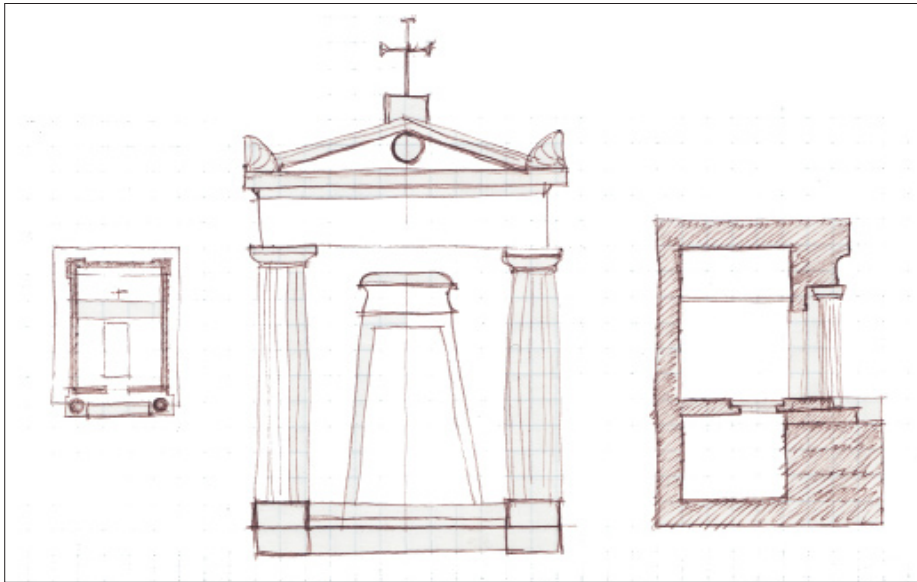


fig.1 Una cappella nel cimitero di Parigi

con la tomba-cappella già all'interno della chiesa si delinea gradualmente l'uso secondo cui lo spazio dei defunti è la parte sotterranea che riunisce, attraverso la preghiera, il mondo dei vivi e quello dei morti.

Si delinea così il modello delle attuali cappelle di famiglia, la matrice tipologica caratterizzata da una parte sotterranea, la *cripta*, e una in elevazione a forma di *tempietto* coperto a cupola o a doppia falda (fig.1).

Già nella preistoria il rito dell'ipogeo quale regno dei morti trova la sua origine; l'aldilà è un mondo analogo a quello dei vivi e la tomba funebre è il luogo del raddoppio della persona vivente dove all'immobilità dello stato fisico si contrappone la mobilità perenne del ricordo e della memoria.

Le dimore dei trapassati assumono la configurazione delle abitazioni terrene. La casa è l'archetipo, il modello cui guarda l'architettura e l'arte funebre: lo stesso sarcofago è una sorta di riproduzione in scala ridotta della dimora terrestre. Le interpretazioni dell'oltretomba variano a seconda delle diverse collocazioni geografiche: la cultura micenea, ad esempio, libera l'aldilà dai riti legati alla pura conservazione del corpo, assai importanti invece per gli egiziani, considerando l'ultima dimora come puro spazio, monumento essenziale in sé concluso. La tomba a *thòlos* presente nell'area mediterranea è un ambiente rettangolare, privo di decorazioni, preceduto da una corsia di accesso, la *dròmos*. Il recinto, realizzato in grandi blocchi di pietra, è caratterizzato da una maestosa porta alla quale è affidato l'apparato decorativo dell'intera struttura (fig.2).

Attraverso successive mutazioni ed evoluzioni questo tipo di sepoltura si tradurrà nella tomba ipogea tipica delle regioni meridionali italiane e quindi nella necropoli

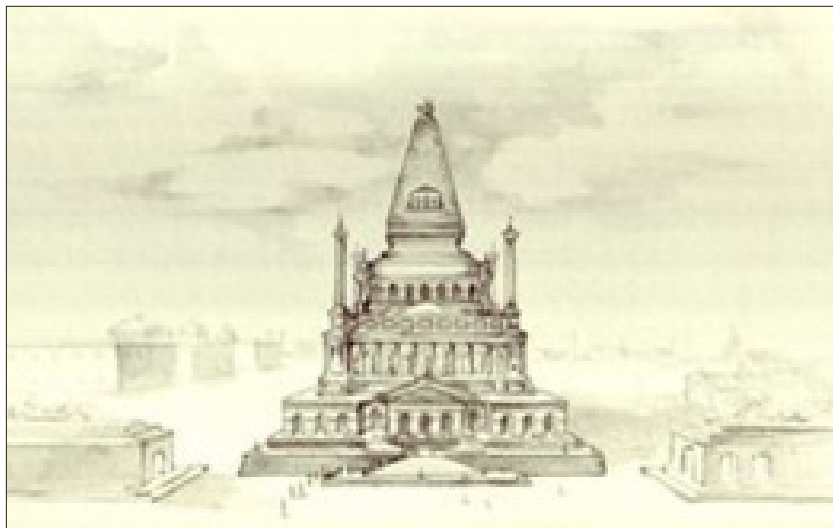


fig.2 Mausoleo di Alicarnasso.

etrusca, intesa come vera e propria città dei morti ad immagine della città dei vivi, guidata da una concezione fortemente razionale di coordinamento di più sepolture perfettamente rispecchiante la forma di aggregazione degli uomini sulla terra. Durante tutto il periodo delle persecuzioni contro i cristiani, il sottosuolo di Roma si popolerà di criptae, gallerie sotterranee scavate per ospitare nei *loci*, nicchie ricavate nelle pareti tufacee, più salme. Un tipo di sepoltura molto usato è l'*arcosolium*, ovvero una nicchia dall'apertura foggata ad arco nella quale veniva posto il sarcofago. Talvolta, ma più raramente, le tombe vengono direttamente scavate nella terra: sono le *fornae* — termine usato anche per definire canali ed acquedotti — accessibili dall'esterno attraverso un pozzo in muratura dal quale vengono calate le salme. A questa spiccata introversione all'interno della terra delle culture mediterranee corrisponde una estroversione propria delle regioni microasiatiche: le tombe a *heròon* sono templi isolati emergenti dal piano della terra, di ridotte dimensioni, all'interno delle quali il defunto viene celebrato attribuendogli gli onori dell'eroe. Dall'*heròon*, per successive contaminazioni con il tempio greco, deriva il *Mausoleo di Alicarnasso* (fig.2), mirabile monumento sepolcrale in pietra, completamente distrutto sul finire del XV secolo, con peristilio ionico e grandiosa copertura gradonata, eretto per celebrare Mausolo, signore della Caria dal 377 al 353 a. C.

Vitruvio prima (25-30 a. C.) e Plinio il Vecchio (75 d. C.) poi lo descrivono quale opera eccezionale per la mole e per il ricchissimo apparato decorativo, tanto che ben presto sarà conosciuto come una delle sette meraviglie del mondo antico.

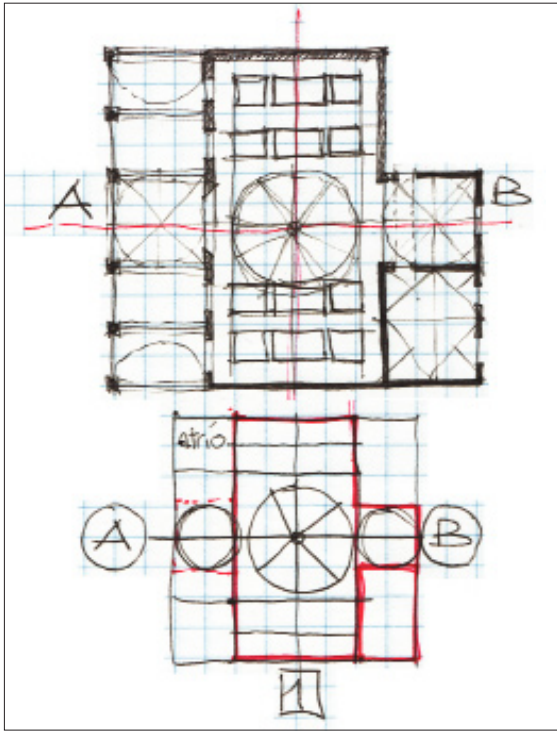


Fig.3

(1430) Cappella Rucellai, a Roma, detta *Cappella dei Pazzi*: non è a pianta centrale in quanto a lato del quadrato centrale coperto a cupola si trovano le cappelle laterali voltate a botte. E' preceduta da un atrio non portato a termine dal Brunelleschi anch'esso con uno spazio centrale sormontato a cupola emisferica che trova riscontro con la cupoletta del presbiterio in asse sul lato opposto della cappella.

L'interno si articola secondo uno schema lineare ottenuto da membrature portanti decorate in pietra serena che si stagliano contro i muri di intonaco bianco; esse sono disposte come se fossero tracciate sull'architettura le linee della regola della prospettiva.

A: atrio

B: presbiterio

1: asse che individua le cappelle

Le sepolture collettive nel pavimento delle navate delle chiese

Durante il cristianesimo viene recuperato il senso dell'oltretomba e dell'interiorità della terra: la *cripta*, il *sarcofago*, il *colombario a loculi sovrapposti* sono i segni della tradizione romana che vengono ripresi e tradotti in sepolture collettive poste al di sotto del pavimento della navata centrale delle chiese. Lastre di marmo chiudono i loculi sotterranei e allo stesso tempo ornano il suolo della chiesa: il bisogno di arricchire e decorare queste lastre con incisioni o rilievi sempre più marcati, epitaffi e ogni sorta di immagine, nel tentativo di ricercare forme sempre più elaborate volte alla celebrazione del singolo individuo, porterà in poco tempo alla reale impraticabilità del piano così fortemente inciso e quindi all'uso di strutture sopraelevate e autonome: si ripete così, in un certo senso, il tipo di sepoltura ad arcosolio che, si è visto, ha caratterizzato molte delle catacombe cristiane.

Durante tutto il Medioevo appaiono strutture a baldacchino, coperte da cappe di stoffa, lungo le navate laterali delle chiese ad inquadrare i sarcofagi arricchiti da sculture rappresentanti il defunto giacente circondato da simboli e figure allegoriche a memoria della vita passata. Sono queste strutture a baldacchino che diverranno una sorta di codice-stile per l'architettura degli anni a seguire.

Dal Quattrocento in poi le cappelle verranno sistematicamente aperte e quindi ornate dall'opera dei più prestigiosi architetti del tempo lungo le pareti

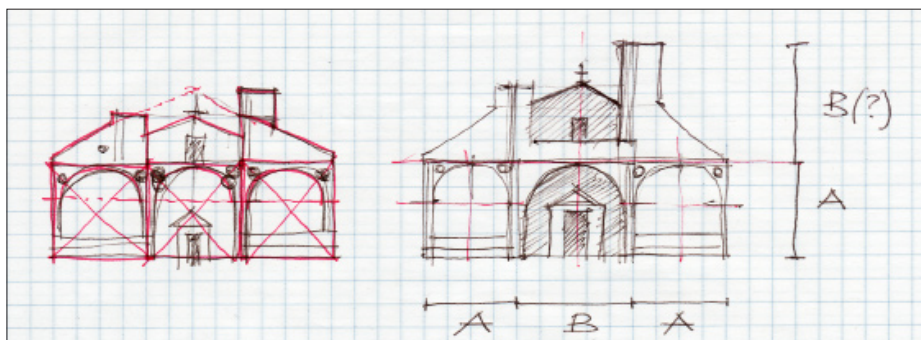


Fig.4

(1450) *Tempio Malatestiano*, a Rimini. L'originaria chiesa medioevale dedicata a S.Francesco fu trasformata in un imponente tempio classico in onore di Sigismondo e Isotta Malatesta.

L'edificio rimane incompiuto l'interno conserva una struttura prevalentemente gotica. Le intenzioni dell'alberti erano quelle di creare una cupola emisferica come quella del Pantheon sorretta da costoloni come la cupola del Duomo del Brunelleschi

A: cappelle laterali

B: navata centrale

lateralmente delle chiese. Marmi policromi, elaborati mosaici secondo la tradizione cosmatesca, statue, ricchissime epigrafi, affreschi e dipinti impreziosiscono le tombe degli uomini illustri.

Dalla *Cappella Rucellai* di Filippo Brunelleschi (fig.3), al *Tempio Malatestiano* di L.B.Alberti (fig.4) il tentativo di conciliare ideali cristiani con quelli umanistici attraverso la *celebrazione "di principi"* si continua a perpetuare. Il Tempio Malatestiano, rappresenta il primo esemplare moderno in cui viene data una soluzione classica al problema presentato dalla facciata di una normale chiesa cristiana.

In questi luoghi, che rappresentano la celebrazione della realtà divina e terrena, il simbolismo cristiano si intreccia con evocazioni pagane. L'esempio cinquecentesco più eclatante è il piccolo edificio a pianta centrale realizzato dal Bramante a Roma: *S. Pietro in Montorio* (fig.5) è a pianta centrale e si rifà ai *martirya* paleocristiani. Il riferimento architettonico e simbolico è il Pantheon tanto che Andrea Palladio gli offre il tributo di includerlo tra i "*templi antichi*" nel *IV° libro di architettura* divenendo poi modello per il Rinascimento maturo.

La volta celeste della copertura è una chiara evocazione al regno di Dio cristiano e alla simbologia cosmica laica.

La pianta è a croce greca con absidi angolari. Le cappelle, ricavate nello spessore del muro, svuotano l'insieme massiccio e imponente dell'impianto. Il riferimento alla Basilica di S.Pietro è immediato. La materia viene plasmata ricordando la modellazione della roccia che avveniva nella realizzazione delle tombe etrusche.

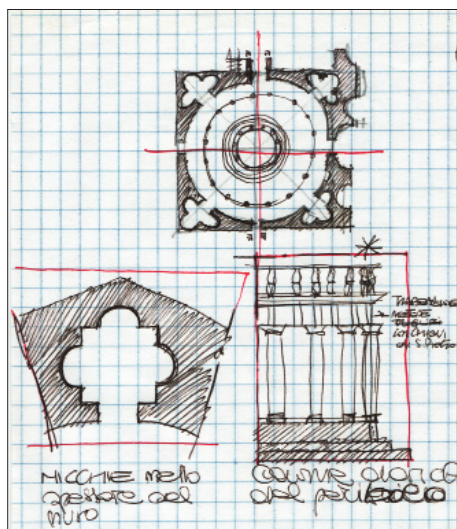
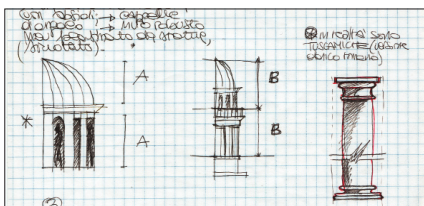


Fig.5

(1509) S. Pietro in Montorio, a Roma:

la pianta è a croce greca con absidi angolari. Queste cappelle ricavate nello spessore del muro svuotano l'insieme massiccio e imponente dell'impianto il cui riferimento è quello di S. Pietro. La materia così plasmata ricorda la modellazione della roccia che avveniva nella realizzazione delle tombe etrusche.



Sul piano decorativo, il linguaggio che percorre l'architettura funeraria acquista sempre maggiore autonomia: le cappelle vengono animate da marmi policromi, elaborati mosaici, statue, ricchissime epigrafi, affreschi e dipinti che impreziosiscono le tombe degli uomini illustri. Dalla cappella Chigi di Raffaello in S. Maria del Popolo a Roma alla tomba di Giulio II di Michelangelo in S. Pietro, quindi ai gruppi marmorei barocchi fino ai monumenti funebri di Antonio Canova, le figure di angeli piangenti, uomini giacenti e oranti, i bassorilievi bronzei e gli epitaffi formeranno i monumenti funebri sino al XIX secolo.

L'usanza di dare nuova immagine al defunto attraverso una statua fonda le sue radici in epoche più remote. Viollet-le-Duc nel suo *Dictionnaire* rileva come le figure di pietra medievali del XII secolo non rappresentino defunti ma persone vive, con gli occhi aperti, colte in una sorta di attesa della felicità eterna. Il senso dell'attesa e del divenire dell'iconografia medievale, recuperato dall'arte scultorea del XVI e XVII secolo a sua volta trova riferimenti più puntuali nelle raffigurazioni funebri del mondo pagano: un analogo atteggiamento sereno, volto ad accogliere un futuro possibile in un mondo altro da quello terreno, si può riscontrare in alcune figure giacenti ritrovate in tombe etrusche e romane. Dal XII al XIV secolo i giacenti e gli oranti sono pur sempre figure vive: dormono su letti di pietra, vegliano e pregano per l'eternità. Durante tutto il Rinascimento, in particolare nell'area culturale mediterranea, l'iconografia funebre libererà il corpo da ogni segno della passata vita terrena. Gli occhi dei giacenti si chiudono; le statue ripropongono il momento stesso della morte sino a giungere alla raffigurazione di scheletri quasi dissolti. La morte borghese si propone attraverso opere rese realistiche sino all'ossessione: il defunto e i suoi familiari sono raffigurati con una minuziosa cura di ogni più piccolo particolare. La pietra diviene morbido tessuto, finissimo merletto vibrante di un immobile moto

perenne.

La moderna cappella funeraria appare dunque il prodotto delle graduali, lentissime elaborazioni della tomba ipogea etrusca arricchita degli elementi propri dell'architettura e dell'arte scultorea rinascimentale e barocca. L'Ottocento, segnato dall'affermazione degli ideali borghesi, darà un nuovo senso alla sepoltura: non più tombe individuali per uomini illustri, le cappelle sono luoghi privati posti all'interno del recinto cimiteriale, dedicate il più delle volte ad una sola famiglia, recintate e chiuse, dove il defunto trova riposo per sempre, al riparo dal tradizionale trasferimento negli ossari, e dove i familiari possono riunirsi per pregare e per assistere alle funzioni religiose. I resoconti delle spedizioni e i rilievi eseguiti in Egitto da viaggiatori inglesi settecenteschi come Norden, Pocock o Dalton, quindi divulgati attraverso specifiche pubblicazioni in tutta Europa, contribuiscono alla conoscenza e alla diffusione di elementi decorativi e architettonici "all'egiziana" che, nel migliore dei casi, troveranno completa interpretazione nell'architettura come organismo, ma che, per la maggior parte, verranno interpretati, in una tipica operazione di "saccheggio", come fonti da cui dedurre didascalicamente singoli episodi. Motivi egizi, neogreci, neoromani, neogotici, ma anche neoindiani, neomoreschi, vengono impiegati — spesso mescolati tra loro — tanto nell'architettura civile e religiosa, quanto nell'architettura delle cappelle funerarie, quando si intende sottolineare un carattere ed evidenziarlo rispetto agli altri. Forme perenni, atemporali, silenziose ma eloquenti della memoria della vita definiscono l'immagine della città dei morti che dall'Ottocento torna ad essere, come lo era stata nel passato, lo specchio, il doppio della società dei vivi e, contemporaneamente, l'*analogon urbis*, lo scenario dell'evento del lutto, in cui si collocano le rappresentazioni eterogenee delle singole cappelle funerarie e delle singole cappelle private.

Note

1Paolo Portoghesi, *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, vol II p, 1969, Istituto editoriale romano.



La domus dei morti

la nascita dell'edicola e della cappella gentilizia



l'edicola



la tomba a torre



la colonna commemorativa



i modelli

Capitolo2 - La domus dei morti (tipi ed elementi)

2.1 Il mausoleo, il cippo, l'edicola

Il cimitero nella storia, nasce come “*luogo che celebra la memoria individuale*” (mausoleo) per poi divenire “*luogo collettivo*” (necropoli).

Il termine mausoleo con il quale si intende la tomba a carattere monumentale, discende dalla tomba di Mausolo, satrapo della Caria, ad Alicarnasso. Secondo gli antichi autori è ad Artemisia che si deve la costruzione del Mausoleo dedicato al fratello-sposo Mausolo, ed è per questo che sovente se ne è fatta risalire la datazione al biennio intercorso tra la morte di lui e quella di lei, cioè al 353-351 a.C..

In archeologia la necropoli (dal greco *nekros*, morto e *polis*, città) designa un agglomerato di tombe, disposte sovente in modo disordinato, ma talvolta integrate in un complesso di tipo urbanistico. Notevoli esempi di “città dei morti” progettate come complessi architettonici di tipo urbanistico sono le necropoli etrusche, tra le quali sono famose quella di Tarquinia e la Necropoli della Banditaccia a Cerveteri.

Il passaggio tra mausoleo e necropoli segna un'evoluzione in cui viene mantenuta la “mescolanza iconografica” tra concezioni pagane e cristiane. I simboli e le architetture ricorrenti riprendono i modelli classici e divengono i monumenti dell'arte funeraria.

Il dizionario di architettura e urbanistica di Paolo Portoghesi¹, con il termine monumento, dal latino *monumentum*, (derivato da *monère*, ricordare), indica un oggetto che tramanda un ricordo del passato riferito sia a un personaggio che a un avvenimento storico.

Dalla definizione di monumento scaturiscono i concetti di monumentalità e di monumentalismo, intendendo con il primo 'l'intenzionalità artistico-celebrativa applicata a costruzioni utilitarie, e con il secondo la tendenza più o meno accentuata nei vari periodi storici, verso la monumentalità.

Stabilito che ogni testimonianza di civiltà passata può considerarsi monumento, si usa classificare e distinguere i monumento in base all'intenzionalità che li ha prodotti definendo intenzionali quelli scaturiti da una precisa volontà, ai quali viene attribuito il valore di *monumentum* nel momento stesso della creazione,

e preterintenzionali quelli a cui noi diamo valore di monumento in base ad una visione storico retrospettiva.

Così si opera una divisione teorica in quattro grandi categorie:

- memoriale
- funerario
- totalitaristico
- storico/artistico

Il monumento funebre è il più antico, 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 richiamo, si passa con il tempo al ricordo.

In tutta questa classificazione vanno annoverati quei monumenti sorti sul luogo della sepoltura per ricordare e onorare la memoria di un defunto (dalla lapide alla stele, ai mausolei, agli heroa, ecc.) nonché quegli edifici religiosi che si pongono come simboliche sepolture (esempio il martyrium eretto in seguito sul luogo dell'uccisione di un martire).

Nelle società democratiche nasce la volontà di celebrare da parte della collettività il valore eroico di personaggi illustri: i monumenti onorari trionfali nell'antichità classica acquistano spesso una propria tipologia (arco di trionfo, trofeo ...), nel periodo rinascimentale, il monumento onorario tende a configurarsi tipologicamente come ritratto individuale ma idealizzato (spesso nella forma di monumento equestre) e gioca un ruolo importante nella sistemazione degli spazi urbani fino a comprendere vere soluzioni urbanistiche monumentali (sistemazione della piazza di Pienza da parte di PioII Piccolomini), o fondazione di vere città ideali (Sforzinda in onore di Francesco Sforza).

Alla categoria di monumento storico-commemorativo appartengono quelli eretti per ricordare le imprese e gli episodi storici di un gruppo, di un popolo di una nazione.

La storiografia concorda nel rilevare come attorno alla metà del XVIII secolo, iniziano a delinearsi i caratteri del cimitero moderno, o meglio di quel modello di cimitero che ancora appartiene ai nostri orizzonti culturali e che è stato il frutto di eventi, ricerche e progetti a vasto campo, legati alla sfera religiosa e filosofica, al dominio tecnico e igienico, a questioni politiche e sociali.

Dal sepolcro individuale ai mausolei nella tradizione cristiana.

Adolf Loos sostiene che: "solo una piccola parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento"².

Il luogo della memoria che si colloca nella storia come testimonianza di tomba è il sepolcro del Principe degli apostoli Pietro: anonimo all'origine, nel II° secolo diviene nucleo di un sistema aggregato di tombe.

Domina in questo periodo la tomba terranea che rappresenta una evoluzione del concetto di devozione: è un passaggio orientato verso la "lunga durata" della

tomba e che sfocierà nell'edicola funeraria realizzata con colonnine e timpani e alta circa tre metri.

Oggi la tomba di Pietro è conservata nell'abside della Basilica Vaticana; rappresenta la *Camera fulgens* sormontata zenitalmente dalla nicchia in metallo dorato in cui vengono rappresentati episodi biblici come simbolo della gestione Imperiale del culto Cristiano.

Il gesto laico e solenne della consegna della legge da Cristo a Pietro rappresenta il racconto iconografico della storia apostolica attraverso il martirio di Pietro: in questo senso diviene martiria distinto dai mausolei delle famiglie imperiali in quanto questi evocavano esclusivamente il potere. Nel II° e III° secolo una evoluzione della sepoltura porterà alla "Piazzola" definita con il nome di "tricla": è un porticato che prevedeva visite di numerosi pellegrini i quali lasciavano progetti sulle sue pareti.

Si creano aggregazioni di mausolei attorno alla tomba originando la prima Basilica circiforme che rappresentava la nuova cinta muraria della Città Santa.

Il culto della memoria apostolorum viene individuato dal cimitero di S. Sebastiano; in esso un affresco rappresentante il tema dell'abbraccio, riprende lo schema della concordia apostolorum e mette in codice la politica ecclesiastica. Alla fine del IV° secolo, dai concili e dai dibattiti sulle questioni riguardanti il primato della chiesa sul mediterraneo, la chiesa di Roma produce altre forme di figurazioni: non il tema dell'abbraccio ma gruppi centrali raffiguranti immagini di Santi isolati o accompagnati da S. Pietro: esempio S. Agnese con i due pontefici; inoltre si sviluppa il tema del pellegrinaggio come viaggio piuttosto che stazionamento al sepolcro.

Con la nascita del *cementarium comunetorum* le sepolture collettive danno luogo alle necropoli sotterranee: cisterne e miniere divengono catacombe; altre invece vengono realizzate ex-novo.

Il tema dell'anonimato si dissolve nella rappresentazione di temi di vita quotidiana del defunto attraverso la rappresentazione di scene dell'attività che svolgeva.

E' difficile identificare il momento in cui alcune forme presenti nell'arte funeraria diventano manifestazioni di fede cristiana, poiché il repertorio dei temi figurativi rimane lo stesso.

Le scene del "*ciclo di Giona*" (inghiottito da un pesce e poi liberato dopo tre giorni), che allude alla morte e resurrezione del Cristo, si combinano con quelle di vita quotidiana e con i temi apostolici.

Il programma decorativo diviene sempre più sofisticato: gli ambienti sontuosi si arricchiscono dei temi del pesce e degli ovini (caccia) combinati con il tema del buon pastore e del battesimo ma anche da quelli rappresentanti la concezione cosmica della *Pax Costantiniana*.

La rappresentazione del Paradiso come giardino rompe la divisione tra terra e cielo: sono raffigurate scene mondane del paradiso-palazzo: nel sarcofago del

La domus dei morti (tipi ed elementi)
 il mausoleo, il cippo, l'edicola

Beato Egidio a Perugia inizia il ciclo dei sarcofagi che entrano in contatto con le divinità: i defunti, con Costantino, “entrano in coppia” sovrastati da una mano divina oppure sono rappresentati accanto alla Madonna.

Lo statuto dell'autorappresentazione cammina parallelamente con la tradizione biblica.

Con l'editto di Costantino nel 313 a.c. viene ufficializzata la religione cristiana. L'avvento della *Pace* religiosa favorisce, una feconda produzione soprattutto di sarcofagi.

Fattori essenziali sono anche il rapido sviluppo delle comunità cristiane e il conseguente accrescimento delle aree funerarie.

Tra la fine del II e i primi decenni del III secolo d.C. lo sviluppo delle comunità cristiane e di una specifica iconografia, porta alla nascita di una tipologia di sarcofagi decorati con temi cristiani. I primi di essi nascono tuttavia nelle stesse officine che producono manufatti di carattere profano e condividono con questi ultimi il patrimonio iconografico e i percorsi stilistici: dal repertorio figurativo tradizionale pagano ereditano schemi figurativi, in alcuni casi risalenti addirittura all'età ellenistica, che vengono poi modificati, di volta in volta, con l'inserimento di scene e figure tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, sulla base delle richieste dei committenti cristiani.

Tra i soggetti prediletti le scene bucolico-marittime e le composizioni con filosofi e muse. Un'atmosfera spirituale, libera dai vincoli di tempo e di luogo, sembra distinguere i più antichi sarcofagi cristiani, detti del paradiso per la visione idilliaca che offrono con gli sfondi di alberi presenti sulla fronte, che pare volutamente trasposta in un mondo ultraterreno. Al gruppo più antico appartiene il sarcofago di Santa Maria Antiqua, conservato nell'antica chiesa e sicuramente prodotto in un'officina romana. Le figure del “*Filosofo*” e dell’”*Orante*” già presenti nel repertorio figurativo ellenistico-romano come personificazioni della Philantropia e della Pietas, si associano in questo sarcofago a scene del Vecchio Testamento (la storia del profeta Giona), alla figura del “*Buon Pastore*”, e ad una scena di battesimo: l’”*Orante*” viene quindi a simboleggiare l'anima della defunta, mentre il “*Filosofo*” è il simbolo dell'insegnamento cristiano ovvero del Cristo docente. Anche se la forma della lenòs e la decorazione di questo sarcofago risentono del gusto ellenico, tuttavia l'insieme si fa disorganico, episodico; il legame fra i diversi elementi è solo concettuale e la composizione è scandita unicamente dai fusti arborei e dalla forte cesura di Giona e del padiglione soprastante. Il centro dell'evoluzione tematica è il Cristo: prevale adesso il “*sarcofago a fregio cristologico*”.

Già in epoca tetrarchica compare nella pittura cimiteriale il *Christus majestatis*, solo o in mezzo al collegio apostolico, come visione del governo celeste; dopo la Pace della Chiesa, l'arte celebra la regalità del Maestro rievocando le tappe della lotta, la passione del Salvatore e dei suoi discepoli, i miracoli, la simbolica trasmissione della Legge. La sua immagine riflette questi concetti: nei primi

decenni del secolo è rappresentato in sembianze giovanili quale eroe amabile e misericordioso in atto d'operare prodigi; la generazione successiva lo vede come adolescente e lo smaterializza in pura spiritualità.

Riappare anche l'epopea mitologica che denuncia una committenza mista e aderente alla storia; qui sta il defunto: tra l'antica concezione dell'inferno pagano e quella paradisiaca del giardino cristiano.

I mausolei imperiali Cristiani del V° e VI° secolo, emuli di quelli pagani, si collocano attorno alle basiliche: queste si sviluppano lungo le strade e sono caratterizzate, al loro interno, da deambulatori circolari.

Il mausoleo dinastico, sulla via Labicana, fatto erigere da Costantino in onore dei martiri S. Marcellino e S. Pietro (poi dedicato alla madre Elena) nella Basilica omonima piuttosto che il Mausoleo di Tor de Schiavi (di Baldassarre Peruzzi) nella basilica di S. Pietro, sono innestati dopo il transetto sull'impianto longitudinale a navata centrale. Lo spazio del mausoleo è costituito da otto nicchie, quattro concave e quattro quadrate: queste ultime generano una croce che dilata lo spazio.

Con il mausoleo imperiale di Costantino, la rotonda si arricchisce di deambulatori e diviene più elegante e solenne: le colonne che sostengono archi e volte sono binate; il tema della croce viene enfatizzato dall'uso di colonne più grosse in prossimità delle nicchie che generano lo spazio cruciforme (fig. 1).

La figurazione è quella di nature, carri e amorini del repertorio pagano, atti ad alludere un banchetto funebre. La nuova concezione cristiana si mescola con quella pagana.

Esempi significativi di impianti architettonici che riprendono tali forme simboliche sono:

Mausoleo di Cancellas in Spagna:

Mausoleo di S. Lorenzo;

Mausoleo di Costantino che, consacrato nel 1360, diviene moschea nonché e "Pantheon" dell'imperatore Bisanzio;

Mausoleo di Galla Placidia (Augusta imperatrice) a Ravenna;

Mausoleo di Teodorico a Ravenna.

Le considerazioni che nascono da questa casistica sono:

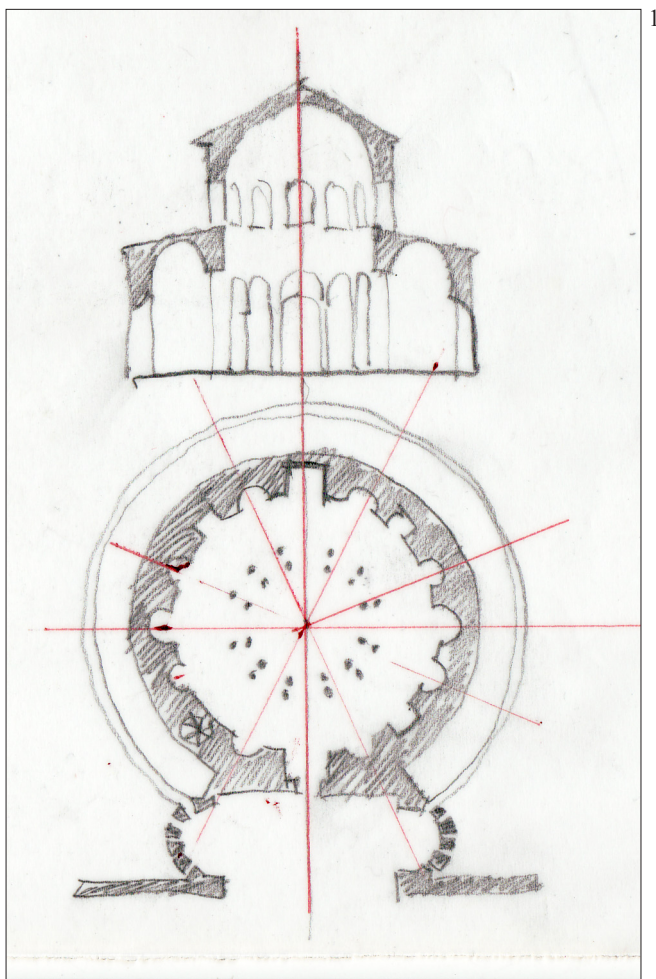
- il mausoleo Cristiano emula quello Pagano;
- la sacralizzazione delle figure imperiali avviene nelle celebrazioni funerarie mediante le citazioni di episodi biblici;
- le forme sono sempre più cristiane: la forma della croce viene enfatizzata con la pianta del mausoleo di Galla Placidia;
- la decorazione musiva diviene sempre più cristiana: le rappresentazioni sempre più accentuate di immagini femminili sia come imperatrici che come donne generiche alludendo alla esaltazione delle virtù femminili che promuovevano il credo cristiano e la sua successione dinastica;

La domus dei morti (tipi ed elementi)
il mausoleo, il cippo, l'edicola

- lo schema architettonico riprende la forma del cerchio (pantheon) e quella del quadrato. Queste figure divengono il modulo per schematizzazioni più complesse come la basilica di S. Pietro (cerchio e rettangolo) in cui il transetto è innestato tra la navata e l'abside.

La forma circolare che i cimiteri assumeranno negli anni a cavaliere del XVIII e del XIX, è l'immagine della città ideale: la Gerusalemme celeste, la città di Dio.

Essa diviene il modello escatologico della forma ideale che incarna la perfezione e la sua inclinazione sarà data da un sistema di cerchi concentrici che architettonicamente rappresentano l'applicazione di quella ricerca scientifica che approda le sue radici nel metodo di Galileo e di Newton attraverso il quale si arriva al *bello ideale*.



2.2 Gli elementi dell'architettura: la porta e il recinto

A Parma la città dei morti istituita all'interno di una villa suburbana da Maria Luigia nel 1817³, si organizza come quella dei vivi secondo le prescrizioni dell'editto di St.Cloud⁴ che prevedeva le sepolture fuori delle mura cittadine impedendole nei centri abitati.

La forma architettonica è quella di un recinto strutturato da un porticato con arcate voltate a crociera; la tomba diviene la casa dove lo spazio rappresenta il luogo del trapasso e dove si individua la porta (o soglia) che, come per l'urna funeraria piuttosto che l'edicola o il mausoleo, diviene il luogo del passaggio tra sacro e profano: il mondo profano è trasceso all'interno del recinto mediante la porta consacrando lo spazio attraverso il rituale del passaggio⁵.

Il rilievo delle cappelle ha portato alla luce i riferimenti formali e i modelli tipologici degli elementi che ne caratterizzano l'architettura, condizionati da una lunga tradizione che fa riferimento a culture diverse.

Le tipologie ricorrenti che individuano la tomba come archetipo di casa in quanto dimora eterna, sepolcro, luogo che accoglie l'uomo a nuova vita, possono essere individuate nella forma del *mausoleo*. Tale definizione si riferisce a qualunque monumento che abbia carattere sepolcrale e il cui schema architettonico ricordi quello di Alicarnasso (costruito dagli architetti Satiro e Pitide nel VI secolo a.C.) si tratta in generale di una tomba regale o gentilizia, il cui principale riferimento tipologico è quello del Pantheon (pianta centrale), mediato da realizzazioni di dimensioni inferiori, come il tempietto di San Pietro in Montorio⁵. Il termine, fin dal periodo romano, è stato usato per indicare i sepolcri innalzati alla memoria di eroi e cittadini illustri⁶.

A questo "tipo" sono riconducibili tre tipologie di tombe, la cui origine risale all'architettura romana ellenistica: la tomba a edicola, la tomba a torre e la colonna commemorativa.

L'edicola, dal latino *aedicula*, è individuabile come apertura o vano incorniciato o più specificatamente come motivo architettonico di origine classica simile alla facciata di un tempio, composto cioè di un timpano sorretto da due colonne o pilastri. Il termine indica qualunque vano a pianta semicircolare, rettangolare o quadrata, inserito nella struttura esterna o interna di un edificio. L'edicola appare anche come motivo architettonico puro, indipendente dalla funzione di inquadrare sculture e statue. L'edicola del Pantheon è tra i modelli più imitati nel Rinascimento italiano, specie per l'incorniciatura di finestre o porte⁷. Monumenti sepolcrali in forma di edicole dovevano essere frequenti lungo le vie suburbane⁸; tra questi, la tomba di Cecilia Metella è l'esempio più famoso, tant'è che divenne un tipo edilizio destinato a diffondersi, fino a essere ripreso,

nel Seicento, per la realizzazione di piccole chiese come quella di Sant'Andrea in via Flaminia del Vignola, costituita da una pianta quadrata allungata (pianta centrale allungata) e sormontata da una cupola circolare.

La tomba a torre, la cui espressione risale alle sottili torri a guglia piramidale esemplificative sono le torri El-Mselleten romano-libidiche del deserto libico, può essere considerata un'estrema espressione della torre semitica che, attraverso Cartagine, derivava a sua volta dalla tomba a torre della Siria settentrionale 104 d.C.⁹

La colonna commemorativa risale al pilastro funerario dei Secondini a Igel, presso Treviri (245 d.C.)¹⁰ che trova il successore nella Colonna Traiana del 113 d.C.: essa rappresenta la trascrizione figurata del libro di Traiano (*i per-duti Commentarii*), in cui erano descritte le imprese dell'imperatore e del suo esercito; sempre a questa tipologia è ricondotta la colonna di Marco Aurelio eretto tra il 176 e il 192 d.C. per celebrare, forse dopo la sua morte, le vittorie dell'imperatore romano Marco Aurelio (161-180) ottenute su Germani e Sarmati. Ispirato alla Colonna Traiana, il monumento presenta un fregio scultoreo che si arrotola a spirale intorno al fusto.

In questi modelli tipologici, gli elementi architettonici che traspongono tale luogo come domus sono la porta e la soglia, punto limite tra lo spazio sacro e quello profano.

Nello spazio sacro, la ierofania rivela un punto fisso, un centro che fonda ontologicamente il mondo; nell'esperienza profana, ogni vero orientamento scompare, non vi è più "il mondo", ma vi sono frammenti di universo spezzato, un'infinità di "luoghi" dove l'uomo si muove. La trasformazione del Caos in Cosmo attraverso il divino atto della creazione è riscontrabile ogni volta che l'uomo organizza il caos dandogli una struttura, una forma attraverso delle regole.

La casa – nello stesso tempo imago mundi e immagine del corpo umano – ha una parte considerevole nei rituali e nelle mitologie. Anche le urne funerarie, in certe culture come quelle della Cina protostorica e dell'Etruria, sono foggiate a forma di casa: hanno un'apertura superiore che permette all'anima del morto di entrare e uscire. L'urna-casa diviene in un certo senso, il nuovo "corpo" del trapassato.

Così come il tempio, all'interno del "caos" dello spazio urbano, diviene luogo limite, passaggio tra sacro e profano, la soglia della casa è la porta che segna questo transito: la soglia e la porta rivelano concretamente la soluzione di continuità dello spazio; il mondo profano è trasceso all'interno del recinto, consacrando lo spazio attraverso il "rituale" del passaggio. Il passaggio da una condizione esistenziale a un'altra è rappresentato nelle varie tradizioni religiose simbolicamente da un'apertura: «*Stretta è la porta e angusto il cammino che conduce alla Vita, e pochi lo trovano*» (Matteo, 8,14); «È difficile passare sulla lama affilata del rasoio, dicono i poeti per esprimere la difficoltà del cammino

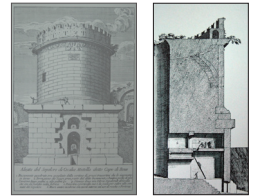
che conduce alla conoscenza suprema» (Kuntha-upanisad, III,14)¹¹.

L'uomo religioso vive in un cosmo "aperto"; egli stesso è aperto al mondo: egli aspira a collocarsi in un centro laddove esiste la possibilità di comunicare con gli dèi. La sua casa è un microcosmo, come lo è il suo corpo... e come lo sarà la sua tomba, la casa della vita eterna.

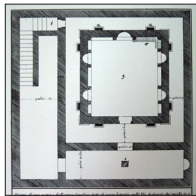
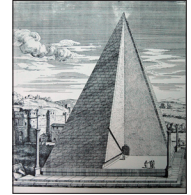
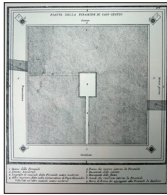
Tornando ora alla specifica esperienza di studio relativa al caso di Parma, di



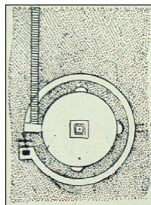
Sepolcro di *Cecilia Metella*:
pianta fronte e spaccato



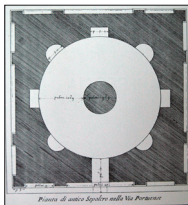
Sepolcro di *Caio Cestio*:
pianta e fronte



Sepolcro sulla Via Appia:
pianta e fronte



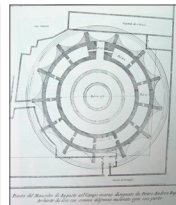
Pianta del sepolcro lavorato nella pietra in profondità di palmi 60



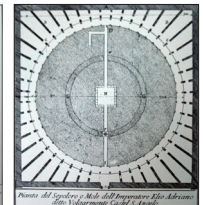
Sepolcro sulla via Portuense



Sepolcro della famiglia Serurilia



Mausoleo di Augusto nel Campo Marzio



Mausoleo di Elio Adriano Castel Sant'Angelo

Incisioni dei sepolcri romani tratte dalla raccolta: P. S. BARTOLI, Gli antichi sepolcri, ovvero mausolei romani, ed etruschi, trovati in Roma ed in altri luoghi celebri, nella quali si contengono molte erudite memorie: raccolti, disegnati e intagliati Roma, 1727, 1768.

Le forme sono ordinate dalla più semplice alla più complessa; i primi tre esempi evidenziano che i fronti si differiscono nonostante la somiglianza delle piante impostate secondo lo stesso schema: il vano è preceduto da un corridoio (dromos) a cui si accede mediante la porta.

La domus dei morti (tipi ed elementi)
la porta e il recinto

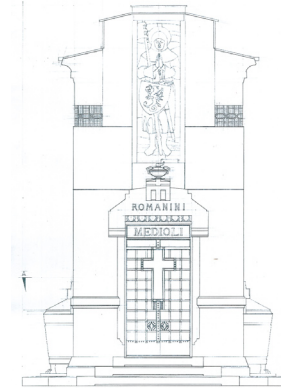
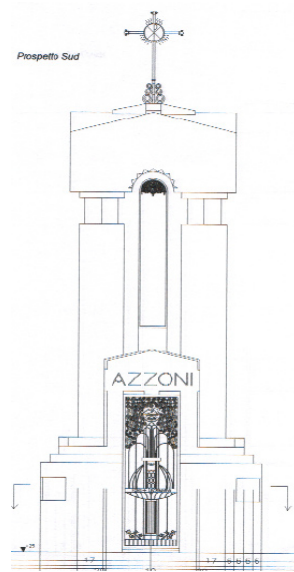
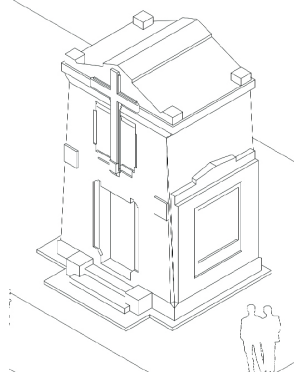
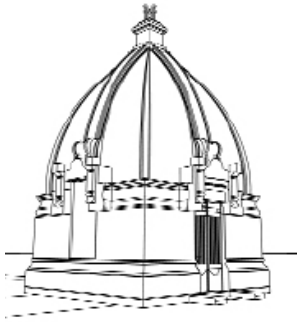


Fig. 1 - Cappella Marchesi
Fig. 2 - Cappella Romanelli.

Fig. 3 - Cappella Caprioli
Fig. 4 - Cappella Azzoni

Fig. 5 - Cappella Romanini

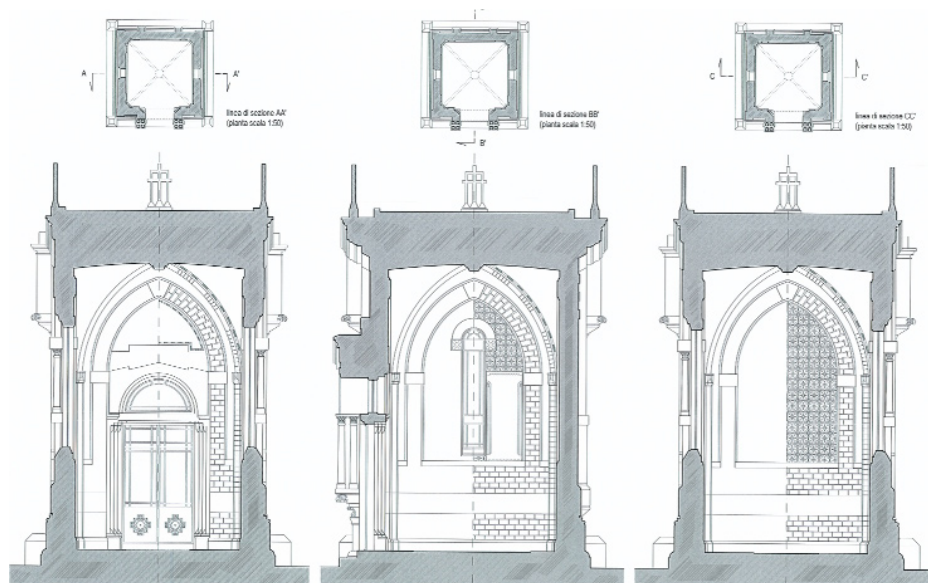
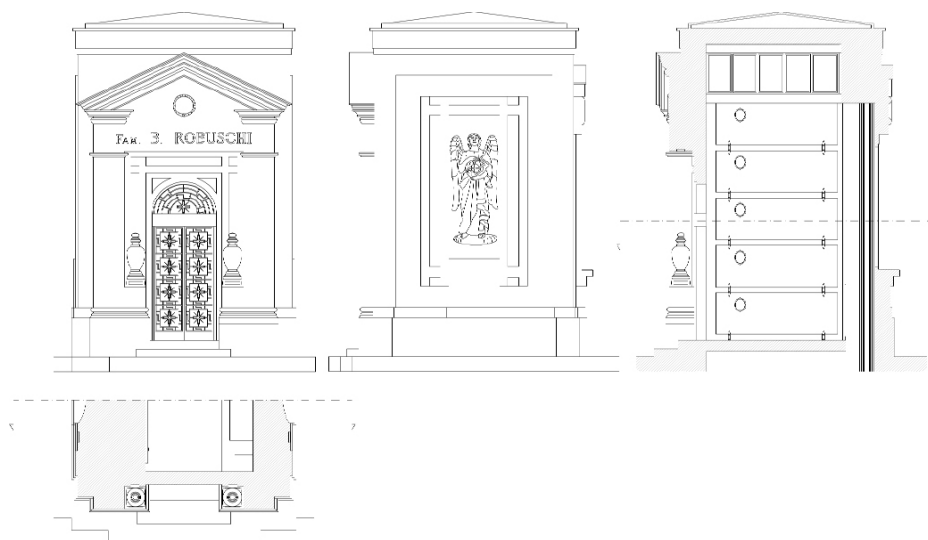


Fig.7 - Cappella Robuschi, studente V. Bianco.

Fig.8 - Cappella Bormioli, studenti M. Bertozzi, D. Ferragutti.

seguito se ne esporranno i primi risultati. Dalla consultazione della documentazione archivistica effettuata per la conoscenza dell'evoluzione storica del cimitero, sono emersi disegni che testimoniano l'evoluzione del gusto e dello stile, dai tratti tipici della società ottocentesca, modellata sull'incontro fra tradizioni italiane e la corte locale, di ispirazione parigina, a quelli del secolo successivo, come è testimoniato dalle numerose cappelle novecentesche, molte delle quali affondano le loro radici architettoniche in quello che fu, agli inizi degli anni trenta del secolo scorso, il razionalismo italiano.

I fogli visionati rappresentano essi stessi un patrimonio di grande valore, sia per la loro elevata qualità grafica, sia come documenti storici utili per un'indagine evolutiva della forma del cimitero e della sua simbologia. La città dei morti, istituita all'interno di una villa suburbana da Maria Luigia nel 1817, diviene una città organizzata come quella dei vivi, secondo l'editto di St-Cloud, dove è ammessa la realizzazione di sepolture individuali, tombe, cappelle o monumenti. Il permesso di edificare sul terreno (di proprietà comunale) è soggetto al pagamento di un'imposta e al versamento di una somma di denaro sotto forma di dotazione per i meno abbienti. Questa procedura è basata sul principio, del tutto innovativo ed espressamente borghese, della concessione perpetua dei terreni cimiteriali. La concessione è un bene da acquistare al pari di una qualsiasi proprietà immobiliare: non è cedibile attraverso la vendita, ma può essere ereditata. Inizialmente, la proprietà della sepoltura negli archi del porticato era riservata all'aristocrazia, ma presto diverrà un bene ambito anche dal ceto medio, tanto più che, in ragione del benessere economico, la pratica della concessione perpetua cresceva al punto da saturare il terreno cimiteriale¹².

Numerosi documenti di concessione e cessione d'uso di questo spazio di proprietà comunale, infatti, testimoniano la rapidità con cui le sepolture privilegiate delle famiglie aristocratiche andavano a occupare via via le arcate dell'ottagono perimetrale, recinto del più ampio campo centrale che accoglieva le sepolture comuni.

Questa distribuzione spaziale delle sepolture è la testimonianza di quanto il tema della distinzione sociale, tipico degli impianti cimiteriali ottocenteschi, sia importante, nella caratterizzazione formale dell'architettura.

La dimora che accoglie l'uomo a nuova vita, sia essa avello, tomba o cappella, è la cellula abitativa che struttura questa insolita città; nella luce filtrata di rami, le numerose dimore appaiono nella loro autonomia e manifestano, rispetto alle epoche precedenti, un mutato rapporto con la morte, che da privata diviene pubblica, attraverso la celebrazione del defunto. Il rilievo delle cappelle ha permesso di confrontare i riferimenti formali e i modelli tipologici degli elementi che ne caratterizzano l'architettura, condizionati da una lunga tradizione che fa riferimento a culture diverse.

Le tipologie ricorrenti, tutte derivate dall'architettura classica romana ellenistica, come abbiamo detto, sono riconducibili al mausoleo: la tomba a edicola, la

tomba a torre e la colonna commemorativa.

La tomba a edicola è allo stesso tempo una porta o una finestra, cioè un “luogo di passaggio”; la tomba a torre, così come la colonna commemorativa, celebrano il defunto in quanto tumuli monumentalizzati.

La porta, il luogo del passaggio a nuova vita, nelle cappelle è più grande rispetto a quella delle case dei vivi, evidenziando simbolicamente il suo significato spirituale, e diventa l’elemento dominante nell’edicola, mentre viene mimetizzata nella tomba a torre e nella colonna commemorativa.

A queste tipologie rispondono numerose cappelle novecentesche; tra esse, le più significative sono le cappelle Ravasini, Robuschi, Marchesi, Azzoni.

Le prime tre fanno riferimento alla tipologia della tomba a edicola: sono concepite con impianto centrale¹³, ma sono contraddistinte per la diversa “inquadratura” degli elementi che connotano la cappella come domus, ossia la porta e le finestre. Nella cappella Ravasini, la porta è inquadrata con un timpano triangolare sostenuto da due colonne di ordine tuscanico e il rivestimento del muro è di marmo bicolore disposto a strisce orizzontali: il tutto presenta una continuità compositiva attraverso i costoloni della copertura (a cupola), che manifestano la forma della pianta (ottagonale) sottolineando le “aperture”.

Nella cappella Robuschi, la porta è sormontata da un frontone spezzato al centro che insieme al tetto, a quattro falde come quello di una vera casa, inquadra il sottostante passaggio; nel retro, la composizione presenta una finestra, costituita da un piccolo timpano soprastante e da due lesene stilizzate.

Nella cappella Marchesi, a pianta quadrata, la porta è sormontata da una sorta di frontone che non si identifica con nessuna tipologia tradizionale: questo modo potrebbe ricondursi a quella rottura con la tradizione classica che apportò Michelangelo con il nome di manierismo e in base alla quale la facciata doveva essere l’estensione della scultura, piuttosto che l’espressione della struttura¹⁴.

La tipologia della tomba a torre è individuabile in numerose cappelle; tra queste, le più significative sono la cappella Azzoni, Romanelli e Zanzucchi: esse sono costituite da un basamento nel quale sono ospitate le sepolture, che culmina con una stele o con una statua.

In conclusione, la qualità dell’architettura di queste cappelle funerarie sottolinea la qualità della vita del defunto anche dopo la morte. L’opulenza della cappella è un simbolo della qualità materiale, mentre la ricchezza e le articolazioni dell’ornamento fanno riferimento alla qualità spirituale mediante la presenza di elementi religiosi.

Nella fig.9 sono stati selezionati i modelli della cappella gentilizia divisi nelle tre tipologie:

L'EDICOLA

Propilei di Eleusi¹⁵

Edicola del Pantheon¹⁶

Tempio del Dio Ridicolo¹⁷

LA TOMBA A TORRE

Tomba a torre Cajus Julius 78-79 d.C.

Tomba a torre di Unzicaburc

Mausoleo di S.Maria a Capua

Tombe torri romano libiche di El-Mselleten

LA COLONNA COMMEMORATIVA

La colonna di Marco Aurelio

La colonna Traiana



a gentilizia



per un museo virtuale



i propilei di Aleusi



l'edicola del Pantheon



il tempio del dio ridicolo



di Caius Julius



di Unzuncabure



di Santa Maria a Capua



El-Mselleten



di Marco Aurelio



Traiana



I modelli

Fig. 9 I modelli

Note

1 Paolo Portoghesi, *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, vol III p. 518, 1969, Istituto editoriale romano.

2 Adolf Loos, *Le parole nel vuoto*, 1910.

3 Mircea Elide, *Il Sacro e il Profano*, Boringhieri, 1973.

4 Archivio di Stato di Parma, *Governatorato di Parma*, 1819, busta 543, Cimiteri: nuovo cimitero della città di Parma; tracciati dell'orto della Villetta e tracciamenti dell'ottagono.

5 G. Gonizzi, *I luoghi della Storia*, in G. Gonizzi, *Atlante topografico parmigiano*, PPS Editrice, Parma 2001.

6 «Il tempio fu costruito per Ferdinando e Isabella di Spagna, nel luogo in cui la tradizione collocava il martirio di san Pietro [...]». Bramante fu il primo a legare il tempio al tema dei martyria quale "tipo" edilizio delle più antiche chiese cristiane, adoperando l'ordine tuscanico, che è una versione dell'ordine dorico romano." (...) "I Martiria erano quasi sempre piccoli e quasi sempre a pianta centrale e venivano eretti in luoghi dove avessero qualche significato religioso, ad esempio il luogo di un martirio (significativi in tal senso sono la chiesa della natività a Betleem e del S.Sepolcro a Gerusalemme)" in P. Murray, *L'architettura del Rinascimento italiano*, Laterza Roma 1992.

6 Sallustio Peruzzi, Studio di sepolcri antichi in "opera laterizia" sulla via Appia, in *La materia e il colore nell'architettura Romana tra cinquecento e neocinquecento*, pag.57, ricerche di Soria dell'arte, rivista quadrimestrale, 1990.

7 Ibid., nota 1 vol. II. p.229

8 Ibid., nota 1 vol. II. p.229

S. Peruzzi, *Studio di sepolcri antichi in "opera laterizia" sulla via Appia*. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, n.671 A.r., in Antonio Forcellino, *Il problema delle cortine laterizie nell'architettura della prima metà del Cinquecento*, in «Ricerche di Soria dell'arte», n°40, 1990, p. 57.

10 J.B. Ward-Perkins, *Architettura romana*, Electa, Milano 1979.

11 Ibid., nota 3.

12 Governatorato di Parma, 1819, busta 543, Cimiteri: Raccolta leggi 1819: Risoluzione Sovrana che indica come devono essere fatti i portici.

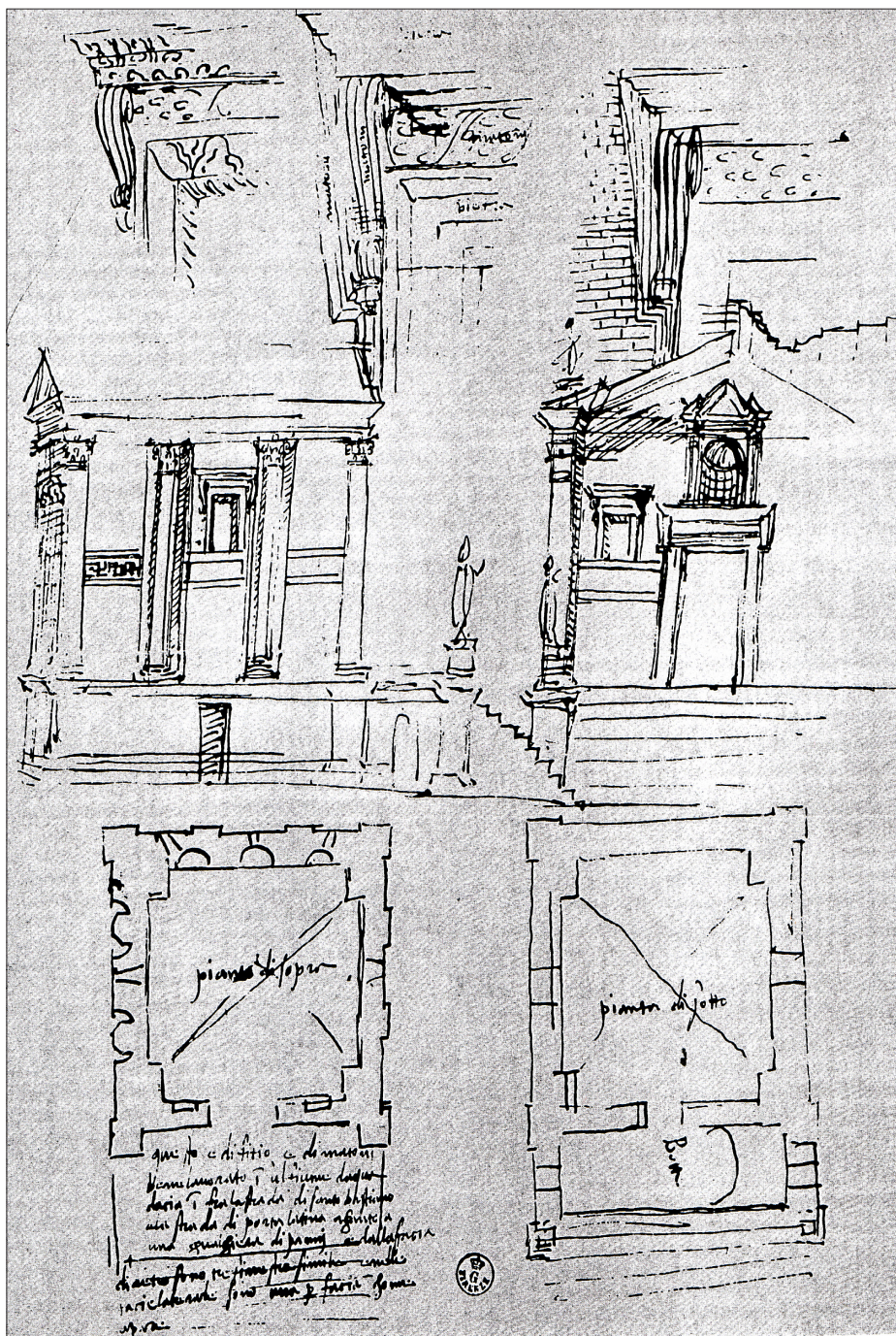
13 L.B. Alberti, " (...) La pianta centrale (croce greca) è il simbolo della perfezione divina poiché rappresenta una forma in sé perfetta", in *L'architettura del Rinascimento Italiano*, P. Murray, p.56, Roma 1992.

14 Ibid., pp. 96-97

15 eretti su progetto dell'architetto Mnesicle tra il 437 a.c.e il 432 a.c. L'anno successivo, allo scoppio della Guerra del Peloponneso, i lavori furono interrotti e mai portati a termine.

16 Il *primo Pantheon* fu fatto costruire nel 27-25 a.c. da Marco Vipsanio Agrippa, amico e genero di Augusto, nel quadro della monumentalizzazione del Campo Marzio; la parola pantheon è un aggettivo sostantivato che significa "la totalità degli dei".

17 *Il tempio del Dio Ridicolo* è rilevato nei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, n. 1168 Ar. in *Ricerche di storia dell'arte*, 1990, *La nuova Italiana scientifica*, n°40, p.19.



Il tempio del Dio Ridicolo è rilevato nei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, n. 1168 Ar. in *Ricerche di storia dell'arte*, 1990, La nuova Italiana scientifica, n°40, p.19.

Capitolo 3 - Gli impianti cimiteriali

3.1 L'evoluzione del concezione della morte e la codifica del cimitero settecentesco

Come scrive Ariès, nella sua esemplare: *Storia Della Morte in Occidente*, nonostante la loro familiarità con la morte, gli antichi temevano la vicinanza dei morti e li tenevano in disparte¹.

Onoravano le sepolture, ma uno degli scopi dei culti funebri era quello di impedire ai defunti di tornare a turbare i vivi.

Poiché il mondo dei vivi doveva essere separato da quello dei morti, a Roma la legge delle Dodici Tavole proibiva di sotterrare i morti all'interno della città. Per questa ragione le necropoli erano situate fuori della città, lungo le vie consolari². Il *Codice Teodosiano* ripete lo stesso divieto al mondo cristiano perché sia preservata la *sanctitas* delle case degli abitanti e, in un primo tempo, le sepolture avvengono in cimiteri fuori delle mura cittadine.

Nel medioevo, malgrado i divieti del diritto canonico, con l'inizio e il propagarsi del culto dei martiri, morti molto speciali come opportunamente li chiama Peter Brown nel suo libro: *La società e il sacro nella tarda antichità*³, rientrano nelle città da cui erano stati banditi per millenni, tanto è vero che, nel linguaggio medievale, la parola chiesa non designava soltanto gli edifici ecclesiastici, ma anche il cortile antistante destinato a cimitero.

I defunti chiamati dormienti vengono seppelliti accanto alle reliquie dei martiri-sepolture ad *sanctos o martyribus sociatus*⁴- che si credeva ne avrebbero vegliato l'anima.

Così i *Coemeterium* divengono i luoghi che ospitano le sepolture: essi sono nelle chiese stesse (nell'abside, nel vestibolo, nei muri perimetrali, nell'atrio o nelle arcate dei portici, nelle cappelle laterali delle chiese o nel coro) o nelle aree circostanti.

“L'inurbamento dei morti” è, come afferma Le Goff, “un elemento determinante nella rivoluzione urbana -mentale e materiale- del Medioevo(...)”: i cadaveri non saranno più rigettati in quanto impuri all'esterno dello spazio urbano, ma verranno inseriti nel territorio *intra muros*⁵.

E fu proprio l'orrore e il fetore delle sepolture che invasero chiese e palazzi,

insieme alle fogne a cielo aperto, ad ammalare la città moderna.

Le esalazioni pestilenziali che provenivano dalle sepolture delle navate delle chiese ma anche dalle piazze della città e da ogni spazio non edificato, definivano il macabro spettacolo che accompagnava le epidemie e i decessi.

I morti vennero visti come una seria minaccia all'igiene e all'ordine pubblico della città. E mentre i medici affrontano lo studio delle diverse fasi della composizione del corpo che perde ogni sacralità traducendosi in una macchina da ispezionare, i teorici illuminati si interessano per avere migliori condizioni di vita sotto il profilo dell'igiene pubblica.

Il Milizia in *Principi dell'architettura civile*⁶ come risposta a questa necessità di igienismo illuminato, nel capitolo *Edifici per la salute ed i bisogni pubblici* pone il cimitero insieme agli ospedali, ai lazzaretti, alle cloache, e agli acquedotti descrivendone gli attributi tecnici e funzionali.

Altri teorici illuministi come Pierre Patte⁷, progettano impianti cimiteriali con gallerie perimetrali attuati secondo le pratiche igieniche. E' proprio da Parigi che si diffonderà in tutt'Europa la nuova concezione di cimitero: con un *Decreto Parlamentare del 1763* vengono definite le caratteristiche tecniche e funzionali per assicurare l'igiene dell'impianto.

Le camere sepolcrali dove disporre i cadaveri, i canali per lo smaltimento dei liquami e il disegno dei tombini nei quali calare le salme insieme ai forni crematori, sono le parti sotterranee del cimitero moderno di cui è particolarmente significativo quello di Napoli detto delle "trecentosessantasei fosse"⁸.

Il progetto, dell'architetto Ferdinando Fuga, è collocato su un terrazzamento naturale sito sulla collina di Poggioimperiale affacciante sulla paludosa e inurbanizzata periferia della città partenopea. L'impianto architettonico è definito da un lungo edificio in linea che prelude al un ampio spiazzo quadrato, a cielo aperto, recintato da alte mura.

Tale corte funebre è costituita di 366 fosse comuni ognuna chiusa da una pietra tombale numerata⁹ nelle quali vengono "quotidianamente "gettati" i resti mortali dei poveri attraverso una "macchina ad argano" che, nel 1875, fu donato all'Arciconfraternita di Santa Mari del Popolo agli Incurabili da una baronessa inglese durante un suo soggiorno a Napoli¹⁰. Tale "ordigno funebre" era in grado di calare lentamente la salma nella fossa ipogea e rilasciarla nel vuoto sottostante fino alla base della fossa che era poi la sua ultima dimora.

Una "Macchina architettonica" di matrice razionalista concepita per ospitare la morte della classe meno abbiente; una sorte di "ghettizzazione di massa" che sistemava numerose salme che venivano gettate nella fossa dell'*Ospedale degli incurabili* o seppellite senza alcun ordine nelle zone periferiche o rurali della capitale¹¹.

Caratteristica quindi di questi progetti sono i campi comuni privi di qualsiasi iscrizione che potesse identificare la singola sepoltura.

Solo nel 1776 con la *Declaration Royal* si ha la possibilità di una differenziazione

delle sepolture singole con quelle comuni e questo sarà il primo passo che porterà il luogo delle sepolture dalla razionalizzazione alla concezione laica del cimitero che si caratterizzerà per la sua valenza museale.

In questo senso il cimitero di Pisa¹² è un modello: edificato nel 1278 allo scopo di raccogliere un gran numero di sarcofagi provenienti da Roma e di dare una degna sistemazione alle sepolture disposte nell'area attorno al duomo, è costituito da un recinto che struttura al suo interno un impianto organizzato secondo precise leggi gerarchiche.

In esso prevale, come per quello di Ferdinando Fuga, l'aspetto utilitaristico e funzionale di macchina cimiteriale rispetto ad una dimensione formale e di decoro architettonico.

L'innovazione del trecentesco cimitero pisano sta nel suo carattere monumentale in cui le gallerie che circondano l'intero impianto, sono popolate da statue funerarie e da antichi reperti archeologici che rendono la struttura cimiteriale un "museo" da visitare per le sue opere cimiteriali¹³.

E' il primo esempio di organizzazione gerarchica di spazio cimiteriale che rappresenta in forma cimiteriale e simbolica l'immagine della società del tempo.

Si determina così la codifica del cimitero neoclassico strutturato con un chiostro e un ingresso monumentale, cappella votiva al centro, e cappelle private con edifici di servizio ai lati. Esso sarà il modello a cui gli architetti guarderanno a partire dagli anni 80 del XVIII secolo.

Sotto questa nuova luce altre tipologie di cimiteri si stavano delineando: Parigi si doterà di tre poli cimiteriali dei quali quello a est della città sarà il modello verso cui si strutturerà la nuova concezione di cimitero-giardino.

Nasce così la tipologia del cimitero ottocentesco a giardino di derivazione inglese che ha il suo antecedente nei Campi Elisi di Stowe del 1730 (progettisti Kent e Bridgetman) in cui la vegetazione costituiva l'elemento dominante.

Prototipo di questa tipologia è il cimitero francese di Père-Lachaise progettato nel 1812 da A.T. Brogniart si sviluppa secondo la nuova concezione di matrice positivista: un giardino dotato di monumenti sepolcrali attraverso cui si esprime la meditazione e la preghiera verso chi non è più in vita, è la prima città dei morti costruita come parco pubblico¹⁴.

Ma i cimiteri appaiono nelle trattazioni teoriche sul giardino ancora prima del loro consolidarsi come modelli.

Infatti, l'immagine della tomba collocata in un paesaggio naturale compare per la prima volta in un'incisione che si riferisce alla quinta Egloga di Virgilio in un'edizione cinquecentesca dell'opera del poeta latino¹⁵.

Successivamente, nel quinto volume sul trattato dei giardini di Hirschfeld i "jardins de cimiers"¹⁶ vengono addirittura proposti come "tipologia urbana", immaginati in forma di grande parco pubblico. Anche *Quatremère de Quincy* ne l'*Encyclopédie méthodique*, pochi anni più tardi (1788), propone la natura

come valida alternativa al modello architettonico che invece si ispira al modello del Camposanto di Pisa¹⁷. “*Il cipresso destinato a imbellire le tombe e la rosa simbolo dell’amore, sono le essenze per abbellire e purificare l’aria dei cimiteri*”¹⁸.

La questione quindi del rapporto tra gli alberi e l’igiene appare capovolta rispetto alle opinioni espresse dai medici intorno agli anni 70 del secolo XVIII: gli alberi sono uno strumento utile a purificare l’aria, attenuare gli effetti perniciosi delle esalazioni e a profumare l’ambiente. In questo senso le essenze resinose sono particolarmente adatte per i luoghi funebri anche per il colore cupo del loro fogliame.

In Francia solo nel 1804, con il Decreto napoleonico, si ufficializzerà la necessità di inserire alberi nel cimitero.

Questioni estetiche ma anche di igiene dell’aria accompagneranno i disegni dei nuovi cimiteri che si svilupperanno sotto la nuova concezione dell’Aldilà .

Tale nuovo paesaggio naturale segue in parallelo il pensiero positivista che stava infervorando gli ambienti aristocratici di questo periodo.

Nel 1759 D’Alambert scriveva: “*un notevole mutamento nelle nostre idee sta avvenendo(...)*” egli si riferiva al trionfo della *philosophes* le cui idee si rigorosamente razionali su tutto, sono racchiuse nella grande *Encyclopédie* di cui egli e Diderot erano i direttori.

Anche Rousseau era entrato in scena mettendo in discussione i valori contaminati della società civile: avanzando la tesi che le arti e le scienze avevano corrotto l’umanità egli affermava il diritto alla libertà per tutti gli uomini.

La reazione intellettuale contro il cinismo, la frivolezza e tutte le infedeltà compendiate ne *L’Infame*, aveva il suo parallelo nel campo delle arti in un rifiuto del rococò che caratterizzava l’atmosfera chiusa e profumata dei *salons* parigini. Si trattava non di un mutamento da una moda all’altra, ma di una reazione contro il rococò e contro tutti i valori che esso esprimeva: il nuovo fervore contro i riccioli di figure in posa, cupidi incipriati e conchiglie che deliziavano gli ambienti aristocratici, invase tutt’Europa e cominciò a permeare tutte le arti.

Di tono moralistico e stoico trova un parallelo nella letteratura degli stessi anni, ad esempio nei romanzi di Richardson, nelle commedie di Diderot e nel famoso romanzo di Jean-Jacques Rousseau.

3.2 Il cimitero come giardino pittoresco: Rousseau e l'isola dei pioppi ad Ermenonville

La vicenda personale e il messaggio filosofico di Rousseau così condizionante per l'evoluzione del gusto dei giardini dell'epoca, s'incontrano ad Ermenonville con l'operato del marchese De Gerardin che calandosi nelle vesti di artista e teorico del giardino, investe la sua esistenza nell'impresa d'*embellir* la natura trasformando la sua proprietà in un grande parco dove affiorano le principali fonti letterarie e il richiamo agli esempi più illustri di giardino pittoresco.

L'omaggio a Rousseau appare come costante sia negli scritti che nelle realizzazioni del marchese fino al punto da riproporre ad Ermenonville i luoghi della nouvelle *Héloïse* come il *Verger di Clarens* o le rocce di Meillerie, che corrispondono ai momenti in cui il filosofo attraverso le pagine del romanzo ha saputo trasmettere quell'idea della natura a cui s'ispira nella progettazione del parco.

Le pagine del romanzo di Rousseau soprattutto la *lettera XI (parte IV)* in cui l'autore descrive per bocca di suoi personaggi il *Verger de Carens*, l'Eliso costruito dalla protagonista *Héloïse*, costituiscono un testo di grandissima influenza sul cambiamento del gusto nel campo del giardino precedendo le prime opere teoriche che diffondono in Francia la cultura del giardino paesaggistico inglese.

Il *Verger de Carens* è un luogo assolutamente privo di segni che possono rivelare le tracce del lavoro umano, dove ogni gesto è finalizzato all'esaltazione della natura.

Emerge una nuova concezione di rapporto tra uomo e natura e tra uomo e giardino.

Nell'*Eliso di Clarens* "non c'è nulla di allineato o livellato, qui non è mai entrata né la riga né la squadra, cose ignote alla natura"¹⁹.

Nel maggio del 1778 Rousseau si trasferisce ad Ermenonville: alla sua morte viene sepolto nell'isola dei pioppi.

Lo scenario di malinconia e quiete, dove le acque riflettono il monumento funerario (in forma di sarcofago classico) e i pioppi, sarà esemplare nella poetica delle rovine che accompagnerà gli scenari delle nuove teorie sui giardini²⁰.

L'idea di cimitero inteso come giardino paesistico compare in Italia agli inizi dell'ottocento, sia attraverso le immagini con le quali nel mondo letterario ci si richiama al giardino inglese, sia con una breve trattazione teorica che Ercole Silva presenta nella seconda edizione della sua opera dell'*Arte dei giardini inglesi*²¹.

L'autore con quest'opera contribuisce alla diffusione e alla teorizzazione in Italia del gusto dei giardini inglesi, affrontando il tema delle tombe non

soltanto in chiave estetica, ma anche prendendo in esame gli aspetti sociali ed urbanistici sollevati dal dibattito civile in corso in quel periodo. Nel suo scritto sui “*giardini annessi ai cimiteri*” Ercole Silva riesce a coniugare la trattazione manualistica di Hirschfeld con la questione etico-civile emersa in quegli anni in seno alla discussione sui cimiteri affrontata da Foscolo e Pindemonte che è sfociata nell’opera foscoliana dei *dei Sepolcri*²².

L’interesse per il giardino inglese che si manifesta in Italia agli inizi del secolo, l’idea di paesaggio pittoresco e in particolare il gusto per la rovina e le tombe che si diffondono con il genere poetico, notturno e sepolcrale, inducono ad una concezione estetica del paesaggio che spesso si associa all’idea della morte. La tomba nella natura acquista un significato di strumento d’insegnamenti morali sia che si presenti come monumento commemorativo che come sepoltura vera e propria e diviene in tal senso meta di pellegrinaggi con cui si stabiliscono legami di tipo sentimentali e pedagogici.

La mescolanza del *Bello Morale* col sensibile rende il monumento funebre il luogo di profonda commozione sentimentale: “*un boschetto di alberi ben disposto è bello di per sé; ma se questo è di cipressi funebri ci attacca di più per la dolce malinconia che sveglia in noi la caducità umana. La sensazione diviene più viva e profonda se in mezzo a un circondario di cipressi v’è una tomba o una memoria di un uomo celebre o caro*”.²³

Queste idee, riportano alle esperienze del secolo precedente come al progetto dei Campi Elisi di Stowe o ai giardini di Twickenham in cui Alexander Pope colloca l’obelisco in memoria della madre preceduto da un boschetto di cipressi.

In Italia il dibattito sul ruolo della natura dentro i recinti cimiteriali si collega in linea teorica a due considerazioni: la funzione sanitaria delle piante e la funzione di decoro che si ispira ad immagini del mondo funerario tratte dall’antichità nelle quali le piante occupano un posto significativo come afferma Hirschfeld nel quinto volume del suo trattato sui giardini: “*Le plus ancienne maniere d’embellir les cimetières isolés, c’est d’y planter des arbres*”²⁴.

In Italia, solo nel 1839 a seguito della pubblicazione che Melchiorre Missirini fa a Firenze con un volume dedicato ai cimiteri, la natura assume un ruolo di abbellimento e sollievo all’interno dei recinti cimiteriali: “*pare che la natura ci insegni di menomare la mestizia dei corpi morti colla floridezza e freschezza delle piante viventi*”²⁵.

Nell’impostazione di “decoro” dato dalle piante non mancano considerazioni sulla capacità che queste hanno di suscitare sentimenti morali: la loro espressione simbolica va recuperata non per creare scene pittoresche ma per trasmettere valori e significati.

Così riprendendo l’atteggiamento che gli antichi avevano nei confronti delle

piante vengono introdotte nei cimiteri alcune essenze ciascuna con un ben preciso significato simbolico:

(...)l'alloro, fu premio di vittoria; il pino si ebbe per inizio funesto di morte; il tasso sempreverde esprime l'immortalità; l'asfodelo, il bosso, la lambrusca, la scabbiosa, il cipressi, il pioppo piramidale rappresentano diverse qualità.²⁶

Il cimitero di Ferrara presentato nel 1851 da Ferdinando Canonici ci offre un esempio significativo del ruolo che l'idea di cimitero paesistico stava prendendo in Italia: il progetto prevedeva la trasformazione della Certosa della città con un ampliamento del sistema claustrale ai margini del quale venivano annessi due recinti tra loro simmetrici che dovevano ospitare giardini irregolari in cui collocare monumenti, fiori e piante. Questo al fine di togliere la monotonia e dare un effetto di varietà e di decoro²⁷.

Alla stessa impostazione s'ispira il cimitero di S.Miniato a Firenze progettato da Mariano Falcini e presentato nel 1864²⁸: un insieme di vialetti ed aiuole irregolari in contrasto con la rigida geometria del progetto complessivo testimonia quell'”effetto pittoresco” di “boschetti irregolari” che troverà nel cimitero di Staglieno a Genova l'esempio più alto.

3.3 I primi grandi cimiteri dell'Ottocento: Staglieno. Tombe, sculture e giardini come esempio della rappresentazione della città borghese

Qualcuno un giorno disse che per conoscere lo spirito e la cultura di una città moderna è buona cosa visitare e conoscere il suo cimitero: qui si tramandano i valori dichiarati della società, il suo senso della memoria, e il culto degli affetti oltre che le sue scelte artistiche.

Nel caso di Genova questo è particolarmente vero infatti il cimitero di Staglieno, uno dei più noti internazionalmente cresce parallelamente allo sviluppo della città che a partire dalla seconda metà dell'ottocento vede un'intensa e crescente attività industriale, economica, urbanistica e architettonica.

Si inaugura nel 1851 sviluppando ad opera di *Giovanni Battista Resasco* su progetto di *Carlo Barbino* (1761-1835), uno degli artefici del rinnovamento neoclassico della città.

Il porticato quadrangolare rappresenta il nucleo originario del cimitero ed è sovrastato da un Pantheon: luogo della memoria sociale, custode dei personaggi illustri della città, perno visivo e simbolico del cimitero insieme alla grande statua della Fede rappresentata dal *Santo Varbun*.

Ciò che rende particolarmente specifico il cimitero oltre che la grande profusione di statue, è l'integrazione avvenuta nel corso del tempo tra il modello architettonico mediterraneo e quello romantico di tradizione anglosassone.

Gallerie e porticati densi di monumenti e architetture si alternano agli alberi delle siepi.

Così come avviene nella città dei vivi dove vengono realizzati, all'inizio del secolo, grandi viali scenografici immersi nel verde, nel cimitero l'articolazione della parte "residenziale borghese" caratterizzata da viali ombreggiati tra i quali le cappelle gentilizie fanno capolino.

La struttura acquista decoro e funzionalità soprattutto in relazione all'intensa frequentazione da parte dei "vivi", attraverso un'opera di progettazione integrata degli spazi aperti che si dissocia dal tema più propriamente funerario. Gli elementi di arredo e segnaletica, gli affacci e le balaustre, i selciati, le siepi e i filari di piante, ci offrono infatti un'immagine di spazio pubblico che non si discosta da quella che contraddistingue lo spazio urbano. In questo nuovo contesto, il paesaggio naturale acquista il ruolo di una cornice panoramica, che sovrasta il recinto che si stringe attorno al mondo delle sepolture.

Una grande valle attraverso cui chi passeggia sotto i portici o lungo le terrazze, può godere della vista dei fianchi delle colline ricoperte di boschi, dello scenario pittoresco delle cappelle che emergono dalla vegetazione del "boschetto" e di scorci panoramici popolati da vegetazione e sontuosi monumenti.

In questa ricchezza di architettura e natura il contrasto nell'unità senza nomi dei campi comuni è simile all'uniformità della periferia della città.

E comune tra la città dei vivi e dei morti è anche la densità decorativa fatta oltre che dal variare delle forme eclettiche dell'architettura, dal succedersi di figure e motivi simbolici, da marmi e ferri sempre più presenti col crescere dell'industrializzazione sia dell'ornato urbano che dell'arredo funerario.

E' comunque la densità della scultura che ha reso particolarmente conosciuto Staglieno: d'impronta fortemente realista, priva di ogni idealismo, segna il ritratto di un'intera società.

Staglieno svilupperà una vera scuola Ligure della scultura.

Giovanni Battista Villa, Federico Fagiani, Domenico Corti, Giovanni Scalzi e Giulio Monteverde rappresentano alcuni di quegli artisti che diedero avvio ad un modello scultoreo che si sviluppò in tutt'Europa.

Oltre ad offrire una galleria di ritratti Staglieno è testimone dei valori del tempo siano essi del lavoro dell'industria e del commercio proposti attraverso i simboli e gli oggetti, sia delle virtù laiche del senso della famiglia e dell'amicizia.

Ricorrente è il ricordo delle virtù militari o dell'eroismo nelle imprese risorgimentali come indicato dalle statue dei garibaldini che scortano la tomba di Giuseppe Mazzini nel boschetto.

In questa evidenziazione di valori non mancano quelli religiosi spesso proposti con una dimensione di messa in scena tra il defunto e le varie apparizioni celesti, oppure attraverso la monumentalizzazione delle parabole evangeliche.

Il realismo diventerà alla fine dell'ottocento, lo strumento per proporre uno sguardo verso ciò che fino ad allora si era sempre cercato di eludere: cioè la morte.

Tale sguardo si farà sempre più drammatico attraverso rappresentazioni simboliche intrise d'inquietudine.

Tra queste emerge l'*Angelo* misterioso di *Giuseppe Monteverde* che dal 1883 sarà replicato in tutto il mondo occidentale: simbolo di un mistero imperscrutabile che va sostituendosi sempre più sia alla speranza cristiana che alla sopravvivenza del defunto attraverso la memoria.

Il sensuale angelo del Monteverde che aprirà a quell'incontro sempre più frequente tra *Eros e Thanatos* che porta all'esaltazione dell'eros come ad una sorta di ultimo ricordo della malinconica vita di fronte ad una morte che si sente sempre più inarrestabile.

Queste figure di angeli saranno sostituite verso il '900 da figure di donne sensuali sempre meno angeli e sempre più messaggere di un mondo misterioso. Il realismo si attenuerà almeno in parte lasciando il posto ad un gusto Simbolista e Liberty.

Sensuali figure femminili divengono il simbolo di quella morte giovane, ancora più tragica nel suo essere fuori tempo accompagnata dall'immagine del fiore reciso che la cultura simbolista e Liberty aveva assunto come rappresentazione

emblematica della morte soprattutto dopo che nei primi anni del 900 la presenza a Staglieno di uno scultore come Leonardo Bistolfi con le tombe Orsini e Bouer, offrirà un modello nuovo e sensuale a cui gli scultori guarderanno fino ed oltre la prima guerra mondiale.

Tra questi emergono *Gaetano Olivieri, Gigi Orengo, Giacomo Pasciuti e Luigi Brizzolara.*

Dopo la prima guerra mondiale al bisogno di rappresentazione monumentale della morte privata, viene a sostituirsi una dimensione più intima e interiorizzata in cui il dramma della morte di massa sembra non lasciare spazio altro che all'urlo o al silenzio di una madre che *Eugenio Baroni* pone sulla tomba di *Grosso Bonin* del cimitero protestante.

Note

1 I versi omerici dell'*XI libro dell'Odissea* documentano il destino dei mortali (psichè) dopo la morte biologica immaginata come la fuori uscita della psichè dalla bocca o da una ferita. Quando la *psichè* che durante la vita ha rappresentato nel corpo la *conditio si ne qua non* di ogni funzione corporea, spirituale ed emozionale, si libera, dopo la morte dell'involucro del soma, l'anima, che aveva reso possibile la vita, continua a vivere nell'Ade, precisamente come idolo, figura umbratile senza memoria, individualmente determinata, nella sua apparenza esteriore, dall'aspetto fisionomico dell'essere umano che una volta aveva animato ed è questo che permette ad Ulisse, nella sua catabasi all'Ade, di riconoscere la psichè di sua madre Anticlea.

Nella concezione dell'universo greco, la posizione dell'Ade, dimora dei defunti, è immaginata al di là dell'Oceano.

L'ubicazione è quanto mai vaga e, infatti, la nave di Ulisse, per raggiungerla, deve arrivare ai confini dell'Oceano profondo dove si trovano il popolo e le città dei Cimmeri, siti e popolazioni che appartengono al regno delle favole, anche dal punto di vista geografico e fanno parte di quel mondo irrazionale che giace al di là del mondo reale, lo circonda ed è a sua volta lambito dal fiume oceano oltre al quale non esiste più nulla

La rappresentazione di una terra mitica, nelle vicinanze dell'Ade, avvolta in torbidi vapori e in nuvole di nebbia che il sole non riesce a trapassare, ha il suo contrapposto nella concezione di terre, ugualmente mitiche, situate nello splendente oriente, segnalate come Olimpo, Elisio, Isole Beate. Per il defunto non esiste nell'aldilà alcuna speranza; l'unica preoccupazione che sembra affliggere i personaggi omerici è quella di non venire adeguatamente sepolti e quindi privati di ciò che è dovuto ai morti: concetto che comprende il cerimoniale funebre, i doni, la costruzione della tomba, la sepoltura e il rimpianto. Tutto questo è ben evidenziato dall'impellente richiesta ad Ulisse da parte di Elpenore, già membro del suo equipaggio, rimasto sulla soglia dell'Ade, di ricevere quella sepoltura che gli era mancata in quanto i suoi compagni non si erano accorti della sua morte..

2 S. Peruzzi, *Studio di sepolcri antichi in "opera laterizia" sulla via Appia*. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, n.671 A.r., in Antonio Forcellino *Il problema delle cortine laterizie nell'architettura della prima metà del Cinquecento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n °40, 1990, p. 57.

3 *La società e il sacro nella tarda antichità*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1997

4 Luoghi in cui si trovano i resti di un martire cristiano: in essi vengono costruite piccole cappelle (*mayria, confessiones, memoriae*).

5 In *L'immagine urbana nell'Italia Meridionale (sec-V-XV) in Storia d'Italia*, Torino 1982

6 *Principi dell'architettura civile*, Milizia Francesco, Bassano: a cura di Remondini, 1785

7 Pierre Patte architetto e urbanista (1723-1814) è l'autore della ricostruzione dell'*Opéra de Paris* e collaboratore del progetto del barone Husseman per il ridisegno de l'*Ile de la Cité*

8 Progetto del 1762 di Ferdinando Fuga su richiesta di Carlo di Borbone.

9 Secondo un ordine bustrofedico ovvero quello utilizzato da alcune iscrizioni antiche le cui linee andavano alternativamente da destra verso sinistra e viceversa così come si volgono i buoi nei lavori di aratura dei campi.

10 *Il cimitero delle 366 fosse*, Nicola della Monica Puccini, in *Funiculi Funiculà*, numero 10, anno I- Napoli, maggio 1985, p.10

11 "*Documenti sull'attività napoletana di Ferdinando Fuga*" a cura di Raffaele Mormone, in R.Pane, *Ferdinando Fuga*, Napoli 1956, P.210

12 Michel de Montagne passando per Pisa nel luglio del 1581, annota nel suo *jurnal de voyage* un

fenomeno che qui si verificava: si diceva che questa terra trasportata dalla Palestina fosse capace nel breve periodo di ventiquattro ore, di ridurre i corpi seppelliti a semplici “ossa ignude”, in P.Ariès, *L'uomo e la morte dal medioevo a oggi*, Bari, Laterza, 1977, p. 600

13 Luigi Latini, *Cimiteri e giardini, città e paesaggi funerari d'occidente*, Alinea editrice, 1994 Firenze

14 Cfr. Luigi Latini, *Cimiteri e giardini...*

15 La tomba di Dafni, Incisione tratta da volume *Publii Virgillii Moronis Opera*, Strasburgo, 1502 (da Panofsky: *Tomb Sculptur*, 1954, N.York, Harry N. Abrams, inc.)

16 Hirschfeld, *Théorie de l'arte des jardins*, vol. V, Leipzig, 1785, p.133

17 Costruito intorno al 1278, è un camposanto medioevale progettato allo scopo di conservare sarcofagi classici provenienti da Roma e di dar edegna sistemazione alle sepolture disposte attorno al duomo di Pisa, In questo cimitero il costruito prevale sull'elemento naturale.

18 “La plus ancienne maniere d'embellir les cimenteres isolés c'est d'y planter des arbres (...) Quatremère de Quincy in *Encyclopédie méthodique*, Tome premiere, Paris 1788.

19 J.J. Rousseau, *Joulie ou Nouvelle Heloise ou lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des alpes*, trad. Italiana, Milano, 1992, p.501

20 Cfr. Hirschfeld, *Tèorie...*

21 Silva Ercole, *Dell'arte dei giardini inglesi*, Milano, Vallardi, 1813, Ed. a cura di G.Venturi

22 E' un *carne* di altissima celebrazione poetica della vita e dei suoi istituti civili.

La civiltà esiste perché intere generazioni si sono sacrificate per i nobili ideali e per la libertà lasciandoli in custodia ai posteri attraverso il ruolo alimentato dal culto dei defunti.

La storia della civiltà è una storia di sacrifici e di sforzi dolorosi da cui però l'umanità esce arricchita e migliorata.

Questa nuova immortalità che continua il morto nei viventi ha una dimensione cosmica altamente religiosa, di quella religiosità laica e terrena che è la storia sentita come sviluppo spirituale. I morti sopravvivono nei discendenti che ne perpetuano e realizzano gli ideali. I concetti filosofici che vengono recuperati in unità poetica nel carne sono:

il rifugio nella natura, la consolazione nella bellezza e nell'amore, il dramma degli ideali che cozzano con la realtà ma non si arrendono grazie alla fede-speranza.(...) in Aldo Giudice, *Problemi e scrittori della letteratura Italiana*, vol.3- tomo primo-ed. Bavaria, Torino, 1973.

23 M. Cesarotti, *Saggio sul bello*, in *Prose di vario genere* dell'abate Melchior Cesarotti. TomoII, Firenze, 1809, p.67

24 Cfr. Hirschfeld, *Tèorie...*

25 M.Missirini, in *Dei gravi danni e pericoli minacciati dai sepolcri posti nei recinti abitati*, cap. “Ornamenti della natura per abbellire i camposanti”,p.85 Firenze, tipografia Ciardetti, 1839

26 Cfr. Hirschfeld, *Tèorie...*

27 Ferdinando Canonici, *L'antica Certosa di Ferrara accomodata a pubblico Campo-Santo*, Bologna, 1851

28 F.Cerboni, *Il cimitero di S. Miniato al Monte*, Firenze, 1865

Gli impianti cimiteriali

L'evoluzione della concezione della morte e la codifica del cimitero neoclassico

PARTE II

Gli abitanti hanno costruito una copia identica della loro città sotterranea...

Dicono che nelle due città non ci sia più il modo di distinguere quali sono i vivi e quali i morti...

Italo Calvino, "Le città invisibili"



L'ingresso alla Villetta in R. Tossi, 1980, Carmignani padre e figlio, Cinisello Balsamo, A. Pizzi, p.142.

Capitolo 1 - Architettura funeraria a Parma: una nuova matrice progettuale

1.1 La storia

Due lunghi filari di cipressi che si fronteggiano scandiscono il ritmo di una *superba allea*¹ che conduce alle porte di una città insolita: è l'altra città quella "ritrovata" tra i documenti d'archivio e le testimonianze storiche che tra ottocento e novecento strutturano il volto della città di Parma. D'impostazione parigina, l'atmosfera chiusa e profumata dei *salons aristocratici di Parma*, animati dai riccioli rococò e dai cupidi incipriati in posa, cede il passo al "*nuovo gusto ordinato e pulito che invase tutte le arti*".

Mosso dal *Bello Morale* d'ispirazione russoniana, il nuovo stile stava prendendo piede in tutt' Europa. Questo processo di purificazione e semplificazione porterà risultati architettonici simbolici e astratti attraverso geometrie pure e di platoniche essenze¹. Ed è proprio questo lo spirito con cui sarà realizzata, a Parma, la città dei morti. Già casa dei vivi ai tempi dei romani², fu istituita all'interno di una villa suburbana di proprietà dei Gesuiti da Maria Luigia nel 1817³, e diviene una

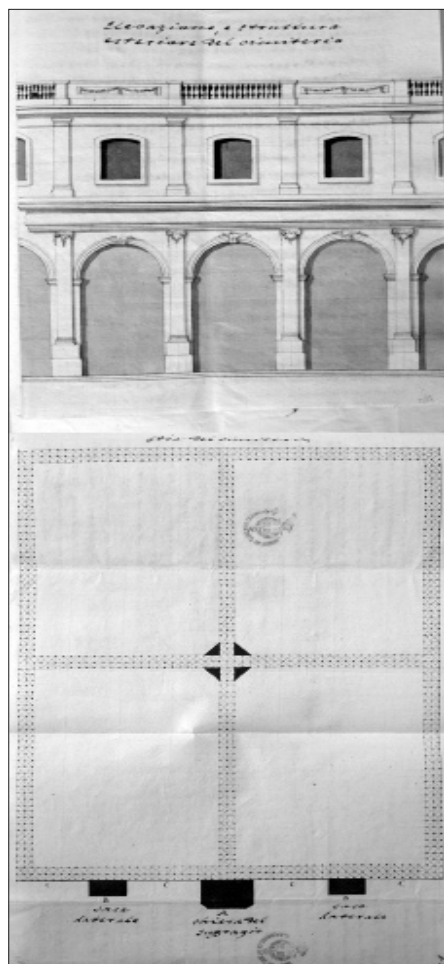


Fig. 1 - Archivio di Stato di Parma, *Archivio Du Tillot*, Fontanesi, Progetto per un cimitero extraurbano, 1756.



Fig. 2 - AS mappe e disegni vol.II n° 34, pianta della città di Parma 1834

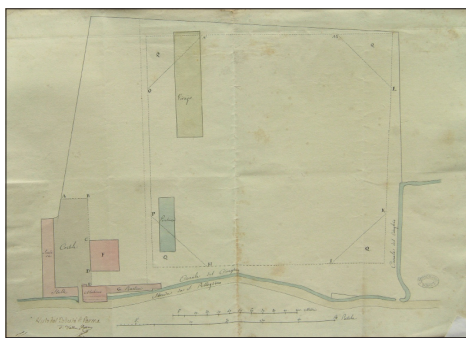


Fig. 3- 4 - AS Governatorato di Parma 1817, busta 543, tracciato dell'orto della Villetta e tracciamenti dell'ottagono e rilievi dei fabbricati esistenti

città organizzata come quella dei vivi, secondo l'editto di St-Cloud⁴ dove è ammessa la realizzazione di sepolture individuali, tombe, cappelle o monumenti. Il permesso di edificare sul terreno (di proprietà comunale) è soggetto al pagamento di un'imposta e al versamento di una somma di denaro sotto forma di dotazione per i meno abbienti. Questa procedura è basata sul principio, del tutto innovativo ed espressamente borghese, della concessione perpetua dei terreni cimiteriali. La concessione è un bene da acquistare al pari di una qualsiasi proprietà immobiliare: non è cedibile attraverso la vendita, ma può essere ereditata. Inizialmente, la proprietà della sepoltura negli archi del porticato era riservata all'aristocrazia, ma presto diverrà un bene ambito anche dal ceto medio, tanto più che, in ragione del benessere economico, la pratica della concessione perpetua cresceva al punto da saturare il terreno cimiteriale⁵.

Numerosi documenti di concessione e cessione d'uso di questo spazio di proprietà comunale, infatti, testimoniano la rapidità con cui le sepolture privilegiate delle famiglie aristocratiche andavano a occupare via via le arcate dell'ottagono perimetrale, recinto del più ampio campo centrale che accoglieva le sepolture comuni.

Questa distribuzione spaziale delle sepolture è la testimonianza di quanto il tema della distinzione sociale, tipico degli impianti cimiteriali ottocenteschi, sia importante, nella caratterizzazione formale dell'architettura. La dimora che accoglie l'uomo a nuova vita, sia essa avello, tomba o cappella, è la cellula

abitativa che struttura questa insolita città; nella luce filtrata di rami, le numerose dimore appaiono nella loro autonomia e manifestano, rispetto alle epoche precedenti, un mutato rapporto con la morte, che da privata diviene pubblica, attraverso la celebrazione del defunto che diviene "immortale" dalla contemplazione delle sue virtù eroiche che rimangono vive e si perpetuano nei posteri e contribuiscono a formare la civiltà.

La forma architettonica che struttura il cimitero di Parma è quella di un recinto che già Milizia nel 1781⁷ proponeva come una possibile configurazione di cimitero: un "ampio recinto quadrato", o di "qualunque altra figura curva o mistilinea" circondato verso l'interno da portici e arcate dove collocare i segni funebri o i "cenotafi delle famiglie benemerite", corredato di spazi per gli ossari e di una cappella al centro a forma di Pantheon o di piramide. Nell'insieme i monumenti e i decori dovevano "accrescere l'immaginazione di luogo terribile": i materiali dovevano essere di color grigio e il rivestimento a bugnato

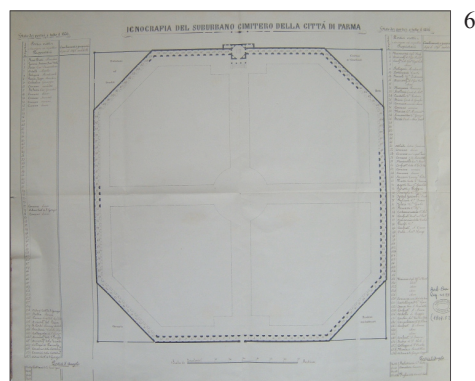
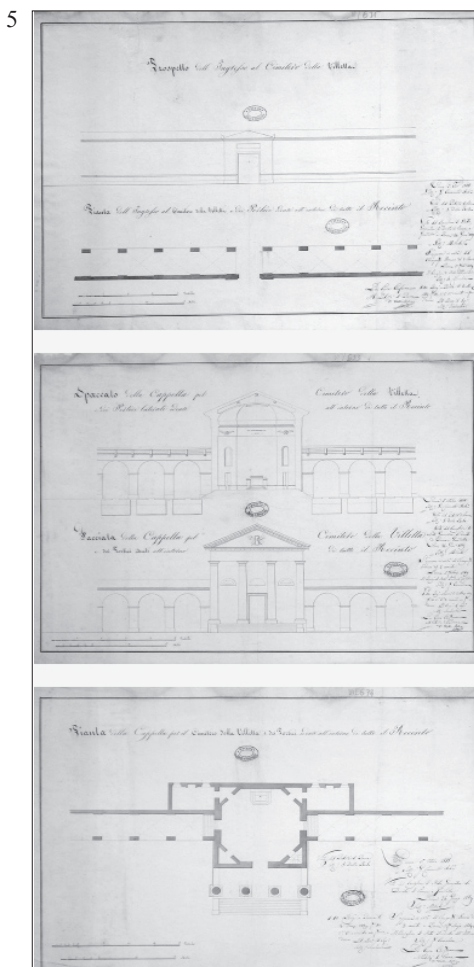
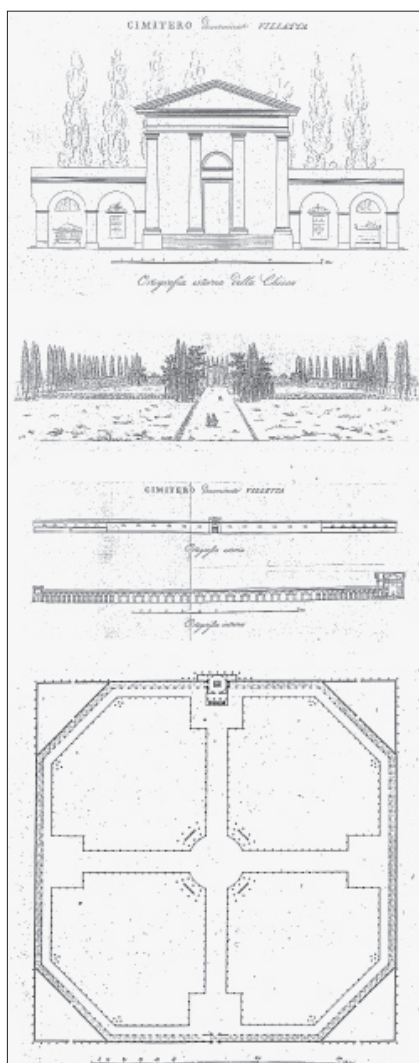


Fig. 5 - Cimitero detto La Villetta, Tito Boselli e Pietro Sottili in *I principali monumenti innalzati dal 1814 al 1823 da sua Maestà Maria Luigia*, pubblicati da P. Toschi, A. Isaac, M. Bettoli e descritti da M. Leoni, Parma, 1824; Biblioteca dell'Archivio di Stato di Parma.

Fig. 6 - Archivio Storico, *Iconografia del suburbano cimitero della città 1819*, Registro delle proprietà delle arcate

7



8



Fig. 7 - Cimitero detto La Villetta, Tito Boselli e Pietro Sottili in *I principali monumenti innalzati dal 1814 al 1823 da sua Maestà Maria Luigia*, pubblicati da P. Toschi, A. Isaac, M. Bettoli e descritti da M. Leoni, Parma, 1824; Biblioteca dell'Archivio di Stato di Parma.

Fig. 8 - *Cimitero della città di Parma*, Incisione di Pietro Mazza 1817, lith. Formentin, Parigi. Collezione Paola Colla

alveolato “genere d’ornamento analogo alla corruzione de’ corpi umani”, di coperture in “ardesia a tinte fosche”, di una complessiva area lugubre che annunciasse al primo colpo d’occhio un “soggiorno di tenebre”. L’impianto quadrato e contornato da portici che contengono tra le arcate i monumenti sepolcrali, con cappella piramidale al centro e sepolture comune nei campi aperti, definisce un’architettura semplice e di grande chiarezza compositiva, tanto da essere adottata da (alcuni) progetti successivi.

“Sacro recinto” è un’espressione diffusa che sottende significati antropologici e simbolici: è una disposizione che indica una separazione e una segregazione, ma fa seguito anche ad un atto di fondazione e riconoscimento, implica la custodia, assicura la protezione da e verso l’esterno. E’ un confine costru-

ito che imprime caratterizzazione e articolazione architettonica dando senso ai percorsi, alle suddivisioni, alle logiche costruttive. Il simbolo della croce “sacralizza” il recinto: esso diviene dimora che custodisce, protegge e confina. Anche a Parma gli elementi che strutturano il nuovo cimitero già nelle sue prime ipotesi progettuali, che risalgono al 1767 sono un muro di cinta, un piccolo fabbricato d’ingresso e una cappella funeraria, prevista inizialmente al centro del campo⁸.

Nel 1811 il consiglio comunale decide di fare due cimiteri fuori porta S. Michele e fuori porta S.Croce, ma per ridurre i costi si decide di farne uno solo in località S.Pellegrino.

Le elaborazioni datate 1817, di matrice razionale e monumentale della tradizione illuminista, lasciano il posto a stilemi neoclassici. Nel 1818 viene presentato il progetto definitivo del cimitero della Villetta firmato dal Coconcelli, che prevede una forma con tipologia a “corte” ottagonale porticata con quattro lati maggiori e minori opposti tra loro. Questi ultimi formano con il muro a pianta quadrata, circoscritto all’ottagono, quattro spazi triangolari (...) *“piu’ che sufficienti per formare un ossario, e anche cimiteri per quei che professano Religione differente dalla nostra (...). La Cappella è in faccia all’ingresso così che la vista del cimitero viene a rimanere più libera (...).”*⁹. I settori angolari furono realizzati nel 1856 e nel 1864 e fu necessario ampliare il settore degli israeliti, separato da quello dei protestanti¹⁰. Il porticato perimetrale risulta costituito da 156 campate definite da pilastri ed archi a tutto sesto, destinato alle confraternite religiose e laiche, alle casate nobiliari della città e in parte di proprietà comunale per la vendita in perpetuo o a tempo di avelli singoli. La realizzazione degli archi, fu completata nel 1862. Le arcate furono costruite direttamente dai proprietari secondo uno schema architettonico comune, mentre la decorazione interna, soggetta all’autorizzazione di un’apposita commissione, era libera; l’unico vincolo regolamentato riguardava il mantenimento del libero passaggio lungo il porticato. Il regolamento cimiteriale emanato da Maria Luigia definiva anche le essenze ammesse per ombreggiare le sepolture, che dovevano essere a sviluppo verticale, come cipressi e pioppi cipressini¹¹. Lungo il perimetro ottagonale si collocano le architetture di servizio: la camera mortuaria e l’oratorio che, in asse con l’ingresso principale e rispettivamente al centro del lato ovest, riprende con la sua pianta interna ottagonale la configurazione del recinto cimiteriale. L’interno, diviso in quattro campi da due viali ortogonali, era destinato alle sepolture comuni e ai monumenti individuali, che dovevano sorgere ai due lati del viale principale tra l’ingresso e l’oratorio dedicato a San Gregorio Magno, realizzato tra il 1819 e il 1823¹². Nel 1862 il Cimitero fu collegato alla più vicina porta urbana con un viale alberato, una superba alleanza fiancheggiata di cipressi..., concepito come elemento di continuità tra la città e la struttura cimiteriale, per conferire al percorso un decoro adeguato all’importanza dell’architettura che ne costituiva la meta e, nello stesso tempo, alla

solennità rituale del funerale¹³. Con la conclusione dell'ottagono porticato del 1868 si demolisce il vecchio muro di cinta della tenuta e si avviano una prima serie di ampliamenti. Il primo è progettato nel 1875 dall'ingegnere capo dell'Ufficio d'Arte Municipale Sante Bergamaschi e prevede la costruzione di due gallerie gemelle a nord e a sud con impianto a croce latina¹⁴, disposte lungo l'asse longitudinale dell'ottagono accessibili dal recinto mediante due aperture negli archi centrali dei rispettivi porticati, dove la maggior parte degli avelli erano disposti in elevazione, nello spessore dei muri. La costruzione non fu veloce e avvenne in tempi separati e modificando l'elevato, se non l'impianto planimetrico, per cui le due architetture danno un'immagine molto diversa. La galleria sud¹⁵, realizzata tra il 1876 e il 1884 ha disegno neoclassico, con volte a botte ribassate, mentre la galleria nord¹⁶, con volte a tutto sesto è caratterizzata da elementi stilistici eclettici. Nel frattempo, tra il 1885 e il 1890, era stata costruita la galleria sud-est, per la cui progettazione nel 1884 era stato indetto un concorso. Nel 1905¹⁷ furono progettati i due avancorpi dell'ingresso, realizzati nel 1913 e restaurati nel 1980. All'inizio del '900¹⁸ inizia la sepoltura nei campi intorno alle due gallerie principali, e nel 1921 fu deciso l'ampliamento del cimitero a sud-est, sull'alveo del Cinghio; in questo periodo furono realizzati gli addossati della galleriasud e nel 1931 fu costruita una nuova galleria ad avelli, cruciforme progettata dall'Ing Angelo Bay e danneggiata nel 1933 da un'alluvione del canale.

Nel 1934 furono aggiunte le cappelle all'esterno della Galleria nord.

E tra il 1935 e il 1939 fu completata la Galleria Perimetrale¹⁹, un portico con cappelle ed avelli in stile eclettico progettato da Moderanno Chiavelli.

I caduti civili e i partigiani dell'ultima guerra sono sepolti ai lati dell'ingresso del portico della Galleria Nord.

I monumenti dei militari caduti e decorati nella Grande Guerra si trovano nel campo a oriente della Galleria Sud. tra questi un monumento in stile liberty, realizzato dall'architetto Mario Monguidi (1923), bene racconta il sentimento patriottico che muoveva gli eroi di guerra: un uomo con ali, simbolo della vittoria e della gloria, porta la scritta: *"purissimi eroi, redentori d'Italia, batte su voi l'ala della gloria"*²⁰.

Le tombe più antiche visibili ancora oggi nel campo centrale risalgono al terzo decennio dell'ottocento ed erano disposte lungo i viali principali a delimitazione dei quattro settori destinati alle inumazioni comuni²¹; agli inizi del Novecento iniziò la costruzione di monumenti destinati alle sepolture di intere famiglie, le cappelle, e che in pochi decenni hanno trasformato i campi erbosi in aree eterogenee e densamente costruite. Il periodo di maggior intensità costruttiva da parte dei privati fu l'arco temporale tra il 1925 e il 1940, come risulta evidente anche dall'osservazione stilistica delle cappelle. È possibile che la concessione del terreno ai privati abbia finanziato la costruzione dell'ampliamento settentrionale, avvenuto all'incirca negli stessi anni. Nel dopoguerra fu realizzato

il Chiostro Padre Lino²² nell'angolo già destinato ai carcerati (1947), poi il cimitero inizia ad espandersi verso sud, con la realizzazione dei colombari nei campi meridionali (1950-60).

Dopo Giuseppe Cocconcelli, ingegnere comunale, progettista del primo nucleo del Cimitero tra il 1819 e il 1821-23, Sante Bergamaschi è la figura chiave per l'architettura del Cimitero di Parma nel secondo Ottocento: a lui si deve il disegno a croce latina delle due gallerie impiantate al centro dei lati nord e sud seguiti da quelli per la galleria nord, su due livelli, realizzata tra il 1898 e il 1905 con alcune varianti rispetto ai disegni in precedenza (1880 e 1893) elaborati.

Il primo nucleo è definito entro la fine del XIX secolo dall'ottagono centrale riferibile all'originario progetto di Cocconcelli, e dalla aggiunta delle due gallerie a nord e a sud, progettate unitariamente, ma realizzate in tempi differenti ed espressive di due codici stilistici: neoclassico per la galleria sud così come l'oratorio di S.Gregorio Magno progettato da Cocconcelli — eclettico per la galleria nord.

La Villetta comincia a popolarsi di sculture dalla seconda metà dell'Ottocento. Bronzo, marmo e granito i materiali d'elezione.

Negli archi, la presenza di apparati ornamentali è costituita da decorazioni pittoriche eseguite fra il 1861 e il 1880, e di inserti plastici conclusi entro la fine dell'Ottocento, nell'ambito di un'ampia campagna di lavori che ha comportato anche la messa in opera di rivestimenti marmorei per la parete di fondo degli archi. Particolarmente interessanti risultano le sculture e le decorazioni degli archi 14, 123, 71 del pittore *Francesco Rivara* per il sepolcro del conte Pietro Crescini Malaspina. Tale decorazione si ispira a stilemi decorativi diffusi dalla cultura neogotica.

Gli stessi sono utilizzati nelle edicole *Bormioli*, *Medioli*, *Corazza* e sono eloquente testimonianza della predilezione diffusa già nel secondo Ottocento per questo codice stilistico.

Nei decenni in cui il Simbolismo creava manifestazioni monumentali in linea con la ripresa di una sorta di autocelebrazione della classe borghese, si assiste alla realizzazione di una serie di tombe di dimensioni importanti, ornate con statue a grandezza naturale. Emblematici in tal senso sono i sepolcri *Parodi* nell'arco 87, *Ferramola* nel campo lungo il viale principale, *Bulloni Serra* nell'arco 102, *Mancini* nel campo allora detto della dinamite, ossia il campo a destra dell'ingresso, il famedio di *Cleofonte Campanini* (1927) di Giuseppe Mancini (1881-1961). E' un monumento alla musica arricchito dalle personificazioni dell'Aurora e del Tramonto, nel quale si ravvisano riferimenti stilistici alle opere di *Leonardo Bistolffi*²³.

Le tombe e le edicole *Bormioli* (1924) *Corazza* (1925), *Milza* (1927) *Grassi* (1928), *Molinari* (1929), *Medioli* (1929), *Chiari* (1934), *Tanzi* (1939) e il vocabolario degli stili adottato dai rispettivi progettisti²⁴, che ora inclinano al neomedioevo, ora al neobizantino, ora al neoromanico, riflettono la volontà del

committente di suggellare la fine della propria esistenza terrena con un segno imperituro che consegnerà ai posteri la memoria di imprese, poteri, affetti.

Agli inizi del novecento il cimitero è scandito dalle eleganze neorococò a cui pare ispirarsi Ettore Leoni nel progetto per l'edicola della famiglia Tanzi (1939), dai motivi simbolici classicheggianti che lo scultore Alessandro Marzaioli (1868- 1951) utilizza per la tomba di *Evaristo Tedeschi*, dai tratti del linguaggio liberty che si articola da Ettore Leoni (1886-1968), attivo per le famiglie *Bormioli* (1924), *Romanini* (1929), *Chiari* (1934), *Tanzi* (1939), a Camillo Uccelli (1874- 1942), progettista delle edicole *Milza* (1927) e *Molinari* (1929), a Mario Vacca autore dell'edicola *Medioli* (1929), a Ennio Mora (1885-1968), professionista al servizio di una committenza colta, cui si devono, fin le altre, le tombe Scotti, *Corazza*, *Pizzetti*, *Lagazzi*, *Mordacci*, *Rizzoli*²⁵.

1.2 - L'impianto e l'architettura

Il 5 ottobre del 1818 viene presentato il progetto definitivo del cimitero: (...) *Il recinto quadrato fuori e ottagonale all'interno è racchiuso da 156 portici assegnati alle diverse rappresentanze sociali (personaggi di corte, comune, università, ordine Costantiniano, Pia Unione degli Ufficianti, famiglie nobili e notabili, Ordini e Confraternite religiose).*²⁶ Con il Decreto Sovrano riguardante i Cimiteri e i Seppellimenti, emesso da Maria Luigia il 18 Novembre del 1819, si ricorda che *“la città è stata provveduta di un vasto decente cimitero, dove è dato luogo separato per formarvi sepolcri particolari ad ogni Corpo Civile come Ecclesiastico, e ad ogni Congregazione religiosa sia dell'uno che dell'altro sesso”*²⁷.

Con la delimitazione dello spazio e la determinazione di un metodo efficace per schermarlo dai vivi, e per renderlo riconoscibile. Quello che segue è la costruzione dei portici interni all'ottagono, dopo l'innalzamento del muro di recinzione, attraverso l'intervento dei privati. Avviene in momenti e in luoghi diversi, seguendo un ordine di vendita degli archi che spesso non coincide con quella che sembrerebbe la crescita più naturale del portico. Nell'articolo 8 della Delibera di Maria Luigia, del 31 Agosto 1819²⁷, si legge che la costruzione degli archi all'interno dell'Ottagono comincerà nello stesso tempo da una parte e dall'altra del Portone d'ingresso, e che dovrà avvenire a spese dei privati. *“I richiedenti dovranno esser pronti a far por mano al lavoro quando loro spetti il farlo, giusta l'ordine della loro dichiarazione rispettiva, e al primo avviso che ne riceveranno dal Podestà. Non facendolo entro tre dì dalla data dell'avviso a loro dato, essi perderanno il beneficio dell'ordine, e dovranno fare, quando vi resti luogo, una nuova dichiarazione, come se non l'avessero mai fatta”*. La costruzione dei portici procede, seguendo un disegno uniforme, precedentemente adottato: *“I Portici saranno uniformi, e costruiti secondo il disegno adottato,*

che sarà depositato negli uffici della Podesteria per essere comunicato ai concorrenti insieme alla perizia della spesa". I richiedenti, possono commissionare l'esecuzione dei lavori a loro piacimento, purchè la direzione i sia sotto il controllo di un architetto del Comune (Giuseppe Cocconcelli). "Ogni richiedente è obbligato a pagare al comune lire 14 e 9 centesimi, corrispondenti al prezzo



Fig. 1 - Archivio Storico Comunale, Licenze di alcune cappelle del cimitero di Parma.

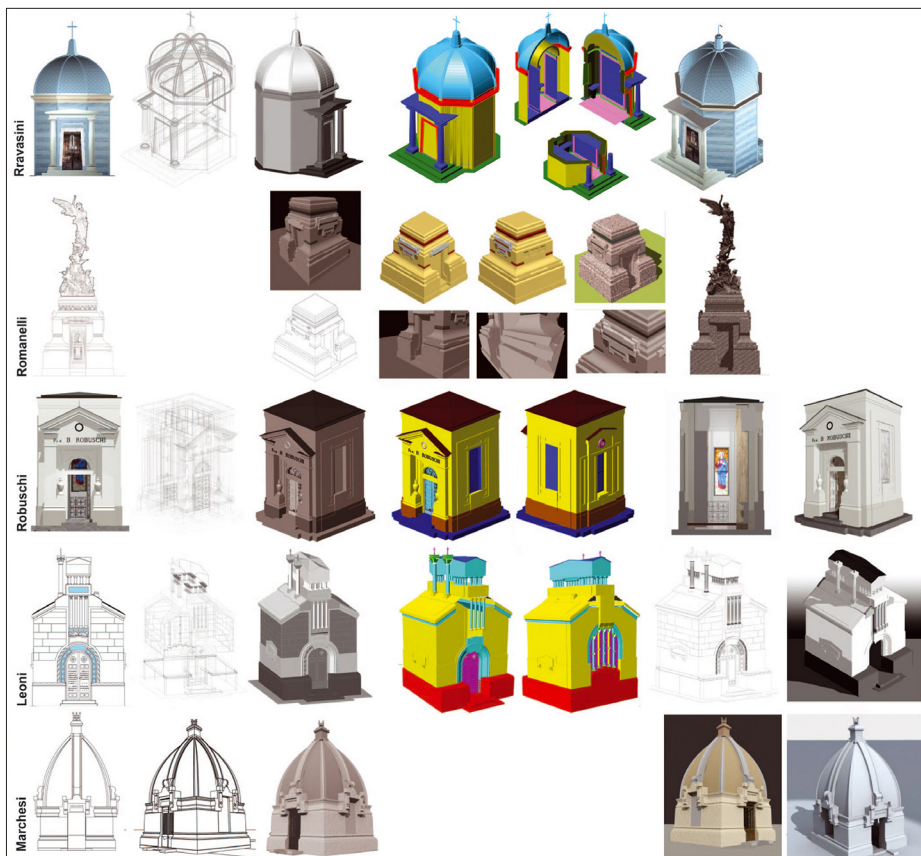


Fig. 2 - Rilievi ed elaborazioni grafiche di alcune cappelle studiate.

tutto il Recinto si vede il progetto seguito dai privati per la costruzione degli archi e delle cripte.

I 156 archi sono pensati come grandi campate, coperte con volte a vela. E da queste comincia la costruzione.

Il rilievo come verifica di ipotesi costruttive

Il lavoro di ricerca sul passato è partito da alcune osservazioni emerse dal rilievo delle cripte, tutte diverse, e in parte rimaneggiate, che non sempre coincidono con l'immagine che si legge nei documenti della loro costruzione. Il lavoro di rilievo sulle cripte dell'Ottagono si è svolto infatti sul duplice piano: quello geometrico e quello documentario, nel tentativo di ottenere un quadro cronologico e spaziale della costruzione, che potesse correlarsi al diffuso stato fessurativo degli archi sovrastanti. Il racconto della costruzione degli archi parte dalla perizia in cui si legge: "Perizia per la costruzione di 3 nuovi portici nel cimitero della Villetta in quel lato sud alla sinistra entrando, in continuazione di quelli che furono elevati nello scorso anno, e questi porteranno i numeri: 117 isolato, 51 ed il terzo in angolo" del 1863²⁸ - seguita da altre del tutto simili per archi successivi: "I tre portici cadauno sarà composta in pilastri distanti fra loro 3,66 m dal muro di cinta 3,57 m", e le misure che compaiono qui sono le stesse riscontrate nel rilievo eseguito. Il documento prosegue: "Verranno sovrapposti degli archi a tutto sesto, ed altri simili verranno impostati a piedritti loro

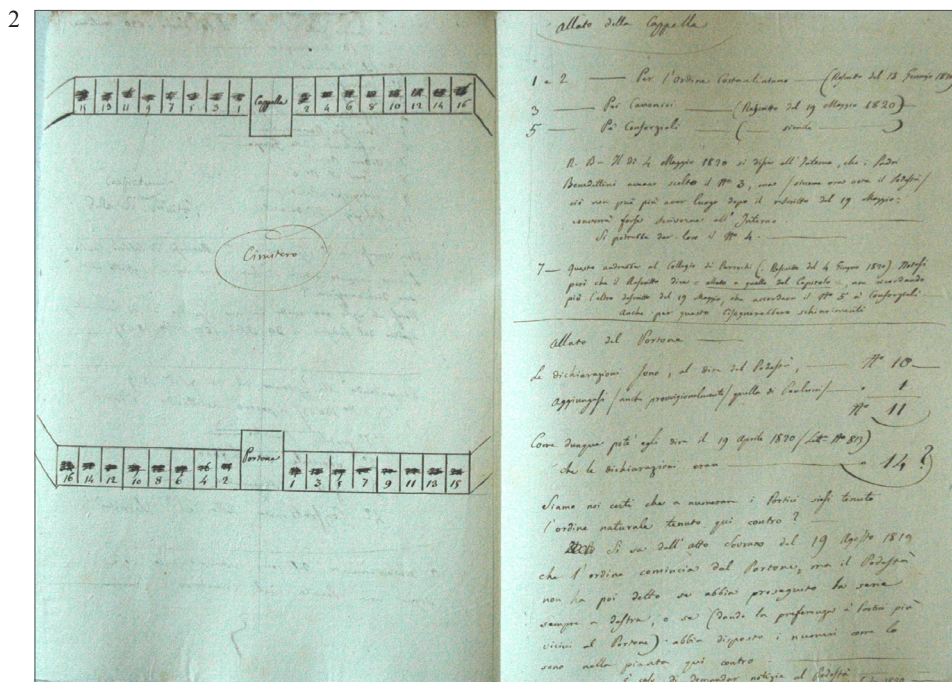
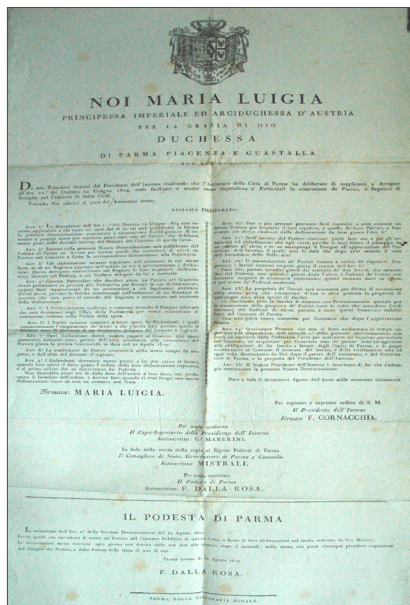


Fig. 2 - Archivio di stato di Parma, Governatorato, 1817, b. 543. Assegnazione dei portici ai privati e schema di concessione che mostra l'ordine di costruzione.

il cimitero della Villetta a Parma: una nuova matrice progettuale e di costruzione
La storia

3



4

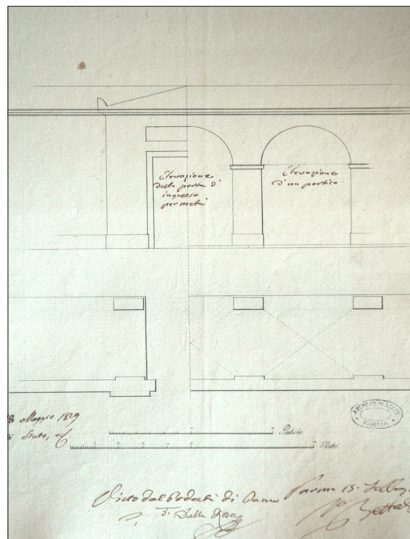


Fig. 3 Archivio di stato di Parma, Governatorato, 1817, b. 543. Delibera di Maria Luigia per la costruzione dei portici nel cimitero della Villetta;

Fig. 4 Archivio di stato di Parma, Governatorato, 1817, b. 543. Pianta ed elevazione del portico del cimitero

aderenti dalla parte del portico ad altri piedritti simili già costruiti nel muro di cinta”.[...] e questi e quegli archi sosterranno una volta detta a vela che ricopre il portico sud, la qual volta sarà alta col vertice nell'intradosso 5,60 sul pavimento del medesimo”. Ancora le misure sono quelle attuali, testimoniando una perpetuità della costruzione. “Sottoposto al pavimento sud sarà costruita una camera mortuaria, il piano della quale scenderà a 3,24 sotto il suddetto pavimento, avrà la lunghezza di 4,24 m la larghezza di 3,51 e l'altezza sotto la sommità della volta che deve coprirla in 2,75”. Il muro del recinto voluto da Maria Luigia aveva le fondazioni ad una quota non sufficientemente profonda da poter costituire la parete esterna della camera mortuaria sottostante, prevista per i singoli archi. Si esegue quindi uno scavo e una sottofondazione del recinto già costruito, determinando quella interessante anomalia di costruzione che forse ne rappresenta la prima causa di dissesto. “Questa volta avrà la saetta di 0,75 m, nel suo asse trasversale distante 0,45 m dal muro di cinta vi sarà lasciato un'apertura in 0,68 in quanto munita di una pietra amovibile grossa 0,10 m”. Il rilievo geometrico della seconda cripta analizzata conferma le misure della perizia - quella dell'arco n.70 (fig.4), la più antica. Uno degli archi rilevati, il n. 140 (fig.5), di proprietà del Comune, presenta misure diverse rispetto a quelle riportate nel documento di perizia precedentemente trascritto. Anche i materiali sono diversi, rendendo testimonianza di interventi successivi. Dalle misure effettuate si rileva come le dimensioni planimetriche della cripta siano pressochè identiche a quelle pre-

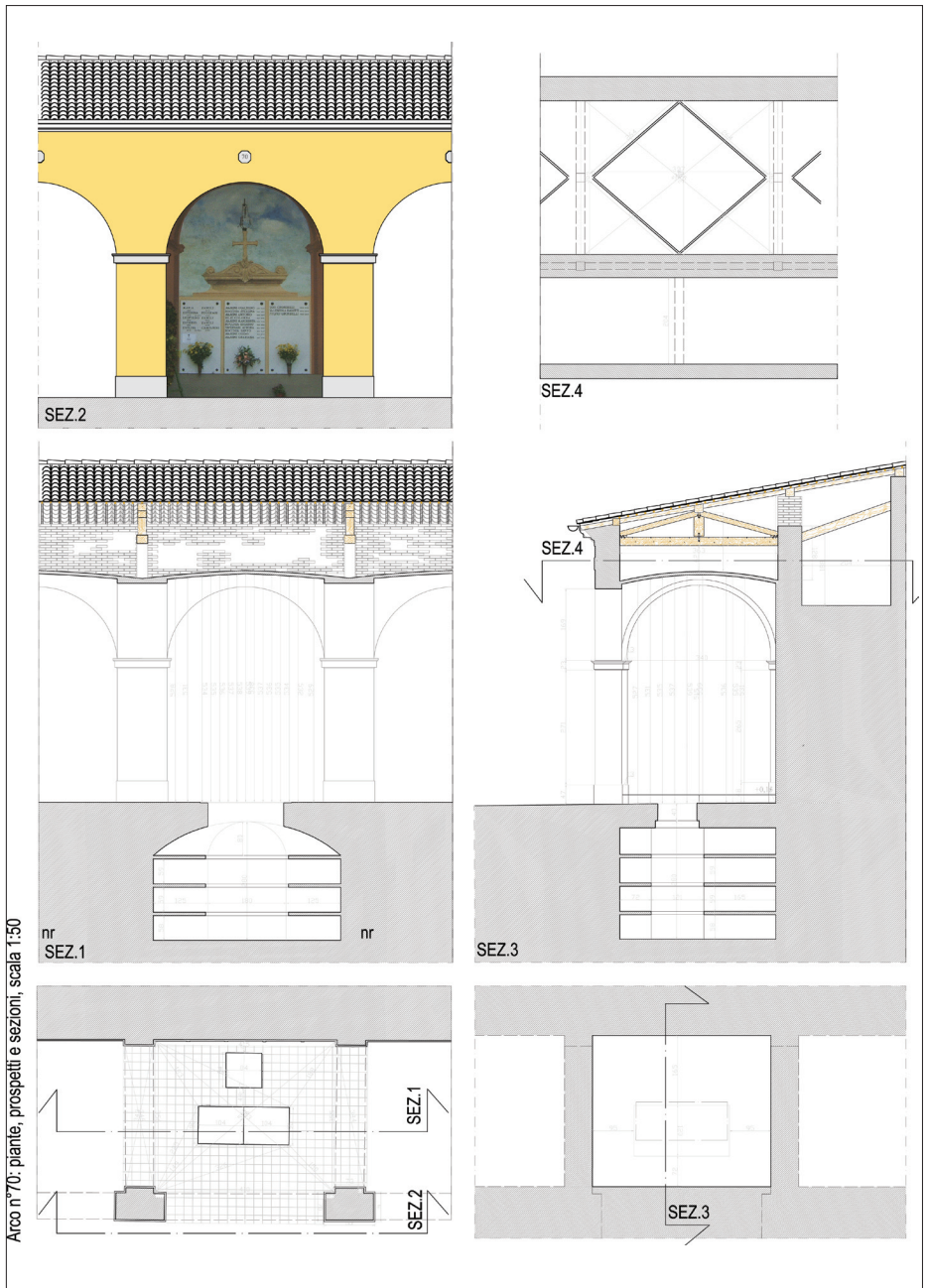
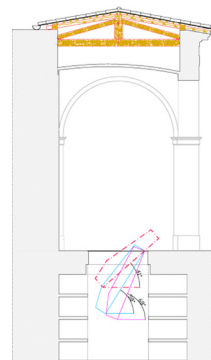


Fig. 5 Rilievo arco 70: piante prospetti e sezioni.

scritte in fase di progetto, mentre a variare è la profondità della camera mortuaria, oltre alla forma della volta, che risulta essere meno accentuata rispetto alla freccia prevista dal documento riportato (0,75 cm). La cripta dell'arco n.70, invece è del tutto rispondente, alle prescrizioni progettuali del Bergamaschi - l'Ingegnere del Comune direttore dei lavori di costruzione degli archi. Di proprietà privata, fu costruita probabilmente intorno al 1860. L'imposta della volta misurata è di 2,08 m mentre la sua sommità è a una quota di 2,80 circa dalla quota del pavimento, rispettando quindi le indicazioni documentarie. Sembra interessante osservare qui una differenza di profondità tra l'imposta della pavimentazione delle prime camere mortuarie costruite (in particolare quelle ai lati dell'oratorio di cui si è rintracciata la sezione) e quella delle camere costruite successivamente (secondo i documenti, dal 1860 al 1880 circa). Dal disegno delle prime si ricava una profondità del pavimento di 2 m, sotto la sommità della volta sovrastante, contro ad una profondità misurata e documentata delle seconde (successive, es.N.70) di 2,80-3 m. La volta rilevata nella seconda cripta è a botte, come anche riportato nel disegno della sezione dell'oratorio. Si parla invece, nel documento del 1863²⁹ e seguenti, di volte a vela che dovrebbero ricoprire le camere mortuarie, del tutto identiche a quelle dei portici sovrastanti. Qui il documento si allontana dalla realtà, a sancire quella distanza che c'è sempre tra progetto e costruzione. Il grande cantiere dell'Ottagono viene chiuso pochi anni più tardi. In un documento si legge che nel 1876³⁰ rimangono solo 6 archi da terminare. A saturare gli spazi vuoti del recinto, fino a trasformarlo definitivamente in portico. Ma la costruzione della città dei morti continua, per singoli interventi quasi scultorei nelle edicole interne al recinto, e per grandi espansioni che recuperano altri simboli a conclusione del progetto. Nel 1876 comincia la costruzione di una delle due grandi Gallerie cruciformi che allargano simmetricamente l'Ottagono sul territorio, prima verso Sud e, pochi anni dopo, a Nord. Il cantiere è poco documentato, e sembra svolgersi senza particolari anomalie fino al 1884, anno in cui si chiude. Il tempo di completare stucchi e intonaci e il cantiere incessante della nuova città si riapre sul lato opposto dell'Ottagono, dal 1898 ai primi anni del '900. Dai documenti raccolti sembra di poter dire 1905³¹.



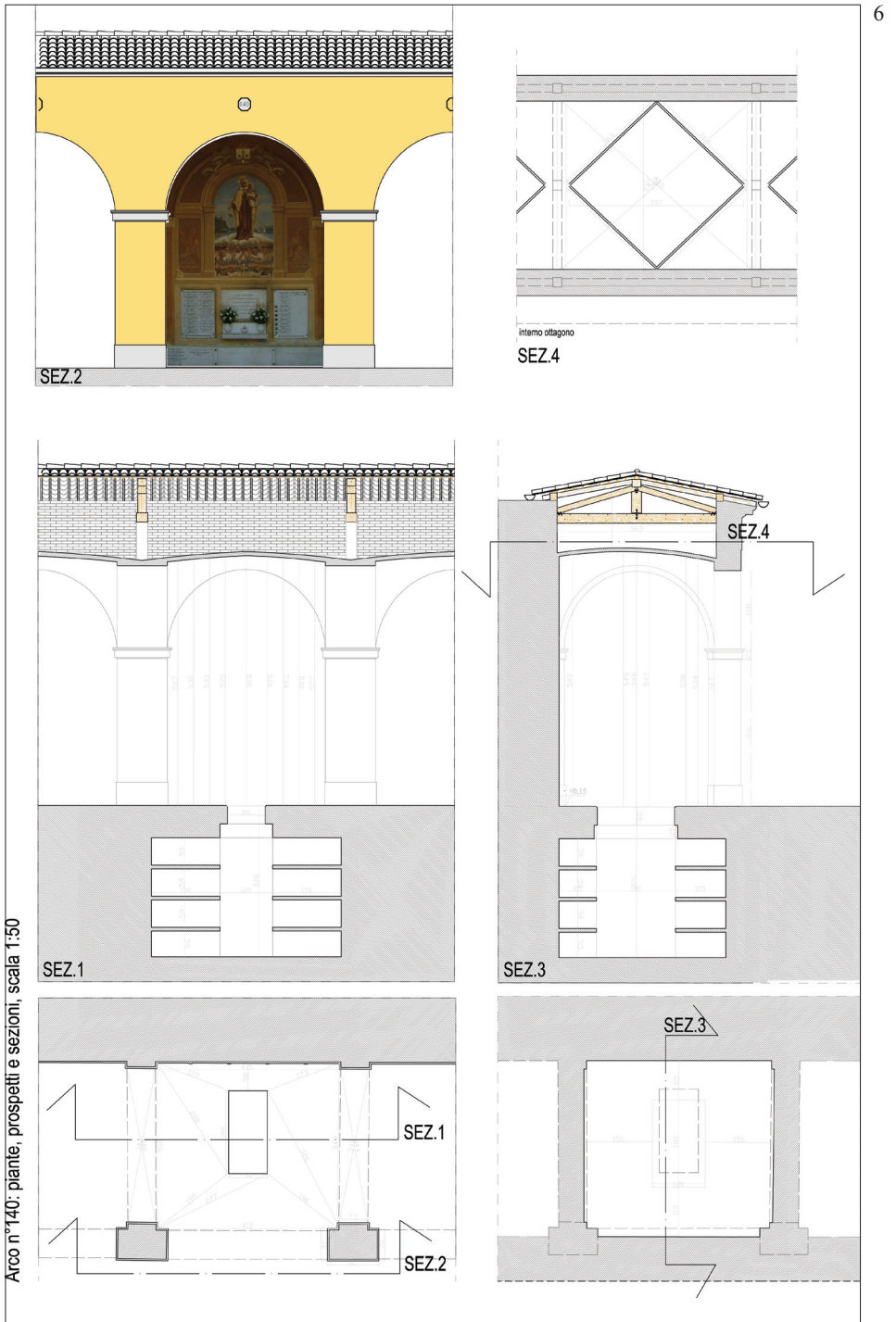


Fig. 6 Rilievo arco 140: piante prospetti e sezioni. Schema del passaggio di una bara.

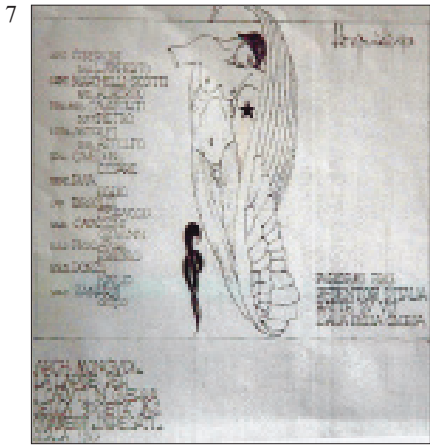


Fig. 7 Archivio di stato di Parma, licenze di fabbrica, Monumento ai Caduti di Mario Moguidi

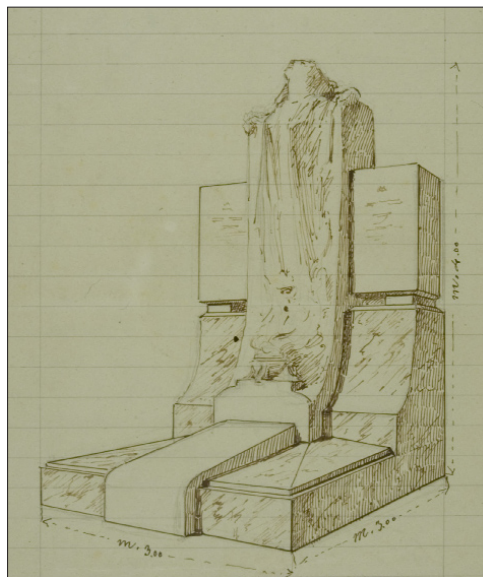
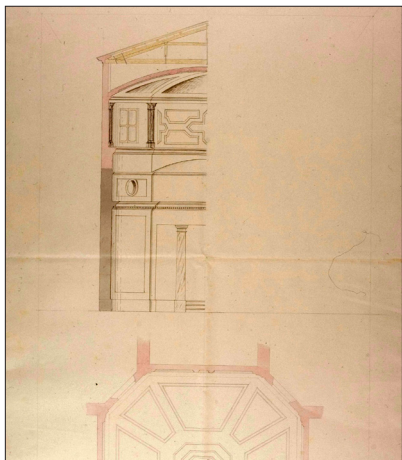
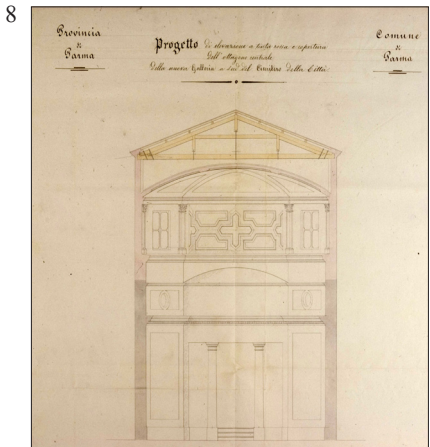
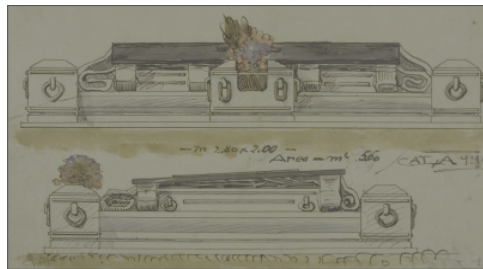
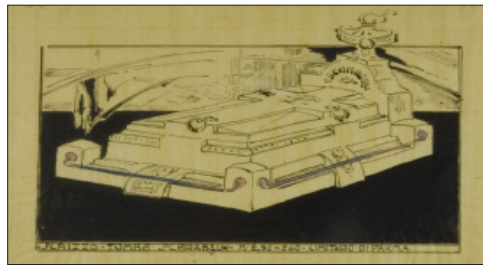


Fig. 8 Archivio di stato di Parma, Governatorato, 1817, b. 534/ cultoII , progetto per la copertura centrale della Galleria Sud da costruirsi affianco al cimitero originario della Villetta nell'ambito di un concorso. Vincitore Sante Bergamaschi.

Fig.9 Schizzi di tombe, Archivio Storico Comunale, licenze di fabbrica.

Fig.10 Alessandro Marzaroli, disegno della tomba Bevilacqua, Archivio Storico Comunale, 1919.

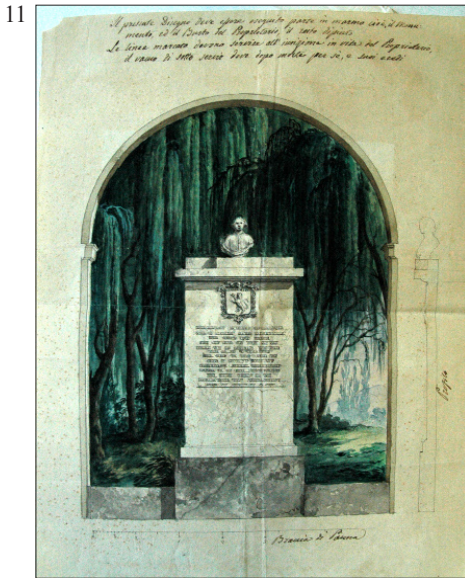


Fig. 11 Archivio di stato di Parma, Presidenza dell' Interno, cultoII, b.255, 1826, monumento De Rossi, acquerello.

Fig.12 Archivio di stato di Parma, acquerello per un arco sepolcrale, 1863, b. 168, f.21.

Fig.13 Archivio Storico Comunale, acquerello per l'arco della fam.Bonardi, carteggio, 1863, culto/cimitero,b.54,f.1, carta 863-215.

Note

1 Una “*superba allea fiancheggiata di cipressi e, a tratti, di statue...*” è ricordata a proposito del progetto di collegamento del Cimitero Monumentale di Milano con la città. La cit. è tratta da Sullo stile dei cimiteri, in “Giornale dell’Ingegnere Architetto ed Agronomo”, giugno 1856, vol. III, n. 80, p. 648.

2 Hugh Honour, *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi, 1993.

3 G. Sitti, *Parma nel nome delle sue strade*, 1929, p.208.

4 Viene istituito il cimitero di Parma in Archivio di Stato di Parma, *Casa e corte di Maria Luigia*(1810-1848) /Entrate e spese di Poderi vari dei beni patrimoniali della corte (serie VI p.51) b. 410 Demanio della corona.

5 Si decide la costruzione del cimitero della Villetta (Rescritto sovrano del 13-2-1817); si acquista dal Collegio dei Nobili il podere della Villetta; il progetto è del Cocconcetti che probabilmente riprende quello del Bettoli suo genero nel 1816, poi viene ampiamente modificato (Paolo Donati). (...) *Il podere è già recintato e in marzo si inizia a seppellire dopo l’epidemia di tifo; il primo sepolto è Angelo Mazza* (...), in Molossi Lorenzo, *Vocabolario topografico dei ducati di Parma Piacenza e Guastalla*, tip.ducale Parma, 1832-34, Donati Paolo, *Nuova descrizione della città di Parma*, Parma 1824.

6 Archivio Storico, *Iconografia del suburbano cimitero della città 1819*, Registro delle proprietà delle arcate.

7 F. Milizia, 1972, *Principj di architettura civile*, Finale 1781, rist. anstatica dell’ed. 1847, Milano, Mazzotta, pp. 331-333.

8 Cimitero detto La Villetta, Tito Boselli e Pietro Sottili in *I principali monumenti innalzati dal 1814 al 1823 da sua Maestà Maria Luigia*, pubblicati da P. Toschi, A. Isaac, M. Bettoli e descritti da M. Leoni, Parma, 1824; Biblioteca dell’Archivio di Stato di Parma.

9 *Consiglio degli Anziani*, Delibera, Ms. (1818, 17 ottobre) Archivio di Stato di Parma, fondo Comune, b.2292.

10 *Ampliamento cimitero degli Israelitil/ legge che regola i cimiteri e la sepoltura degli acattolici*,ASC B 76/culto, 1864.

Archivio Storico Comunale, carteggio, *Iconografia del progetto per ampliare il pubblico cimitero di Parma, 1880*, acque, b550; Progetto del 1872 per la realizzazione delle gallerie.

11Molossi Lorenzo, *Vocabolario...* p.349

12 Archivio Storico di Parma, Mappe del Patrimonio dello Stato, vol.6, n.633-634-GAL: *Capella di S. Gregorio Magno*, con pala di Giorgio Scherer, consacrata 24/5/1823.

13 Archivio Storico Comunale, 1876, busta 449, Strade.

14 Archivio Storico Comunale, b. 396/ culto cimitero, 1875, *Progetto di ampliamento del cimitero con due gallerie cruciformi (a nord e a sud del campo) per una capacità totale di 4040 posti*.

15 Archivio Storico Comunale, b. 550/acque c.293, 1880. *La Galleria Sud esiste già, Sante Bergamaschi progetta galleria nord (uguale alla sud)*.

16 Archivio Storico Comunale b.1493 culto/II, 1893. *Il Progetto della Galleria Nord è diverso dalla precedente realizzata 1898/1900*; durante gli scavi si trovano i resti di una villa romana (museo archeologico); *Costruzione di una nuova galleria da erigersi a nord del cimitero della Villetta*, Archivio Storico Comunale b. 1255/I culto, 1898/1905.

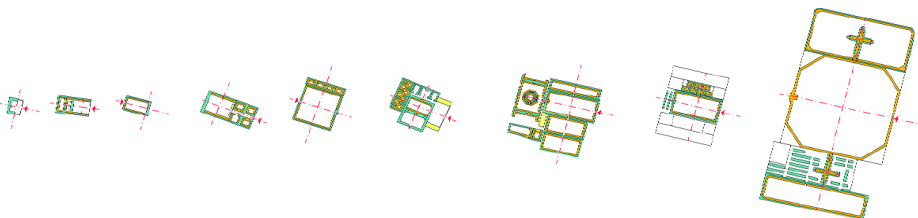
17 Archivio Storico Comunale, cassette b. 1492/ culto, *Progetto di due avancorpi da costruirsi all’ingresso del cimitero*.

18 Archivio Storico Comunale,1934, Culto/cimitero

19 Archivio Storico Comunale,1935, Culto/cimitero, carteggio.

- 20 Archivio Storico Comunale , Licenze di fabbriche, 1923. b.43.
- 21 Archivio Storico Comunale, 1880, carteggio, acque, b.550, *Iconografia del progetto per ampliare il pubblico cimitero di Parma*.
- 22 G. Gonizzi, *I Luoghi della storia*, Atlante topografico parmigiano, PPS editrice Parma 2001.
- 23 R. Bossaglia, 2001, *Percorso della scultura tra Ottocento e Novecento*, in *Il Monumentale* di Milano, cit., pp. 171-183; La Gipsoteca Leonardo Bistolfi, a cura di G. Mazza, Comune di Casale Monferrato.
- 24 ASC, Licenze di fabbriche, b.33/1020.
- 25 ASC, Licenze di fabbriche. Lo studio sulle edicole di queste famiglie è ancora in corso.
- 26 Molossi, *Vocabolario...: il 5 ottobre del 1818 viene presentato il progetto definitivo del cimitero: il recinto quadrato fuori e ottagonale all'interno racchiuso da 156 portici assegnati alle diverse rappresentanze sociali (...)*
- 27 Archivio di Stato di Parma, in Raccolta leggi, 1819, " *Decreto sovrano riguardante ai cimiteri ed à seppellimenti*" , n°74, del 19 agosto che indica come devono essere fatti i portici.
- 28 Archivio Storico Comunale, culto/cimitero, carta 215, b.54, 1863.
- 29 Archivio Storico Comunale, culto/cimitero, carta 863, b. 54, 1864, *Sulla costruzione dei portici*
- 30 Archivio Storico Comunale, culto/cimitero, b.426, 1876.
- 31 Federica Ottoni, *La costruzione in Città perduta, architetture ritrovate. L'ottagono del cimitero della Villetta e altre architetture funerarie a Parma*. edizione EPS, Pisa, 2007

Il sistema dei recinti a Parma



1.3 Il sistema dei cimiteri a Parma

Lo schema del recinto è la matrice tipologica di ogni nucleo storico dei cimiteri del comprensorio parmense: è il fulcro da cui si sviluppano le successive crescite che avvengono per addizione di nuove “corti”; esso sottende una geometria comune, quella della croce che sacralizza e struttura, proietta e definisce. Diviene anche, nel tempo colonna vertebrale alla quale si legano altri “recinti” che segnano e di-segnano lo spazio secondo un’addizione che pare non segua nessuna “legge” simbolica e architettonica. I nuovi nuclei sono dei piccoli chiostri che assumono le forme del quadrato del rettangolo del trapezio e dell’ottagono.

Francesco Milizia nel 1781 nel suo Trattato di architettura civile scriveva: *“E’ da un pezzo che la filosofia ha intimato il bando alle sepolture e ai cimiteri, non solo fuori alle chiese, ma anco fuori delle città, e lungi dall’abitare per la semplice ragione, che i morti non debbano ammorbare i vivi”* e inseriva i cimiteri tra gli *“Edifici per salute e bisogni pubblici”* considerandoli tra i segni più acclarati del *“cammino della ragione”*¹.

Milizia proponeva anche una possibile configurazione di cimitero: un *“ampio recinto quadrato”*, o di *“qualunque altra figura curva o mistilinea”* circondato verso l’interno da portici e arcate dove collocare i segni funebri o i *“cenotafi delle famiglie benemerite”*, corredato di spazi per gli ossari e di una cappella al centro a forma di Pantheon o di piramide. Nell’insieme i monumenti e i decori dovevano *“accrescere l’immaginazione di luogo terribile”*: i materiali dovevano essere di color grigio e il rivestimento a bugnato alveolato *“genere d’ornamento analogo alla corruzione de’ corpi umani”*, di coperture in *“ardesia a tinte fosche”*, di una complessiva area lugubre che annunciassero al primo colpo d’occhio un *“soggiorno di tenebre”*.

Il riferimento a modelli antichi, la composizione simmetrica, il disegno su basi geometriche, le ripartizioni spaziali come trama di differenziazioni sociali, le figure simboliche, i significati allusivi, divengono le componenti significative.

Il progetto di Louis-Jean Desprez per il cimitero di Parigi del 1776 esprime il

senso del cimitero come luogo collettivo, attraverso spazi destinati alle sepolture dei cittadini illustri. Emblematica la dedica a Voltaire.

L'impianto quadrato e contornato da portici che contengono tra le arcate i monumenti sepolcrali, con cappella piramidale al centro e sepolture comune nei campi aperti, definisce un'architettura semplice e di grande chiarezza compositiva tanto da essere adottata da molti progetti successivi; una soluzione tipica dove il linguaggio neoclassico entra in sintonia con l'assunzione di modelli compositivi e di architetture da considerarsi come figure generative del luogo di sepoltura: il centro geometrico e simbolico segnato dall'inserimento di una struttura monumentale (cenotafio, mausoleo, cappella sepolcrale), la piramide, monumento sepolcrale per eccellenza; l'ordine dorico, il più serio e austero; le croci issate su obelischi che dissolvono nel simbolismo cristiano reminiscenze pagane, l'attenzione ai prospetti e alle parti d'ingresso, e implicitamente al rapporto dei luoghi di sepoltura con l'intorno e, soprattutto il recinto perimetrale: concettualmente così connesso al concetto di cimitero quasi da esserne anche sinonimo².

“Sacro recinto” è un'espressione diffusa che sottende significati antropologici e simbolici: è una disposizione che indica una separazione e una segregazione, ma fa seguito anche ad un atto di fondazione e riconoscimento, implica la custodia, assicura la protezione da e verso l'esterno. E' un confine costruito che imprime caratterizzazione e articolazione architettonica dando senso ai percorsi, alle suddivisioni, alle logiche costruttive.

Il simbolo della croce “sacralizza” il recinto: esso diviene dimora che custodisce, protegge e confina.

Anche a Parma gli elementi che strutturano il nuovo cimitero sono un muro di cinta, un piccolo fabbricato d'ingresso e una cappella funeraria, prevista inizialmente al centro del campo. In queste elaborazioni datate 1817, le forme di matrice razionale e monumentale della tradizione illuminista, lasciano il posto a stilemi neoclassici.

Nel cimitero della Villetta viene approvato il progetto definitivo firmato dal Coconcelli, che prevede una forma con tipologia a “corte” ottagonale porticata con quattro lati maggiori e minori opposti tra loro. Questi ultimi formano con il muro a pianta quadrata, circoscritto all'ottagono, quattro spazi triangolari “*più che sufficienti per formare un ossario, e anche cimiteri per quei che professano Religione differente dalla nostra (...). La Cappella è in faccia all'ingresso così che la vista del cimitero viene a rimanere più libera (...)*”³.

La concezione fondamentalmente laica del cimitero si adatta alla fede della popolazione locale determinando una tipologia specifica alla città di Parma.

I primi progetti proposti per il cimitero urbano, a carico dello Stato, occorrenti per la nuova fabbrica, impongono ai privati la realizzazione diretta degli archi acquistati.

Con la conclusione dell'ottagono porticato del 1868 si demolisce il vecchio

muro di cinta della tenuta e si avviano una prima serie di ampliamenti. Il primo è progettato nel 1875 dall'ingegnere capo dell'Ufficio d'Arte Municipale Sante Bergamaschi e prevede la costruzione di due gallerie gemelle a nord e a sud con impianto a croce latina, disposte lungo l'asse longitudinale dell'ottagono che struttura la "corte interna" di-segnando il nuovo spazio che dall'interno si proietta verso un secondo recinto.

Le due gallerie individuano insieme all'oratorio e all'ingresso i quattro fulcri del nuovo cimitero, all'interno del quale i portici e il recinto continuano a mantenere, nella trasformazione, la stessa valenza di "modulo" e di spazio "concluso". La crescita successiva mostra l'addizione di nuovi recinti.

E' possibile schematizzare in moduli elementari i nuclei storici dei cimiteri minori per poter individuare delle relazioni, identificando nel cimitero della Villetta e in quello di Marore le matrici formali e dimensionali di riferimento.

Marore ha un'area di 1/8 di quella della Villetta.

Valera e Ugozzolo sono riconducibili alla sommatoria di due quadrati la cui area si rapporta a 1/10 di quella della Villetta;

Baganzola, che tra l'altro possiede la medesima articolazione architettonica di Valera nella tipologia del porticato e dell'oratorio, individua un' area 1/2 di quella di Marore;

Eia, S.Pancrazio e Viarolo rispettivamente di circa 1/6, 1/3 e 1/4 di quella di Marore.

Il disegno geometrico e regolare che scandiva gli spazi dei cimiteri sette-ottocenteschi, si è dissolto per dare spazio ad altre geometrie dettate da esigenze funzionali e morfologiche piuttosto che da valori simbolici e formali.

Il portico che accoglie gli avelli nello spessore del muro rimane l'unico "attore" originale della scena: la sua tipologia è quella del chiostro costituito di portici modulari e modulati dalla dimensione degli avelli.

Lo stile architettonico prevalente è quello neoclassico per la Villetta e Valera ed eclettico per tutti gli altri.

Il portico della Villetta è costituito da pilastri rettangolari senza paraste con capitelli dorici ed archi a tutto sesto; anche Valera presenta nella parte più recente del nucleo campate con pilastri senza paraste e capitelli dorici ma gli archi sono a tutto sesto ribassate.

La dinamica spaziale che si riscontra nei cimiteri del comprensorio parmense è dettata dall'articolazione degli assi e dei flussi che determina un preciso disegno di crescita e trasformazione della struttura architettonica.

Potremmo affermare che la tipologia architettonica risultante è data dall'interazione di "linee invisibili" che governano lo spazio dei cimiteri.

Queste linee del piano orizzontale si traspongono anche su quello verticale dettando le geometrie da cui si sviluppa la tipologia dei portici e degli oratori che strutturano il recinto storico.

Esiste un'interessante relazione tra il numero dei portici direttamente collegati

agli oratori: sono cinque per ogni lato e questo si ripete per tutti i cimiteri fatta eccezione per quello di Eia e della Villetta.

Il disegno del nucleo storico della Villetta è la matrice geometrica di riferimento: l'ottagono sottende quadrati e rettangoli le cui dimensioni sono quelle dei "recinti" di tutti gli altri.

La base quadrata o rettangolare, contornata da portici che contengono tra le arcate i monumenti sepolcrali con una cappella e le sepolture comuni nei campi aperti, diviene lo schema tipico per questi progetti: la croce che unisce simbologie cristiane e pagane diviene generatrice dello spazio chiuso dal recinto e dai prospetti che inquadrano le loro focali nelle porte degli ingressi sottolineando il ruolo cardine del cimitero, ovvero, di luogo di confine tra un dentro e un fuori, recinto che chiude ma anche apre, separa ma anche unisce nuovi mondi".

Luogo di meditazione e pace dove il sepolcro, unico tramite tra defunti e vivi, alimenta quella "corrispondenza d'amorosi sensi" di foscoliana memoria, che permette a chi non c'è più di continuare a vivere nel ricordo dei propri cari.

Note

1 Francesco Milizia, *Principi di architettura civile*, Reimondini, Bassano, 1781, riesizione Sapere 2000, Tomo II, pagg. 289-290.

2 Mauro Felicori, *Gli spazi della memoria. Architetture nei cimiteri monumentali europei*, Sasselva 2005.

3 C. Cocconcelli, *perizia delle spese occorrenti per la costruzione di un cimitero (...)*, Ms. (1817,

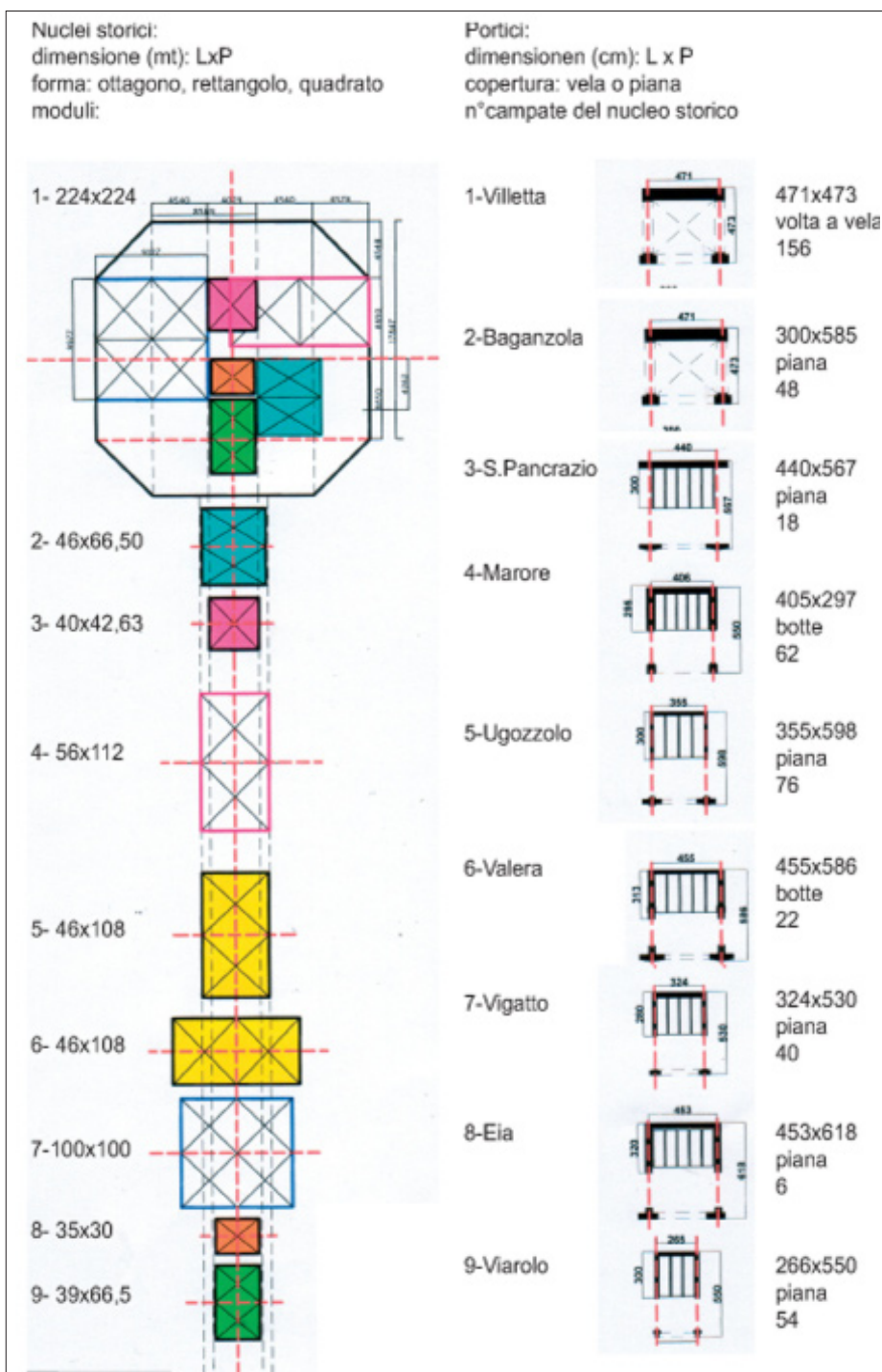


Fig. 2 - Organizzazione planimetrica dei recinti: forma e dimensione; soluzione planimetrica della campata del portico.

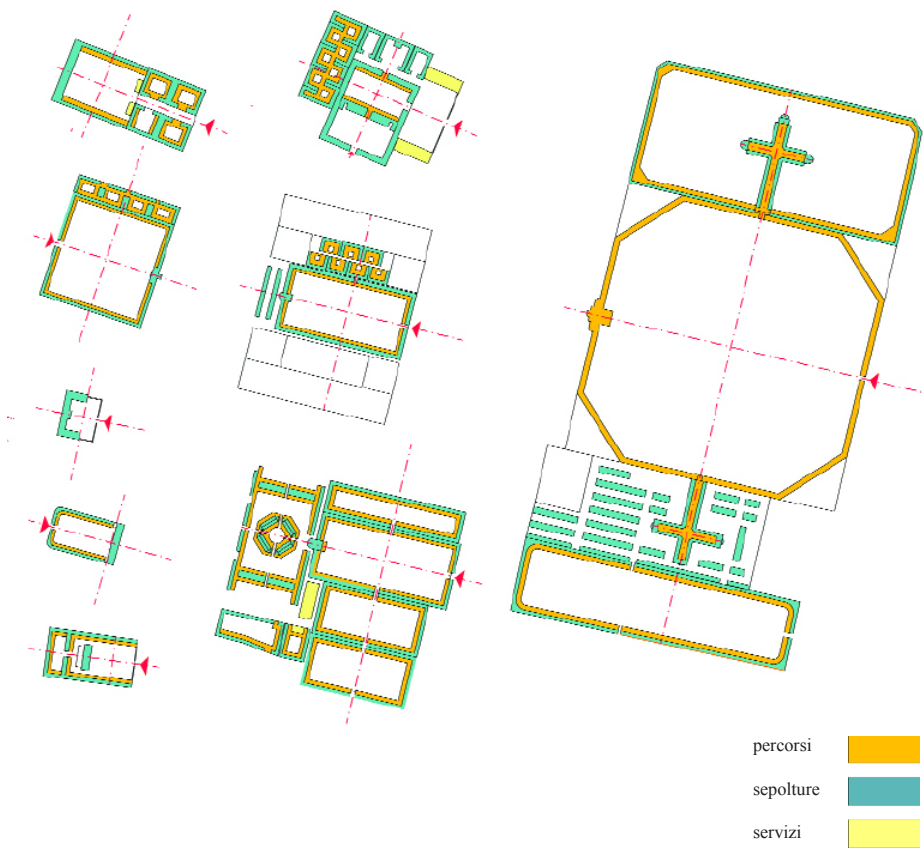


Fig. 3 - Schemi funzionali e orientamento dei cimiteri.

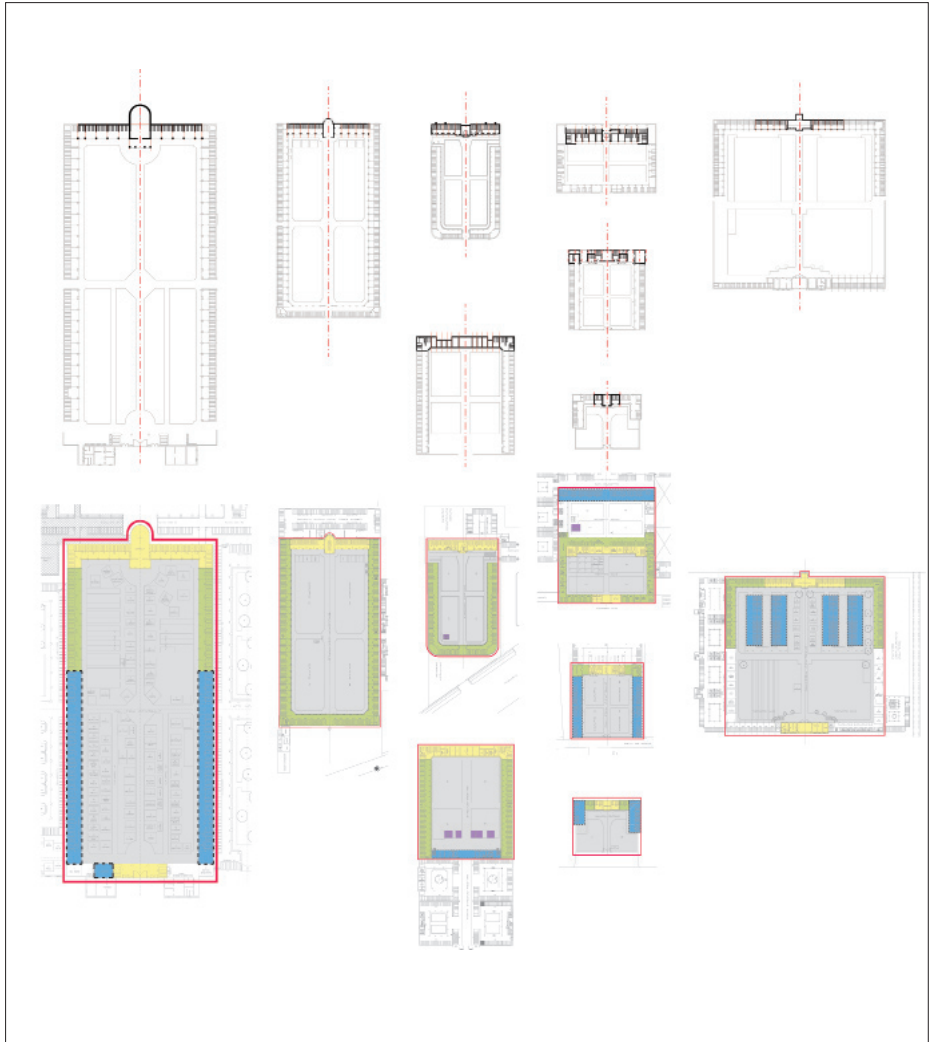
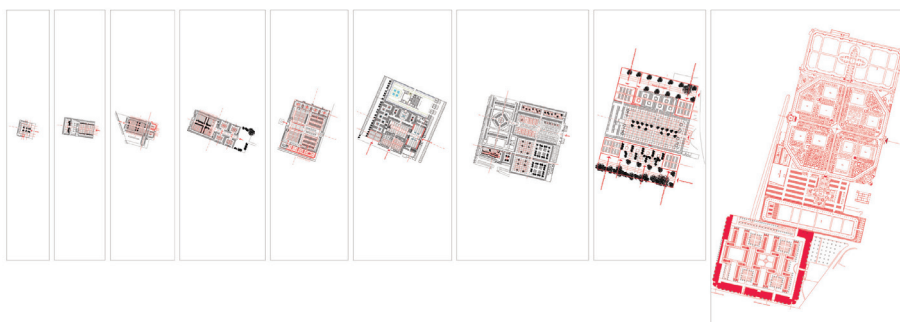


Fig. 4- Impianti planimetrici dei recinti originari e fasi di crescita dei nuclei storici dei cimiteri minori



Fig. 5 - Organizzazione architettonica del fronte dei portici storici dei cimiteri minori.

Lo studio architettonico e funzionale degli impianti



Marore

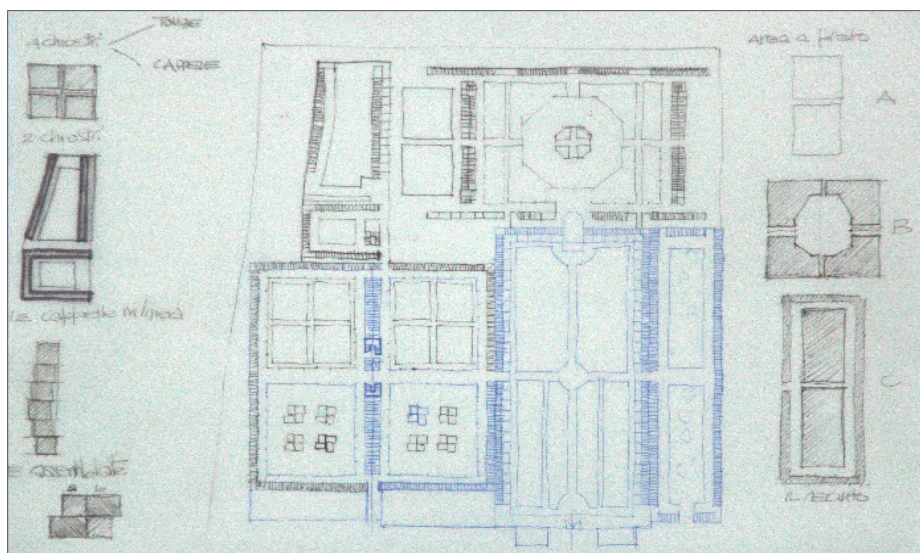
Il nucleo storico del cimitero di Marore presenta un unico asse maggiore longitudinale che collega l'ingresso verso la cappella, e un asse minore trasversale e ortogonale a questo che taglia in mezzo il recinto principale del primo nucleo storico, che è articolato da portici strutturati secondo modelli formali che permettono di riconoscere le diverse fasi costruttive.

La prima è caratterizzata dai portici ai lati dell'oratorio: essi sono costituiti da 10 campate con cripte. La pianta di ciascuna di esse è rettangolare, l'alzato presenta archi a tutto sesto con ghiera in mattoni e pilastri rettangolari con capiteli di ordine dorico "stilizzato".

Anche nel secondo tipo di portici le arcate "disegnate" da ghiera in mattoni sviluppano l'alzato: lungo i lati longitudinali del recinto essi articolano 64 campate a pianta rettangolare con sepolture ad avelli nello spessore del muro.

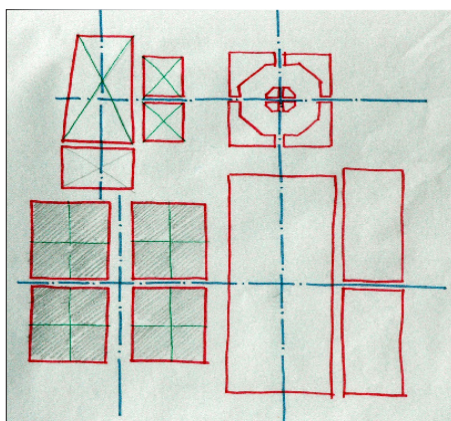
Lo sviluppo del cimitero avviene per aggregazione di spazi strutturati secondo quattro tipologie differenti:

- i 4 chiostri quadrati aggregati in un unico recinto in cui si affacciano gli avelli disposti su più piani, all'interno dei quali possiamo individuare una particolare tipologia di cappelle aggregate lungo i due assi a formare una sorta di girandola;
- il chiostro a "trapezio" in cui si individuano due spazi recintati dagli avelli disposti su due piani; all'interno di questa tipologia si dispongono armonicamente le cappelle secondo un'aggregazione in linea.
- il chiostro a U, ai piedi di quest'ultimo, ad avelli su due piani con un piccolo giardino

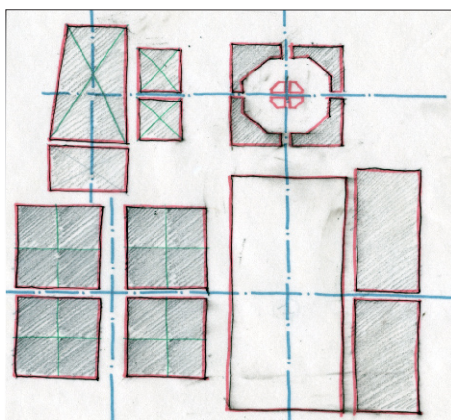


centrale.

- il recinto rettangolare allungato il cui ingresso è lungo l'asse minore, del nucleo primitivo, è tagliato in due parti uguali attorno alle quali si affacciano gli avelli.
- Il chiostro "ottagonale" (la parte più recente in buona parte non realizzata) sviluppato secondo i due assi ortogonali e recintato da avelli che delimitano in modo non continuo lo spazio dell'interno.

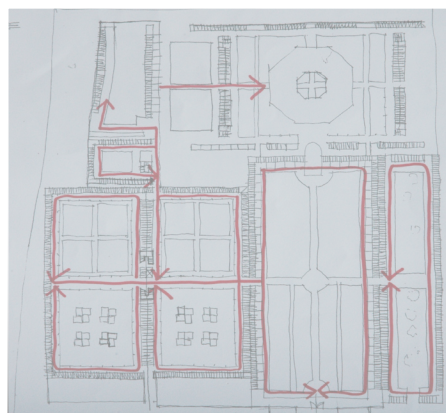


Gli assi: strutturano lo spazio in modo ortogonale, seguendo la tipologia "a croce", per i tre nuclei di sviluppo.



La crescita: avviene parallelamente all'asse longitudinale e si sviluppa mediante quattro nuclei costituiti da geometrie differenti:

- rettangolare il recinto a est;
- quadrata per i due recinti a ovest,
- a trapezoidale per la parte nord-ovest caratterizzata

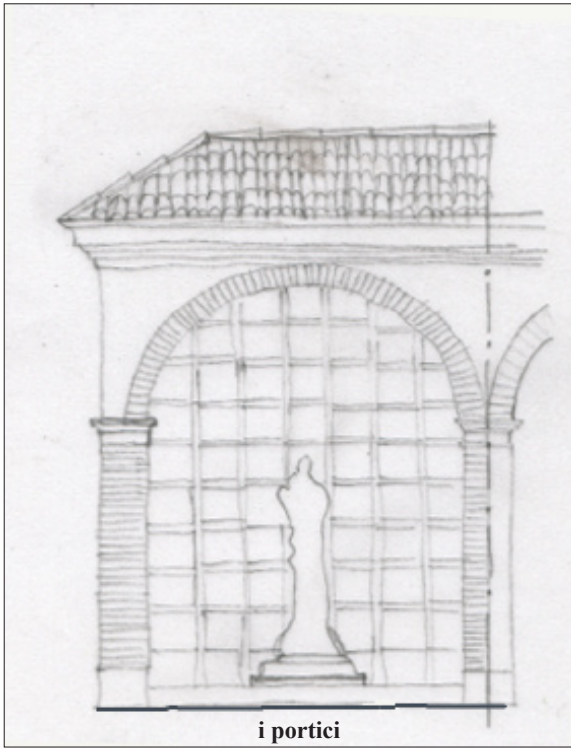


I flussi: lo spazio viene fruito seguendo il perimetro del recinto principale e da questo attraverso l'apertura di due portici, si accede ai nuclei nuovi.

Per tutti e quattro i recinti lo spazio si struttura secondo gli assi cardo e decumano.

da una sequenza di campate dettate da colonne di ferro che sostengono una struttura a sbalzo; anche gli stralli che ancorano i parapetti del ballatoio, ritmano lo spazio delle campate;

- ottagonale per il nuovo e più recente ampliamento a nord.



Corcagnano

Il progetto generale dell'ingresso e dell'oratorio è attribuibile a Mario Monguidi così come il monumento ai caduti, antistante al cimitero, nel cui disegno i volti ricordano quelli raffigurati nel surrealismo di Salvador Dalí.

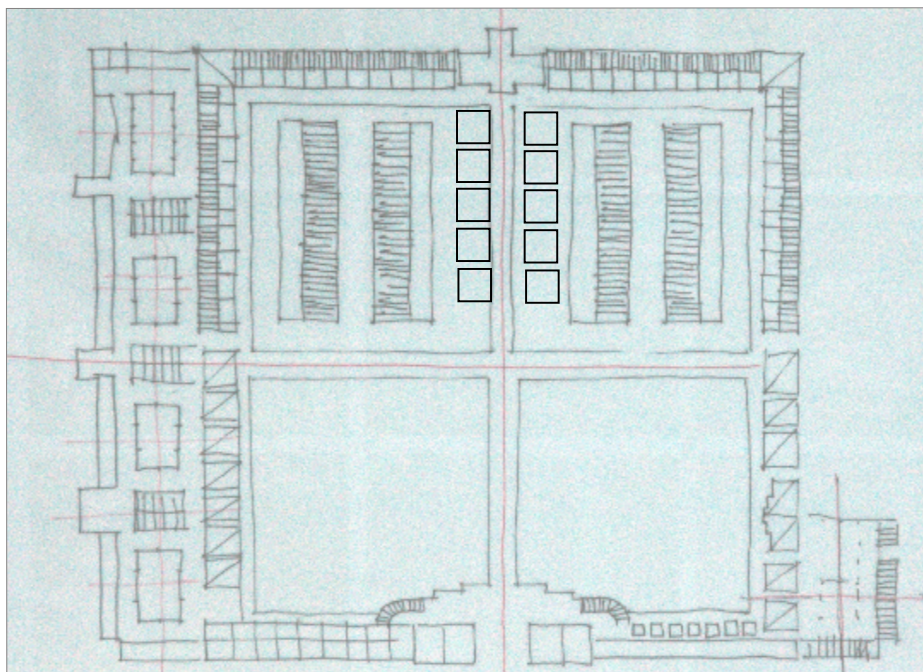
L'impianto presenta un unico asse centrale longitudinale e un asse minore trasversale e ortogonale a questo che taglia in mezzo il recinto principale. In esso si possono distinguere tre tipi di portici ad avelli che individuano le successive fasi di crescita:

- la più antica dei primi del novecento, porticata con 48 campate, è articolata secondo linee semplici: pianta rettangolare e arcate senza ornamenti; la pavimentazione è in marmaglia per le prime 5 campate rispettivamente a destra e a sinistra della cappella, poi è in ceramica bianca;

- la seconda realizzata dopo il 1950, si sviluppa mediante quattro stecche in linea con portici ad avelli che strutturano in tutto 28 campate; esse sono rivestite da listelli di cotto a vista e pavimentato in grès. La tipologia delle stecche è rettangolare e ogni campata presenta ciascuna due pilastri in grès con architrave in cemento.

- la terza tipologia si sviluppa a destra e a sinistra dell'ingresso ed è costituita da un ballatoio in cemento a vista a sette campate per lato che serve gli avelli dei piani superiori. Ad essi vi si accede mediante una scala in ferro a "semochioccia"; la pavimentazione superiore è in grès, palladiana, marmo bianco e beige; quella inferiore è in palladiana e in marmo "rosso verona".

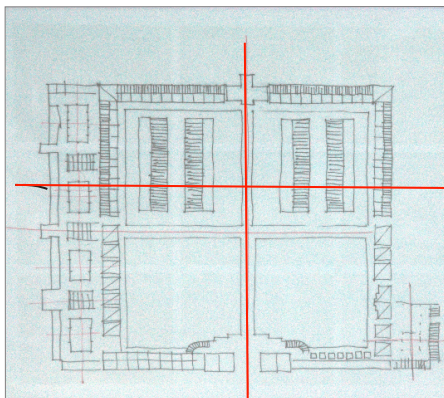
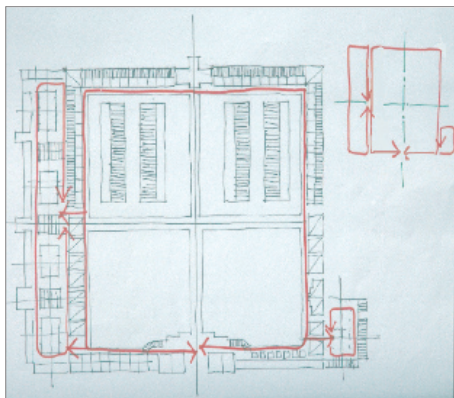
Lo sviluppo del quarto nucleo si struttura per aggregazione di quattro moduli "a chiostri" in cemento a vista e pavimentazione in grès e dove il ballatoio serve gli avelli del piano.



superiore.

Le cappelle che delimitano il recinto -a continuazione degli avelli del primo nucleo- si sviluppano in linea e riprendono lo schema dei cimiteri dei piccoli centri come Colorno e Sabbioneta.

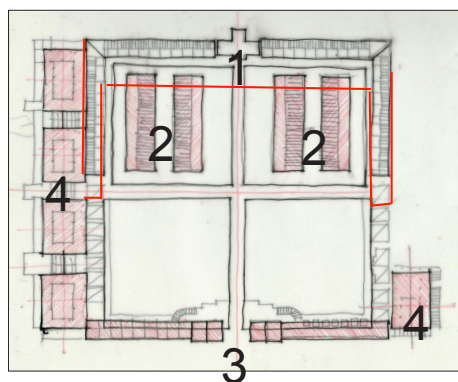
Fra queste spicca una cappella con un mosaico su disegno autografo di Mattioli raffigurante la resurrezione di Cristo, a ricordo dei caduti della II^a guerra.



I flussi: lo spazio viene fruito seguendo il perimetro del recinto principale e da questo attraverso l'apertura di un portico, si accede ai due nuclei nuovi.

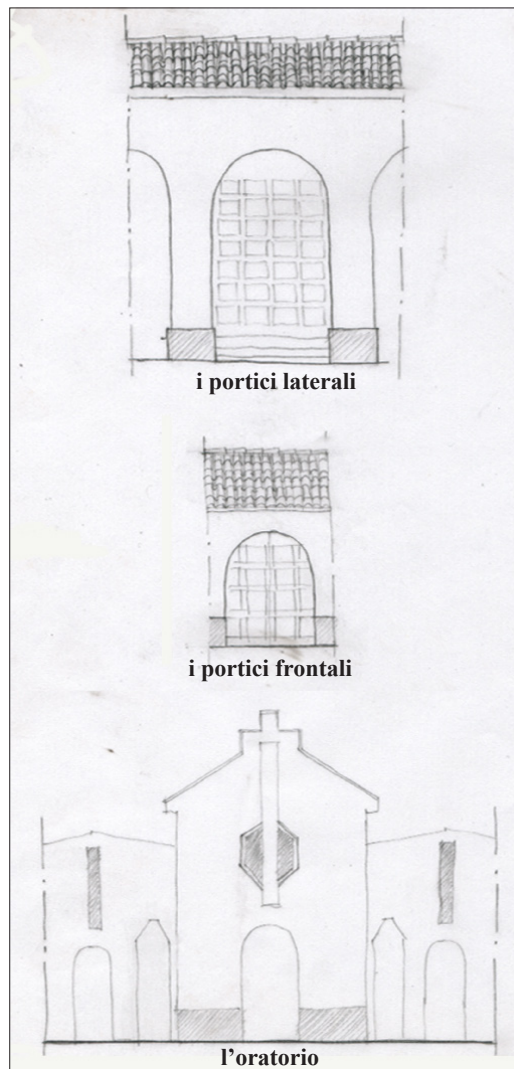
Per tutti e tre i recinti è la forma che determina la fruizione dello spazio.

Gli assi: strutturano lo spazio in modo ortogonale, seguendo la tipologia "a croce", per i tre nuclei di sviluppo.



La crescita: avviene parallelamente all'asse longitudinale con la formazione di piccoli chiostrini rettangolari e ortogonali a questo e con la formazione di un porticato a ballatoio in linea con l'ingresso.

Anche all'interno del nucleo originario si conforma la crescita attraverso quattro stecche in linea all'asse principale.



l'articolazione dell'architettura

Valera

Il nucleo storico antico mantiene una chiara immagine neoclasica ed è individuabile a sud dell'attuale assetto: l'impianto è un rettangolo con un unico asse centrale longitudinale che divide i campi di inumazione, e un asse minore trasversale e ortogonale a questo che taglia in mezzo il recinto principale.

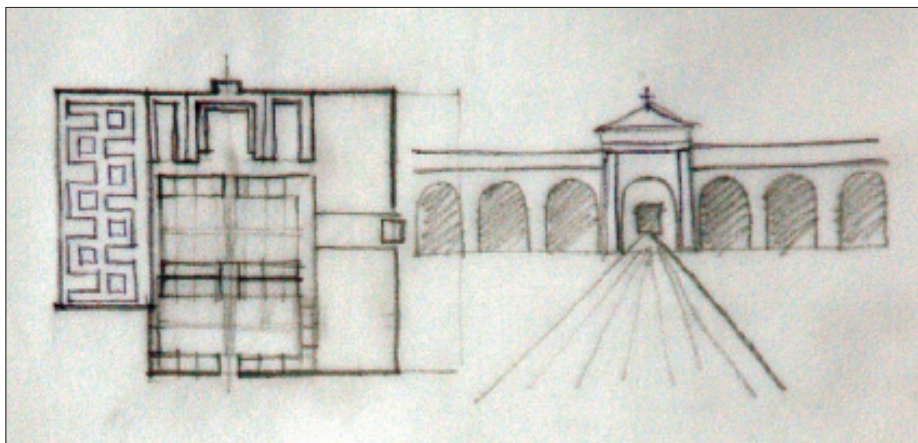
In esso possiamo distinguere un'unico tipo di portici con cripte ed avelli a campate rettangolari non comunicanti (32) e alzato ad archi a tutto sesto senza ornamenti. I portici vengono "convogliati" in un unico punto focale lungo l'asse principale rappresentato da una campata aperta che inquadra l'oratorio e ornato di paraste doriche e timpano.

Il secondo nucleo si dispone in l'asse al primo, ed è delimitato da un portico costituito di 14 campate anch'esse a pianta rettangolare e ad archi senza ornamenti.

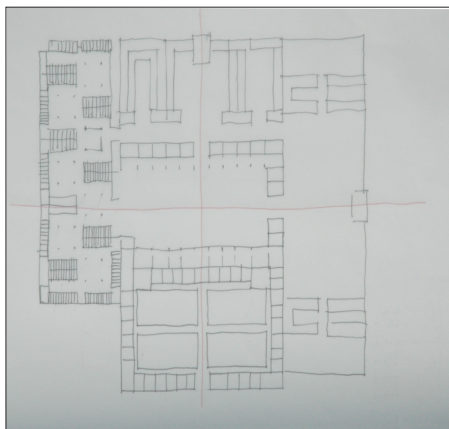
Il terzo è in successione a questo: di forma rettangolare è articolata da due chiostrini ad avelli a "ferro di cavallo" e dall'oratorio al centro.

Il quarto nucleo di ampliamento più recente, è costituito da chiostrini che presentano due tipologie differenti:

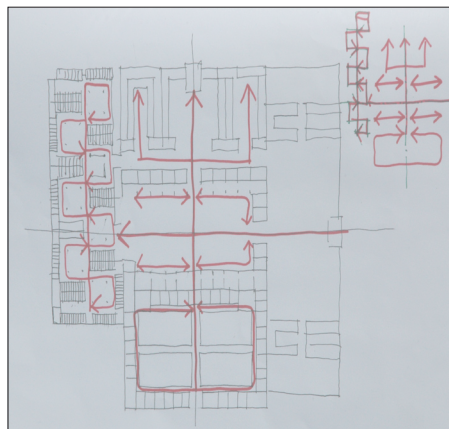
- una a pianta rettangolare (formata da due quadrati) dove gli avelli sono nello spessore del muro e disposti a ferro di cavallo, in questa l'aggregazione avviene parallelamente all'asse longitudinale;
- una a pianta quadrata che diviene "modulo" la cui crescita avviene secondo le due direzioni longitudinale e trasversale: in questo schema aggregativo la crescita può definirsi all'infinito, questa tipologia presenta 4 colonne o pilastri ai vertici di ogni quadrato, che definiscono il piccolo cortile nonché il passo dell'aggregazioni.



Portico del primo nucleo storico con ingresso in asse all'oratorio del terzo nucleo.

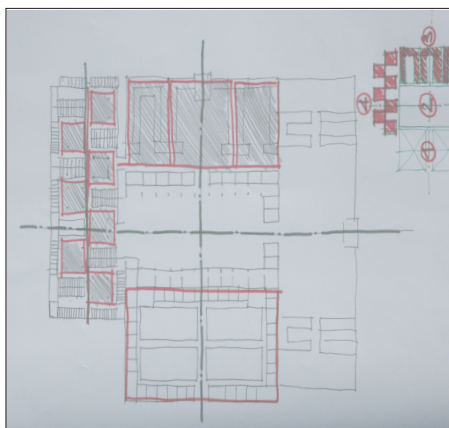


Gli assi: lo spazio viene strutturato da assi ortogonali che inquadrano in un unico recinto i 4 nuclei storici; queste linee invisibili sostengono geometrie nascoste che danno forma alle dinamiche spaziali.

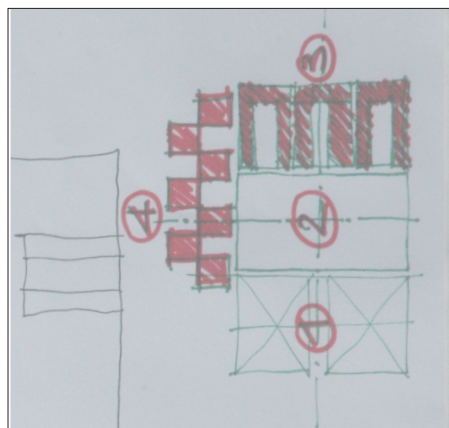


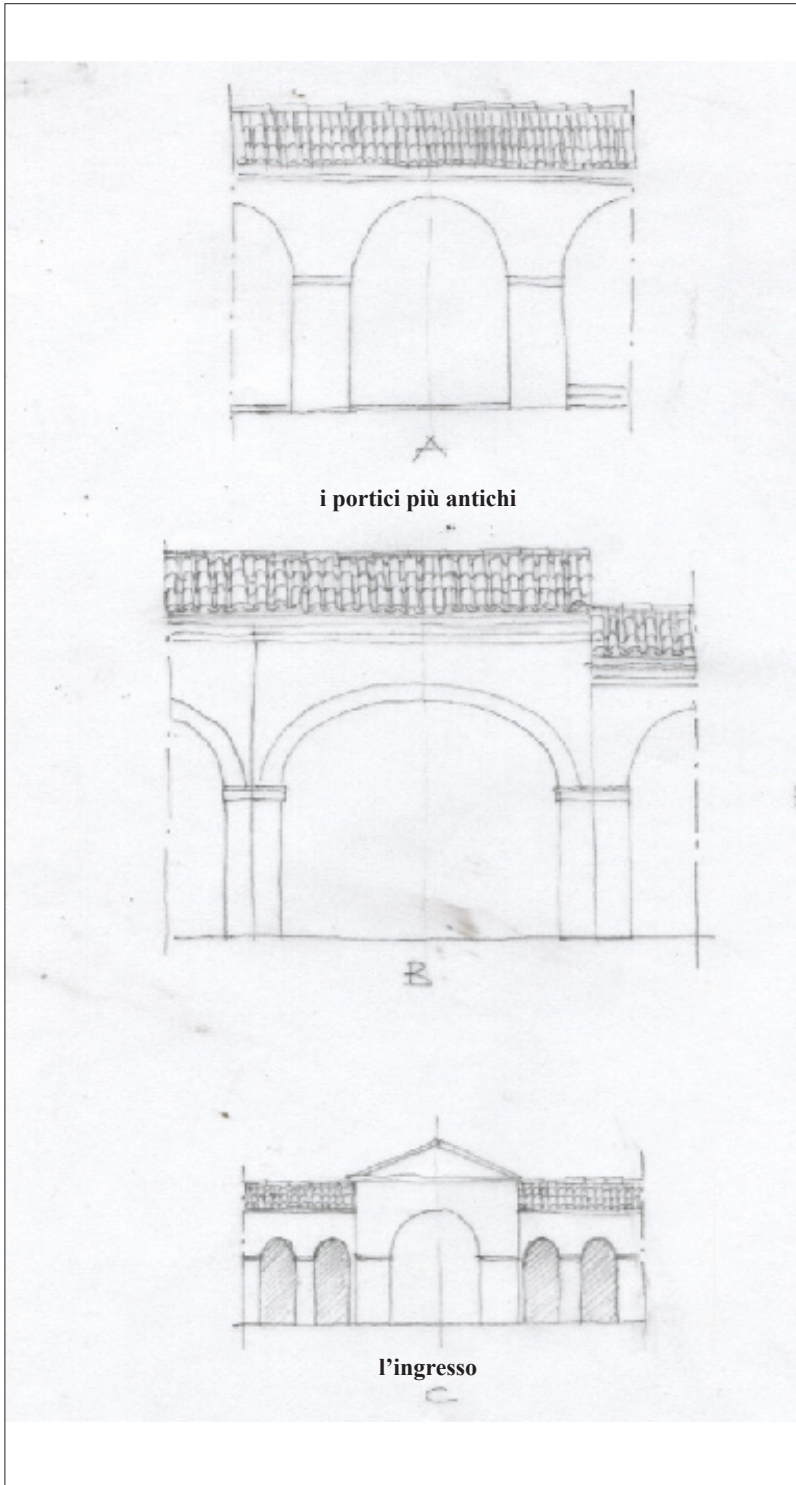
I flussi: lo spazio viene fruito seguendo il perimetro del recinto principale e da questo attraverso l'apertura di un portico, si accede ai due nuclei nuovi.

Per tutti e quattro i recinti è la forma che determina la fruizione dello spazio. Queste linee invisibili danno forma ad uno spazio che diviene luogo proprio per questi assi generatori determinati da un ben preciso processo di fruizione.



La crescita: avviene parallelamente lungo gli assi longitudinali e si sviluppa mediante piccoli chiostri quadrati a ovest e uno più grande, rettangolare, a nord.



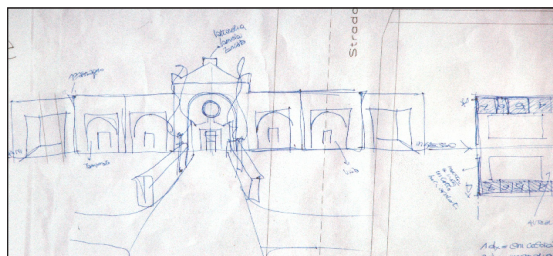
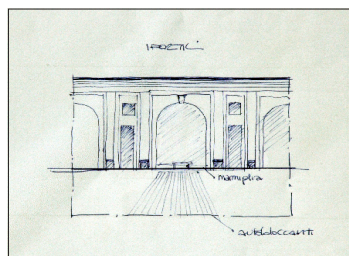
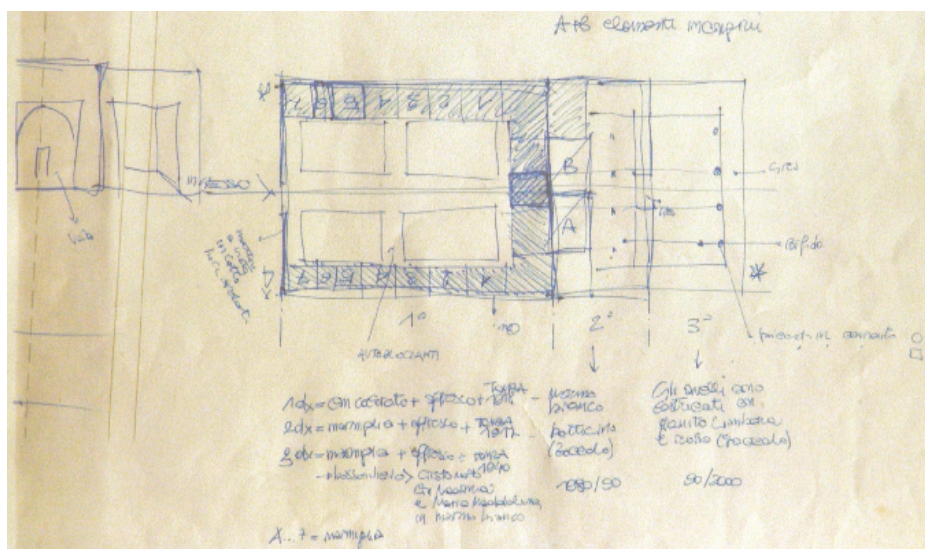


S.Pancrazio

L'articolazione spaziale presenta un unico asse centrale longitudinale che proietta l'ingresso verso la cappella, e un asse minore trasversale e ortogonale a questo che taglia in mezzo il recinto principale del primo nucleo storico (datato 1917-1940) che è articolato da portici strutturati secondo due tipologie.

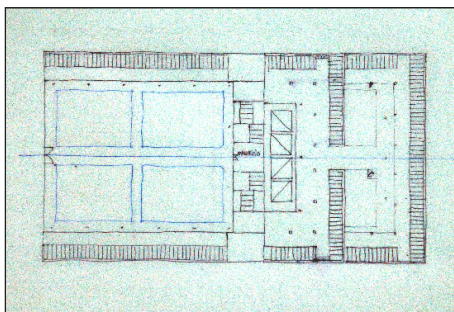
La prima riguarda i portici ai lati dell'oratorio: essi sono costituiti da quattro campate una aperta ad avelli e tre tamponate a formare cappelle private. La pianta di ciascuna di esse è rettangolare, e l'alzato presenta lesene rettilinee che inquadrano la porta delle cappelle e un arcata aperta per gli avelli.

La seconda tipologia di portici si sviluppa ai lati del recinto ed è costituita da 14 campate a pianta rettangolare e alzato di tipo neoclassico: le lesene e l'architrave inquadrano gli archi inscritti in un disegno rettangolare; il pavimento è in cemento colorato per le prime campate e in marmaglia per quelle successive. Il secondo nucleo storico (1980-1990) si sviluppa immediatamente sul dorso

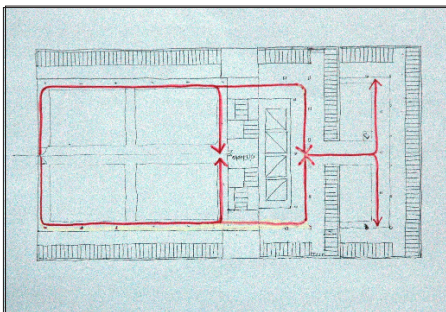


Portico del primo nucleo storico; l'ingresso e l'oratorio.

del primo e presenta un porticato a pilastri realizzato in cemento a vista. In esso due cappelle private si addossano al retro dell'oratorio, e la pavimentazione in grès per le campate e in porfido per la parte centrale, prosegue identica nel terzo nucleo (1990/2000) sempre porticato, con pilastri e colonne in cemento negli avelli con granito limbara e rosso per lo zoccolo.

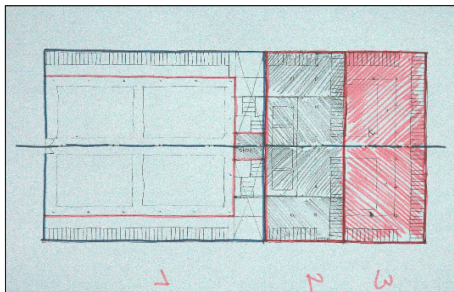


Gli assi: strutturano lo spazio in modo ortogonale, seguendo la tipologia "a croce", per i tre nuclei di sviluppo.



I flussi: lo spazio viene fruito seguendo il perimetro del recinto principale e da questo attraverso l'apertura di un portico, si accede ai due nuclei nuovi.

Per tutti e tre i recinti è la forma che determina la fruizione dello spazio,.



Lacrescita: avviene per sommatoria di due recinti rettangolari di forma e dimensioni uguali.

Eia

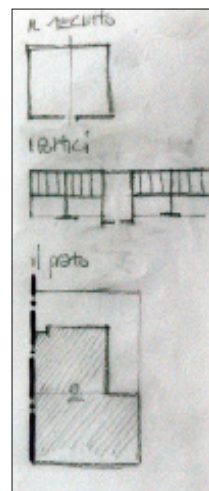
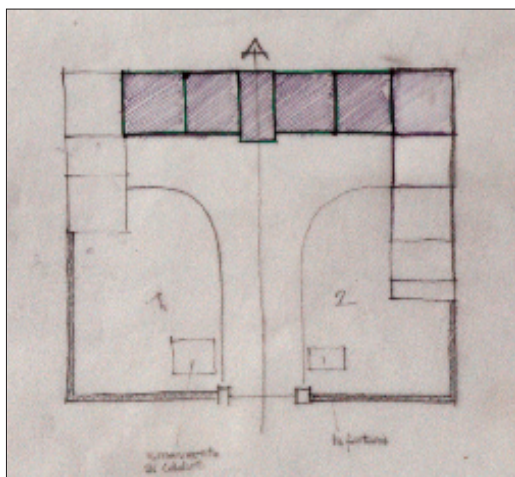
Il cimitero di Eia si struttura all'interno di un piccolo recinto in pietra. Questo presenta un unico asse centrale longitudinale: insieme ad essa i quattro portici ad avelli sono a pianta rettangolare e si dispongono ai suoi lati definendo il nucleo più antico, novecentesco. Essi sono realizzati secondo una articolazione essenziale nelle sue linee architettoniche e senza ornamenti.

Così si presenta anche il fronte dell'oratorio che nella sua essenzialità architettonica, sia in pianta che in alzato, diviene il fondale prospettico inquadrato dai quattro cipressi che corrono lungo il vialetto.

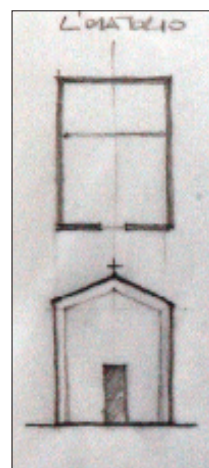
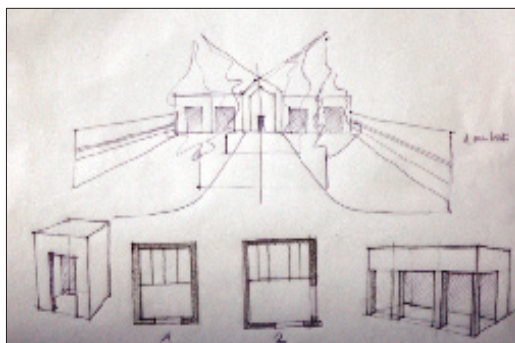
A sinistra una tomba a terra ricorda i caduti in guerra.

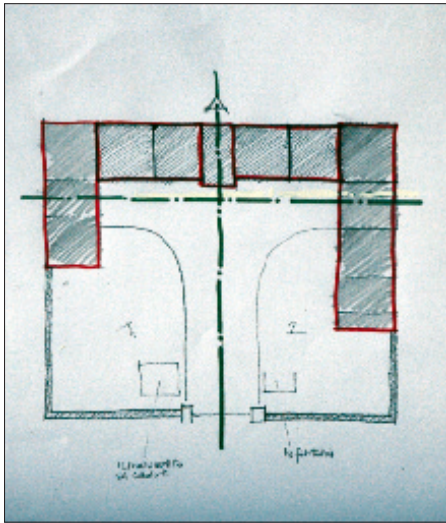
Un ampliamento più recente si sviluppa con pochi portici simili a quelli precedenti.

Il fabbricato ha struttura di calcestruzzo e solaio in latero cemento, come la maggior parte degli altri portici dei cimiteri minori.

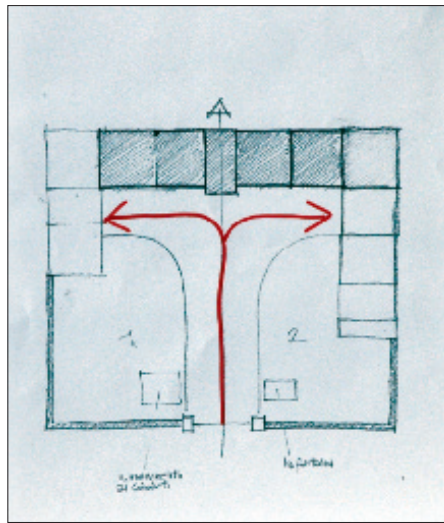


A= nucleo originario in asse con l'ingresso;
L'oratorio diviene il fulcro prospettico inquadrato dai filari dei quattro cipressi che corrono lungo il vialetto.
I portici segnano il limite del recinto.

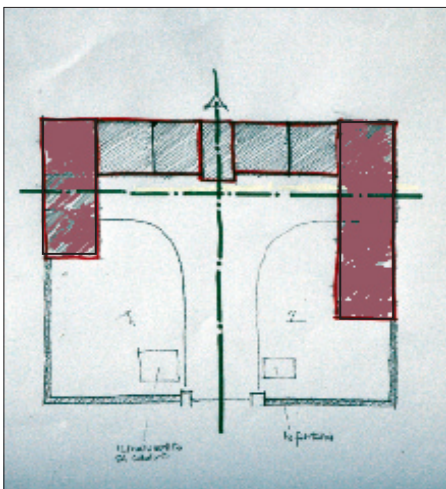




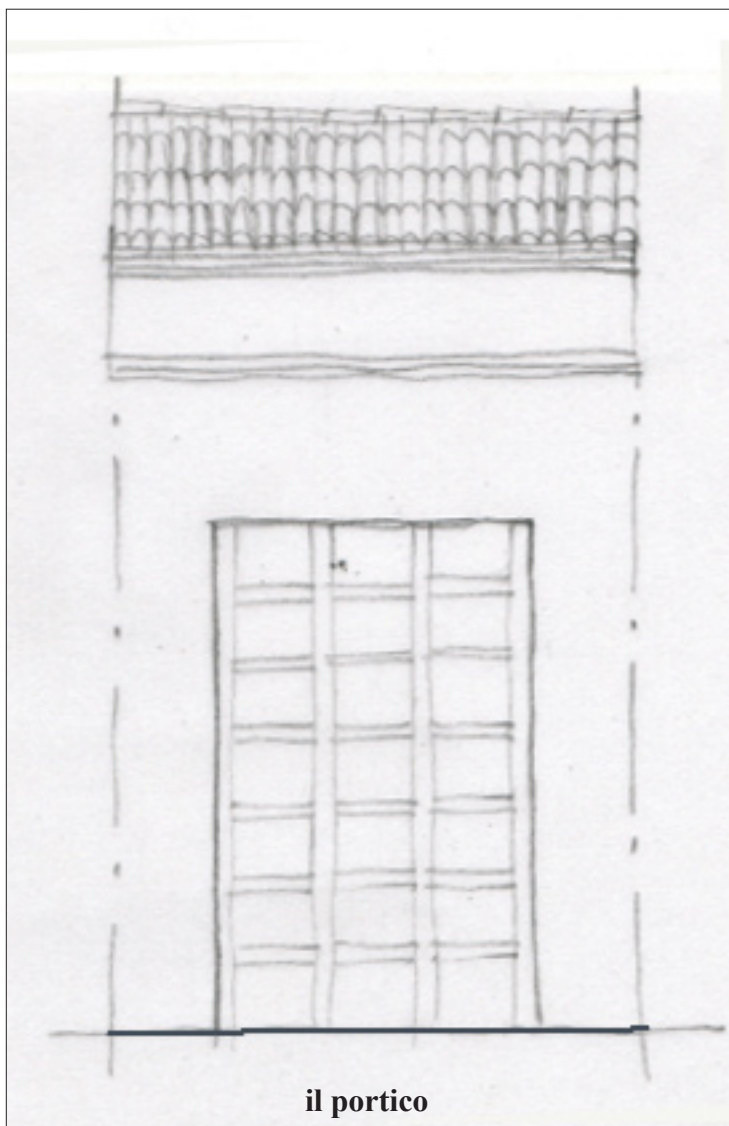
gli assi: seguono lo schema cardo e decumano strutturando l'intero recinto.



I flussi: lo spazio viene fruito seguendo l'asse del recinto dal quale si accede ai nuclei laterali che individuano la seconda fase di sviluppo.



La crescita: avviene parallelamente lungo gli assi longitudinali e si sviluppa mediante portici rettangolari.



Viarolo

L'impianto presenta un unico asse centrale longitudinale che proietta l'ingresso verso la cappella, e un asse minore trasversale e ortogonale a questo che taglia in mezzo il recinto principale del primo nucleo storico che presenta portici strutturati secondo due tipologie.

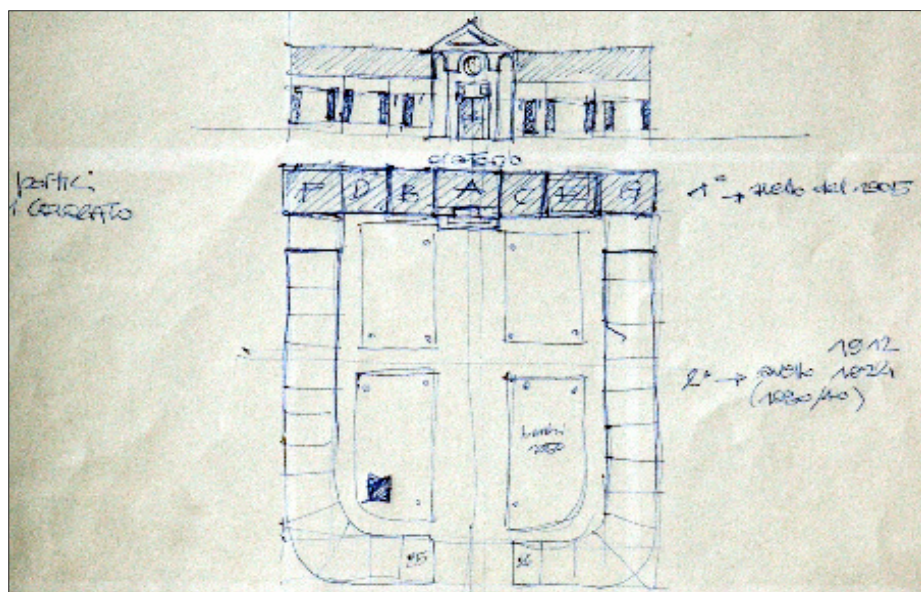
La prima riguarda i portici ai lati dell'oratorio: essi sono costituiti da 10 campate aperte ad avelli. La pianta di ciascuna di esse è rettangolare, e l'alzato presenta lesene e colonnine con capitelli compositi.

Questa sequenza individua il primo nucleo: all'interno dell'oratorio si trova una lapide del 1888 e nei portici si trova un avello che risale al 1905.

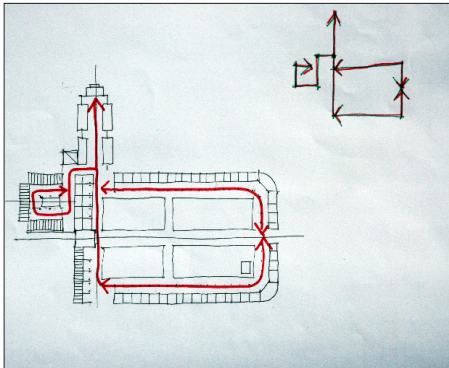
Alla seconda articolazione di portici è caratterizzata da portici costruiti nel periodo che parte dal 1912 e arriva al 1940: essi strutturano 94 campate rettangolari i cui alzati sono disegnati da lesene e cornici a listelli e fasce rettilinee che concludono il disegno della trabeazione.

La terza fase di crescita è individuata da un chiostro quadrato, addossato al primo nucleo, storico caratterizzato di materiali moderni: copertura in plexiglass, lastre in marmo bianco, pavimentazione in ecablocchi, pilasti tondi in ferro colorati con materiali ignifugo.

Un ampliamento si sviluppa a sud del primo nucleo con una tipologia di moduli in linea che termina con una cappella sull'asse longitudinale. Il rivestimento è

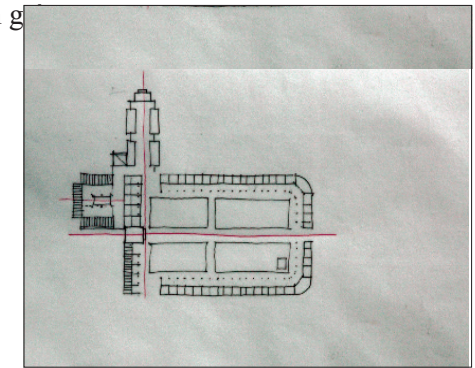


A= oratorio con botola e pavimentazione con tavelle antiche disposte a sovrapposte e sfalsate;
 B,C= cappelline con botola e pavimentazione con tavelle antiche disposte a sovrapposte e sfalsate;
 D,E,F,G,H=portici con avelli nello spessore del muro.

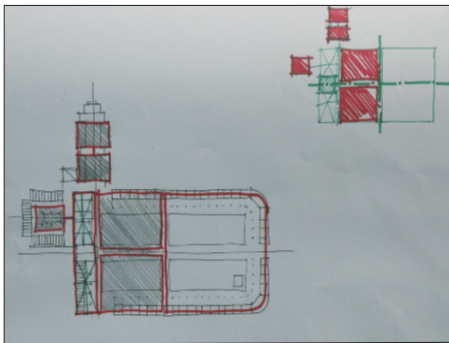


I flussi: lo spazio viene fruito seguendo il perimetro del recinto principale e da questo attraverso l'apertura di un portico, si accede ai due nuclei nuovi.

Per tutti e tre i recinti è la forma che determina la fruizione dello spazio, e potremmo dire che queste linee invisibili sottendono geometrie nascoste che danno forma alle dinamiche spaziali.

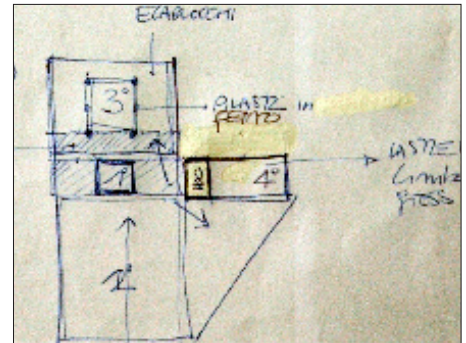


Gli assi: strutturano lo spazio in modo ortogonale, seguendo la tipologia "a croce", per i tre nuclei di sviluppo.

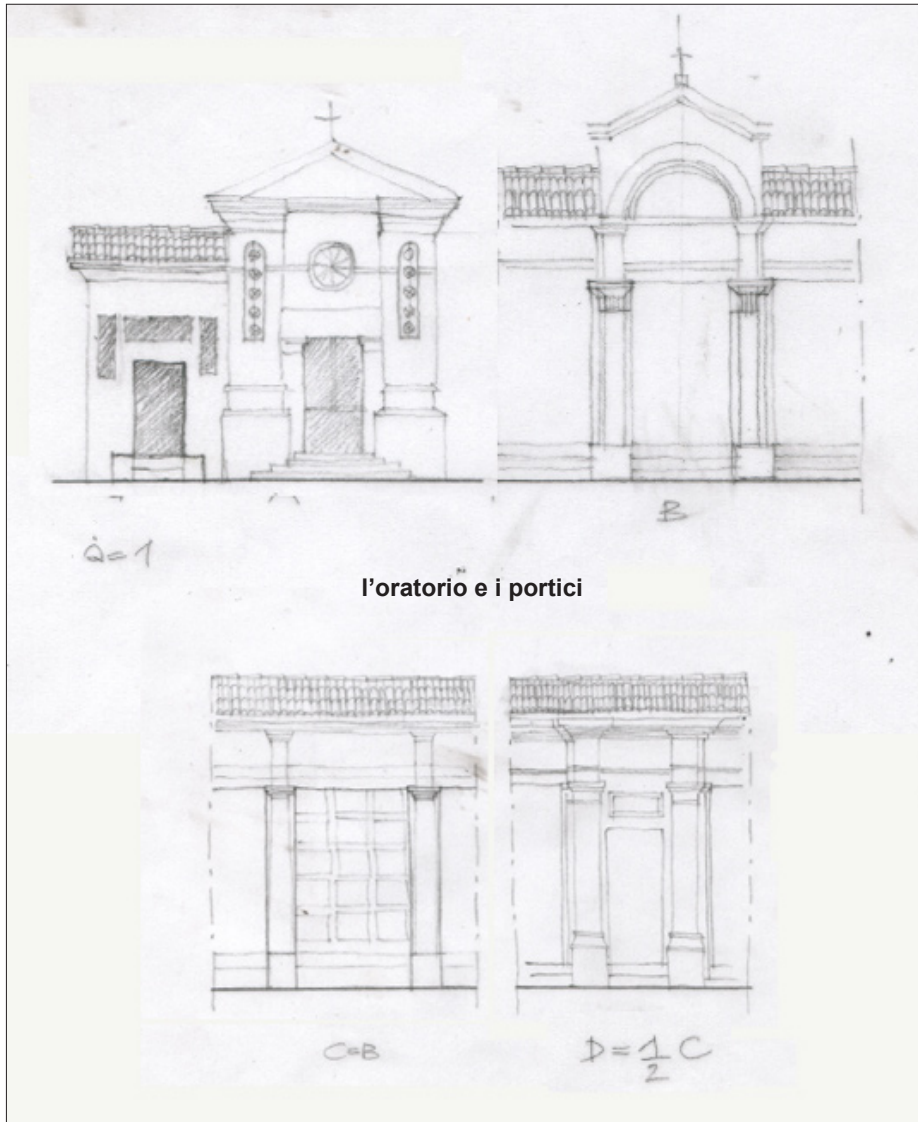


La crescita: avviene parallelamente all'asse trasversale e si sviluppa mediante quattro nuclei costituiti in periodi diversi:

- il primo in cui si costituisce il nucleo rettangolare con l'oratorio e i portici e un piccolo chiostro colonnato in asse al lato corto del nucleo originario ma ad esso slegato sia tipologicamente che materialmente.
- il secondo è un recinto porticato che individua il campo al centro per i seppellimenti a terra segnato dagli assi ortogonali dei percorsi,
- il terzo è il chiostro moderno coperto in plexiglass ed il quarto la galleria culminante con la cappella di famiglia,
- il quarto individua una piccola galleria geometricamente composta di due quadrati che



semberebbe il prolungamento del nucleo originario ma che ne è completamente slegata sia per la non assialità con questo, sia per la tipologia che non ne riprende alcun modulo o misura. Coperta a due falde e culminante con una cappella privata, non presenta alcun elemento architettonico di pregio nè una particolare qualità per i materiali utilizzati.



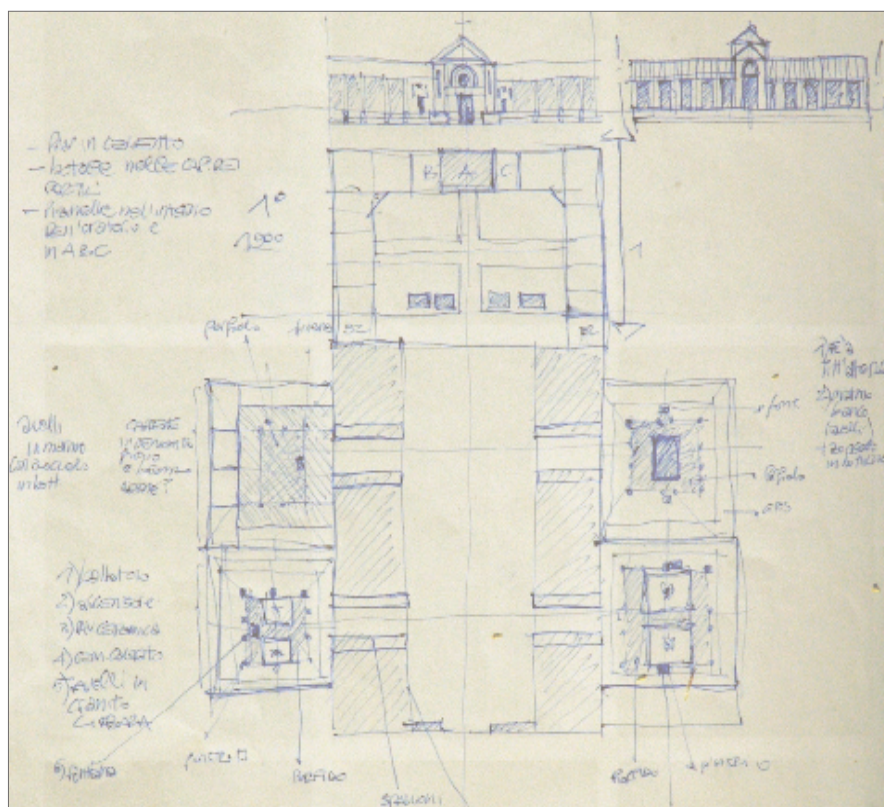
Baganzola

L'articolazione spaziale presenta un unico asse centrale longitudinale e due assi minori trasversali e ortogonali a questo che tagliano in mezzo i due nuclei:

- il più antico edificato dei primi del novecento è un porticato con 62 campate, che ricorda l'articolazione della galleria perimetrale della Villetta opera di Moderanno Chiavelli;
- il secondo realizzato dopo il 1950, che presenta quattro chiostri quadrati in cui sono inserite le sepolture ad avelli su più piani.

La tipologia del chiostro ovvero di un piccolo spazio porticato a cielo aperto è individuabile in molti altri cimiteri minori ed è riconducibile all'originario recinto di Coconcelli ma in scala ridotta.

All'interno di questi due recinti si evidenziano le cappelle private come presenze importanti ed elementi incongrui (al nucleo storico) che si articolano secondo la tipologia in linea.

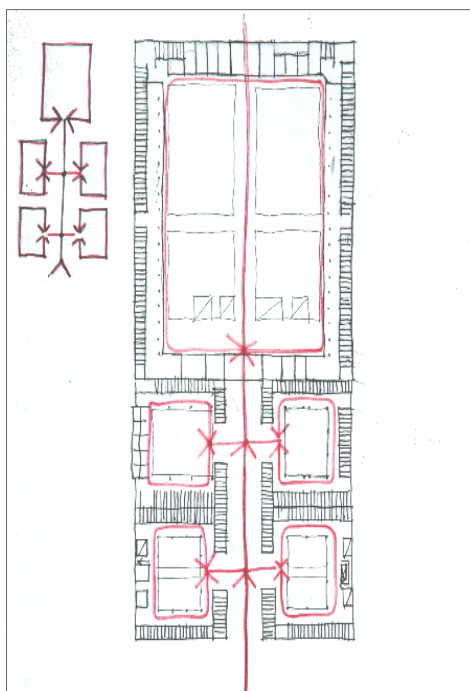
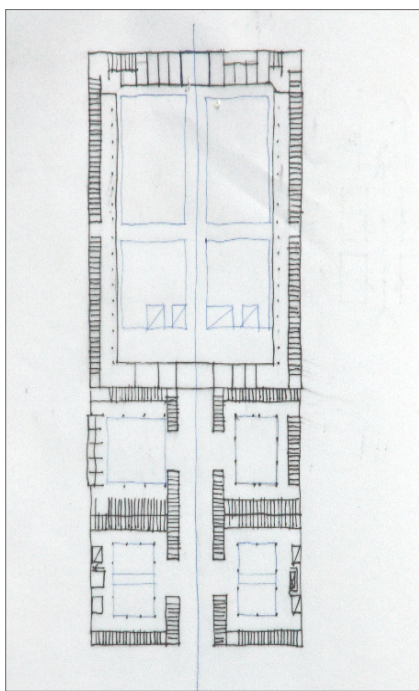


A,B,C,= oratorio e cappelle private con pavimentazione in piastrelle

Nei portici del recinto originario, la pavimentazione è costituita da cemento con graniglia e botole centrali per ogni campata.

I portici presentano un'unica articolazione: hanno la pianta rettangolare e presentano in alzato due semicolonne (per ogni campata) che terminano con delle lesene nell'altezza dell'architrave

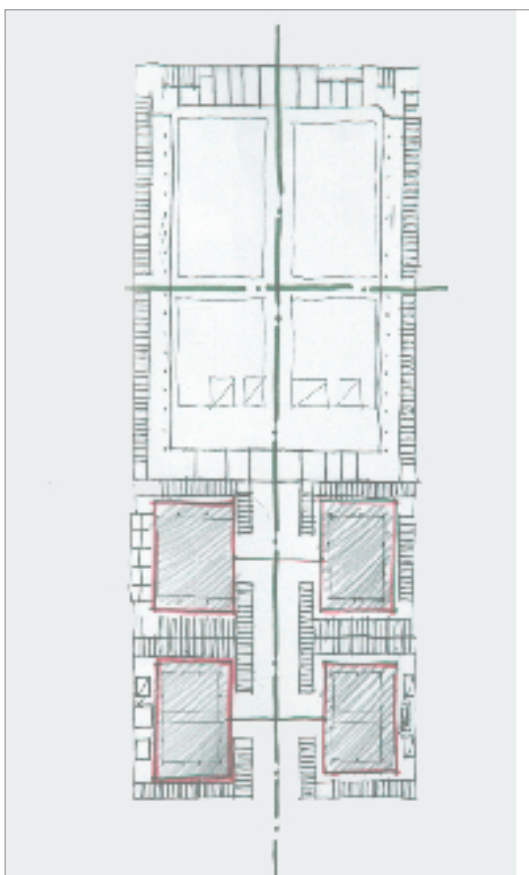
La crescita dello spazio cimiteriale è avvenuta per aggregazione di "moduli" quadrati lungo l'asse centrale, ovvero mediante chiostrini a ballatoio che si affacciano su un piccolo cortile.



Gli assi: strutturano lo spazio in modo ortogonale, seguendo la tipologia "a croce", per i due nuclei di sviluppo.

I flussi: lo spazio viene fruito seguendo l'asse del recinto del secondo nucleo e da questo, attraverso l'ingresso costituito da un modulo del porticato, si accede al nucleo antico.

Per tutti e due i recinti è la forma che determina la fruizione dello spazio. La struttura che ne risulta è quella di quattro recinti rettangolari che si sviluppano ai lati di un'asse che fa da "colonna vertebrale" e di un unico recinto che fa da "testa" all'intero complesso.

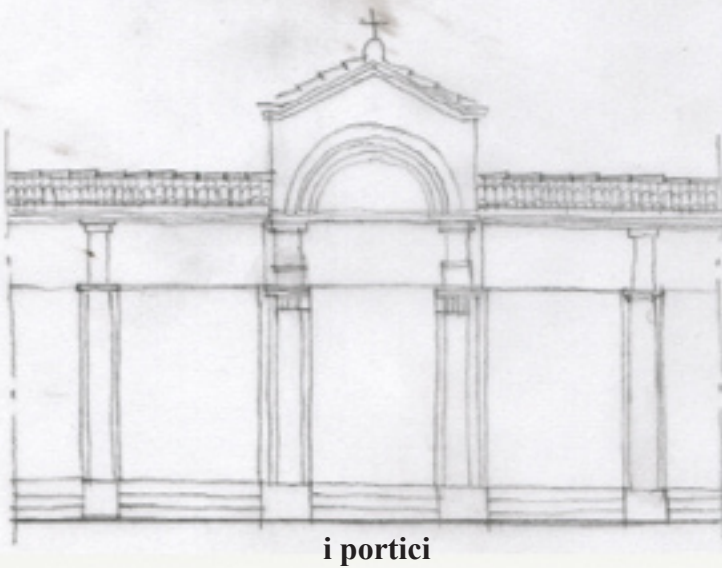


La crescita: avviene seguendo l'ortogonalità degli assi principali e si sviluppa mediante due nuclei costituiti in periodi diversi:

- il primo del 1900 c.ca

con la tipologia di un porticato ad avelli e cappelle private ;

- il secondo del 1960 strutturato con la tipologia a chiostri rettangolari sviluppati su due piani e disposti parallelamente all'asse longitudinale.



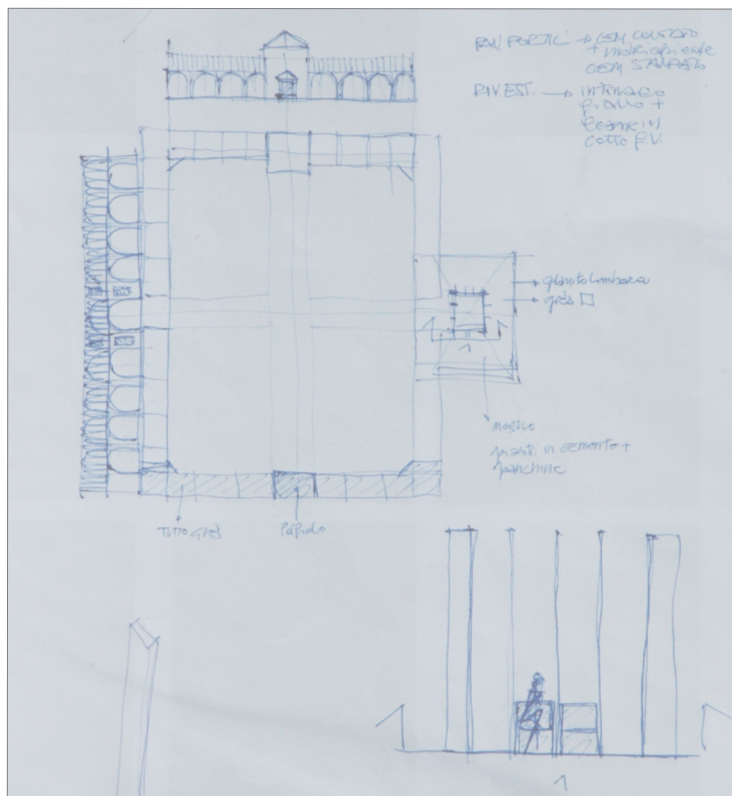
Ugozzolo

L'impianto presenta un unico asse centrale longitudinale e un asse minore trasversale ortogonale a questo che taglia in mezzo il recinto principale del primo nucleo storico, costituito da portici strutturati secondo due articolazioni.

La prima caratterizza i portici ai lati dell'oratorio: essi sono costituiti da 10 campate aperte ad avelli. La pianta di ciascuna di esse è rettangolare, e l'alzato in stile eclettico, presenta lesene rettilinee che inquadrano archi ribassati con ghiera in mattoni a vista disposti di costa e colonnine addossate con capitelli di ordine composito "stilizzato".

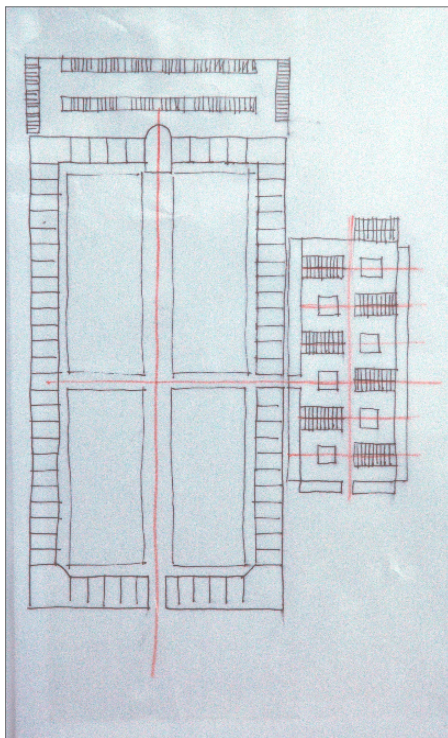
Sempre di stile eclettico si sviluppa l'alzato del secondo tipo di portici.

Essa è costituita da 14 campate a pianta rettangolare con lesene in listelli di cotto e l'architrave con modanatura a listelli e fasce che inquadra gli archi a tutto sesto con ghiera in mattoni disposti di costa, e le colonnine con capitelli compositi.

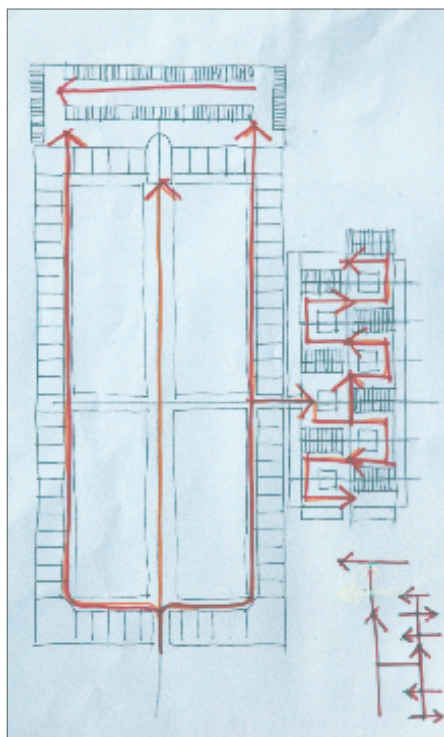


Un secondo nucleo storico si sviluppa sul lato destro del primo e presenta l'aggregazione di sei piccoli chioschi in calcestruzzo a vista con pilastri rettangolari e pavimentazione in grès.

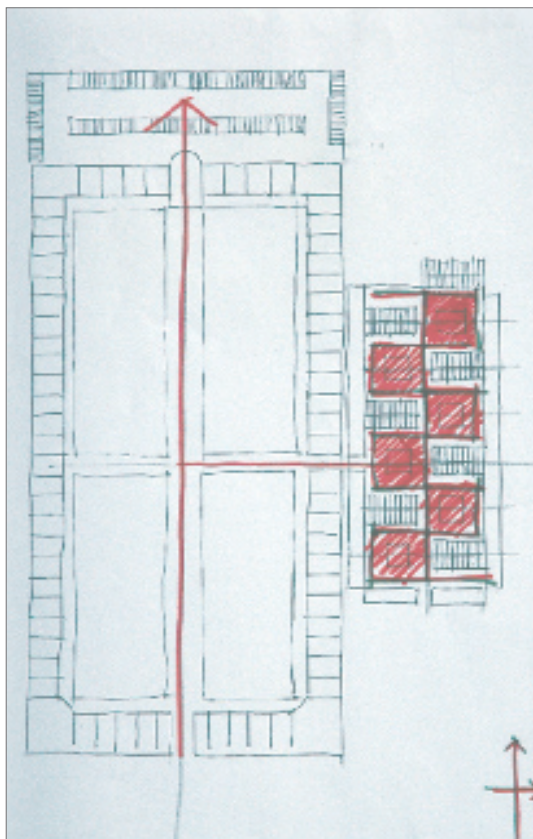
Essi strutturano lo spazio sfalsandosi tra loro, introducendo una variante dinamica "aperta" al recinto cimiteriale senza spazi di inumazione; questi sono previsti solo nello spazio centrale del nucleo storico.



Gli assi: strutturano lo spazio in modo ortogonale, seguendo la tipologia "a croce", per i tre nuclei di sviluppo.



I flussi: lo spazio viene fruito seguendo il perimetro del recinto principale e da questo attraverso l'apertura di un portico, si accede ai due nuclei nuovi. Per tutti e tre i recinti è la forma che determina la fruizione dello spazio, e potremmo dire che queste linee invisibili sottendono geometrie nascoste che danno forma alle dinamiche spaziali.

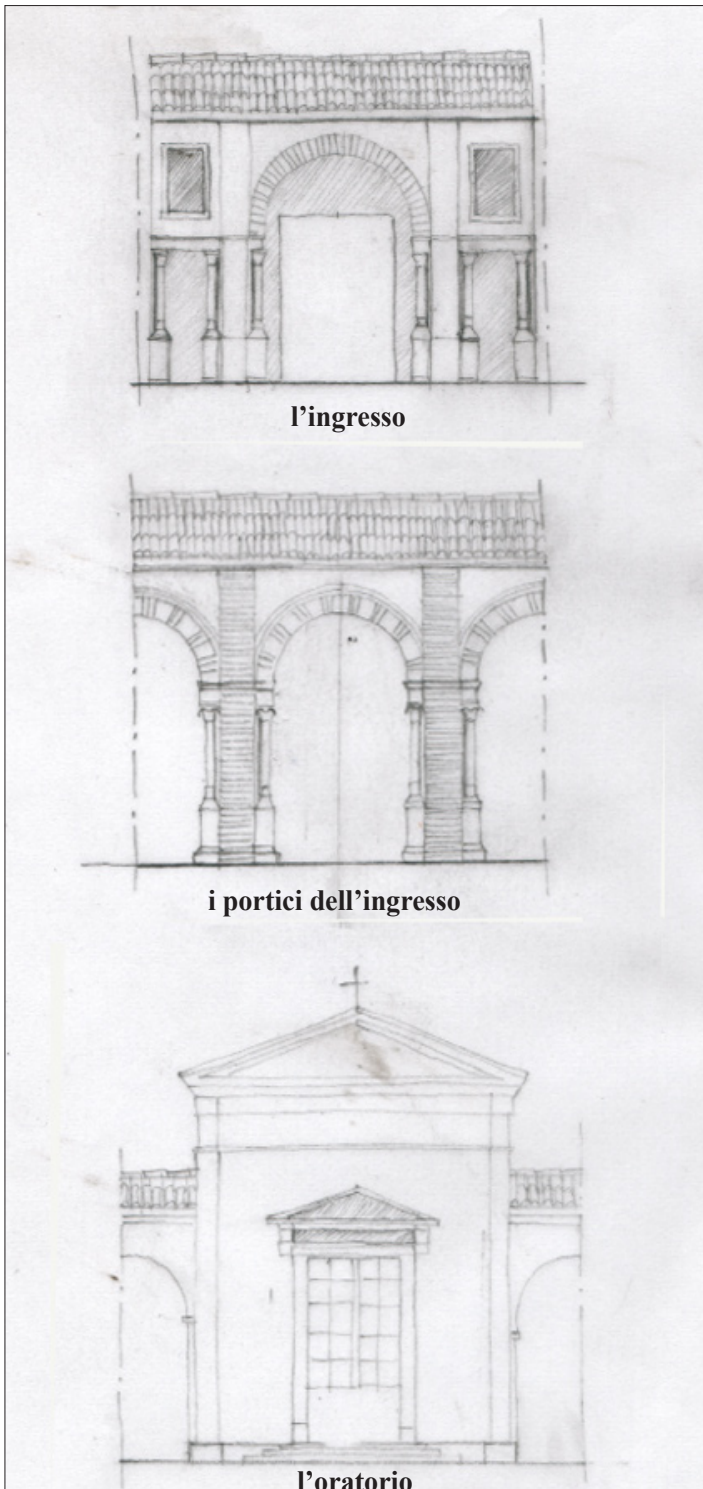


La crescita: avviene parallelamente all'asse trasversale e si sviluppa mediante due nuclei costituiti in periodi diversi:

- una piccola galleria geometricamente composta di due quadrati che sembrerebbe il prolungamento del nucleo originario ma che ne è completamente slegata sia per la non assialità con questo, sia per la tipologia che non ne riprende alcun modulo o misura. Coperta a due falde e culminante con una cappella privata, non presenta alcun elemento architettonico di pregio nè una particolare qualità per i materiali utilizzati.

- un piccolo chiostro colonnato in asse al lato corto del nucleo originario ma ad esso slegato sia tipologicamente che materialmente.

Lo schema evidenzia la crescita avvenuta in quattro periodi: il primo in cui si costituisce il nucleo rettangolare con l'oratorio e i portici, il secondo è un recinto porticato che individua il campo al centro per i seppellimenti a terra segnato dagli assi ortogonali dei percorsi, il terzo è il chiostro moderno coperto in plexiglass ed il quarto la galleria culminante con la cappella di famiglia.



I progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



La domus dei morti

la nascita dell'edicola e della cappella gentilizia



l'edicola

LA PORTA
IL RECINTO

la tomba a torre
la colonna commemorativa



l'interpretazione

Capitolo 2 - Le cappelle gentilizie e lo studio delle architetture

2.1 I progettisti e gli artisti: Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi *analogie tra le architetture funerarie e residenziali*

Ettore Leoni (1886-1968)

Nasce da Antonio e Teresa Luccini.

Il padre, marmista e titolare di una ditta di lavorazione di marmi e pietre con sede in via Linati a Parma, lavorò spesso con Leoni, soprattutto nella realizzazione di cappelle e monumenti funerari, di motivi decorativi plastici, di sculture e di pannellature di rivestimento. Il monumento funebre Cloetta e la cappella di famiglia sono un esempio di questa collaborazione. Quest'ultima, rappresenta una delle costruzioni funerarie più interessanti nell'impiego di diversi materiali:

- il marmo rosa delle lastre di rivestimento dei quattro fronti e dei leoni;
- il marmo verde cipollino delle colonnine;
- l'arenaria del basamento e dei gradini di accesso;
- la pasta di vetro colorata delle decorazioni a rombi dell'ingresso e dei due volti, di Sant'Antonio e di Santa Teresa, contenuti nei timpani dei fronti laterali.

Tra le architetture residenziali, realizzate tra il 1909-1924, numerose sono quelle che fanno supporre tale collaborazione come:

- Villa Leoni (1908);
- Palazzo Quirici e Palazzo Basetti;

In queste opere elementi decorativi plastici in cemento lavorato coesistono con quelli in pietra scolpita.

Qualche anno dopo il diploma in architettura (1907), fu chiamato a realizzare ville ispirate al prototipo di casa parigina della seconda metà del XIX secolo figurante nella notissima raccolta di disegni *Tableaux de Paris* dell'editore Texier (1853).

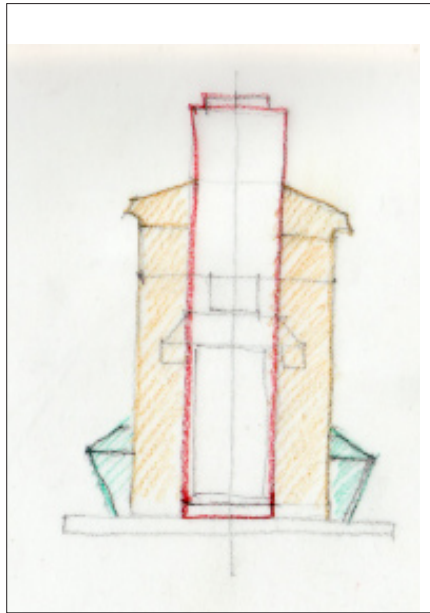
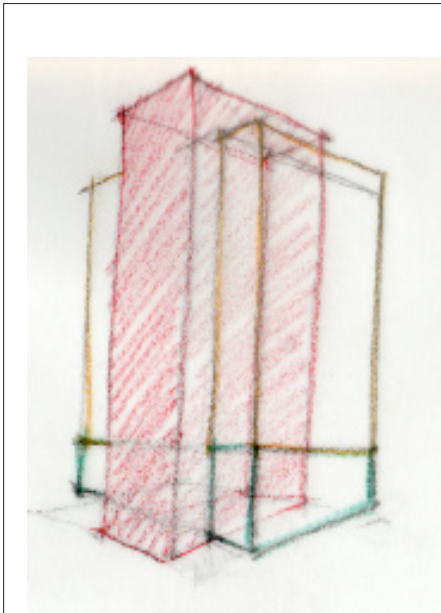
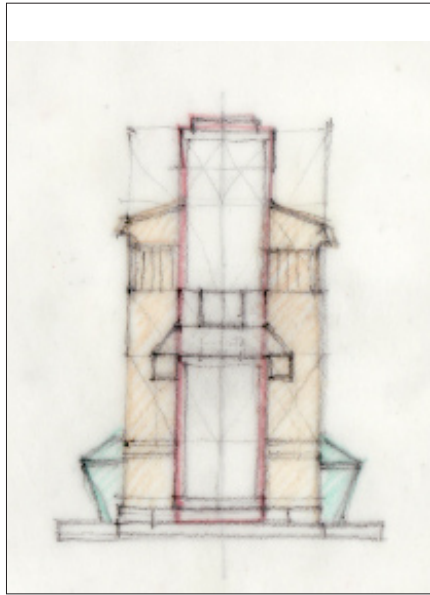
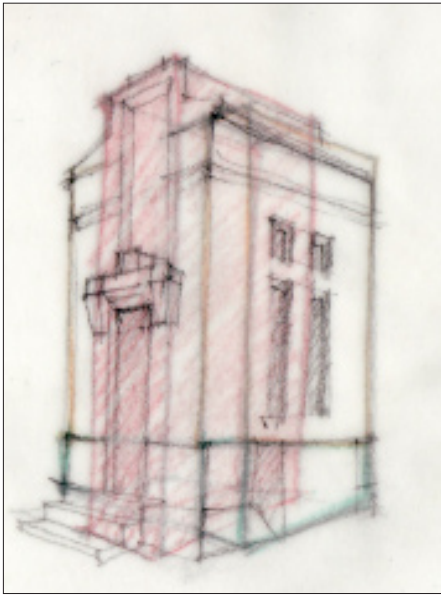
- Villa Bottioni (via Palestro);
- Palazzo Marchesi (1913) (angolo via Melloni via Garibaldi);
- Villa Barilli (via delle Fonderie);

La prima ha chiari riferimenti all'*arte nuova* ed eleganti soluzioni formali che bene si adattano alla tipologia della villa urbana.

Al 1912 risalgono le tavole di rilievo e progetto di Palazzo Marchesi che si ispi-

Progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Cappella Romanini (1926):
 il dromos (ingresso loggia)
 e il vano (zona notte e zona giorno)
 la tomba (il basamento o zoccolo)

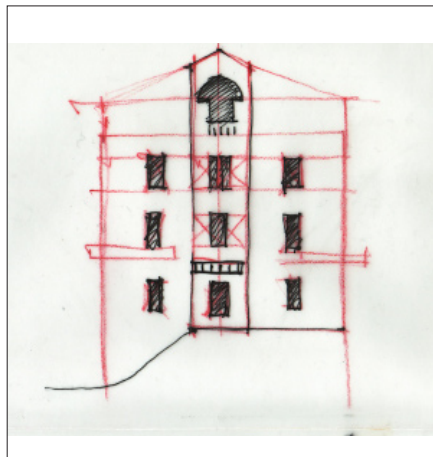
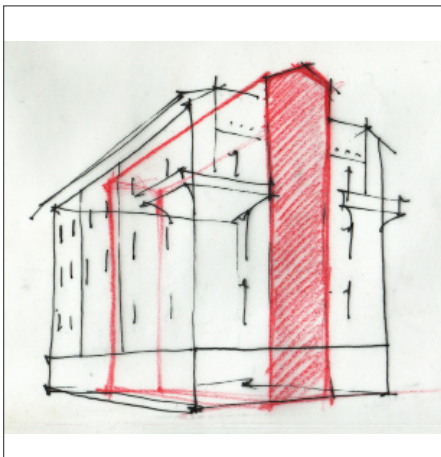
ra alla matrice tipologica del blocco residenziale di fine ottocento risolto con la particolarità dell'angolo a smusso tondo in cui viene inserito un balcone, avente funzione di cerniera tra i due prospetti. La tripartizione della facciata, la base, il piano nobile e la parte terminale in cui un marcato cornicione è retto da elementi a mensola, sarà ripresa in Palazzo Quirici (1919) in B.go del Parmigianino. Risale al 1913 il progetto di Villa Barilli in cui le influenze secessioniste si legano a motivi d'ispirazione neomedievale. I guerrieri dipinti in facciata che riprendono il tema del guerriero della cappella funeraria Romanini, sono eleganti affreschi di Latino Barilli inseriti nella superficie a forma di pettine compresa tra le due ultime cornici, e danno all'edificio quell'impronta di ricercatezza tanto cara ai ceti abbienti del primo Novecento. Neati all'esterno, in misura diversa a seconda dell'altezza, da salde cornici, eleganti balconi, timpani triangolari e semicircolari. In sommità, inseriti nella copertura, si allineano dieci abbaini, che costituiscono un'altra nota di originalità nel contesto strutturale dell'edificio. La carriera felicemente iniziata dal Leoni venne subito interrotta, come per altri suoi colleghi, dal primo conflitto mondiale, al quale partecipò come ufficiale di cavalleria, pagando un pesante tributo: la mutilazione della mano sinistra. Ripresa l'attività nell'immediato dopoguerra, Leoni trovò a Parma il terreno ideale per esplicare una vastissima attività costruttiva in tutti i settori, attività che lo impegnò sino alla vecchiaia. In un decennio di intenso lavoro costruì:

- la Banca Agraria (1920-1923),
- lo stabilimento della vetreria Bormioli (1921),
- il campo sportivo Tardini (1922),
- la parte della Ghiaia lungo viale Mariotti (1927),
- casa Corradi (1927), alla fine di via Cavour,
- casa Quirici (1928), all'inizio di via Parmigianino,
- palazzo Chiari (1928), in piazzale dei Servi,
- palazzo Serventi (1930), in Via della Repubblica.

Dello Stadio Tardini esistono almeno tre versioni, prima del regolare rilascio della concessione, che risale all'11 luglio 1923. Nella prima versione l'arco a tutto sesto dell'ingresso era sovrastato da uno pseudo timpano tronco con riquadrature laterali, nei pilastri binati laterali mancavano i palloni da gioco ripetuti su tutta l'altezza, divenuti poi dei simbolici cerchi nella versione definitiva, e i pilastri portabandiera erano semplici parallelepipedi, senza i cordami o ghirlande realizzati. Anche la seconda soluzione, peraltro già molto vicina a quella costruita, non fu accettata: la commissione confidò che la genialità del Leoni gli suggerisca all'atto pratico una migliore soluzione per le modanature di coronamento e per il fianco, in armonia ai due piloni laterali. Sia nella prima che nella seconda soluzione erano già previsti i basamenti laterali all'ingresso, sui quali si sarebbero dovute collocare le quattro statue di atleti, così come i giocatori di football dipinti sugli spigoli del sottocornicione degli spogliatoi. Non vennero

Progettisti e gli artisti:

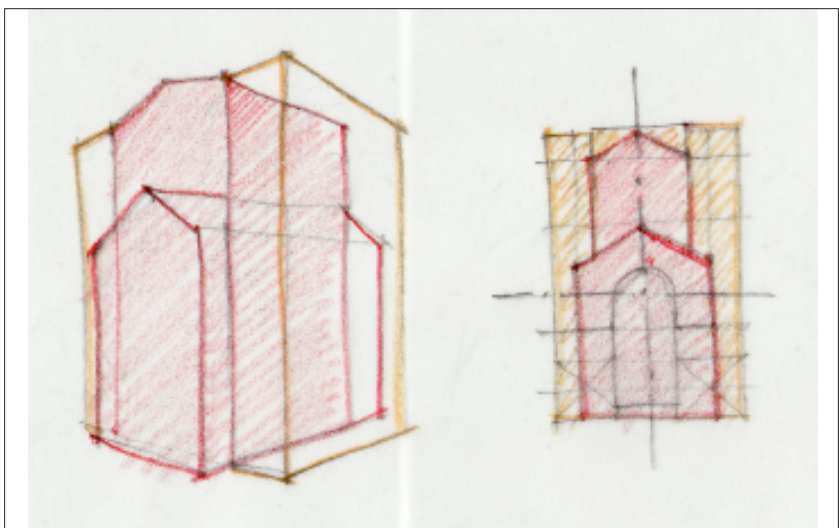
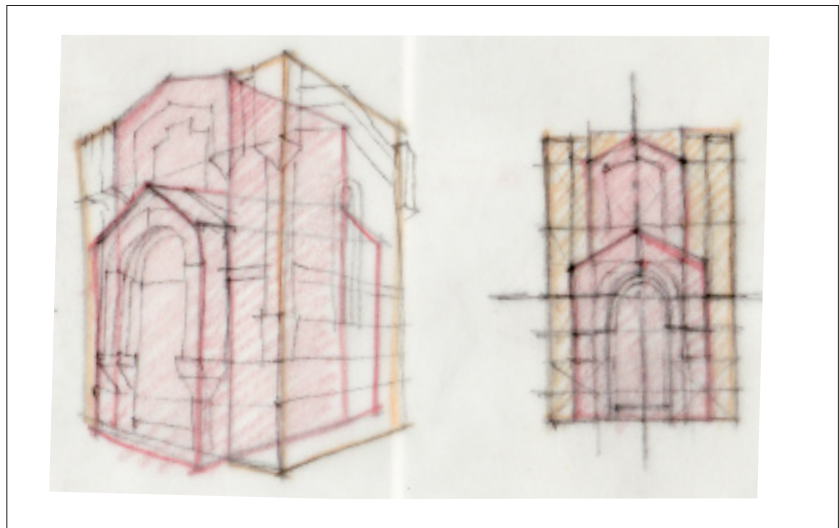
Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Villa Barilli (1913): vista prospettica e fronte

Analisi grafica delle volumetrie e del fronte. La conformazione architettonica si struttura in tre parti:

una centrale: ingresso e loggia (dromos);
 ambienti laterali: zona notte e zona giorno (vano);
 e un basamento o zoccolo (tomba).



Cappella Bormioli (1931): il dromos (ingresso loggia)
e il vano (zona notte e zona giorno)
la tomba (il basamento o zoccolo)

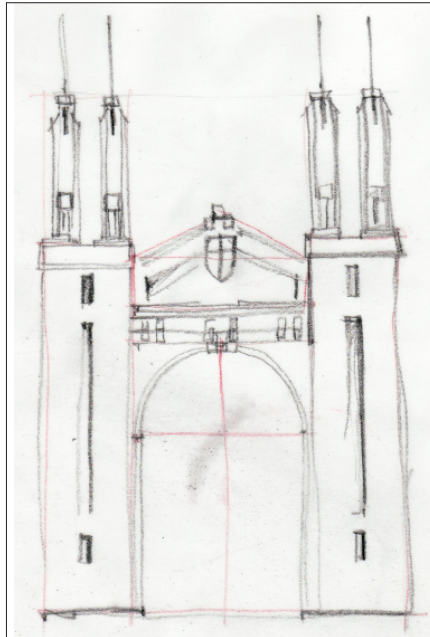
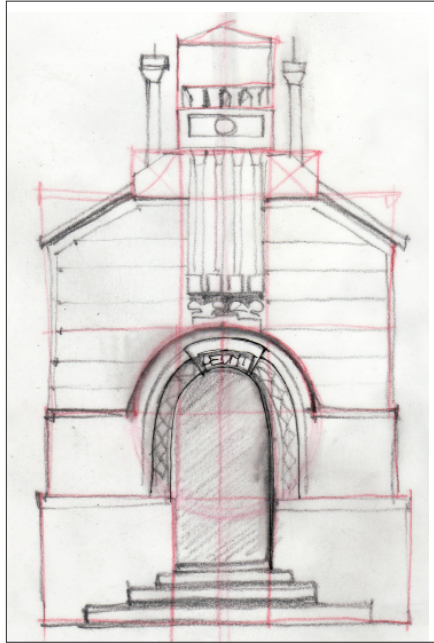
realizzate nè le prime nè i secondi. Progettando questo eterogeneo insieme di edifici, il Leoni restò sempre fedele al gusto del tempo, abbandonando quando era possibile le schematizzazioni e i modelli di derivazione classica e dando libero sfogo alla sua fervida fantasia. Ognuna di queste costruzioni si inserisce con chiarezza e coerenza nell'ambiente preesistente, perchè Leoni seppe sfuggire alla tentazione di monumentalizzare e quindi isolare la propria opera creando violenti contrasti con l'architettura circostante. Se nell'ingresso del Tardini, concepito come arco trionfale sormontato da otto pinnacoli portabandiera, si ritrovano gli spunti della tematica Liberty, nella casa Corradi le pareti lisce danno respiro alle masse murarie sovrabbondanti di motivi decorativi che si affacciano sull'incrocio di via Cavour, via Melloni e via Parmigianino. La vecchia Ghiaia, devastata dall'abbattimento delle Beccherie (1928), ritrovò una sua misura e un suo contenuto nel riassetto proposto dal Leoni, la cui sostanziale validità non è diminuita dalla povertà del materiale impiegato (il cemento martellato), soprattutto nei collegamenti verticali, che con minimo ingombro superano il dislivello di sei metri tra il piano dei negozi e quello stradale. Per un architetto che si era già qualificato nella risoluzione di complessi problemi nel centro storico e che per naturale inclinazione tendeva ad affrontare temi di notevole impegno, la progettazione di case unifamiliari non rappresentò certo un motivo di grande interesse. Ma la moda, la prospettiva di vantaggi speculativi e la mentalità dalla società post-bellica degli anni Venti richiesero un prodotto qualificato dal nome del costruttore e Leoni era ormai ampiamente affermato. I numerosi committenti lo costrinsero per molti anni a un'intensa attività in questo settore, in cui egli lavorò con spirito di assoluta libertà formale e senza soggezioni stilistiche, a eccezione degli immancabili richiami floreali. Si ricordano, tra le altre, villa Barilli (1913), all'inizio di via delle Fonderie, villa Leoni (1913), in viale Martiri della Libertà, villa Figna (1916), in via Palestro, villa Salvini (1919), in viale Solferino, villa Artoni o Adele (1924), in viale Martiri della Libertà, villa Chiari (1930), in via Emilia Est, villa Gelmini (1934), in viale Partigiani d'Italia, villa Maghenzani (1946), a San Pancrazio, villa Bormioli (1946), a San Leonardo, villa Boni (1947), in via P.M. Rossi, villa Alessandrini (1925), a Sant'Andrea Bagni, villa Rossi (1923), villa Roffi (1932), villa Zecca (1932), a Soragna, villa Medioli (1946), a San Martino Sinzano, e villa Alinovi (1946), a Sala Baganza. mi riguardanti la soluzione d'angolo, la definizione di una testata a conclusione della cortina edilizia prevalentemente a schiera su via Garibaldi e in particolare la risoluzione compositiva dei fronti esterni. Le opere degli anni Venti raccolgono in parte le esperienze fatte nella progettazione delle ville urbane, nella ripresa di motivi secessionisti e, in parte, quelle fatte sui palazzi esistenti nel centro cittadino, nella vicinanza ai registri stilistici ottocenteschi associati a influssi di gusto novecentesco e accademico. In alcuni progetti, soluzioni decorative tardo-eclettiche esterne, coesistono insieme a soluzioni spaziali e distributive interne ormai tipiche della villa urbana

del primo Novecento: per esempio l'opus incertum del piano terra, le lesene e il bugnato del primo piano, le mensole del sottocornicione, insieme alle diversificate cornici e archi ricurvi delle finestre e alle colonne con capitelli corinzi, su cui appoggia il terrazzo semicircolare di facciata, sono contrapposti agli spazi interni che si distribuiscono attorno allo scalone centrale con lucernaio in metallo e vetro. Interessante in tal senso è il progetto di Villa Artoni le cui tavole sono datate al 19 maggio 1924.

Le opere di Leoni alternano a motivi neomedioevali, caratteri d'ispirazione secessionista ed eclettica sia nell'ambito funerario che in quello residenziale. Come Villa Barilli fu progettata nel rispetto della più castigata linearità secondo gli schemi di Ernesto Basile e si ispirò al tema neomedioevale del guerriero, villa Leoni, così come la cappella di famiglia costruita nello stesso anno, presenta un più profondo linguaggio decorativo, ispirato a certi motivi proposti da Olbrich nel momento più coerente della Secessione viennese. Nel settore funerario le opere firmate dal Leoni al cimitero La Villetta di Parma sono tra le poche che contribuiscono a dare un significato alla disarmonia del complesso. Sono le cappelle delle famiglie Leoni (1920), Bormioli (1924), Romanini (1929), Chiari (1934) e Tanzi (1939). In provincia sono da ricordare le cappelle Bettati (1948) e Azzali (1949), a Marore, Crescini (1950), a Fontanellato, Magnani (1952) a Roccabianca, e Medioli (1953), a Valera. Confrontandole con gli altri edifici realizzati dal Leoni, si colgono i vari aspetti della sua versatilità professionale, che fu tanto grande da permettergli di invadere il campo di pertinenza degli ingegneri, a quel tempo rigidamente chiuso. Il Leoni fu il primo architetto di Parma che, consapevole della sua preparazione, non accettò limiti alla sua azione di progettista. Sotto questo aspetto sono da ricordare il complesso industriale Caselli (1925), in via Emilia Est, il mulino Figna (1927), a Valera, lo stabilimento Cavazzini (1946), in viale Fratti, palazzo Gelmini (1950-1957), in piazzale Santa Croce, le officine Gelmini (1950-1960), in via Ferrari, le succursali della Banca Agraria a Fontanellato e a Soragna (1920-1923), la sistemazione di viale Verdi (1932) e l'ampliamento dell'orfanotrofio femminile Meli-Lupi (1933), a Soragna, il complesso colonico Chiari (1944-1945), a Madregolo, e lo stabilimento Alinovi (1944), a Sala Baganza.

I progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



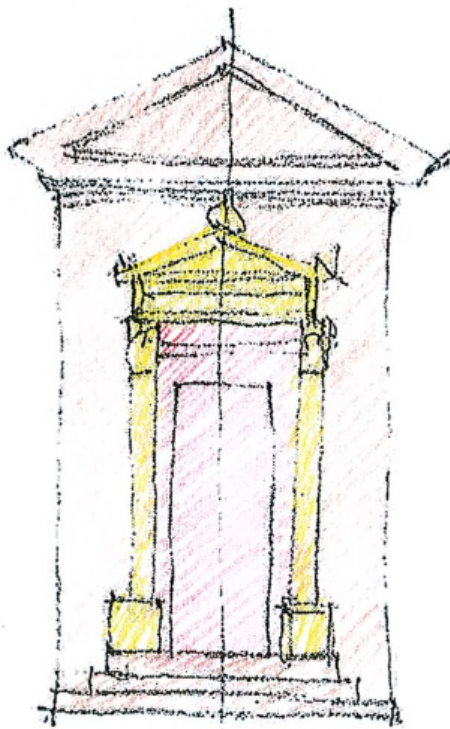
Cappella Leoni (1925); Prospetto dell'ingresso dello Stadio Tardini (1923/24)



Cappella Villa (1946): il tema dell'arco trionfale (stadio Tardini)

Progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Rizzoli
1931
E. Leoni

Cappella Rizzoli (1931): il timpano e le colonne impostati su un piccolo podio seguono lo schema classico delle finestre di Palazzo Marchesi (via Melloni)

Camillo Uccelli (1874-1942)

Diplomato appena ventenne all'Istituto di Belle Arti di Parma (fu allievo di Edoardo Collamarini), formò la sua cultura collegandosi ai presupposti del movimento romantico e fece la sua scelta stilistica orientandosi chiaramente verso il Neogotico. Tra gli architetti di Parma, Uccelli rimase l'unico convinto interprete di questo *revival di medioevo*. Nella formazione giovanile esistono almeno due elementi fondamentali che contribuiscono a chiarire la sua posizione artistica e culturale: un grande interesse per la civiltà inglese e una rigorosa fede cristiana, a cui si aggiunse una profonda ammirazione per i monumenti dell'arte romanica e gotica parmense. Il suo interesse fu rivolto, fin dalla prima giovinezza, ai movimenti politici, artistici e sociali d'Oltremania, cioè di quell'area culturale dalla quale provenivano, riproposti in chiave romantica, i motivi della civiltà medioevale: fervore religioso, rispetto delle tradizioni e impegno morale, dei quali il Neogotico rappresenta l'espressione artistica. Dopo aver analizzato e studiato criticamente le maggiori realizzazioni del Gotico europeo, confrontandole con quelle riproposte in tempi più recenti, l'Uccelli impostò il suo modello costruttivo, non distratto nè influenzato dalle altre correnti stilistiche del tempo. Ma l'attività costruttiva dell'Uccelli non fu immediata e rimase per qualche tempo limitata a opere minori per la scarsa presa che ebbero le sue tendenze sulla clientela, orientata a scelte di ben altro contenuto stilistico, sempre attratta dagli schemi eclettici e dalle ultime vampate del Liberty.

L'esordio professionale avvenne nel 1905 con due edifici di civile abitazione fuori barriera Garibaldi a Parma:

- casa Moruzzi;
- palazzo Marchi.

Sempre per la proprietà Marchi progettò nel 1909 con il fratello ingegnere Giovanni un'abitazione civile annessa all'ampliamento della fabbrica di cemento, fuori Barriera Bixio. Il 1910 lo vide impegnato in numerosi interventi, tra i quali:

- un laboratorio industriale in via Mulini Bassi;
- il sovralzo di casa Balestra in borgo Poi;
- la decorazione esterna e l'ampliamento di alcune botteghe nel centro storico;
- l'edificio di civile abitazione di Egidio Ferrari in via Spezia;
- il sovralzo e la sistemazione interna di casa Saccò in borgo Parmigianino 5.

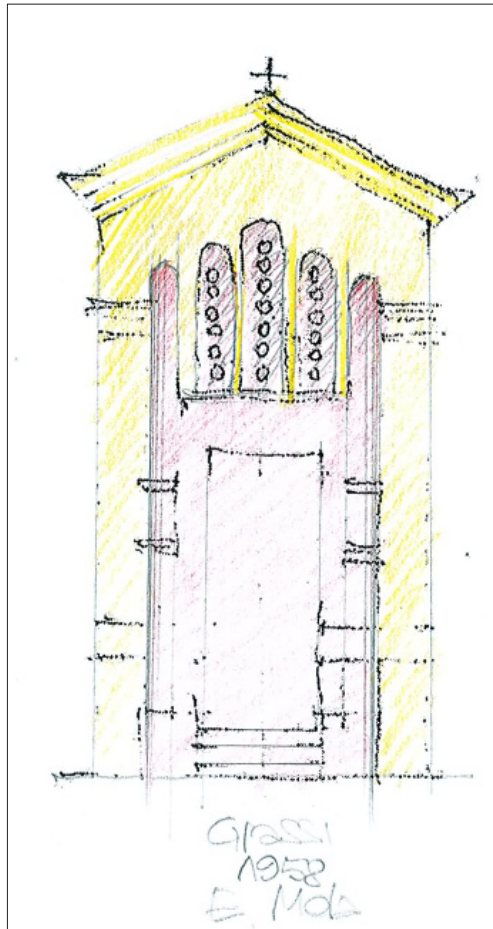
L'interessante casa Bonini in via Trento venne progettata nel 1912.

Negli anni successivi firmò alcune tra le sue opere maggiori:

- il rifacimento della facciata della chiesa Evangelica in borgo Tommasini (1913);
- il Salone espositivo in borgo Santa Brigida (1915), il restauro della facciata di casa Calzolari in via Cavour (1915), di cui reinterpretò l'apparato decorativo in chiave neorinascimentale;

I progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Cappella Grassi (1924) : l'impianto di questa cappella è quello di una piccola chiesa neoromanica a navata centrale in cui le trifore e il trattamento facciata conferiscono alla facciata una compatta tessitura che ricorda il Seminario Vescovile e la chiesa di San Leonardo (1928-1931) al cui interno viene enfatizzato il tentativo di creare un'atmosfera mistica. Il modello è il convento claustrale cistercense.

-la villa di Giovanni Marchi in via Solferino.

Una lunga serie di interventi tra restauri e piccoli fabbricati produttivi lo videro impegnato negli anni tra il 1917 e il 1920, anno in cui realizzò il sovrizzo interno dello storico palazzo medievale di proprietà Tirelli in borgo San Vitale. Nei primi anni Venti si cimenta in quello che era un tema obbligato per i progettisti locali e nazionali: il villino urbano.

-Villino Bertoni in via Spezia è del 1921, casa anche in via Spezia è il villino Nicoli, progettato nel 1922;

-Villa Molinari e Bandini venne realizzata sull'area dell'ex Foro-Boario nei pressi della Stazione ferroviaria;

_casa Grossi del 1922 .

Sempre nello stesso anno progetta sull'area di proprietà Biraghi, tra lo Stradone e via XXII Luglio, una villa urbana su due piani (il progetto non venne realizzato). Nel 1923 realizza palazzo Grassi in viale Solferino, edificio di grande pregio, in cui l'esercitazione stilistica raggiunge un notevole equilibrio compositivo, e palazzo Marchi su viale San Martino. Tra il 1925 e il 1931 realizza due edifici di civile abitazione in viale Tanara e in via Spezia, l'abitazione, con annesso magazzino, in via Guicciardini, nel lotto retrostante palazzo Grassi, villa Marchi su via Solferino (1929) e l'essiccatoio per la fabbrica Barilla su via Veneto (1930). Seguirono due opere minori, le cappelle Grassi (1927) e Milza (1928). In queste due opere è chiaramente visibile il metodo operativo dell'Uccelli per quanto riguarda le scelte stilistiche, l'impiego dei materiali e la scrupolosa diligenza esecutiva. Ma la fortuna professionale di Uccelli inizia con un'opera lungamente attesa: l'edificazione della chiesa di San Leonardo (1928-1931). L'area per l'edificio era ai margini settentrionali della città di Parma, dove prima sorgeva una chiesa costruita dai monaci di San Martino dei Bocci. Mentre a Parma il Liberty aveva ormai esaurito tutto il suo repertorio espressivo e alcuni architetti proponevano le prime soluzioni razionali, l'Uccelli getta le fondamenta del costruendo edificio. La nuova chiesa, a tre navate, con l'asse in direzione Ovest-Est, affacciata sulla strada Parma-Colorno, mescola in pianta e in alzato elementi strutturali e decorativi gotici e bizantini. L'ampia facciata in mattone faccia a vista, movimentata dalla forte sporgenza di lesene, da decorazioni cementizie e da trifore dimensionate sul modulo delle navate, è interrotta in basso dal profondo pronao, ingentilito da una serie di archi sorretti da esili colonne. Lo spazio interno a forma di anfiteatro, monumentalizzato dal giro curvilineo delle colonne, evidenzia il tentativo di creare un'atmosfera spettacolarmente mistica. Mentre l'Uccelli stava ancora costruendo la chiesa, profondendosi tutte le sue energie, la curia parmense, soddisfatta dell'opera, gli affida un nuovo impegnativo compito: il progetto del Seminario Vescovile Minore, da erigersi alla fine di viale Solferino su un'area di eccezionale vastità. L'Uccelli, guardando ai modelli claustrali cistercensi, imposta il progetto su una struttura muraria sorgente intorno a uno

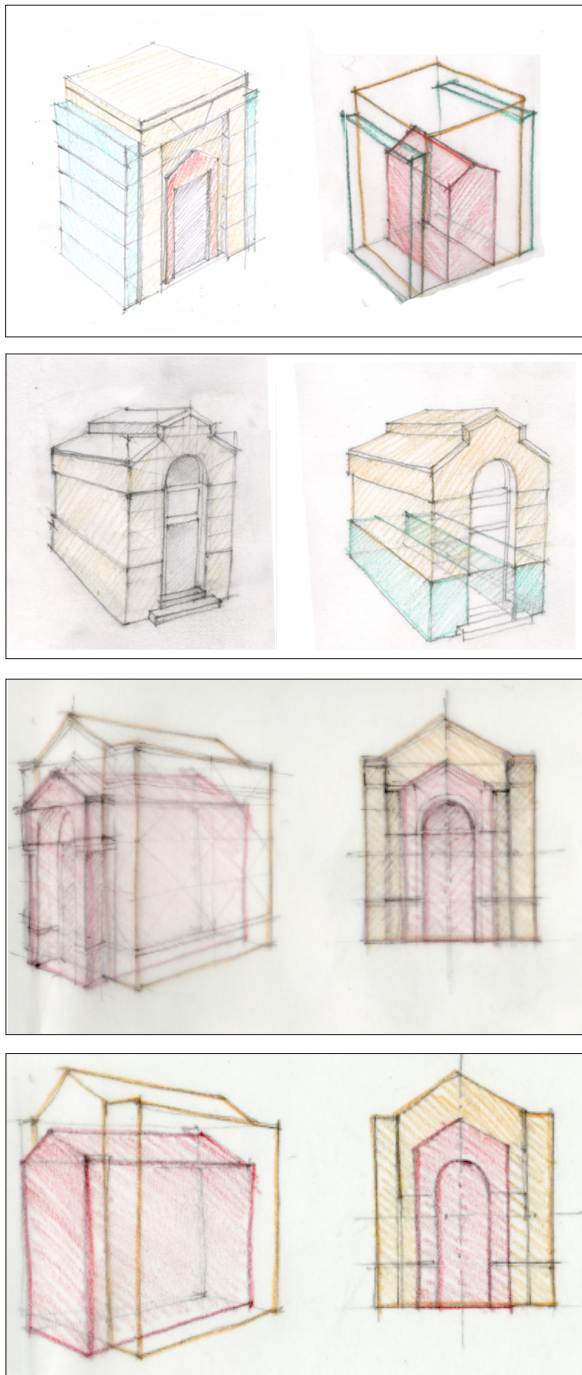
spazio vuoto, percorsa all'interno da un porticato sostenuto da pilastri. Venne coso volutamente rievocata l'austera solennità delle abbazie medioevali e creato il luogo più idoneo per la meditazione e il raccoglimento. Nell'edificio sono ubicati, su tre piani, i numerosi locali: la cappella, il refettorio, le aule, le celle e i servizi. I motivi strutturali e ornamentali delle facciate, differenziati secondo l'importanza, sottolineati da cornici marcapiano in cemento e protetti da uno sporgente ed elaborato cornicione, formano uno svariato repertorio ma i richiami all'architettura ogivale spiccano e prevalgono su tutti gli altri. Una lunga striscia di pannellature con motivi geometrici in cemento corre lungo la parte superiore dell'edificio, interrotta da colonne binate sorreggenti le ampie falde del tetto. Con la realizzazione di quest'opera il nome dell'Uccelli varca i confini della provincia, tanto che fu chiamato a costruire la chiesa di Castelnuovo Fogliani (1931-1933), in provincia di Piacenza, dovuta alla munificenza del pontefice Pio XI e del cardinale Nasalli Rocca. Nella facciata del tempio, di chiara ispirazione romanica, domina un grande arco, sottolineato dal degradare di eleganti strombature, con al centro un rosone marmoreo e al di sotto un ampio protiro a colonne, con basi e capitelli stilizzati. Maestoso e solenne. All'interno, a tre navate, separate da colonne di marmo con altissimi zoccoli e capitelli in pietra bianca impreziositi da sculture. L'agile campanile, svettante sul lato destro dell'edificio, ripropone i motivi della facciata, ma la parte terminale, consistente in un tamburo prismatico sormontato da una piramide, è di chiara derivazione gotica. Quasi contemporaneamente l'Uccelli realizza la chiesa parrocchiale di Bardi (1932), una costruzione di impianto romanico a tre navate, i cui portali in pietra bianca contrastano con la calda tonalità dei mattoni faccia a vista che formano la compatta tessitura della facciata. Pochi anni dopo sorse, di fronte al Seminario Minore, quasi a confrontarsi con esso, la solida villa Grassi (1935-1936), costituita da quattro corpi di fabbrica collegati tra loro. Le facciate, in cui si aprono ampie finestre a trifora giranti in sequenza quasi continua attorno all'edificio, richiamano i motivi stilistici cari all'Uccelli, con elementi decorativi marmorei che interrompono la continuità del mattone faccia a vista. Così anche in una costruzione civile l'Uccelli ripropose la sua ideologia stilistica già sperimentata in edifici religiosi. Con questa realizzazione, che nulla concede ai moderni orientamenti dell'architettura, l'attività dell'Uccelli si può considerare conclusa.

Ennio Mora (1885-1968)

Frequento l'Accademia di Belle Arti di Parma (allievo di Edoardo Collamarini) dal 1897 al 1907. Mora collezionò, ancora prima del diploma, una lunga serie di encomi da parte del direttore dell'Istituto di Belle Arti Cecrope Barilli. Suoi disegni furono mandati dall'istituto di Belle Arti di Parma a Roma presso il Ministero, in occasione dell'Esposizione di Bruxelles. Non si sa di quali opere si trattasse, ma quasi con certezza Edoardo Collamarini scelse quei lavori realizzati nel corso della formazione accademica, visto che all'appuntamento belga dovevano essere esposti, dopo accurata selezione, i disegni degli allievi degli Istituti di Belle Arti. Forse vennero esposte proprio quelle tavole curatissime che si trovano nell'archivio privato Mora e che riguardano il progetto per Palazzo ad uso serra del Concorso Rizzardi-Polini. Conseguì infine il titolo di professore di disegno architettonico. Prima di iniziare la professione, il Mora frequentò a Milano un corso presso la Società Scenografi del Teatro alla Scala (1906), dimostrando attitudine non comune in special modo per ciò che riguarda la parte architettonica e prospettiva dell'arte scenografica, come ebbe a dichiarare il maestro del corso, Vittorio Rota, uno dei più prestigiosi artisti della scena. Il primo progetto firmato dal Mora riguardò un edificio conosciuto col nome di Palazzo Podestà (1908), situato all'angolo di via Cavour e borgo Angelo Mazza. Semidistrutto durante l'ultimo conflitto e in seguito demolito, presentava quei caratteri classicheggianti che nulla concedono alle tentazioni floreali. Sulla facciata dimensionata dal modulo delle finestre con timpano correva un balcone sorretto da mensole e a pian terreno si aprivano sulla strada quattro occhi di bottega. Per esattezza di volume sobrietà di motivi decorativi e chiarezza formale, l'edificio si integrava esemplarmente nell'arteria centrale di Parma. Portato a termine questo impegnativo e apprezzato lavoro, il Mora rielaborò palazzo Malpeli (1910), una costruzione cinque-seicentesca con cortile interno, posta di fronte all'edificio della Corte d'Assise. Sfruttati maggiormente gli spazi interni, l'esterno venne rivestito con timidi rilievi a stucco e riquadrature geometrizzate di gusto secessionista, allineate lungo le fasce marcapiano sopra e sotto le altissime finestre abbinata. Nella realizzazione di villa Manfredi (1912), oltre i limiti orientali del centro storico, il Mora dimostrò un'aperta seppur meditata vocazione per l'Art Nouveau: un edificio strutturalmente sobrio, impreziosito da una scala d'ingresso e da un balcone con ringhiere in ferro battuto tra i più eleganti e i più caratteristici di tutto il repertorio Liberty, non soltanto nazionale. A questi elementi, svincolati da ogni rigore simmetrico, fanno da contrappunto decorativo i delicati rilievi plastici delle finestre. Nonostante il fortunato inizio dell'attività professionale, il Mora, incline per temperamento ai gesti decisi, affrontò nel 1912 un lungo viaggio in mare verso Buenos Aires, convinto di potersi affermare in quel lontano paese con la sola forza del suo ingegno. Le speranze non andarono deluse e, pur senza mezzi

I progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi

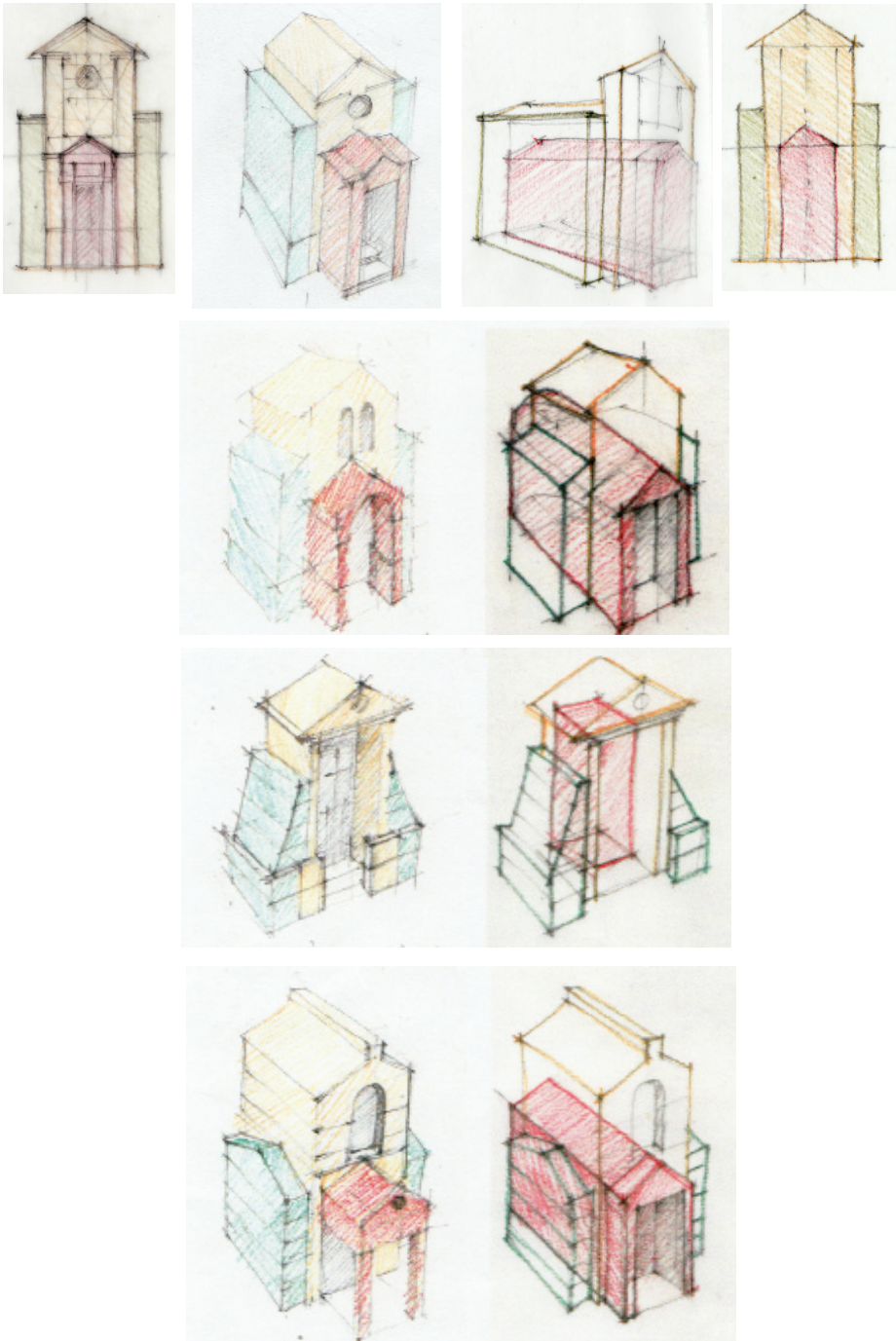


Cappella Ghiretti (1956); Vietta (1930); Pizzetti (1943): domina il tema dell'arco e del pronao con colonnine di chiara ispirazione romanica; lo spazio interno (vano) si struttura come a navata centrale.

e senza appoggi, nel giro di pochi mesi ottenne un incarico importante: l'insegnamento della prospettiva nell'Istituto di Belle Arti della capitale argentina. Per Mora, che già aveva fatto parlare di sé nelle riviste artistiche, si aprì una carriera densa di promesse. Oltre ad affermarsi nell'insegnamento, riuscì a progettare importanti edifici in diverse zone della città. Tenuto in grande considerazione, venne spesso invitato a presenziare a manifestazioni artistiche e culturali di alto livello. Intanto la vicenda politica europea precipitò improvvisamente con lo scoppio della prima guerra mondiale. Mora, rimasto sempre idealmente legato alla sua patria, pur avendo un avvenire sicuro in Argentina, s'imbarcò sul primo piroscafo per l'Italia e, raggiuntala, corse ad arruolarsi. Ritornato nella città natale alla fine della guerra, Mora, con volontà tenace accompagnata da una preparazione esemplare, riuscì a colmare il vuoto della lunga parentesi di inattività. Riprese il lavoro con rinnovato entusiasmo, riallacciando i rapporti professionali a lungo interrotti: costruì palazzo Amoretti (1920), in via Trento, e casa Peracchi (1920), in via Mazzini, e successivamente villa Rossi-Gasparri (1923), in viale Campanini. Si aprì proprio allora per Parma un decennio (1916-1926) di intensa attività edilizia, specialmente nel settore residenziale. I viali periferici, soprattutto quelli a sud della città, si andarono popolando di case unifamiliari, circondate da aree coltivate a giardino. Molte di queste portarono la firma del Mora: tra le altre, villa Rampini, in viale Solferino, villa Scotti e villa Razzaboni, sullo Stradone, portate a termine nel triennio 1919-1921. Queste costruzioni portano il segno di quella mentalità piccolo-borghese che richiedeva ai costruttori una casa, anche modesta, ma dominata dalla presenza di una torre, considerata, secondo la tradizione medioevale, elemento distintivo di classe. Da segnalare, anche per l'esistenza di almeno tre varianti di progetto, di cui la seconda attuata, la villa realizzata per il costruttore Masini, trepiazzale XXV aprile e viale Berenini. Le prime due versioni risalgono al febbraio-aprile del 1916 e al maggio dello stesso anno. La terza versione risale all'aprile 1919. La pianta esprime chiaramente l'impostazione della villa urbana di inizio Novecento, dove le stanze a spigoli smussati girano attorno alla hall sovrastata dal lucernaio e si interrompono per fare spazio a un corpo scala, a un giardino ritagliato e a una torretta. Sui prospetti i balconcini ricurvi, le bifore ad arco a sesto acuto, la trifora della torretta e i cartigli decorati dei sottogronda, il diverso trattamento delle superfici, a bugnato, a mattoni visti e a intonaco di cemento bocciardato, sono elementi tipici della villa urbana borghese. Villa Saccani riprende la stessa struttura compositiva dei fronti di casa Moraschi di Alfredo Porvanciali: stesse membrature a spigoli ricurvi e in altorilievo, che rigiravano con continuità attorno alle finestre, stessa diversità di trattamento delle superfici della facciata. Situata tra via Emilia est e via Bottesini, si sviluppava come lungo corpo rettangolare, dove l'andito distribuiva longitudinalmente le stanze della casa. La facciata era tripartita in una parte centrale più alta di un piano e in due laterali simmetriche. Al 1920 risale il progetto di

Progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Cappella Filigrana (1932); Corazza (1925); Molinari (1929); Peracchi (1931): anche in questi esempi la strutturazione architettonica s'impone sul modello delle chiese romaniche, ma vengono a strutturarsi altri elementi tipici della villa urbana borghese: la torretta d'ispirazione medioevale e il trattamento a bugnato delle superfici e a mattoni a vista.

Palazzo Zanchi, all'angolo di viale P.M. Rossi e via Emilia est, con pianta a L e corpo scala in angolo. Non si sa se realmente l'opera realizzata si debba attribuire al Mora oppure al Maffei, al Tomasi o al Chiavelli, dei quali si sono rinvenuti i rispettivi progetti per lo stesso lotto e commissionati dallo stesso costruttore Pietro Zanchi. Villa Soncini-Gabbi risale al 1923. Casa Trombini (1924), situata tra borgo Lalatta e via Salimbene, contiene elementi nuovi rispetto alle precedenti, come le decorazioni a graffito della fascia marcapiano e sovrastanti le finestre del piano terra. Poco dopo Mora ebbe l'incarico di studiare il progetto in stile del campanile della chiesa di Collecchio (1922). Il campanile sorse in un lungo arco di tempo, ispirato a quello del Duomo di Parma, come si rileva dai motivi decorativi, dalle riquadrature, dalle bifore e trifore, dalla balaustra terminale dominata da una guglia piramidale sormontata da una statua bronzea del Redentore. Nel 1923 il Mora ottenne l'incarico di progettare il palazzo della Camera di Commercio, affiancato, per la risoluzione dei problemi tecnici, dall'ingegnere Alfredo Provinciali. L'imponente blocco sorse in un punto vitale del centro storico: l'area delimitata da via Cavestro, via Università, piazzale Bernieri e la sede dell'UPIM, a pochi passi dalla chiesa romanica di Sant'Andrea e di fronte alla facciata barocca di San Rocco. Un grande atrio con colonne immette nella sala degli sportelli e, separata da questa, un'elegantissima scala a quattro rampe conduce ai piani superiori, dove si sviluppano, con razionale distribuzione, gli ambienti a uso di rappresentanza. All'esterno, nelle larghe facciate, vengono riproposti, con più ampio respiro e più minuto studio dei particolari, i vari elementi architettonici e decorativi già introdotti in palazzo Podestà. Grandi riquadrature rettangolari girano intorno all'edificio sotto la forte sporgenza del cornicione, che attenua con la sua ombra le tinte un tempo vivissime degli affreschi di Poolo Baratta, illustranti l'allegoria del commercio. Altri affreschi, opera di Daniele de Strobel e di Enrico Bonaretti, impreziosiscono le sale interne, assieme agli stucchi di Giuseppe Carmignani. In questo notevole complesso tutto si fonde e si lega con un equilibrato gioco di vuoti e di pieni e tale armonia di proporzioni, unita alla perfetta impostazione volumetrica, stabilisce un rapporto con la logica costruttiva e urbanistica degli edifici circostanti. Particolare interesse riveste il progetto, studiato poco dopo dal Mora, per la decorazione architettonica esterna laterale della chiesa di Sant'Alessandro, il quale fu scelto tra i tanti presentati in seguito a un pubblico concorso. Il progetto porta anche la firma di Atanasio Soldati: fu forse l'unico lavoro architettonico di questo artista, che attraverso l'astrattismo geometrico riuscì più tardi a raggiungere la celebrità. Alcuni anni dopo Mora realizzò altre costruzioni di tipo residenziale, dalle quali già affiora una certa sensibilità razionalista: palazzo Negri (1934), in borgo Paggeria, e palazzo Merli (1935), di fronte al cinema Orfeo. All'avvicinarsi degli anni Quaranta, quando ormai gli architetti del primo Novecento cominciavano a essere considerati dei decadenti, il Mora accettò l'incarico di costruire palazzo Medioli (1938), la prima casa alta di Parma.

L'edificio, coi suoi otto piani fuori terra, costituisce un blocco di notevole volume, che domina la sottostante piazza Ghiaia. Contrariamente alle scelte di molti suoi colleghi, il Mora seppe coraggiosamente abbandonare le idee della prima giovinezza progettando un edificio in linea coi tempi, condizionati dall'uso di certi materiali imposti dal mercato autarchico e dal gusto del Novecentismo imperante. La mascheratura delle facciate con lastre di travertino romano intercalate da striscie di cotto novo si uniforma ai metodi costruttivi del tempo. Questo palazzo, più criticato che discusso, servì da modello, proprio come fatto estetico, a edifici di successiva realizzazione. La scelta del Mora fu irreversibile e le numerose costruzioni che seguirono sino agli anni Sessanta non ebbero più nulla in comune con quelle realizzate nel primo quarto di secolo. Particolare significato rivestono le case popolari in via Milazzo (1938), palazzo Mantovani (1952), alla fine di via Garibaldi, e il condominio dei dipendenti della Cassa di Risparmio. Tra le opere minori del Mora vanno ricordate, a Parma le cappelle funerarie della famiglia Lagazzi (1919), Corazza (1925), Carrega Bertolini (1931), Pizzetti Braibanti (1945), Ferri (1951), Mordacci (1954) e Scotti (1952), il monumento ai Caduti di Soragna (1923), casa Tarasconi a Sala Baganza (1925), villa Montagna a Collecchio, l'asilo infantile di Traversetolo (1960), una chiesa parrocchiale a Marina di Massa (1933), la chiesa del Sacro Cuore di Parma (1937), la Casa dello Studente e il progetto della Casa Littoria di C. Ciano a Neviano degli Arduini. Dopo la guerra, diverse sue opere del primo periodo di attività vennero demolite, cosicché, negli ultimi anni di vita, il Mora ebbe a temere di veder distrutta l'intera sua opera. Lavoratore di solidissima tempra, il Mora frequentò i cantieri sino agli ultimi mesi di vita. Si spense ottantatreenne, a pochi giorni di distanza dalla scomparsa della moglie, ancora laborioso e vitale e più che mai interessato ai problemi architettonici e urbanistici della sua città. I numerosi disegni conservati dalla famiglia documentano l'inesauribile fantasia del Mora, che, in virtù di una vasta cultura, seppe autorevolmente inserirsi, con intuito nuovo, nella corrente novecentista più avanzata. Mora, oltre all'architettura, coltivò sempre in parallelo la pittura. Cominciando a dedicarsi all'acquerello nei primissimi anni del XX secolo, cioè quando era poco più che un ragazzo, risentì soprattutto degli studi tecnici che andava compiendo. Così il suo primo acquerello fu uno Studio di scenografia (1901), debitore, inevitabilmente, di quel gusto eclettico dai prevalenti connotati tardoromantici che in campo teatrale conobbe una lunga durata. L'opera rileva però anche una marcata propensione per l'aspetto architettonico, esibendo un ricco repertorio di strutture a volta, colonne e capitelli, mensole, balaustre, architravi e scalinate, quasi che l'intento del Mora fosse quello di dimostrare lo stato di avanzamento dei suoi studi. Negli anni successivi l'interesse per l'aspetto scenografico non venne meno ma si modernizzò, contando non tanto sulle risorse del teatro quanto su quelle del cinema, la nuova arte che proprio in quel periodo compiva progressi decisi, conquistando il favore del pubblico e di certi intellet-

tuali e sviluppando le proprie tecniche. L'Interno di Basilica del 1909 e l'Ingresso di Basilica con leoni stilofori del 1911 sembrano difatti essere collegati, nel loro impianto grandioso e per modalità delle visioni, a scene di un film. In particolare, nell'interno di Basilica la rievocazione del tempio ravennate, con l'incanto dei mosaici e degli intarsi marmorei, acquista sapore per la presenza di ministri del culto resi con un taglio appunto cinematografico. Agganci con le soluzioni di certi fotografi dimostra invece lo splendido acquerello I leoni del Duomo, del 1905, in cui la solita precisione dei particolari architettonici si accompagna alla rievocazione di un momento nelle giornate della piazza del Duomo: Mora offre un'inedita veduta di Parma nella fusione tra un emblema visivo della città e un tratto di flagrante modernità, di suggestione liberty. L'opera più interessante è forse però La cella campanaria del Duomo di Parma, del 1911. Qui il Mora rinuncia al gusto, che pure possedeva in misura rilevante, per le rievocazioni storiche, per privilegiare invece l'osservazione minuziosa dell'inusuale ambiente e soprattutto degli ingranaggi delle campane, così complessi da legittimare la lettura del luogo, di fatto dominato da tecniche sapienti e antiche, come un antro un po' piranesiano o alla Victor Hugo medievalista. Nei decenni successivi il Mora si dedicò soprattutto alla pratica architettonica. Ma in tarda età, almeno a partire dagli anni Cinquanta, ritornò a quella sua giovanile passione per l'acquerello, svincolandola, ancora una volta, dalle esigenze del suo mestiere. Non che fosse venuto meno l'interesse per l'architettura, ché anzi la maggior parte di queste opere tarde riproducono con bella evidenza edifici monumentali della città di Parma, anche gli stessi visti in differenti stagioni e condizioni di luce, con quella medesima attenzione per i particolari che aveva contraddistinto gli esordi. Colpiscono maggiormente, però, gli acquerelli ispirati al paesaggio, alla natura o anche a qualche veduta di anonimi scorci cittadini. È come se il Mora, dopo tanta familiarità con le opere dell'uomo, avesse sentito il bisogno di ritrovare un rapporto più diretto con le cose e di rifugiarsi nella pace della natura. Ecco, quindi, la -Chiesa del Quartiere (1964);

- San Sepolcro (1967):

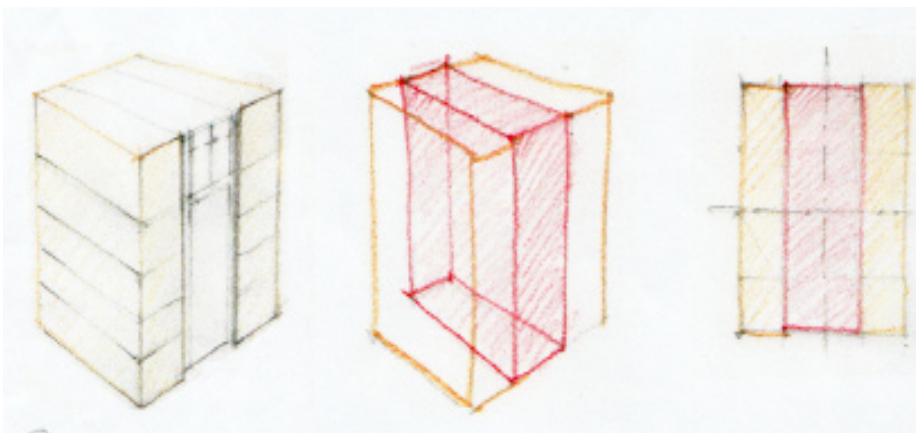
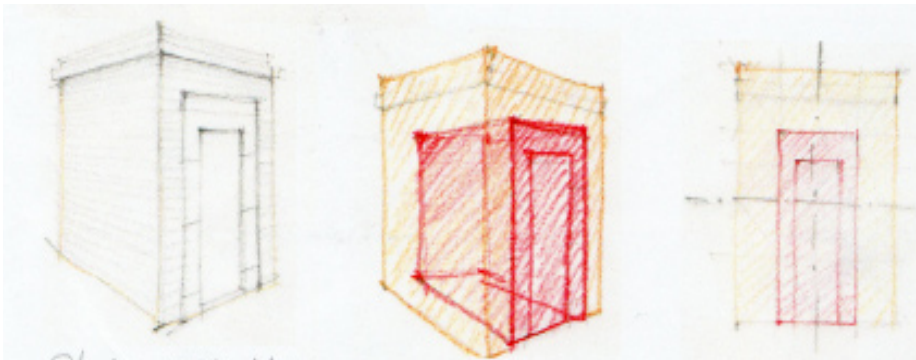
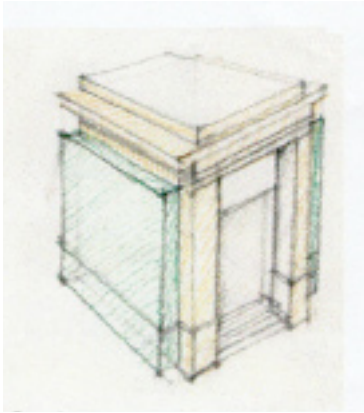
- il Campanile di Sant'Alessandro (1966);

- Vicolo del Vescovado (1967).

Nei paesaggi, invece, amò giocare di più sulle contrapposizioni di colore, come in quei Panni stesi del 1967 o nel Bosco (1965), dove le tessere cromatiche paiono mosaici illuminati dal sole. L'approdo di Mora giunse a un naturalismo quieto, con la luce che filtra attraverso la tessitura vegetativa degli alberi (Gianini Cavazzini), un naturalismo però mai banale e scontato. Mora ottantatreenne poté perfino, nell'acquerello dal titolo *Il ciliegio*, rinunciare a una resa eccessivamente fotografica per esaltare la pura valenza decorativa, ai limiti dell'astrazione: un'altra, definitiva prova della freschezza e della modernità della sua ispirazione.

Progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Capella Continii (1931), Oleari (1942), Ghirardi (1938): Grandi riquadrature rettangolari girano intorno all'ingresso impostando tali architetture secondo il gusto "imperiale" dell'epoca, sottolineato anche dall'uso di ripartire orizzontalmente i prospetti con fasce di travertino alternate al cotto.



Cappella Molinari (1929): le paraste che inquadrano il portale d'ingresso, il timpano classico e il trattamento a bugano degli elementi trapezoidali laterali, ricordano il carattere classico di Palazzo Amoretti in via Trento (in particolare per le inquadrature delle finestre).

Progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Cappella Villa (1946); Corazza (1925): le bifore ad arco a tutto sesto e il trattamento delle superfici a bugnato riprendono i motivi della villa urbana borghese.
Es. Casa Rabioli in P.le del Carbone.



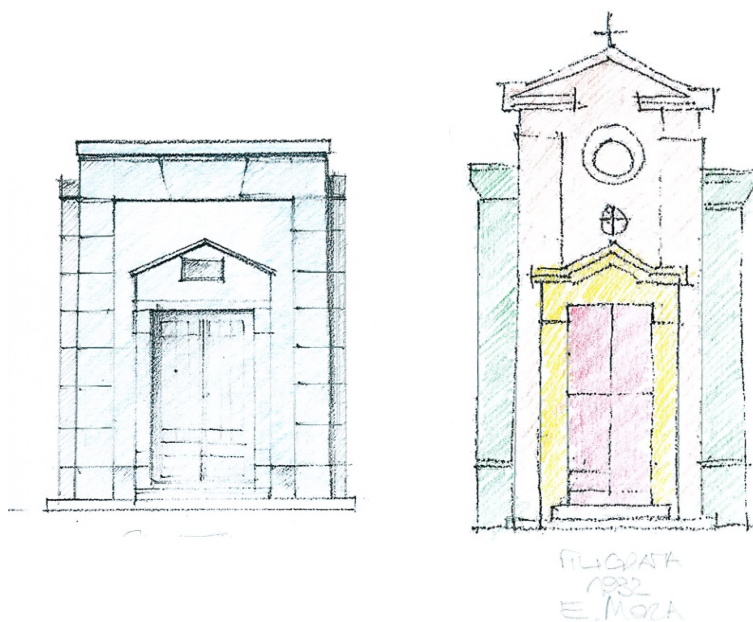
Cappelle Continii (1931), Peracchi : timpani paraste e il trattamento a bugnato (Contini) e a fasce orizzontali (Peracchi), conferiscono un carattere "imperiale" che si conforma al gusto dell'epoca. Gli intarsi marmorei di colore rosso e bianco per la cappella Peracchi e il pronao con colonne e timpano, sono di chiara ispirazione al Tempio ravennate.

Progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Cappelle Continii (1931), Oleari (1942), Ghirardi (1938): l'impostazione lineare delle superfici trattate a partizioni orizzontali, ribadisce i fronti di villa Gasparri in V.le Campanini



Cappelle Chiretti (1931), Filigrana (1932): il portale classico (timpano e colonne) e le partizioni orizzontali in travertino si allineano all'impostazione con cui mora realizzava i fronti e le aperture delle ville urbane

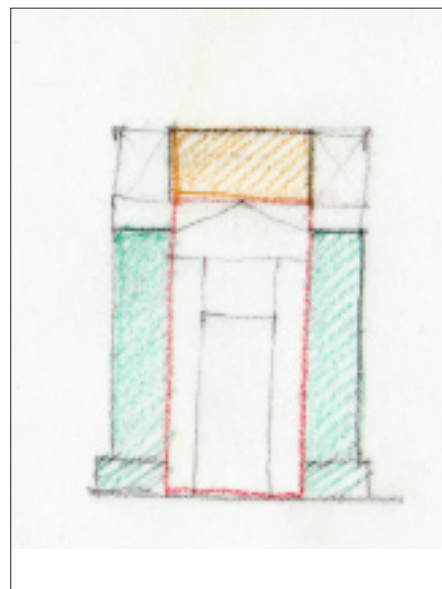
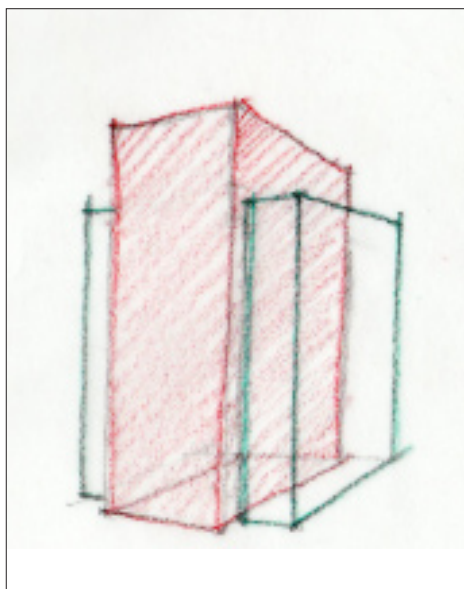
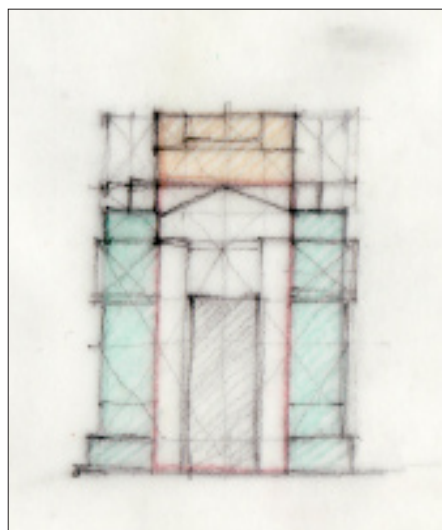
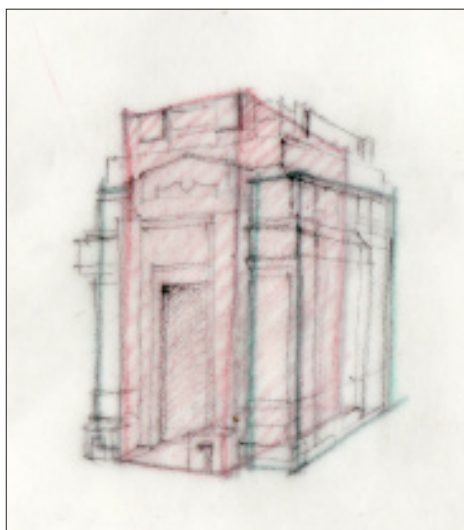
I progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi

Moderanno Chiavelli (1869-1962)

Iniziò, portatovi da singolare predilezione, gli studi musicali, che dovette bruscamente interrompere per una caduta che gli lasciò una permanente menomazione nella mano destra. Entusiasta per le cose dell'arte e dotato di una indomita volontà, riuscì allora ad addestrare la mano sinistra al disegno e si iscrisse all'Istituto di Belle Arti di Parma (1885). La sua passione per il disegno lo rese talmente noto nell'ambiente della scuola artistica che, ancora prima del diploma, l'architetto Pancrazio Soncini lo volle nel suo studio come disegnatore. A ventiquattro anni si diplomò a pieni voti nel corso di disegno architettonico (1893), di cui era titolare Enrico Bartoli. Dopo il diploma il Chiavelli esercitò l'insegnamento di geometria descrittiva e architettura presso la scuola serale annessa all'Istituto di Belle Arti (1894-1913) e prestò contemporaneamente servizio come impiegato straordinario nell'Ufficio Tecnico del Comune di Parma (1894). Collaborò così a vari progetti di edifici pubblici: la scuola elementare Pietro Cocconi (1898), all'angolo di Via Cocconcelli e Strada del Quartiere, con l'ingegnere Raffaele Villa, e il Macello Pubblico, con gli ingegneri Giorgio Alessi Canosio e Gino Fornari. Nel 1904 eseguì, in collaborazione con l'ingegnere Guido Albertelli, la facciata dell'Albergo Croce Bianca (in Piazza della Steccata, distrutto dai bombardamenti nella seconda guerra mondiale). Rimasto solo alla conduzione dell'Ufficio tecnico, coadiuvato soltanto dal geometra Baroni, non si lasciò sfuggire la grande occasione, da tempo attesa, di poter imporre in piena autonomia le proprie idee, eseguendo il progetto del Palazzo delle Poste. Questo incarico gli fu affidato sotto il sindaco Giovanni Mariotti e il Chiavelli (che lavorò alla progettazione assieme all'architetto Olindo Tomasi) seppe impostarlo e risolverlo magistralmente, ideando un nitido blocco con un ampio spazio interno in comunicazione sia con Via Pisacane che con Via Melloni. La facciata principale su Via Pisacane, nel suo variato intreccio di richiami classicheggianti, portati sul piano decorativo a un icastico espressionismo floreale fine a se stesso, qualifica stilisticamente l'esterno dell'edificio. Il cornicione a dentelli, le numerose cornici, le paraste con capitello, la trifora centrale, posta su un lungo balcone, e le bifore ai lati dimostrano la volontà del Chiavelli di restare fedele ai richiami dell'eclettismo e della ventata umbertina, pur nell'affiorare del gusto Liberty. Ma la sovrabbondanza dei rilievi plastici che impreziosiscono l'edificio non rompe l'ampio respiro dell'armonico e ben calibrato volume, che trae la sua configurazione planivolumetrica da precise con-

siderazioni di carattere urbanistico. L'ampio salone interno, le cui caratteristiche principali sono la copertura a vetrata e la suddivisione verticale delle pareti, ricorda molto da vicino l'atrio dell'Hotel Corso di Milano (1903-1905), progettato dagli architetti Cattaneo e Santamaria. Il complesso, la cui realizzazione richiese cinque anni (1905-1909), testimonia l'interesse e l'utilità di una progettazione totale, resa possibile dalla stretta collaborazione del Chiavelli con artisti di notevole valore: Cleomene Marini (decorazione pittorica del salone), Alessandro Marzaroli (decorazione plastica del salone), Paolo Baratta (figure allegoriche del vestibolo su Via Melloni) e Riccardo Del Prato (rilievi plastici della facciata principale). L'opera ebbe molti ammiratori e anche parecchi denigratori, che la stigmatizzarono per la ridondanza del suo apparato decorativo. Questa prima esperienza importante mise le ali all'entusiasmo del Chiavelli, che con la costruzione di quell'edificio entrò a far parte del novero dei più prestigiosi costruttori parmigiani. Subito dopo Chiavelli eseguì alcuni lavori sul lato orientale del Palazzo del Comune, uniformandone la facciata appesantita da infelici aggiunte. Maturò intanto la nomina del Chiavelli ad architetto capo-sezione dell'Ufficio Tecnico, un premio da lui lungamente atteso (aveva prestato la propria opera per quindici anni senza alcuna qualifica specifica). La promozione arrivò nel 1913, anno in cui l'amministrazione civica rinnovò i suoi quadri del personale. Il Chiavelli, dimostrandosi funzionario di prim'ordine, organizzò un ufficio progetti che nulla ebbe da spartire con quelli tradizionali e retrogradi dell'Italia umbertina: il Chiavelli tenne saldamente in pugno per un ventennio le principali attività edilizie di Parma, vigilando con scrupolo sulle licenze di costruzione e imponendo con fermezza il rispetto dei regolamenti. Si erano ormai spente le polemiche sul Palazzo delle Poste quando il Chiavelli elaborò il progetto dell'imponente edificio delle Scuole Tecniche (1914), affacciato sul lungo Parma Maria Luigia. Concepito come monoblocco pluripiano secondo la più castigata logica costruttiva, l'edificio è caratterizzato dalla fitta trama delle finestre e dalle fasce marcapiano e s'impone per la sobria chiarezza della ritmica struttura. L'opera fu ultimata solo dieci anni dopo (1924), per la carenza di materiali del periodo bellico e post-bellico. Venne invece portato a compimento il ripristino dell'antico palazzo Gherardi (1915), in Via Farini, trasformato in Istituto Tecnico. Nessun motivo ornamentale e nessuna arbitraria aggiunta fu inserita nell'originario contesto architettonico. Dopo una lunga parentesi bellica, il Chiavelli progettò e diresse dei lavori di restauro sul lato ovest della Pilotta (1922), dove ha sede l'Istituto di



Leoncini (1931):

il dromos (ingresso loggia)

e il vano (zona notte e zona giorno)

la tomba (il basamento o zoccolo)

L'impianto s'impone su un disegno di stilizzazione delle forme dell'architettura classica: il timpano che inquadra il portale e le paraste stilizzate che sottolineano i volumi dove sono collocate le tombe si orientano al linearismo classico modernizzato tipico della stagione tardo novecentesca ispirata ai modelli di Piacentini.

Il timpano è dominato da un bassorilievo con il tema della clessidra e delle ali d'aquila simboli di morte e fugacità della vita, di capacità e superbia ma anche di fede in Cristo.

Belle Arti, e disegnò la fronte su Viale Mariotti della nuova ala dell'edificio, occupata dal Museo Nazionale d'Antichità, sistemandone inoltre la scala e provvedendo al riassetto dei vari locali e a una razionale disposizione dei reperti archeologici. In quest'ultimo lavoro egli proporzionò con esattezza la lunga facciata, in armonia con la vicina mole centrale dell'edificio, senza l'ausilio di elementi decorativi se non con l'uso del mattone faccia a vista. Dimostrò così che il decorativismo di cui si era servito in precedenza non condizionava la sua opera di costruttore. In concomitanza con questo lavoro Chiavelli affrontò il restauro e la sistemazione interna di alcune parti del Convento benedettino di San Paolo (1922) e disegnò la facciata del palazzo dell'Azienda Municipalizzata Pubblici Servizi (1923), nel rispetto rigoroso di linee classiche, in armonia da un lato con palazzo Marchesi, dall'altro con l'antico campanile. Nel 1930 provvide ai restauri del Palazzo del Giardino e ai lavori di trasformazione in un unico vano delle due salette a nord dell'atrio del Teatro Regio, modificandone il sistema di copertura. Nello stesso periodo portò a compimento il già iniziato edificio progettato dall'ingegnere Enrico Tognetti in collaborazione con l'ingegnere Bruno Cornelli per gli Istituti Biologici dell'Università, ma poi sede dell'avviamento professionale Pietro Giordani, e disegnò la lapide marmorea murata nella facciata, con la dedica ai Caduti dettata da Arnaldo Barilli (1931). Queste opere diedero grande notorietà al Chiavelli, soprattutto nell'ambito della committenza privata. In questo senso, tra gli edifici a uso abitativo che maggiormente testimoniano un'intensa attività progettuale, sono sicuramente villa Romanelli in Viale Martiri della Libertà (gennaio 1909), casa Tirelli in Via Emilia Est (gennaio 1909), il rifacimento della facciata di casa Valesi in Via D'Azeglio (luglio 1911), la sistemazione e il sovrizzo di casa Chiapponi (maggio 1911), palazzo Piazza in Via XXII luglio, con Olindo Tomasi, con decorazioni pittoriche al piano terra (1912), villa Masini a Barriera Farini (maggio 1916), palazzo Giovannacci per il costruttore Zanchi, sempre in collaborazione con Tomasi, presso Barriera Repubblica (1918), il rifacimento di palazzo Tosi in Borgo Giacomo Tommasini (1920) e forse casa Battioni, realizzata sempre per il costruttore Zanchi, il cui progetto inoltrato all'Ufficio d'Arte è tuttavia a firma dell'architetto Faraboschi. Gli anni dal 1909 al 1920 rappresentarono infatti il periodo più intenso della sua attività professionale e coincisero anche con il periodo più fertile della produzione architettonica del primo Novecento. Gli anni successivi lo videro impegnato in numerose opere pubbliche, in particolare in alcuni restauri, rifacimenti e riattamenti di

facciata. Nel campo funerario sono da segnalare le cappelle Leoncini, Fulgoni, Caprioli, Romanelli e il monumento Marchelli. In provincia costruì la facciata, la cupola e il campanile delle chiese di Felegara e di Calestano ed eseguì altre opere minori a San Pancrazio, Collecchio, Fontevivo, Monticelli Terme, Sant'Ilario di Baganza, Sant'Ilario d'Enza, Polesine Parmense, Terenzo e Selva del Bocchetto. Dimesso dal servizio a 64 anni per raggiunti limiti di età (1933), il Chiavelli si ritirò dalla professione attiva, pur continuando sino a tarda età a produrre disegni e progetti di varia natura, che lo portarono a realizzare alcune case economiche nel 1936, in Via Emilia Est e in Via Langhirano, e nel 1938, in Via Milazzo e in Via Imbriani. Fu socio effettivo dell'Accademia Parmense di Belle Arti di Parma.

Note

G. Copertini, *Artisti parmigiani, 1927*, 282; Parma nell'Arte 3 1963, 240-241;

G. Capelli, *Architetti del primo Novecento*, 1975, 81-85; Gli anni del Liberty, 1993, 94.42.

Progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



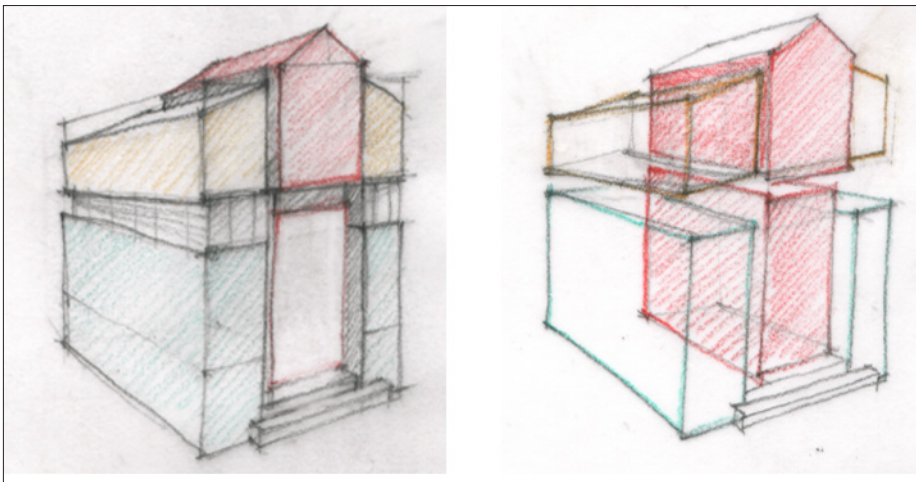
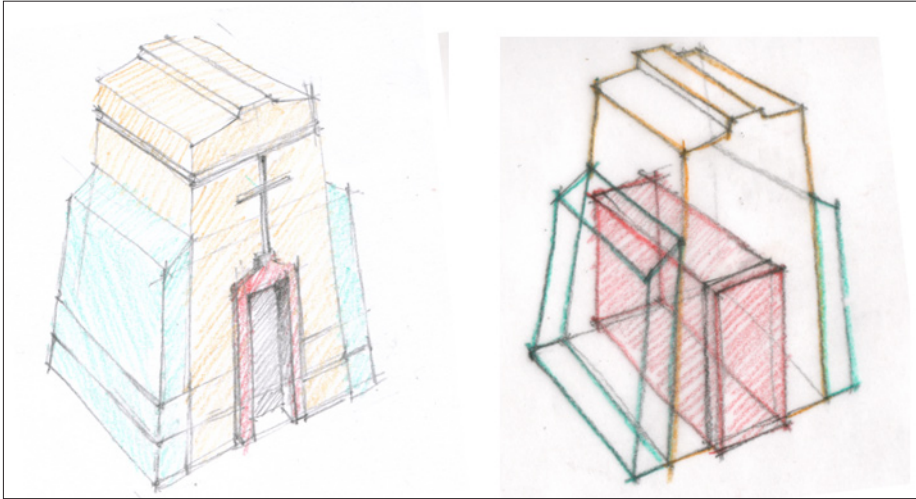
Archivio Monguidi: disegni di progetto per il monumento ai caduti al cimitero di Vigatio.

Mario Monguidi

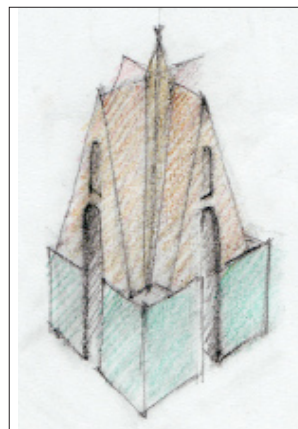
Monguidi frequentò l'Istituto di Belle Arti di Parma, dove fu allievo di Giuseppe Mancini nella sezione di Architettura. Scoppiata la prima guerra mondiale, interruppe gli studi per arruolarsi come volontario (1915) e al fronte compì azioni belliche valorose, meritando una medaglia di bronzo e una croce al merito. Ritornò a Parma a guerra finita, dopo un lungo periodo di prigionia, e a venticinque anni conseguì brillantemente il diploma in Architettura (1921). L'attività del Monguidi trovò ben presto il suo centro di interesse: la realizzazione di opere celebrative. Nel 1923 costruì il monumento ai Caduti e il monumentale ingresso del cimitero di Vigatto e il monumento ai Caduti di Roncole di Busseto e nel 1926 il monumento ai Caduti di San Polo di Torrile. Quest'ultima opera è costituita da quattro cuspidi che portano incisi i nomi dei caduti, quattro ali riunite da quattro spade o croci, ravvivate dall'effetto policromo del basamento e dei proiettili di bigio scuro di Zandobbio, dal marmo bianco e rosa delle ali, dal bronzo delle spade e dalle decorazioni a mosaico. Ma la grande occasione di realizzare un'opera di tale genere nel centro storico di Parma gli si presentò quando ebbe l'incarico di progettare il monumento a Filippo Corridoni (1925), in Piazza della Rocchetta. Monguidi si mise al lavoro con accesa passione e ne disegnò non solo la struttura ma anche tutti i particolari decorativi e la statua dell'eroe, per la quale si ispirò a una pagina del suo diario di guerra: ma se potrò, cadrò per andare più avanti. Nella ricca composizione i richiami al liberty, oltre alla statua bronzea plasmata da Alessandro Marzaroli, sono particolarmente evidenti nei lunghi altorilievi marmorei che coprono su quattro lati il fusto della colonna, finemente eseguiti in candido botticino e simboleggianti la Povertà, la Fede, l'Amore e la Vampa, e nel basamento stilizzato, ispirato alla forma di un calice in fiore. Se si tiene conto delle preesistenze ambientali e dello spazio irregolare in leggera pendenza su cui sorge il monumento, risulta evidente che Monguidi seppe risolvere egregiamente un difficile problema urbanistico. Monguidi diede il suo contributo anche al settore residenziale. Il suo miglior lavoro nel settore è villa Vitali (1924-1925), all'angolo di viale Toscanini e via al ponte Caprazucca, a Parma, in cui elementi medioevali si fondono con raffinati motivi dell'ultima stagione secessionista. Interessante, nell'impianto planivolumetrico, la sciolta libertà distributiva delle masse murarie, ruotanti intorno alla torre centrale, concepita come belvedere aperto sul torrente. È da ricordare anche palazzo Alessandri (1940), in piazzale Boito, che, costruito sotto la suggestione dei modelli del Piacentini, ricalca gli schemi di un neoclassico di maniera, artificiosamente modernizzato. L'ultima sua opera fu la trasformazione della facciata della torre di San Paolo in monumento ai Caduti di Tutte le Guerre (1961), dove si mescolano a diversi livelli statue, pannelli, lapidi, medaglioni marmorei in marmo e in bronzo, con una distribuzione suggerita dalle incassature murarie dell'antico campanile. contemporaneamente

I progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Le masse ruotano attorno all'impianto centrale che si conforma alla torretta degli edifici residenziali : la tomba e il vano delle cappelle corrispondono ai luoghi di vita delle residenze. Forme sempre più semplificate e plastiche si allineano a quel classicismo di maniere artificiosamente modernizzato tipico della stagione tardo novecentesca ispirata ai modelli di Piacentini.



Cappella Spaggiari (1933); Manzini (1971-30); Zanzucchi (1924): il dromos la tomba e il vano

alla realizzazione di queste opere maggiori, Monguidi compì studi di architettura funeraria costruendo, nel cimitero di Parma, il cenotafio ai Caduti della società di Mutuo Soccorso Pietro Cocconi (1922) e numerose edicole funerarie, come quelle per le famiglie Gardella (1923), Dall'Aglio-zanzucchi (1924), Merli, Pizzorni e Camorali (1954), e in provincia le cappelle Bo a traversetolo (1925) e Carrara-Verdi a Busseto (1930). In tutti questi lavori, ispirati di preferenza al movimento secessionista, Monguidi, pur costretto a operare entro limiti angusti, mise in evidenza una fantasia esuberante, influenzando con la sua visione artistica anche i suoi collaboratori, incaricati della parte scultorea dei monumenti, come Cacciani e Brozzi. Di Monguidi rimangono anche numerosi disegni di progetti non realizzati, che documentano e mettono in evidenza un estroso e fecondo talento creativo.

Note

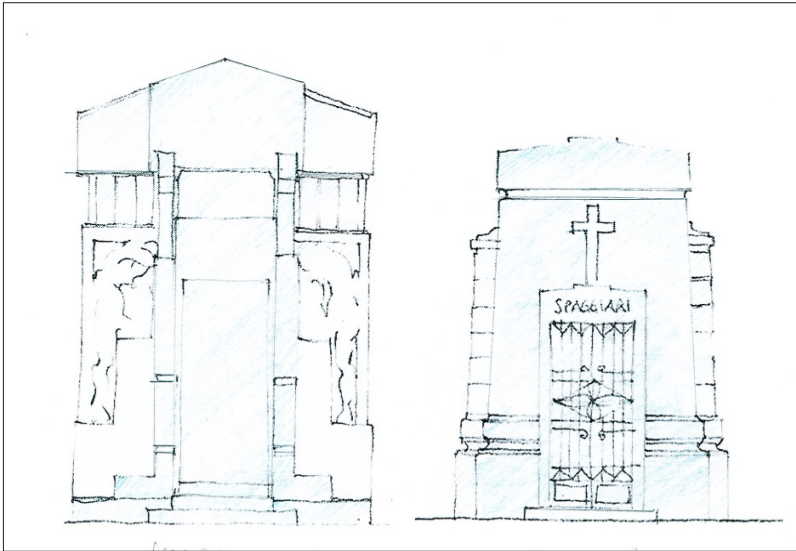
G.Capelli, *Architetti del primo Novecento*, 1975, 127-131;

Gli anni del Liberty, 1993, 120-122;

Gazzetta di Parma 19 aprile 1997, 5, e 8 maggio 1997.

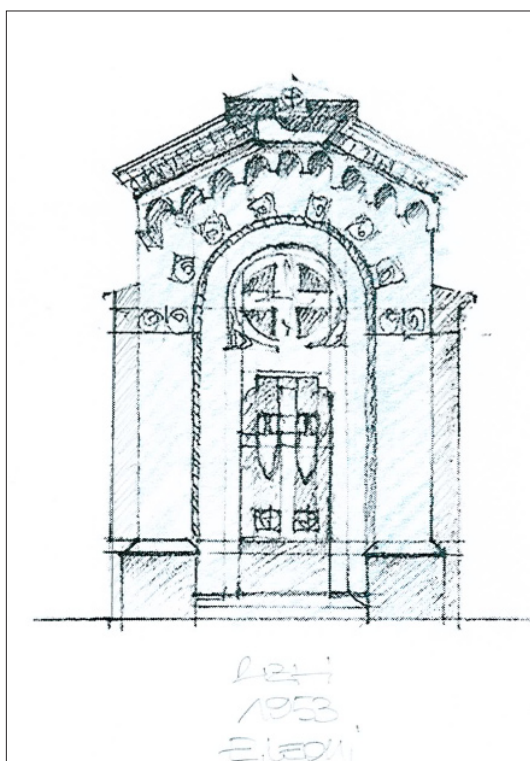
I progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Cappella Manzini (1971-30); la pianta è quadrata i prospetti sono lineari per le forme geometriche che li compongono; il fronte presenta un portale con timpano sporgente e mensole che concludono una cornice "ondulata" che corre tutt'intorno il perimetro. Il dinamismo dato dalle ombre che conferisce all'insieme un'architettura plastica, e la semplificazione stilistica conferisce all'insieme un'architettura di tipo decò. Al fianco del portale sono scolpite in rilievo due figure maschili a torso nudo, che piovono con la testa appoggiata ad un braccio. A sua volta l'arto è puntellato ad un anfora simbolo della forza della vita terrena e spirituale.

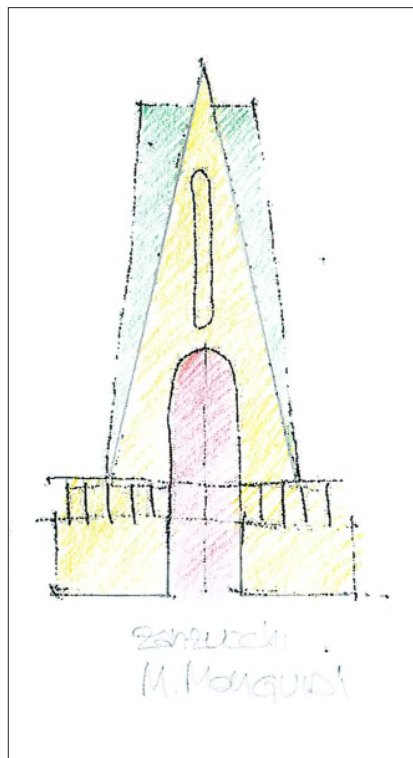
Spaggiari (1933): la stilizzazione delle forme dei prospetti e l'impostazione troco conica dell'impianto architettonico sono di chiara matrice classica.



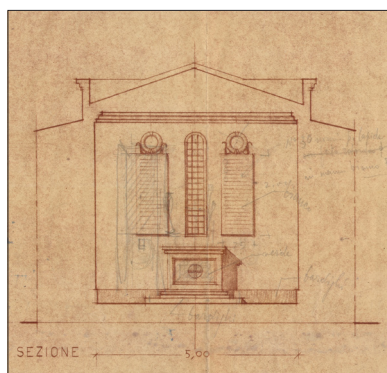
Cappella Rizzi (1953): il fronte è caratterizzato da effetti decorativi di risonanza barocca: i bassorilievi floreali, gli archetti pensili, i motivi a foglie del cornicione conferiscono all'opera un notevole effetto plastico. La pianta rettangolare presenta nicchie laterali che contengono le tombe, e che si configurano come le navatelle laterali delle prime chiese cristiane (romaniche). Il piano verticale presenta, insieme agli elementi decorativi sopra menzionati, il portale in ferro con anfore simbolo (elemento tipico dell'architettura funeraria). Il grosso rosone soprastante iscrive una croce con rappresentato un bassorilievo con i temi della "Deposizione di Cristo" e "della sua Gloria (Cristo in trono)".

I progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



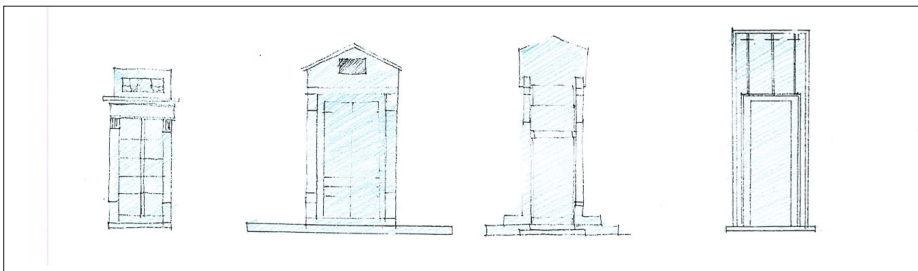
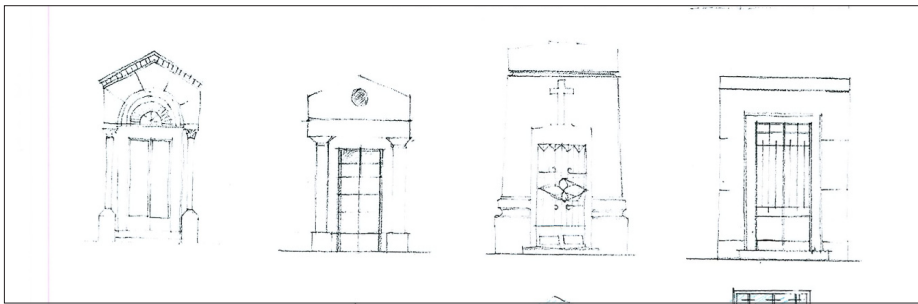
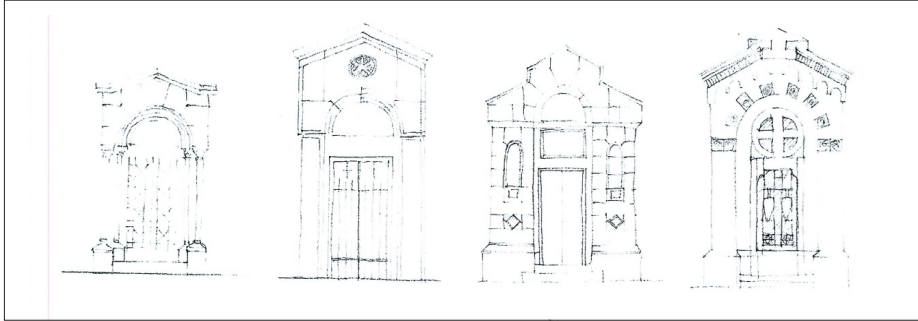
Cappella Zanzucchi (1924): La pianta è quadrata, i fronti triangolari; un'importante zoccolatura inquadra l'ingresso sovrastato da una fessura vetrata. L'architettura riprende un disegno geometrico semplice in cui spicca la figura del triangolo e del quadrato. Il mosaico della facciata, raffigurante l'angelo in preghiera con calzari ai piedi e gigli decorativi, presenta colori accesi in cui domina l'azzurro e il rosae il giallo in contrasto con la linearità dell'insieme architettonico.



Archivio Monguidi: disegni di progetto per la Cappella ai caduti della seconda guerra mondiale al cimitero di Vigatto.

Progettisti e gli artisti:

Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora, Moderanno Chiavelli, Mario Monguidi



Le porte e l'ornamento; un possibile confronto tra le decorazioni e le geometrie.

PARTE III

IL MUSEO VIRTUALE

Capitolo 1 - Il museo virtuale come restituzione del rilievo

1.1 L'idea

Quando si parla di patrimonio storico-artistico, e soprattutto del modo con cui questo deve essere raccolto e trasmesso, è necessario fare ricorso ai termini e alle definizioni che sono state elaborate dal *Codice Urbani* entrato in vigore il 1° maggio 2004 il quale, nel regolamentare in modo organico la tutela del patrimonio culturale, storico ed artistico del nostro paese ha ribadito a chiare lettere che i beni del patrimonio culturale di appartenenza pubblica sono destinati alla fruizione e alla collettività¹.

Nella definizione di bene culturale, ovvero, *“le cose immobili e materiali che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico”*, rientrano le *“raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico”*³.

La legislazione italiana definisce il *museo*, secondo il decreto legislativo del Codice Urbani, *“una struttura permanente che acquisisce, conserva, ordina ed espone i beni culturali per finalità di educazione e di studio”*⁴; il comma 3 di tale legge prosegue definendo che gli *“istituti e i luoghi che appartengono a soggetti pubblici sono destinanti alla pubblica fruizione”*.

A livello internazionale esiste un organismo che è espressione del mondo dei musei: l'ICOM, *International Council of Museums*, che all'art. 2.1 del suo statuto definisce il museo come *“un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico che compie ricerche sulle testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone a fini di educazione di studio e di diletto”*⁵.

In questa definizione viene posto l'accento sull'attività di *ricerca* che determina il concetto stesso di museo e in questo senso è innovativa rispetto la definizione italiana.

In riferimento alla definizione di *mostra* le norme che si devono richiamare sono l'art.10, comma n.2, l'art.48 e l'art.74-quater del D.P.R. 26 ottobre

*Il museo virtuale come restituzione del rilievo
L'idea, l'organizzazione, i percorsi*



1972, n.633.

In particolare, l'art.74-quater fornisce disposizioni in materia di attività spettacolistiche elencate nella tabella C allegata al medesimo DPR n.633. Il punto 5 della citata tabella stabilisce, per la parte che qui interessa, che nel novero delle attività di spettacolo rientrano le "mostre e fiere campionarie; esposizioni scientifiche, artistiche e industriali ... ed altre manifestazioni similari". Appare quindi palese la riconducibilità delle *mostre culturali* in esame al *genus* delle attività spettacolistiche.

Museo digitale

La struttura espositiva della *museo digitale* riunisce al suo interno l'idea del *museo* e quello della *mostra*.

La mostra è un'organizzazione temporanea che si costruisce e si sviluppa mono-tematicamente, in contrapposizione al museo, come riassetto trasversale delle collezioni che normalmente lo caratterizzano.

Il museo possiede collezioni che si possono arricchire nel tempo, ma tematicamente definite. Questo costruisce la sua identità e ne determina la specificità e il ruolo rispetto ad altri.

Il museo digitale offre una proiezione comunicativa "a tutto campo" del museo reale. Ciò significa far parlare le opere attraverso gli strumenti offerti dalla tecnologia. Al suo interno sarà possibile creare sale virtuali di qualunque natura, dove scegliere le opere e accostarle ad altre del museo stesso o ad altri oggetti/imma-

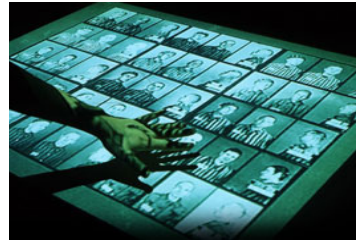


fig.1



fig.2

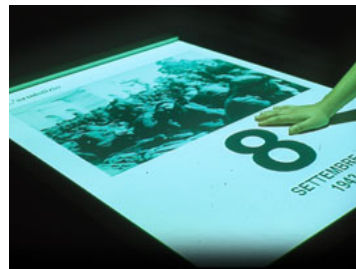


fig.3



fig.4

*Il museo della resistenza, Sarzana 2007:
i volti narranti.*

gini in base alle esigenze comunicative o alla scelta del visitatore.

L'obiettivo sarà quindi l'organizzare di spazi virtuali, legati alle innumerevoli potenzialità del trattamento dell'immagine, in relazione allo spazio reale, attraverso le tecnologie grafico-interattive, per costruire mondi e racconti visivi che prescindono dalla necessità di simulare lo spazio reale, evocando suggestioni attraverso le immagini.

Questa idea di museo s'ispira e rielabora l'esperienza del gruppo "Studio Azzurro"⁶ di Milano in relazione al "Museo della resistenza"⁷ di Sarzana, dove i *volti narranti* sono un'esplosione di segni ed espressività che testimoniano la drammaticità degli eventi (fig. 1-2).

Partigiani, contadini, sacerdoti, operai, sono le tessere di un quadro complesso, di una memoria storica non ancora pacificata e pienamente elaborata che è offerta alla riflessione dello spettatore.

I volti segnati dall'età dei testimoni e le loro voci di volta in volta decise od esitanti, imperiose o flebili ci parlano dell'unicità irriducibile di ogni esperienza umana, eppure i racconti ci rimandano l'eco di altre storie, di altre vite parallele, di altri dolori e di altre gioie (fig. 2-3-4).

La parte sonora conferisce una dimensione audiovisiva: la rappresentazione diviene un'esplosione segnica ed espressiva in cui il gesto e il racconto conferiscono una duplice valenza al museo.

I presupposti del museo digitale sono quindi:

- raccontare con la lingua mediatica,
- utilizzare la tecnologia informatica in modo efficace.

Questo facilita una riflessione personale durante l'ascolto e la lettura delle informazioni.

Il museo virtuale raccoglie emozioni, le trasmette e le riattiva: è un laboratorio informativo aperto alla rielaborazione personale del fruitore.

Questo può relazionarsi con la parte invisibile degli oggetti, con gli eventi che li hanno costruiti e con la spazialità del luogo, attraverso immagini e richiami.

La memoria è il bagaglio personale rielaborato dal fruitore, il materiale multimediale diventa patrimonio condiviso e non viene disperso.

Se le installazioni sono come opere d'arte, i musei virtuali possono essere come cicli di affreschi, laboratori aperti che si interfacciano con il fruitore, nei quali la tecnologia diventa il motore di emozioni e sensazioni.

Le chiavi di lettura del museo, in mano al fruitore, sono quindi, la *comunicazione visiva* e il *racconto*.

La *comunicazione visiva* è più efficace di quella linguistico-testuale, allo stesso modo il racconto è particolarmente efficace per suscitare e mantenere attenzione, invitando poi alla lettura degli approfondimenti.

La struttura del racconto e il meccanismo della storia, intesa come "memoria", rappresentano quindi gli elementi basilari del museo digitale, dove l'ambien-

*Il museo virtuale come restituzione del rilievo
L'idea, l'organizzazione, i percorsi*

zione costituita dal binomio *sala e opere* accoglie opere cardine, al servizio delle quali occorre mostrare altri oggetti o immagini.

Dagli oggetti selezionati per animare l'ambiente virtuale è possibile navigare in spazi immaginari, che costituiscono il punto di partenza dei racconti visivi che introducono nuovi percorsi: attraverso ancora visive essi andranno a popolare altri ambienti, la cui selezione farà partire altri racconti.

Colonne sonore ed effetti che la moderna tecnologia dispone potranno integrare la visita: così le nuove tecnologie potranno indurre sensazioni multisensoriali.

Alla fine del percorso il visitatore/spettatore dovrà avere capito l'opera, letto e assimilato compiutamente il suo messaggio. Questa è la differenza principale tra *museo reale* e *museo virtuale*: il secondo fa parlare e raccontare direttamente gli oggetti.

Quindi l'obiettivo del museo è la creazione di una realtà virtuale⁸ per elaborare uno spazio mentale, ideato e costruito a piacere dal visitatore.

Come accade nelle videoinstallazioni che il gruppo artistico sopra menzionato ha proposto ne *Il giardino delle anime* (Fig. 5-6), oppure ne *Il soffio sull'angelo primo naufragio del pensiero*, (Fig. 7-8): in entrambi i movimenti degli angeli o di anime che si legano all'incantesimo di una musica nascosta, fanno partecipare ed interagire lo spettatore; ma, misteriosi spazi semiaerei, teatri impalpabili del naufragio del pensiero non si lasciano penetrare e rimangono, come un soffio, sospesi nella virtualità.

Mondi del passato possono tornare a vivere come se fossero contemporanei attraverso la visione di documenti storici, dando la possibilità di percepire visivamente le informazioni e restituendo al visitatore la possibilità di rielaborarle mentalmente. Calandosi in un

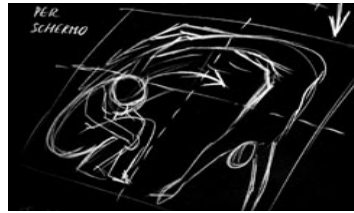


fig.5

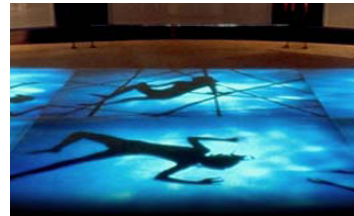


fig.6

Il giardino delle anime, 1997- interattive video environment, New Metropolis Science and Tecnology Center, Amsterdam: fig.1:bozzetti; fig.2 scena interattiva



fig.7



fig.8

Il soffio sull'angelo primo naufragio del pensiero, 1997-videoinstallazione interattiva, Università Normale, Pisa; fig.3-4

vorticoso viaggio a ritroso nel tempo, il visitatore può scegliere i percorsi capaci di rispondere alle sue domande o arrivare in spazi nuovi e magari perdersi in mondi prima sconosciuti.

Il target è il visitatore comune, che va preso per mano e guidato su un sentiero sicuro, sia quello che conosce il tema e cerca approfondimenti.

Quindi coesistono due livelli di lettura:

- le informazioni sintetiche sugli argomenti principali,
- gli approfondimenti critici con richiami alle fonti.

1.2 L'organizzazione: il progetto “Villetta”

Il sistema informativo, che raccoglie la grande quantità di informazioni sul monumento, attraverso la schedatura architettonica fatta sul cimitero della Villetta a Parma, pur non garantendone la conservazione, ne può trasmettere la conoscenza. Qui emerge l'importanza della divulgazione per la sensibilizzazione alla valorizzazione e riqualificazione. Ma le informazioni trasmesse dal sistema informativo nella sua forma base si rivolgono a specialisti e non possono avvicinare il largo pubblico, che necessita di strumenti di più facile accesso, con un approccio critico e non solo descrittivo.

Se il cimitero rappresenta un museo all'aperto di storia, arte e architettura, occorre aiutare il pubblico a percorrere consapevolmente i percorsi della memoria che esso custodisce: questo è possibile con una guida virtuale che consenta il riferimento veloce tra oggetto e testo, costruita a partire dal sistema informativo attraverso una selezione critica dei dati raccolti.

Come simulazione dello spazio mentale del ricordo in una raccolta virtuale di documenti reali, essa deriva da una sintesi critica del materiale del sistema informativo, con un ribaltamento del rapporto tra iconografia e testo, rispetto ad una guida cartacea.

Questo nuovo *data-base* riservato ai soli oggetti di maggior pregio selezionati, rende più “leggero” il sistema informatico del museo digitale e quindi più snella e veloce la visita da parte del fruitore.

L'organizzazione del museo digitale nasce quindi dall'esigenza di ricomporre la grande quantità di materiale censito in una struttura capace di essere una “guida” facilmente fruibile che porti alla luce la memoria racchiusa nel cimitero: una *promenade* architettonica, artistica e storica che “disveli” quelle sepolture emblematiche della riproduzione *in mortem dell'habitat* dei vivi, ma anche altri possibili percorsi tematici, che mettano alla luce materiali documentati dai rilievi e dalle ricerche archivistiche.

Nell'insieme questo “racconta” la scultura, l'architettura e la pittura, ma anche le memorie pubbliche e private che si sono accumulate negli ultimi due secoli *valorizzando* in tal senso il *patrimonio culturale*⁹ sotto la cui definizione è ascrivibile il cimitero stesso.

Questa guida virtuale, la cui organizzazione bene risponde al binomio *tutela e valorizzazione* che definisce il concetto di *salvaguardia*¹⁰ del bene, concorre a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura.

Essa vuole quindi essere un percorso che racconta le architetture ritrovate in una città perduta: senza sostituirsi ai monumenti, essa intende essere un'integrazione e richiamo, un orientamento al riconoscimento dell'oggetto d'arte, al quale resta il compito di svelarsi completamente "dal vero", raccontando altre storie.

1.3 I percorsi

La struttura del racconto è quella di un albero, i cui rami individuano percorsi di fruizione, organizzati in tre macroambienti¹¹ in cui arte e storia s'intrecciano in una struttura complessa, nella quale si possono costruire percorsi di lettura alternativi:

- i manufatti (arte e architettura),
- gli artefici (defunti e autori),
- la storia.

Questi percorsi tematici che ne contengono altri, sono il risultato della lettura comparativa degli oggetti architettonici accumulati nel cimitero che, con le loro forme, illustrano l'opera degli artisti locali e con altri riferimenti raccontano la storia cittadina attraverso le persone che l'hanno condizionata.

Tutte le informazioni sono state quindi organizzate in schede riferite a singoli oggetti/personaggi selezionati, nelle quali la compilazione dei campi specifici e la presenza di parole chiave permette il collegamento ai diversi percorsi, cui possono essere relazionati gli elementi del museo digitale.

In ogni scheda, riferita agli oggetti, sono compilati campi che permettono d'individuare:

- nome e descrizione artistica degli oggetti,
- la collocazione planimetrica,
- la tipologia,
- lo stile di riferimento/ l'autore/ le date di costruzione,
- immagini correlate (fotografie-disegni di progetto),
- riferimenti bibliografici e archivistici,
- defunti importanti,
- presenza di elementi ornamentali e opere d'arte,
- l'eventuale collegamento ad altre informazioni contenute nel sistema informativo principale.

architettura	Nome e individuazione	Descrizione Individuazione di opere d'arte Tipologia Riferimenti simbolici	Collegamenti Stili Autori Tipologie Defunto	Immagini Localizzazione planimetrica Foto Immagini d'archivio
artefici	Nome Autori (architetti e artisti) Personaggi (defunti)	Link che rimanda alle schede biografiche	Collegamenti Stili Autori Tipologie Defunto	Immagini Localizzazione planimetrica Foto Immagini d'archivio
storia	Fasi storiche Fondazione e costruzione (ducatò) Crescita (periodo post unitario) Saturazione (novecento)	Descrizione Individuazione di opere d'arte Tipologia Riferimenti simbolici	Collegamenti Stili Autori Tipologie Defunto	Immagini Localizzazione planimetrica Foto Immagini d'archivio

Nelle schede degli artefici sono contenute le note biografiche (tratte da: Roberto Lasagni, *Dizionario biografico dei parmigiani*, Parma, 1999 - G. Capelli, *Architetti del primo Novecento*, 1975 e *Gli anni del Liberty*, 1993), la posizione delle sepolture e/o delle opere ed eventualmente la residenza e/o le opere nella città dei vivi, e infine le parole chiave che permettono di inquadrare il personaggio nelle categorie di appartenenza riferite a possibili percorsi tematici.

L'elemento base della schedatura è l'architettura, ricondotta alle costruzioni comuni delle parti collettive del cimitero (ottagono, gallerie, oratorio...), alle sepolture (archi, cappelle, edicole, tombe) e ai monumenti commemorativi.

Come supporto di elementi ornamentali essa è infatti il primo riferimento al quale collegare, quando saranno disponibili, anche le informazioni derivate dalla schedatura artistica degli stessi manufatti.

Gli oggetti selezionati, nelle loro valenze architettoniche e scultoree, sono caratterizzati da un linguaggio architettonico che permette la loro classificazione per stile.

Pertanto il tema ARTE e ARCHITETTURA può essere letto secondo percorsi stilistici predefiniti, che possono diventare vere e proprie lezioni di storia dell'arte locale:

- Neoromanico,
- Neogotico,
- Liberty,
- Eclettismo,
- Decò e Simbolismo.

Il percorso che riguarda gli ARTEFICI presenta gli autori delle opere (architetti, scultori, pittori) e i defunti celebri (scienziati, artisti, politici ed eroi di guerra): come i primi hanno costruito la città, i secondi ne hanno fatto la storia.

Il percorso della STORIA, racconta la trasformazione fisica dell'ottagono monumentale nelle sue fasi di fondazione, costruzione e crescita, riferita ai principali avvenimenti della città e della Nazione.

I percorsi secondari nei quali si articola la lettura storica sono principalmente quelli temporali significativi per la crescita del cimitero, raccontati dalle gesta dei defunti e dai loro manufatti commemorativi.

Ai percorsi stilistici principali se ne aggiungono altri, come quello degli autori (i principali artefici dell'architettura) e degli artisti (a cui possono essere ricondotti mosaici, pitture, sculture ed altre opere), ma anche i riferimenti tipologici e simbolici che spiegano gli oggetti attraverso l'accesso ad un glossario critico in cui sono stati inseriti i termini riguardanti l'arte funeraria e un abaco dei simboli e dei loro significati.

Altri approfondimenti rimandano alla simbologia del recinto con le sue valenze simboliche, storiche e architettoniche. Importante il riferimento (descritto dalle biografie collegate ai percorsi) alle famiglie, ai defunti illustri e alle loro gesta che nel loro insieme permettono di ricostruire la storia civica.

Ulteriori riferimenti riguardano ambiti tematici inerenti l'architettura:

- la tipologia della tomba nella sua evoluzione storica;
- l'individuazione dei modelli di riferimento e dei loro caratteri spaziali;
- l'interpretazione attraverso la comparazione tipologica dei modelli.

I percorsi s'intrecciano quindi tra loro. Lo schema dell'albero a tre rami si articola in una forma intrecciata che ricorda quella di una pianta rampicante.

Gli ulteriori approfondimenti sono testi relativi agli studi critici esistenti in formato PDF e le schede WIKI che potranno essere aggiornate e integrate dagli stessi utenti.

CONCLUSIONI

La ricerca nell'ambito dell'architettura funeraria, ha evidenziato uno stretto legame formale e simbolico tra quella che era la "domus dei morti" nelle civiltà etrusche e romane e quella che è ai giorni nostri. L'analisi architettonica e simbolica di incisioni riguardanti "gli antichi sepolcri etruschi e romani" ha permesso di individuare i tre spazi (funzionali e formali) caratterizzanti queste architetture e le forme primarie di riferimento (cerchio, il quadrato e il triangolo rappresentate dalle tombe di Cecilia Metella e quella di Caio Cestio) che si ritrovano nell'"architettura parlante" dell'illuminismo.

La *dromos*, la *tomba* e il *vano* della tomba a *thòlos* etrusca, e di quella romana di Anna Regilla (tipologia a tempietto) lungo la Via Appia, si traducono nel protiro, nel sepolcro e nel vano delle cappelle gentilizie dei cimiteri neoclassici. Le tipologie ricorrenti individuano la tomba come archetipo di casa in quanto dimora eterna, sepolcro, luogo che accoglie l'uomo a nuova vita: le loro origini possono essere individuate nella forma del mausoleo che, fin dal periodo romano, è stato usato per indicare i sepolcri innalzati alla memoria di eroi e cittadini illustri. Nello schema architettonico è in generale una tomba regale o gentilizia, il cui principale riferimento tipologico è quello del Pantheon. A questo "tipo" sono riconducibili tre principali tipologie di tombe di matrice romana-ellenistica: la tomba a edicola, la tomba a torre e la colonna commemorativa.

La storia del cimitero (*fondazione e crescita*), individuata dallo studio e dalla ricerca dei documenti d'archivio e dei progetti otto-novecenteschi, ha evidenziato come la strutturazione della forma dell'ornamento abbia seguito principalmente caratteri eclettici, liberty e decò.

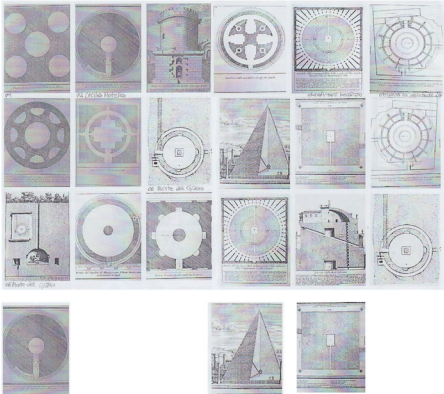
Sono state schedate quelle cappelle e quelle tombe realizzate dagli architetti che hanno strutturato anche la città dei vivi: Ettore Leoni, Camillo Uccelli, Ennio Mora considerandole le più significative; ogni architettura è stata rilevata e schedata studiando il sistema portico, dromos e tomba attraverso schemi tridimensionali, composizioni e ricomposizioni analitiche che hanno messo

Conclusioni



La domus dei morti

l'evoluzione tipologica dagli etruschi ai romani
 le forme della memoria individuazione delle tipologie e delle forme primarie
 la tomba di cecilia metella e di caio cesare:



cerchio triangolo quadrato

LA THOLOS

IL PANTHEON

Lo spazio del sepolcro
 la domos, il vestibolo e la tomba

per un museo virtuale

SEPOLCRI ETRUSCHI E ROMANI: individuazione delle tipologie e delle forme primarie (cerchio, quadrato, triangolo).



gli impianti cimiteriali

il cimitero della villetta: **la matrice tipologica**



Le forme tipologiche di riferimento

per un museo virtuale

ORGANIZZAZIONE DEI RECINTI CIMITERIALI PARMENSI:

L'origine simbolica e tipologica del recinto è quella del Pantheon (25 a.c.) (dal greco: παν, pan, "tutti" e θεός, theon, "dèi") che si relaziona nella sua forma spaziale con il cimitero di Choaux realizzato da Viollet Le Duc (1775).

Rappresentazione della memoria tra disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura
 Conclusioni



LE TOMBE A THOLOS (IPOGEE), dedicate alle sepolture regali: un corridoio conduce alla tomba in cui era collocato il sarcofago del re. Gli elementi spaziali sono: il porticov (dromos), tomba e vano.



LE TOMBE A TEMPIETTO: strutturate su un alto podio a cui si accede mediante scalinate che conducono alla sepoltura. Il dromos, la tomba e il vano strutturano con forme diverse lo spazio della sepoltura.



IL PALAZZO DEL RE E'IL MODELLO DELLA TOMBA A TEMPIETTO: l'ingresso e la sala del trono (megaron) si configurano come il dromos e la tomba. Quindi il sarcofago prende il posto del trono

Conclusioni



I MODELLI DELL'ANTICHITA': l'edicola, la tomba a torre, la colonna commemorativa



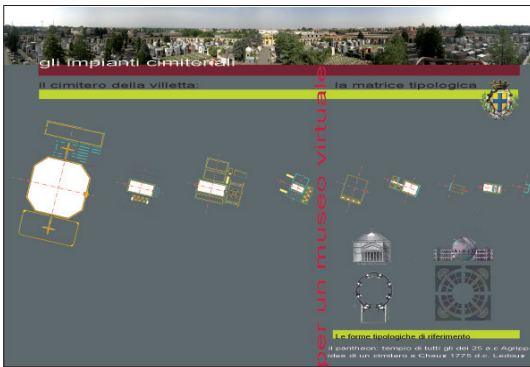
L'INTERPRETAZIONE NEL CIMITERO DELLA VILLETTA: il recinto e la porta sono gli elementi caratterizzanti sia l'impianto cimiteriale che la singola "domus"



SCHEMI TIPOLOGICI DELLE CAPPELLE FUNERARIE: le linee invisibili che strutturano il dromos, la tomba e il vano.
 Mario Monguidi (Spaggiari, Zanzucchi, Stori).



SCHEMI TIPOLOGICI DELLE CAPPELLE FUNERARIE: le linee invisibili che strutturano il dromos, la tomba e il vano.
 Ennio Mora (Ghiretti, Villa, Peracchi, Molinari, Vietta).



ORGANIZZAZIONE DEI RECINTI CIMITERIALI PARMENSI:
 Il recinto e la porta sono gli elementi caratterizzanti sia l'impianto cimiteriale sia la singola "domus"; il riferimento al primo cimitero settecentesco realizzato da Milizia traduce una matrice tipologica (il recinto) per il cimitero neoclassico che trova nel cimitero della villetta un esempio significativo.
 L'origine simbolica e tipologica del recinto è quella del Pantheon (25 a.c.) (dal greco: παν, pan, "tutti" e θεόν, theon, "dèi") che si relazione nella sua forma spaziale con il cimitero di Choaux realizzato da Viollet Le Duc (1775).



LA SCULTURA E L'ARCHITETTURA SONO SINONIMI;
 L'angelo della morte nella veste di guerriero, di suonatore o di uomo piangente è il simbolo dominante per tutto il cimitero.
 Di matrice bistolfiana trova i riferimenti alle figure imprigionate nella materia...(i prigionieri michelangelo-schi)

in luce le relazioni tra la forma dell'architettura e lo spazio dell'ornamento, ovvero quelle relazioni spaziali "invisibili" possedute da ogni architettura: le geometrie nascoste. I risultati sono stati messi a sistema in un abaco in cui sono inseriti rilievi topografici e schemi bidimensionali

Dei 13 elementi messi a sistema è scaturito che l'ornamento tradotto sia come entità stilistica che come simbolo rappresenta la forma dell'architettura funeraria. La relazione tra la forma dell'architettura e lo spazio dell'ornamento ha la sua massima espressione negli elementi che rappresentano i punti di "cerniera" tra lo spazio interno ed esterno: la porta e la finestra. Essi divengono il luogo in cui il recinto della domus dei morti, ordinato e silenzioso, si collega al caos e al disordine della città dei vivi attraverso l'ornamento tradotto sia come entità stilistica che come **simbolo**: la scultura è l'ornamento stesso, la forma architettonica che mantiene gli spazi degli antichi sepolcri si veste di una dimensione simbolica che dà carattere alla sua forma.

Lo studio delle simbologie cristiane e pagane e l'analisi delle forme di sepoltura, che si sono formate e trasformate parallelamente alla evoluzione della concezione della morte, sono state tradotte in suggestioni progettuali che hanno riguardato sia gli impianti cimiteriali parmensi che progetti di tombe e giardini per "la memoria". Il risultato di questa ricerca è il progetto che cattura attraverso il disegno le "forme invisibili" della memoria.



Progetto per una tomba: il delfino simbolo del Cristo, è la forma che configura il progetto di una tomba per il cimitero di Parma.

La memoria intesa come ricordo, rimando, a qualche fatto del passato ci porta sempre nel mondo della nostra immaginazione... ed è proprio questo lo spazio in cui ciò che vediamo e ciò che è veramente si fondono per assumere una forma carica di significati simbolici e allusivi.

La trasposizione del materiale acquisito con la visione verso il mondo esterno avviene mediante il disegno, la scrittura e la musica (questa nel museo virtuale): le forma d'arte per eccellenza.

Rappresentare significa "dare forma", per comunicare messaggi e sensazioni ma anche per dis-velare, portare alla luce qualcosa.

Il meccanismo ricorda quello che succede nella pittura per astrarre le forme del reale e portarle ad una nuova forma (ab-traere, portare fuori)... e nell'architettura riprende il significato di progettare, pro-iettare, buttare fuori forme e circoscriverle in un luogo morfologicamente definito. Ed è proprio questo il punto di partenza: il disegno che porta già in sé il germe del progetto: ovvero l'idea che prende forma attraverso il meccanismo della visione e della rappresentazione.

Il disegno e il progetto non possono scindersi perché la manifestazione dell'uno impone la presenza dell'altro.

- il disegno è ricerca: come il sismografo registra e scrive i movimenti impercettibili della terra, il disegno attraverso deve registrare e portare alla luce quei caratteri che solo un'animo ben disposto all'ascolto può comprendere. E' un sottile dialogo tra un fuori e un dentro, tra lo spazio della memoria e lo spazio della rappresentazione.

- la ricerca è il disegno stesso, al di là di ogni tecnica, che si configura come modo di vedere e scoprire il creato, come idea di modificarlo, come senso di essere e di amare come speranza di porsi di fronte alla creatività per costruire il progetto di un mondo migliore più giusto e più bello.- disegnare è atto azione, di ciò che l'anima esprime: è forza creativa che si concretizza in materia attraverso il segno, la traccia, la forma; è strumento che dà forma a ciò che altrimenti rimarrebbe informe. La musica, la poesia, il disegno sono azioni creative: danno forma ad un'idea, ad un'intuizione che altrimenti si perderebbe nell'infinito. Michelangelo raccontava che già nel pezzo di marmo è presente la forma che poi l'artista plasmerà con le sue mani. Conferendo il volto all'anima dell'oggetto, colui che dà forma all'azione creativa, diviene lo strumento che di-svela e porta in luce la materia: la forza diviene forma, l'attesa azione e lo spazio infinito finito.

Note

1 Secondo l'art. 2 del Codice, il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e paesaggistici

2 Art.10, 1° comma del Codice dei beni culturali.

3 Art.10, 2° comma lettera a)

4 Art. 101 dlgs. 42/2004, Istituti e luoghi della cultura, lettera a) comma 2-3

5 Art. 2.1 dello Statuto dell'ICOM

6 Le opere di questo gruppo artistico, sono considerate dei classici che hanno cambiato la storia dell'arte contemporanea.

L'esperienza artistica condotta riguarda la ricerca di un luogo possibile e non finito, rivolto ad un uomo che cerca di uscire dalla sua gabbia senza riuscirci mai. Un mondo che è sogno e incubo. Alla fine, come per lo Shakespear in *Romeo and Juliet*, ci si dovrebbe chiedere quale sia mai la "sostanza dei sogni".

Ciò che rende unico il loro lavoro è la straordinaria capacità di emozionare attraverso la tecnologia, assumendo la sfida tecnologica per trasmetterla in un'emozione che è anche trasferimento di sapere; queste opere traducono nella forma visiva e in quella del racconto la parte non fisica delle cose.

Sono pochi gli artisti italiani che negli ultimi venti anni sono stati esposti nel mondo e copiati come Studio Azzurro.

7.....Attorno ad un tavolo si sono decisi i destini di uomini, su di un tavolo si è scritto il sapere dell'umanità, ci si riunisce ad un tavolo per confrontarsi e ricordare, ci si appoggia ad un tavolo con un libro per leggere testi e anche per vedere immagini. Il tavolo è l'essenza del museo di Sarzana, è una superficie della memoria, che accoglie le testimonianze e la storia: se sfiorato, restituisce ai visitatori i suoni e le immagini che virtualmente e invisibilmente trattiene. Antiche forme narrative, come la tradizione del racconto orale, e nuove tecnologie, come video proiezioni sincronizzate e interattive, convivono nel grande tavolo del museo, a sua volta sovrastato da un lungo schermo su cui vengono proiettati i volti, antichi e spesso sconosciuti, dei protagonisti e dei testimoni della resistenza. Lo schermo, sottile velo verticale, corre per tutta la lunghezza del tavolo e ne divide i due lati: esso rappresenta il luogo della memoria, dei ricordi, delle testimonianze appassionate. Sfiando appena, con un solo movimento, la superficie del tavolo i volti degli uomini e delle donne si animano e, in sintonia con le immagini proiettate sui modelli di libri e raccoglitori che il tavolo espone, ci parlano della storia attraverso le loro intense esperienze personali. E' possibile ascoltare attenti i racconti, completati da fotografie e filmati di repertorio, e nello stesso tempo osserviamo i volti che, attraverso le rughe, il candore dei capelli, i segni del tempo e dell'età, rimandano l'ecodi altre vite, vicine e parallele a quelle che ci vengono narrate. Una pluralità di storie, volti, ed immagini.

8 Virtuale agg. dal lat. medioevale dei filosofi scolastici *virtualis*, der. di *virtus*, virtù, facoltà, *potenza*, sinonimo di potenziale, cioè esistente in potenza – contrapposto ad attuale, reale, effettivo. Definizione tratta dal Vocabolario Treccani.

9 Art. 2, del Codice dei beni culturali: "*il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici*"; sono "*beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10,11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà*".

10 Art. 1, 1° comma del Codice dei beni culturali.

11 S'intendono gli ambienti interattivi realizzati con i mezzi tecnologici più avanzati (installazioni interattive o videoproiezioni).

Dal vocabolario Zingarelli 2008. *Vocabolario della lingua italiana* **ZING**, Zingarelli Nicola
Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica **DEAU**, diretto da Paolo Portoghesi. - Roma : Istituto Editoriale Romano, c1968
 N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, Torino 1981
Storia dell'arte italiana **PEV**, Carlo Bertelli, Electa B.Mondadori
Architettura dell'eclittismo **ST.ART**, Andreina Griseri e Roberto Gabetti, Einaudi Torino, 1973
Arte in Italia, lineamenti di storia e materiale di studio **BA.FI**, Eleonora Bairati Anna Finocchi, Loescher editore III° volume
L'architettura dell'eclittismo : fonti, teorie, modelli 1750-1900 **PAT** / Luciano Patetta, Milano : Mazzotta, 1975.
Il deco italiano : fisionomia dello stile 1925 in Italia **BOSS** / Rossana Bossaglia. - Milano : Biblioteca universale Rizzoli, 1975.

Gli elementi dell'architettura

Vano

ZING:Vano: dal latino vanus, forse affine al got. Van= mancanza che pare rispondere al greco Feyns = privo che non contiene in se cosa alcuna o come se non la contenesse; che non contiene alcun corpo solido: quindi è il vuoto che esprime il contrario di pieno.

DEAU: spazio coperto circoscritto da ogni lato (in muratura, legno ,vetro ecc.). anche una parete interrotta da notevole apertura (arco o simili) deve considerarsi divisoria di due vani, a meno che uno di questi non risulti in qualche modo indubbio, per struttura e dimensioni, parte integrante dell'altro

PEVSNER: ambiente interno funzionalmente caratterizzato; sinonimo di “vuoto” o luce: vano della finestra o della porta.

Protiro

PEVSNER:Il protiro è un termine architettonico derivato dal greco con cui si definisce un piccolo portico a cuspide posto a protezione e copertura dell'ingresso principale di una chiesa.

Di solito questa sorta di avancorpo accompagna le architetture paleocristiane e romanica ed è di norma costituito da una volta a botte sostenuta da una coppia di colonne, ma vi sono casi i cui la volta è semplicemente aggettante dalla facciata della chiesa. In molte chiese le colonne del protiro non appoggiano direttamente a terra, ma sono poste su mostri o animali fantastici o, più spesso, su leoni, detti appunto leoni stilofori

DEAU: Dal latino *ptothyrum* designava il collegamento tra la porta d'ingresso della casa e l'atrio. Successivamente il termine fu designato dall'architettura cristiana per definire la piccola costruzione, posta sulla facciata di un edificio sacro, a sottolineare e coprire l'ingresso.

Formato generalmente da una volticella a botte, accostata per un lato alla facciata dell'edificio, sorretta da due colonne o pilastri così da lasciare ampie aperture frontali e laterali, ebbe originaria funzione di accogliere e riparare i questuari. La sua provenienza è incerta; i tipi più antichi sembrano risalire ai sec. V-IV in Armenia, ma la diffusione in area occidentale fu rapida e vasta; sporadico in periodo paleocristiano, appare con grande frequenza nel Romanico soprattutto nell'Italia settentrionale acquistando forme essenzialmente decorative, e schiacciandosi sempre di più contro la parete, così che i portali gotici ricordano quasi la proiezione di un protiro.

ST.ART. tipico dell'architettura romanica è quella costruzione che sulla facciata di una chiesa ne orna e sottolinea il portale. Il protiro poggia per un lato sulla facciata ed è sorretto dall'altro lato da colonne o pilastri spesso poggiati su leoni stilofori

Tomba

PEVSNER: le tre forme di sepoltura (inumazione nel terreno fino a decomposizione e mineralizzazione; tumulazione, a carattere permanente, cremazione, con le ceneri del defunto raccolte in pozzi o pozzetti cinerari o in urne) hanno dato luogo a molte forme di architettura funeraria.

Già nella preistoria si rinvengono tombe a fossa nel terreno; t. a tumulo sormontate da cumuli di terreno o pietra; talvolta MEGALITICHE; t. segnalate da pietre fitte nel suolo: talvolta megalitiche isolate (*mehir*), allineate (*alignements*) o in circolo (*cromlech*) talvolta sviluppate in TRILITE: dolmen "tomba dei Giganti" in Sardegna, di civiltà nuragiche; tomba in grotta; tomba in roccia (piccole tombe scavate nella roccia). Nell'antico Egitto i sepolcri monumentali maggiori più celebri sono le PIRAMIDI del regno antico. (El-giza, IV dinastia, c.2500 a.c.): si erano sviluppate sovrapponendo, in una piramide a gradini, l'impianto della MASTABA (Saqqara, piramide di Doser IMHOTPE). Per meglio preservare l'invulnerabilità della t., il Regno Medio ricorse a t. in roccia o a corridoio: tipi di t. "ed abitazione" ove come spesso nelle culture antiche, il defunto era sepolto con tutte le sue suppellettili, in una vera e propria camera mortuaria: la tomba di Tutankhamon, v. 1350 a.C. ne è esempio. In epoca tarda si realizzano cappelle in pietra con camere ipogeiche. L'IRAN e alcune zone dell'Asia Minore ricche di cave conobbero spesso la tomba rupestre, sormontata da facciata cieca intagliata nella roccia. Accanto ad esse si hanno vere e proprie t. "a dimora" issate su un alto basamento gradonato, e a torre, connessa alle forme di

edificio gradinato, conclusa a piramide. Nel Mausoleo di Alicarnasso (350 a.c. da Pytheos di Pirene e Satiros di Samo) questi temi si orchestrano in un unico grandioso edificio tra le sette meraviglie del mondo antico.

L'architettura antica conobbe in un primo tempo le tombe a pozzo e a THOLOS (sotterranee o all'aperto: "Tesoro di Antreo" con PSEUDO-cupola). La Grecia vera e propria sviluppò dal tumulo la tomba a lastra ornata di STELE, con vasi e decorazioni plastiche a motivi mitologici e zoomorfici (BUCRANIO). Nella civiltà etrusca, dalle tombe a tumulo (raggiungenti i mt40 di altezza) si ebbero vere costruzioni funerarie con IPOGEO cubico (A DADO) sormontato da un cippo piramidale; tipica però è l'elaborazione della tomba a camera in grotta o in roccia spesso consistenti in varie camere o (celle) con corridoio (dromos), e raggruppate in vaste NECROPOLI.

Dagli antichi etruschi prese le mosse l'architettura romana (t. di Cecilia Metella a Roma) con mausolei spesso cilindrici; vengono ora riprese tutte le forme precedenti, greche, orientali ed egizie (Piramide di Caio Cestio a Roma), gli impianti extraurbani che divengono talvolta strade finebri (Via Appia a Roma); al tumulo etrusco ci si rifà poi ai complessi centralizzati (t. nel Palazzo di Diocleziano a Spalato, t. di Teodorico a Ravenna). Gli impianti collettivi assumono già carattere cimiteriale es. nei colombari dove si conservano le urne con le ceneri, e specialmente nelle CATACOMBE con le tombe a loculo in filari sovrapposti ad ARCOSOLI (tomba a NICCHIA o a mensa).

In epoca post antica poche sono le innovazioni tipologiche, benché chiese o moschee si realizzassero su o intorno a tombe di santi (ALTATRE; CONFESSIONI; MARTYRION o MARTYRIA AD ALTARE). Nel medioevo si ebbero cappelle-mausoleo addossate alle pareti della chiesa; SARCOFAGHI all'interno, isolati o inseriti in nicchie o CAPPELLE, con EDICOLE, BALDACCHINI, TABERNACOLI (t. a sarcofago). Carattere già monumentale ebbero le tombe di Adriano in San Francesco a Viterbo, di ARNOLFO DI CAMBIO; si accentua l'inquadramento prospettico con la t. Marsuppini di DESIDERIO DA SETTIGNANO in Santa Croce a Firenze, fino alle tombe medicee di San Lorenzo a Firenze e ai progetti di MICHELANGELO per le sepolture di Giulio II a Roma. L'impostazione scultorea è prevalente nel Barocco t. di Urbano VIII in San Pietro a Roma del BERNINI. Le soluzioni proposte dagli architetti illuministi francesi (BOULLE'E, LEODOUX) anticipando l'editto napoleonico (1086) che sancisce il trasferimento delle t. dalle chiese ai luoghi extraurbani: in tali CIMITERI non si fa

però che riprendere, in vario modo, quanto aveva tramandato il mondo antico, magari sottoforma di tempietto, spesso a carattere di piccolo monumento (CENOTAFIO). Tra i contributi dell'età moderna il monumento Luxembourg-Libnecht di Mies Van Der Roe a Berlino (1926), il crematorio a Stoccolma di ASPLUND (1940), il monumento alle Fosse Ardeatine a Roma (1949).

Evoluzione diversa presentano gli ed. funerari della Cina e dell'India spesso di

fiabesca grandiosità e splendore, come pure quelli degli imperatori islamici in India (Taj Mahall) o per l'Islam presso la MA'DRASA.

tomba a nicchia. Tomba a parete inserita in una nicchia, usata specialmente nelle CATAcombe. Quando è posta orizzontalmente è detta tomba a mensa; quando è conclusa ad arco è detta ARCOSOLIO.

Dromos

Lungo corridoio scavato nel tufo attraverso il quale si accedeva alle camere sepolcrali delle tombe.

Stili

Arts and Crafts

DEAU

Movimento delle " *Arti e mestieri* ", che prende il nome da una serie di esposizioni organizzate in Inghilterra a partire dal 1888 da William Morris. La sua importanza consiste nel valore di rottura che assunse nei riguardi della corrente prassi architettonica, artistica e figurativa, grazie alla quale è considerato il punto d'inizio del movimento moderno. Suoi principali esponenti sono, oltre a Morris, C. R. Ashbee, architetto e decoratore, W. Crane, pittore ed incisore, W. R. Lethaby, fondatore e primo direttore della Central School of A. and C., E. Howard e R. Unwin in campo urbanistico, precursori dell'idea della " città giardino ". Il movimento delle A. and C. fa parte del più generale movimento per la riforma delle arti applicate soprattutto in Inghilterra come reazione all'ingresso dei sistemi di produzione in serie degli oggetti artistici e nel campo edilizio. Dopo una prima fase, di cui è protagonista principale H. Cole, un funzionario progressista sostenitore della tesi che il basso livello della produzione corrente fosse alla incapacità di coordinare la produzione industriale con l'attività artistica (H. READ, *Art and hindustry*, London, 1934), e che si conclude con l'Esposizione Universale del 1851 realizzata nel Palazzo di Cristallo di J. Pexton, il movimento trova una sua più specifica collocazione culturale nel collegamento con la corrente neo-gotica rappresentata da J. Ruskin in Inghilterra e da Viollet-le-Duc in Francia. Fra le varie motivazioni della riscoperta dell'architettura gotica, Morris si interessa soprattutto a quelle sociali, e rintraccia nella organizzazione collettiva del cantiere medievale un modello con cui opporsi alla spersonalizzazione imposta dalla produzione in serie. È convinzione di Morris che la reinserzione di questo fattore nella produzione artistica sia la sola capace di garantirne l'efficacia in campo sociale. Le A. and C. rappresentano così il primo grande movimento culturale che riafferma il valore delle arti minori contro l'arte " pura " e sono al tempo stesso la prima concreta posizioni di una teoria dell'idea che si sviluppa come una scienza particolare del fare umano, contro

ogni idealismo estetico. Nel momento in cui si toglie l'arte dall'ambito ristretto della creazione individuale, il problema diventa storico, quindi interamente inserito nella realtà sociale e direttamente collegato con la specifica organizzazione produttiva. L'abitudine attiva, professionale dell'arte è di conseguenza il presupposto di ogni esperienza artistica, Il che le A. and C. affrontano è la crisi dell'artigianato determinata dall'industria, che ne ripete meccanicamente i tipi, causando uno scadimento del gusto e della cultura; loro scopo principale è la ricostruzione di una comunità artistica capace di realizzare uno " stile ".

Eclettismo

DEAU

Aspetto determinante della cultura architettonica dell'800 europeo, rilevabile in un periodo compreso all'incirca fra il 1815 e il 1890, basato sulla sistematica tendenza ad accogliere consapevolmente - attraverso l'analisi di monumenti appartenenti a civiltà lontane nel tempo e nello

spazio - elementi da ricomporre secondo coerenti principi storici (composizione stilistica), modi tipologici caratteristici della destinazione di ciascun edificio (religiosi, termali, ferroviari, ecc.) o ancora secondo accostamenti bizzarri e stimolanti (gusto dei *kyoskes*, ecc.). Scopo dell'operazione eclettica era la creazione di un soggetto nuovo rispetto ai precedenti, coerente nelle sue parti (considerate organi da riferire al completo organismo), scevro di errori e di difetti, inteso quindi come perfetto o almeno come perfezionabile, attraverso un processo evolutivo di tipo naturalistico, Il naturalismo ottocentesco è del resto strettamente connesso all'E., nella comune fiducia che la rielaborazione e classificazione di prototipi scientificamente indagati fossero supporto necessario per ogni operazione, non soltanto scientifica o tecnica, ma anche e specificamente artistica e quindi architettonica (intendendosi la progettazione e costruzione di edifici non operazione tecnica, ma prettamente artistica) la " fantasia creatrice " era condizione sufficiente perché l'operazione eclettica avesse compimento nell'opera d'arte. L'E. può essere messo in rapporto con altri aspetti della cultura ottocentesca: filosofico-letterari, musicali e scientifici; minori rapporti ebbe Invece con i grandi movimenti figurativi, quali il Realismo e l'Impressionismo in pittura, che ne costituirono il precoce superamento.

Problemi generali

Nella storia della filosofia il termine di E. va riferito specialmente all'opera di V. Cousin (*Cours d'histoire de la philosophie. Histoire de la philosophie du dix-huitième siècle*, Patis, 1829) i cui aspetti essenziali - coerenti con quelli dell'E.

architettonico, anche se non ad esso organicamente correlati o correlabili - si riassumono nell'atteggiamento positivistico (riconoscere le cause nei relativi effetti), nella riduzione psicologista (riportare ogni problema all'individuo, ponendo l'accento sul metodo più che sui problemi delle scienze) e nella spiccata vocazione per gli studi storici (uscire dall'antistoricismo cartesiano e dal sensismo). All'E., come ad ogni complesso fenomeno culturale, potrebbero essere trovate origini lontane; per citare i casi notevoli: l'eclettismo alessandrino, molte espressioni dell'antirinascimento europeo, alcune manifestazioni del Manierismo in Toscana e in Francia, certe reazioni antibarocche in Francia e Inghilterra nel '700 e, alla fine del secolo, in Germania e Italia. Si possono in tal modo anche prolungare i tempi dell'E.: ad alcune sorgenti ispiratrici dell'Art Nouveau, alla reazione accademica ad essa coeva e posteriore, alla formazione e spesse volte alla maturità di maestri dell'architettura moderna (ad es. F. L. Wright). Le espressioni del tardo E., a cavallo fra '800 e '900, rivelano una conciliazione fra architettura eclettica ed architettura accademie, nella trionfale autoesaltazione del capitalismo, durante la cosiddetta " belle époque". Il tardo E. ha avuto inoltre fantastiche rappresentazioni; grafiche nei concorsi, nelle presentazioni dei grandi temi e ha informato sostanzialmente la didattica dell'architettura nei primi decenni del '900. Il razionalismo europeo, trovandosi in rapporto diretto con queste riesumazioni eclettiche di tempi remoti, era naturalmente portato a combatterle, riprendendo molti principi del purismo neoclassico (buon gusto, linearità, perfezione). Ma creerebbe confusione estendere l'E. fuori dei limiti storici sopra accennati (1815-90) e farne una categoria accanto a quelle tradizionali di " Classicismo " e " Romanticismo ": l'E. è infatti un fenomeno essenzialmente romantico che si è espresso attraverso codici neoclassici, neogotici, neoromantici, ecc., ma soprattutto attraverso un *découpage* condotto su vari precedenti storici, per raggiungere una più libera e ampia disponibilità di linguaggio. L'E., considerato come corrente culturale tipica, comprende le maggiori manifestazioni dell'architettura dell'800: in alcune, il procedimento eclettico di smontaggio, elenco e rimontaggio, è più evidente (come nei " pastiches " di Ch. Gamier) in altre lo è molto meno (come nelle creazioni rigorosamente interne al canone classico di Alessandro Antonelli o nelle opere di fedele riesumazione stilistica, quasi di calco, del " revival " neogotico inglese). L'E. è stato certamente il veicolo più efficace per un allargamento del campo di osservazione e di analisi, per una prima applicazione del metodo sperimentale all'architettura. Ma taluni fondamentali fatti negativi limitano il valore della sua esperienza: la indiscriminata vastità del campo stilistico prescelto, l'imprecisa situazione delle operazioni di progetto rispetto ai problemi tecnico-scientifici, la scarsa incidenza dell'attività degli architetti nella soluzione dei problemi sociali della convivenza urbana, a vantaggio d'una loro ambiziosa collocazione nella società borghese attraverso organismi di categoria, società culturali, cariche ufficiali e privilegi accademici. Tuttavia la mancanza di ogni astratto apriorismo, di ogni rigorismo nell'indagi-

ne empirica e nella metodologia operativa, costituiscono ancora un precedente di grande interesse: né è giusto imputare a colpa al solo E. tanti problemi mal posti e male affrontati quando nessun altro movimento architettonico dell'800 e del 900 pare oggi esente dagli stessi o simili errori.

Caratteri generali dell'ecllettismo

Il Barocco italiano e poi quello tedesco avevano manifestato una energia inventiva intrinsecamente antieclettica, assumendo i principi e le elaborazioni di alcune scienze e traducendoli subito in modi operativi. La battaglia antibarocca, esplosa un po' dovunque in Europa ed anche a Roma alla fine del '700, aveva necessariamente il proprio centro nelle istituzioni culturali auliche. Le culture delle diverse accademie possono essere riferite a basi comuni: quelle letterarie ricercavano codici perfetti, fondati sull'autorità di una tradizione assunta dai classici; quelle di pittura e scultura perpetuavano l'equivoco dell'E. e tendevano a fornire modelli compositi di perfezione; quelle di architettura attuavano un metodo molto simile e si basavano sul principio della indiscussa superiorità dell'architettura romana e greca, non ancora o scarsamente indagate attraverso spedizioni archeologiche; quelle scientifiche, in fine, erano alla ricerca di un codice nuovo, il codice matematico, ritenuto interno alle stesse leggi preposte a governare i fenomeni fisici. Le accademie scientifiche si sviluppavano e si segregavano a poco a poco dalle altre, proprio agli inizi della rivoluzione industriale: solamente queste avevano centrato i loro obiettivi. Attingere dal mondo della natura era produttivo, improduttivo era invece attingere dal mondo dei classici, se non nel ristretto campo della elaborazione di codici certi, perfetti, quasi immutabili; codici che poi, per le arti figurative e l'architettura, si dimostravano non praticabili per una linguistica operativa. La crisi delle accademie divenne sempre più chiara agli inizi del sec. XIX, dopo che, abolite durante la Rivoluzione francese, rinacquero sotto Napoleone con una energia reazionaria ed una protezione da parte del potere politico maggiore che era nell'Ancien Régime.

L'estensione del metodo scientifico all'architettura portava a verificare i canoni classici elaborati dai trattatisti attraverso le risultanze degli studi archeologici: questi venivano ormai condotti su tutto l'arco storico e su tutta l'estensione territoriale della civiltà occidentale, senza escludere nemmeno alcune curiosità esotiche. Tali interessi non avevano esclusivamente finalità speculative e storiche, ma erano connessi ai temi nuovi, alla formazione e all'aggiornamento del gusto contemporaneo. Questo orientamento, anche se favorito da alcune accademie di archeologia, doveva rivelarsi intrinsecamente anti accademico nella misura in cui la tradizione accademica tendeva alla elaborazione di codici astratti, talora perfezionabili, sempre indiscutibili nei loro fondamenti classicistici. La vastità del repertorio archeologico, la varietà dei contributi che ogni nuovo scavo o rilievo portava alla cultura architettonica, sono stati il maggior veicolo eclettico

per il superamento delle Neoclassicismo dell'Ancien Régime dell'Impero che sopravvisse a tutto il Romanticismo di alcune accademie, con una presunzione reazionaria costatante ed una ostinazione spesso favorita dal potere politico. Non è facile isolare queste componenti e non è nemmeno forse utile sottoporle ad una severa classificazione; giova piuttosto riconoscere come il movimento antibarocco, aulico e classicista, abbia avuto vita breve e come, proprio con la Restaurazione, l'indebolimento di un potere centrale dominante su tutta Europa, la moltiplicazione dei centri di potere conseguente il Congresso di Vienna, la decadenza di Roma dal suo ruolo di capitale dell'arte abbiano creato le condizioni di un pluralismo culturale nuovo, in qualche modo eclettico. Serve a chiarire questo passaggio, l'osservazione di fenomeni legati alle arti figurative.

Le forme "simboliche" del passato e l'architettura contemporanea:

L'Eclettismo rappresenta il tentativo più esplicito, metodologico e pratico, di ridurre a valore convenzionale le singole forme architettoniche del passato, intese come "simboli" di valori indissolubilmente legati a determinati "stili" o "elementi" architettonici. La polemica antieclettica condotta dalle avanguardie europee dei primi anni del secolo è pertanto legittima proprio in quanto riafferma il valore non convenzionale del linguaggio architettonico ed oppone ad una codificazione cristallizzata di valori l'istanza della formazione originale di nuovi valori storici, portatori di intenzionalità presenti, relazionati non ad un astratto ed accademico mondo di forme assolute, ma alle concrete modificazioni che avvengono nel "fare edilizio comune". Per usare la terminologia del Gombrich, proprio il Costruttivismo russo, ad esempio, oppone al simbolismo romantico eclettico il concetto di "simbolo" come valore storico non riducibile a schemi convenzionali fissi, radicalmente diverso dal "segno". L'elaborazione artistica delle nuove tipologie, proprie della nuova realtà architettonica, dalla stazione al grattacielo,

si qualifica come formazione di valori originali che, irriducibili a schemi spirituali "assoluti", pongono continuamente l'istanza di una reinvenzione originale sui dati particolari del problema empirico. È però necessario uscire dall'equivoco di un presente privo di storia, equivoco alla base della frattura postulata dal razionalismo con l'architettura precedente. L'architettura del passato è pensiero, rappresentazione di idee e valori non assoluti, non in funzione di una meccanica continuità cronologica, ma delle scelte operate nel presente. Da qui l'istanza non già di una negazione astratta - e in definitiva impossibile - di questa eredità; e tantomeno di una imitazione di "forme simboliche" autonome da processi conoscitivi storicamente determinati, riproponendo equivoci eclettici, ma di un suo uso critico funzionale ad un'espressione stilistica originale ed autonoma. Il passato non è un mondo di forme valide allo stesso titolo. Il giudizio su di esso

implica un giudizio sul presente, contro l'interpretazione "codificata degli stili e delle "forme simboliche" precedenti. Riferirsi al passato è legittimo in quanto si agisca nel presente, senza alcuna intenzione di riproporre valori oggi inattuabili, ma tendendo ad abatterne la visione convenzionale e cristallizzata che ce ne viene proposta.

ALBISINNI

...è indicato come una “produzione polistilistica derivante dalla disponibilità degli architetti ad adottare indifferentemente stili diversi o addirittura comporli tra loro in un unico elemento architettonico”

PATETTA

Il termine è indicante secondo L.Patetta (...) “il complesso delle esperienze architettoniche dal 1750 fino alla fine dell’ottocento cioè dalla crisi del classicismo alle origini del movimento moderno. Arco di tempo che coincide con il consolidarsi dell’avvento del potere borghese, con gli sviluppi della società industriale e con l’intrecciarsi nella cultura romantica degli ideali nazionali e risorgimentali, con il definirsi di una produzione di massa e della figura dell’architetto: il professionista”(…).

BA.FI

(...La crisi del classicismo ...) La cultura intesa nel settecento come operazione creativa in quanto verificabile avrebbe indicato all’ottocento una concreta e diversa sperimentazione. L’architettura dell’età della ragione era nata nella certezza di questa verifica razionale: si erano rivisti con criticismo autentico, i fondamenti teorici e quelli ideali del classicismo, che durava da sempre in quanto paradigma indiscusso, accettato a priori; si discutevano le misurazioni formali dell’architettura classica già accettata come forma aurea. Era nata l’archeologia come disciplina addetta alla scoperta e alle divulgazioni, ma soprattutto come riflessione letteraria-erudita, impegnata a mettere in luce il colore dei templi greci e le forme delle rovine...

Mentre Roma, capitale della cultura europea fino alla morte di Antonio Canova (1757-1822), diviene meta di studiosi viaggiatori delle rovine antiche, Londra è il luogo in cui si sviluppa il nuovo gusto che faceva capo all’entusiasmo erudito dei fratelli Adam (Robert e James) e specialmente di John Soane (1753-1837). La grande tensione dialettica ed eclettica di quegli anni è alla base di una stupefacente elaborazione di forme astratte per architetture di grande valore simbolico: quelle tipiche dell’illuminismo, la così detta età della ragione .

In questa prospettiva che depurava le forme del progetto da sovrastrutture e decorazioni, l’architettura “parlante” degli architetti della rivoluzione, vale a dire i modelli di Etienne-Louis Boullé(1728-1799), Claude-Nicolas Ledoux

(1736-1806), di Jean-Jacques Lequeu (1757-1825) sembravano comunicare all'uomo l'idea rinnovata dell'universo: le tipologie fondamentali della sfera, del cubo, della piramide e del cono venivano combinate liberamente, fuori da riferimenti filosofici, nel gusto giocato dell'eclettismo.

Liberty, Art Nouveau

DEAU

Termine francese (tratto dall'insegna di un negozio aperto a Parigi nel 1895 da Samuel Bing specializzato nella vendita di oggetti caratteristici della produzione d'avanguardia dell'epoca) con cui si designa lo stile comparso in Inghilterra tra il 1870 e il 1880, la cui principale caratteristica è la linea, intesa come entità continua e dinamica che imprime al prodotto una forte qualifica espressiva e che partendo da una semplice intenzione decolativa della superficie, investe anche la composizione tridimensionale, L'A. N. ha profonde radici in una serie di fenomeni diversi, che vanno dal movimento preraffaellita all'Arts and Crafts (v.) all'orientalismo, al simbolismo, allo storicismo e si colloca tra il revival neogotico e il movimento moderno. Il valore storico e culturale dell'A. N. va individuato nel fatto di aver saputo unificare la problematica compositiva e linguistica a livello europeo, accetando gli strumenti della produzione industriale e piegandoli ai fini della qualificazione del prodotto artistico. Dopo un primo periodo in cui informò soprattutto le arti applicate con una forte caratterizzazione simbolica e bidimensionale - specie in Inghilterra con le opere di W. Morris. H. MacLmurdo e H. Van de Velde - l'A. N. si estese a tutti i paesi d'Europa, investendo tutti gli aspetti della produzione artistica figurativa. In architettura esprime soprattutto la volontà di negare ogni legame continuità con gli stili del passato, volontà raggiata attraverso l'applicazione di procedimenti costruttivi, di materiali, di rapporti volumetrici basati sulla discontinuità plastica e sull'uso della simmetria, elementi organizzati in una ricerca tesa alla precisazione del rapporto tra superficie e ornamento. Su questa impostazione di fondo l'A. N. acquistò, a seconda dei luoghi, indirizzi e denominazioni diverse. La fase di massima fioritura si ha tra il 1895 e il 1900: a Monaco e a Darmstadt contro lo Jugendstil (opere di P. Behrens e O. Wagner); in Austria con la Secessione Vienesese di indirizzo costruttivo-geometrico (J. M. Olbrich, A. Loos); in Inghilterra con Mackintosh, Toffisend, ecc.; in Belgio e in Olanda con la concezione astratto-strutturale di V. Horta e H. Van de Velde; in Francia con la tendenza floreale del Modern Style; in Spagna con la ricerca originalissima di A. Gaudí; in Italia col Liberty di R. D'Aronco e G. Sommaruga; negli Stati Uniti attraverso le opere di H. R. Hitchcock e del primo Sullivan. (R, Schuntz- LER, Art Nouaeau, Milano, 1966; I. Cremonaa, Il tempo dell'art nouveau, Firenze, 1964

Zevi, *Architmod*, pp. 75-79; S. Tschudi Madsen, *Fortuna dell'Art Nouveau*, Milano, 1967, EUA, s.v.)

PEVS

(ingl. *Modern style*, tedesch. *Jugendstil*; it. *Liberty*).

L'A.N. si sviluppò in Europa tra il 1890 e il 1910, in relazione all'ECLETTISMO. A.N. fu originariamente il nome di un negozio aperto nel 1895 a Parigi con l'intento di presentare, all'opposto delle allora consuete imitazioni in stile, soltanto oggetti moderni. La denominazione tedesca *Jugendstil* può farsi risalire alla rivista "Jugend" (1896) a Monaco. Il rifiuto dell'imitazione degli stili storici si era verificato negli anni 80 del XIX sec. nel campo della grafica e del disegno di tessuti investendo anche i mobili. Stilisticamente le origini si trovano nei disegni di W. MORRIS e nel movimento inglese delle ARTS AND CRAFTS. Dal 1892 in poi uno dei centri principali fu Bruxelles (HORTA; VAN DE VELDE). In Francia, i centri furono Nancy dove le forme in vetro di E. Gallé ricorrono negli anni 80, e Parigi. In America il precursore fu L.C. Tiffany. Caratterizzano le forme "liberty" l'uso continuo dell'ondulazione, sul tipo delle onde o delle fiamme o degli stili floreali (<floreali> è infatti un'altra denominazione del movimento) o dei capelli sciolti. Alcuni artisti si mantennero vicini alla natura, altri, come specialmente Van de Velde, preferirono forme astratte, come espressioni più pure della dinamica cui si mirava. In Germania, i principali esponenti dell'A. N. sono H. Obrist e A. ENDELL di cui fu notevole lo < *Studio Elvira* >> a Monaco, 1897-99 (la prima esposizione dell'A. N. ebbe luogo a Dresda nel 1897); cfr. poi J. M. OLBRICH a Vienna e a Darmstadt. Gli arch. più importanti sul piano internazionale furono oltre a OLBRICH, lo spagnolo GAUDI' a Barcellona e lo spagnolo MACKINTOSH. In Italia i nomi di spicco sono quelli di E. BESILE, D'ARONCO SOMMARUGA. Si è osservato che l'A.N. ha origine o quanto meno un parallelo nella pittura e nella grafica di Gauguin, Munch ed altri. Nelle arch. e negli arredi di Mackintosh le curve snelle ed i sottili opalescenti colori dell'a.N. si fondono con una nuova nettezza ortogonale e col candore delle intelaiature. Furono questi gli elementi che la scuola viennese fece propri trovandosi la via che conduce al purismo geometrico del nostro secolo (LOOS, HOFFMANN, LECHNER).

BA.FI

Il liberty lo stile fiorito in Europa e negli Stati Uniti nei primi del XX secolo particolarmente nell'architettura e nelle arti applicate. Così chiamato dal nome del proprietario di una ditta di arredamento di Londra (A.Liberty) in Italia fu anche detto stile floreali perché caratterizzato dal ricorrente uso di elementi decorativi di ispirazione floreali/vegetale, raffinatamente stilizzati e simbolici.

Art Dèco

...Stile che ebbe la sua consacrazione nell'esposizione Parigina "*des arts decoratif et industrieles modernes*" del 1925. Detto stile 25' fu spesso confuso con il Liberty dal quale prese la linea organica "geometrizzandola" secondo moduli simmetrici che prendono come modelli i repertori formali classici.

ZING

abbr. decoratif decorativo; *decoration*, decorazione.

Detto di uno stile artistico sorto negli anni venti che trova la sua espressione in oggetti e prodotti delle arti minori, della moda e dell'industrial desing, caratterizzati da linee aereodinamiche, elementi geometrici circolari o spezzati, accostamenti anche violenti di colore.

PEV

Lo stile tipico della così' detta "*Jazz Age*" che negli anni '20 e '30 si trovò in concorrenza con il razionalismo. La denominazione deriva da una esposizione a Parigi di oggetti decorativi e di desing (1925). E' caratterizzato da un modernismo non funzionale il cui esponente europeo in arch. è *R. Mallet Stevens*. Negli Stati Uniti trovò le espressioni più notevoli in alcuni grattacieli (Chrisler Building, New York, 1929), cinema e simili (es. la Radio City Music hall, Rockefeller Center New York).

BOSS

(...) Il Decò fu un gusto legato alla realtà storica che lo esprime, del tutto irripetibile fuori da quelle circostanze; non acquisibile quindi alla storia dell'arte, al contrario di quanto è avvenuto per il Barocco e il Neoclassico per fare esempi vistosi: anche essi naturalmente fenomeni storici ma idonei ad essere analizzati nei loro caratteri morfologici al punto da poter essere utilizzati come repertori stilistici nella pratica accademica. Essendo il gusto generalizzato degli anni venti, il Decò tende a rendere a sé omogenea ogni manifestazione formale, portandola ad un livello medio cioè al livello corrente. Gli oggetti, "Art Decò", tennero viva la produzione dell'oggetto di lusso, del pezzo unico, e per questo destinati alle classi abbienti, élitarie: essi furono le "nouveaux riches" che non coincidevano con la borghesia industriale e imprenditoriale che si identificava nello stile Liberty.

E' il 1925 la data in cui a Parigi, con la mostra dal titolo "*des arts decoratif et industrieles modernes*", confluiscono tutti quegli oggetti raccolti sotto la definizione di Decò: è uno stile non rivoluzionario ma moderno che presenta alcuni caratteri specifici e che come tali possono essere elencati.

Elemento formali, iconografia e tipologie

Partendo dal fenomeno affine al Decò ovvero dal Liberty, uno dei principi formali prevalenti è la linea, la quale tracciata con un percorso continuo, di-

segna, realizza, descrive e orna l'immagine. A differenza del Liberty la linea non è fluida, ondulata, serpeggiante, bensì secca e piegata ad angolo-sino al tipico movimento a zig-zag o al motivo greco del labirinto-raccolta a ricciolo piatto o ricadente secondo moduli simmetrici che prendono a modello i repertori formali del neoclassicismo; di qui quell'aria frigida, ironica e artificiale del decò. Il senso dell'artificio è forte componente del decò e anche questa volta si tratta di un modo di allontanarsi dal Liberty, rovesciarlo pur presupponendo quelle ipotesi. Il gruppo di manifestazioni espressive che ebbero il loro primo riconoscimento ufficiale nell'art nouveau opponevano ai repertori accademici un'assoluta originalità di forme, ma per far questo si ispiravano alla natura, intendendo non imitare gli aspetti bensì ripetere la ricchezza inventiva e la vitalità metamorfica. Il Decò parte dagli stessi repertori, mantenendo una buona dose di florealismo, però irrigidisce gli schemi e toglie alle figure fitomorfe e zoomorfe il loro respiro naturale. Apparendo arida e fittiziamente dinamica, la stilizzazione decò produce effetti contrari a quelli del liberty: ecco la predilezione per la simmetria che non sottintende la predilezione verso il nuovo e il diverso ma il ritorno su se stessa.

I motivi iconografici più diffusi sono quelli del ventaglio e dello zigurrat: ossia il motivo a raggiera dove l'immagine si spalanca e irradia simmetricamente nella parte superiore, e quello della piramide a gradoni. Quasi tutti gli altri motivi ricorrenti sono riconducibili a questi due modelli: il canestro di rose o la cornucopia-corredati l'uno e l'altro da fiori o frutti tondeggianti, di aspetto geometricamente regolare-rientra nello schema del ventaglio; così il motivo del "sol levante" e delle mani aperte. anche quello della fontana, intesa come zampillo d'acqua ricadente secondo linee rigide e parallele che è forse il più rigido e ossessivo.

La fontana presenta varianti interne come quella dell'alberello, o vaso, o fusto mediano dal quale si dipartono riccioli simmetricamente disposti.

Quanto al tema del canestro di rose, esso è certamente il simbolo della stagione decò e come tale fu consacrato come copertina del catalogo dell'esposizione parigina secondo la sua versione più diffusa. Il tema dominò i disegni per stoffe e tessuti, quelli per la rilegatura e i lavori in metallo; fu applicato alla grafica come alla scultura; in architettura esso compare oltre che in ambientazioni interne, anche su piastrelle, terracotte, cemento e stucco.

E' un marchio che in Italia troviamo a coronamento di porte e finestre della piccola edilizia cittadina o di vacanza o come ornamento ritmico delle pareti esterne: sigla riconoscibile di primo acchito anche nell'edilizia popolare di certe case popolari che sono sede privilegiata dell'applicazione "povera" dello stile; per poi campeggiare vistosamente in costruzioni simbolicamente rappresentative come l'arco d'ingresso ai giardini di colle Oppio a Roma costruito nel 1929 da Raffaele de Vico.

Barocco

DEAU

Il Barocco è una corrente di arte ed architettura europea che si sviluppa a partire dalla fine del cinquecento per dominare in tutto il secolo successivo.

La critica lo definisce un'arte che non rispetta gli ideali classici, ma li rifiuta per dedicarsi al capriccio individuale.

Movimento, energia e tensione sono fra le caratteristiche principali dell'arte barocca; forti contrasti di luce e ombra accentuano l'effetto drammatico di dipinti, sculture e opere architettoniche. Nei quadri, negli affreschi, nei rilievi e nelle statue barocche vi sono inoltre spesso elementi che suggeriscono una proiezione verso lo spazio circostante, indistinto e infinito, grazie anche a un'attenta resa volumetrica e prospettica.

La tendenza naturalistica è un'altra componente fondamentale dell'arte barocca; le figure umane ritratte non sono stereotipi, bensì individui, ognuno ben caratterizzato. Gli artisti di questo periodo erano affascinati dagli intimi meccanismi della mente e dalle convulse passioni dell'anima, che vollero ritrarre attraverso le caratteristiche fisiognomiche dei loro soggetti. Un senso di intensa spiritualità è presente in molte opere, in particolare nelle rappresentazioni di estasi, martiri o apparizioni miracolose, soprattutto a opera di artisti di paesi cattolici come l'Italia, la Spagna e la Francia. L'intensità, l'immediatezza, la cura per il dettaglio dell'arte barocca ne fanno tuttora uno degli stili più coinvolgenti per lo spettatore in tutto l'arco dell'arte occidentale.

Anticlassico nello spirito e nella forma, il barocco pittorico è caratterizzato da composizioni drammatiche e teatrali che di sovente si estrinsecano in violenti giochi di luce.

Per quel che riguarda le arti figurative, il termine compare per la prima volta nell'opera dello scrittore d'arte Francesco Milizia (1725-1798).

Il barocco è lo stile della Controriforma e nasce nei paesi cattolici; ebbe comunque grandi interpreti anche nei paesi protestanti, ad esempio in Olanda, con Rembrandt e Vermeer.

I pittori che forse meglio rappresentano il concetto di barocco sono Rubens e Caravaggio.

Neogotico

DEAU

Collegato ai presupposti del movimento romantico, il N. si pone come punto di convergenza di una complessa varietà di filoni: implicazioni religiose e tradizioni nazionali, impegno morale e aspirazioni sociali, rivolta antiaccademica e tentativi misticheggianti di opporre i valori spirituali dell'arte al meccanicismo industriale, utilizzazione delle nuove tecniche costruttive e dei nuovi materiali (ferro e ghisa), mascheramento decorativo delle strutture, restauro e imitazione, mitizzazione, idealizzazione e moda. Per la ricchezza delle componenti, che vanno dal criticismo ideologico di A.W.N. Pugin alle istanze misticheggianti e sociologiche di J. Ruskin, alla globalità dell'analisi della critica operativa di E. Viollet-le-Duc, tale ricerca si può considerare all'origine della moderna rivoluzione architettonica. Iniziato nella seconda metà del Settecento, impiegato prevalentemente in edifici religiosi, il N. trova la massima diffusione e vitalità intorno alla metà dell'Ottocento, per prolungarsi poi nel sec. XX, con sviluppi nei movimenti dell'Arts and Crafts, Art Nouveau, Jugendstil, nelle opere dei francesi A. Perret, A. De Baudot, del danese P. W. Klint, dello spagnolo A. Gaudí.

Fondamentale nel N. è la riscoperta e la rivalutazione del Medioevo, ad opera di studiosi di storia dell'arte e architetti; questa revisione, nell'ambito dello storicismo ottocentesco, comporta una opposizione radicale alle tradizioni storiche immediatamente precedenti (in particolare al codice classico fino ad allora fondamentale per il linguaggio architettonico) e il recupero della tradizione gotica la cui continuità, soprattutto nei paesi nordici, non si era mai completamente interrotta. Momenti di tale continuità del Gotico (v.) e del tardo-Gotico nella cultura moderna si possono riscontrare nelle notazioni di Vasari che contrappone ai cinque ordini architettonici il "lavoro tedesco"; nelle rimembranze medievali dell'Alberti; negli apprezzamenti di P. Delorme; nella tradizione di cantieri secolari come quelli della cattedrale di Orléans o del duomo di Milano; nell'atteggiamento critico di G. Guarini che considera il Gotico come un ordine accanto a quelli codificati; negli episodi di goticismo barocco (v. Barocco) culminanti nelle opere di J. Aichel Santini; nelle esercitazioni neogotiche C. \ ren e nei toni preromantici del goticismo di Vanbrugh (P. FneNxI-, *The Gothic. Literary Sources and Interpretation through Eight Centuries*, Princeton, 1966; EUAind s.v.). L'Inghilterra è il paese dove più chiaramente risalta la continuità del Gotico e la connessione con le origini dello spirito romantico (Fl. II. Colvrx, *Gothic Surziaal and Gothic Reaixal*, ArchRev, 1948; K. Crrax, *The Gothic Reoiaal*, London, 1950); la persistenza della tradizione gotica assume particolare rilievo nel Rococò inglese, tanto da determinare nella critica la definizione di Rococò gotico. La diffusione di un gusto fantastico, che si riconnette liberamente al Gotico negli scritti di H.

Walpole, B. Langley e R. Hurd, trova riscontro nelle costruzioni della casa di campagna di Strawberry Hill (1750) di Walpole e del castello di Fonthill, costruito da J. Wyatt per W. Beckford (1796). A questa imitazione fantastica e approssimativa del Gotico si viene a sostituire verso i primi dell'Ottocento una imitazione rigorosa, connessa a un nuovo studio del Medioevo e sostenuta insieme dagli ideali romantici e dalle moderne innovazioni tecniche e strutturali. Fondamentale in questo passaggio è la figura di A. W. N. Pugin, che afferma i principi della correttezza costruttiva e formale dell'imitazione del Gotico, puntualizzando la connessione tra Gotico e Cristianesimo in una romantica visione etico-mistica. Il N. diventa lo stile più adatto agli edifici religiosi; lo stesso Pugin indica come modello le chiese gotiche inglesi del sec. XIV (il *perpendicular*) e costruisce chiese a Southwark, Ramsgate, Liverpool, Leeds, Nottingham (B.F.L. Clarke, *Church Builders of the Nineteenth Century*, London, 1938). La partecipazione di Pugin è determinante anche in una delle opere più valide del N., il palazzo del Parlamento a Londra (iniz. 1836): costruito da C. Barry come un blocco articolato, la profusione di dettagli gotici di Pugin si pone come un vivace mascheramento decorativo (N. PEVSNER, *Storia dell'architettura europea*, Bari, 1963, p. 314). Tale concezione decorativa del N., destinato spesso a ricoprire e mascherare come pretesto storicistico moderne strutture metalliche, appare anche nelle opere di successori di Pugin, in piena età vittoriana. Al Gotico *perpendicular* viene preferito, intorno al 1840, l'imitazione dello stile del Duecento e Trecento, accompagnato dall'esigenza di una maggiore fedeltà ai modelli, precisati dal progredire degli studi storici. Ricordiamo le opere di W. Butterfield (chiesa di All Saints in Margaret Street a Londra, 1850-59), di G. E. Street (St Philip and James a Oxford, 1860-62), di G. G. Scott (Albert Memorial a Londra, 1872) e le corrette imitazioni accademiche di G. F. Bodley e J. L. Pearson. Nella fase centrale del movimento neogotico le istanze di chiarimento del rapporto arte-società vengono accolte e sviluppate da J. Ruskin come reazione romantica al positivismo e razionalismo propri dell'epoca; i suoi principi e la sua azione di riforma a sfondo ideologico si legano a una concezione etico-mistica dell'arte.

Neoclassicismo

L'architettura neoclassica è un fenomeno artistico europeo ed extraeuropeo caratterizzato da un'area linguistica di tipo omogeneo, con radici e matrici semantiche varie e contrastanti. Dal punto di vista storico, si manifestò dai primi decenni del sec. XVIII sino ai primi del XX. L'architettura neoclassica deve essere anzitutto. Intesa nell'ambito di quella generale *koinè* della cultura del mondo occidentale che è il linguaggio classico in architettura.

Gli studi più recenti hanno distrutto il concetto di un'origine archeologica del Neoclassicismo, riferita alla Roma degli scavi, attorno al 1750. Tale interpretazione era infatti congeniale a quella definizione romantica che considerava il Neoclassicismo come un movimento basato sulla copia accademica delle forme del passato, il che permetteva appunto lo sbrigativo giudizio critico di assenza di originalità creativa. Ma una simile ricerca deve correttamente indagare quei fenomeni che possono con liceità essere considerati quali orme espressioni del movimento e della cultura neoclassica: escludendo perciò tutte le manifestazioni (architettoniche, teoriche e didattiche) che proseguono semplicemente la polemica del classicismo seicentesco (particolarmente francese), accademico e autoritario o che ripropongono, la tradizione del linguaggio tardo-rinascimentale, sulla base delle richieste del gusto più diffuso - "bizzarrie" manieristiche, tardo-barocche e rococò. Anche in queste espressioni è presente una più o meno latente controversia con i più appariscenti monumenti della cultura barocca: ma tale polemica -ormai lontana da quella dell'inizio del sec. XVIII- è parte dell'acceso dibattito fra i protagonisti del rinnovamento barocco e i contemporanei avversari classico-accademici. Il Neoclassicismo invece unisce - in una sintesi morale e civile- il polemico rifiuto delle manifestazioni barocche (anche per meglio combattere la diffusa poetica rococò) con la proposta concreta di un rinnovamento classico dell'architettura, all'interno di un inderogabile rinnovamento della società. Così le origini sono illuministiche e classicistiche, non archeologiche e filologiche ovvero formaliste. Una prima "fonte neoclassica" è il *Vitruvium Britannicus* (London, 1715) di C.Campbell, pubblicazione attorno a cui si organizzò, nell'Inghilterra del secondo decennio del sec. XVIII, un gruppo di architetti innovatori, grazie anche al mecenatismo di un nobile dilettante, Lord Burlington. Tradizionalmente tale periodo viene considerato quello dell'architettura "palladiana inglese", mentre una serie di documenti (anzitutto i testi del tempo) dimostra lo stretto legame tra questi artisti e i primi movimenti neoclassici europei. Una seconda fonte è la *Verona illustrata* (Verona, 1731- 32), opera erudita e spregiudicata dal punto di vista degli studi storici, del letterato Scipione Maffei, che si formò nei circoli antibarocchi dell'Arcadia (i quali ancora debbono essere studiati per una comprensione globale del rinnovamento culturale italiano e europeo del primo Settecento). Qui l'autore propone un parallelismo - sociologico e moralistico -

tra la vacuità dei costumi e il gusto rococò, auspicando il rinnovamento sociale e una conseguente espressione artistica basata su un aggiornato classicismo. Il suo discepolo, il dilettante conte Alessandro Pompei anch'egli veronese, tealizzerà in pietra queste indicazioni; mentre nel suo volume dedicato al Sanmicheli (*Li cinque ordini dell'architettura civile di Michel Sanmicheli*, Verona, 1735) propone un primo organico manifesto del Neoclassicismo.

G.C. ARGAN, *Andrea Palladio e la critica neoclassica, "l'Arte"*, 1930

Neoclassicismo europeo.

Forse non è un caso che le prime espressioni neoclassiche nascano in Inghilterra e nella lontana terraferma dell'aristocratica repubblica veneta, che rivendica autonomie politiche ed economiche nei confronti della caotica in ambedue le nazioni la spinta borghese innovatrice è assai forte, mentre è sempre più evidente la debolezza del potere centrale. Il rinnovamento sociale è la condizione di esistenza dei nuovi strati che aspirano al potere: in una concezione dell'ordine e della razionalità (anche il bello deve essere valutato oggettivamente: il classicismo offre regole e canoni utilizzabili da tutti a questo fine), che si offre a classi sociali più ampie della ristretta classe dirigente del passato. Ambedue i paesi avevano pure osteggiato il diffondersi della cultura barocca anche per motivi politico religiosi, nel giudizio critico che accomunava la politica religiosa della chiesa cattolica romana della Controriforma con l'eloquenza della retorica dell'architettura barocca. Sono ancora considerazioni analoghe quelle che hanno portato ad identificare uno dei motivi fondamentali del rinnovamento neoclassico della stessa Roma, attorno al 1740, nella polemica antigesuitica della curia romana. Motivi questi, si è già detto, che impongono l'estensione dell'interesse e delle indagini, ben oltre il semplice momento estetizzante della contemplazione archeologica, alla ricerca di una base poliedrica e complessa, per l'analisi del sorgere del Neoclassicismo. Così una ricerca di tipo strutturale attorno alle origini del Neoclassicismo deve riferirsi anzitutto alla storia globale europea ed in particolare a quel suo aspetto che è la storia della cultura, prima di concludersi nelle conquiste di una storia solamente architettonica. L'attenzione al Seicento (con particolare attenzione al senso europeo del movimento dell'Arcadia),

la *passione per il metodo scientifico* che diventa fanatismo iconoclasta per ogni uorno moderno,

le *prime ipotesi socioeconomiche* che saranno alla base delle esperienze dell'assolutismo illuminato,

la "*curiosità cosmopolita degli intellettuali europei*: cioè quell'insieme di fenomeni che permetteranno la diffusione dell'Illuminismo (v.), sono sempre matrici anche delle prime manifestazioni neoclassiche. Se questo è l'ambito più generale di una corretta ricerca, è necessario qui mettere in luce un aspetto

particolare della vicenda, che diviene però essenziale per la sua comprensione. Il rinnovamento neoclassico in architettura non fu opera di “ professori di disegno “ e architetti, ma di dilettanti, cioè di intellettuali. Fu perciò, anzitutto, rinnovamento culturale e non tecnico o specificatamente disciplinare. Per questi motivi le grandi conquiste della cultura architettonica del secolo precedente (lo spazio barocco, la “ poetica aperta “ dell’eclettismo rococò e dell’esotismo estetizzante) non poterono, oggettivamente’ divenire retaggio del nuovo modo di intendere il “ bello “ nell’edificare che fu, un modo anzitutto civile e puritano. I nobili dilettanti sono i protagonisti di quel rinnovamento che, all’inizio, interessa solo il loro mondo: la loro cultura architettonica è una cultura autodidatta; fanno stampare a loro spese i libri polemici che scrivono; edificano, per se stessi, piccoli edifici per sperimentare i loro progetti.

L’influenza delle teorie di Ruskin. evidente anche nell’orientamento stilistico del N. che per un certo periodo si volge ai modi del Gotico veneziano, si riscontra nell’attività di W. Morris e può essere seguita nel filone del movimento dell’Arts an Crafts (Hitchcock, *Vict Archit*). Più o meno contemporanea e collegata a quella inglese è l’esperienza del N. in Francia. Anche in questo caso il N. si sviluppa sul tronco di una latente e ininterrotta tradizione costruttiva, in particolare riallacciandosi al filone tipicamente francese della stereotomia e assumendo subito un carattere colto, strutturale, con coloriti nazionali. La problematica del N. francese è inoltre connessa alla teoria e alla pratica del restauro architettonico. Figura centrale nella cultura dell’Ottocento per la sua opera critica (che in parte anticipa la critica razionalista moderna), E. Viollet-le-Duc sviluppa un interesse particolare per il carattere sociale del Gotico, oltre che per le caratteristiche costruttive e stilistiche, e tenta di influire tramite la sua attività di studioso sulla produzione contemporanea. Riguardo al problema del restauro degli edifici medievali Viollet-le-Duc assume una posizione diversa da quella di Ruskin, disposto a rispettare la morte nel tempo del monumento e contrario a ogni intervento di ripristino, e tende a riproporre e ricostruire un astratto e unitario stile gotico, utilizzando anche il nuovo tecnicismo delle strutture metalliche (C. Bnrcaanrrlr, *Eugenio Viollet-le-Duc e il rifiorimento degli studi medioevali nel secolo XIX*, Roma, 1915; R. De Fusco, *L’idea di architettura*, Milano 1968). Sul piano delle applicazioni ricordiamo i restauri di Viollet-le-Duc alla Ste Chapelle, a St-Séverin e a Notre-Dame a Parigi, a Carcasion.i, a Pierrefonds, ac Amiens, a Vezelayf i restauri di Detret a Saint-Denis e quelli di Alavoine a Rouen. Fra gli edifici gotici notevoli, ricordiamo le seguenti chiese: Ste-Clotildè a Parigi di F.Ge u (iniz. 1839 e condotta a termine da T, Ballu nel 1857), St-Jean-de-Belleville a Parigi (1845- 59) dr Lassus, St-Denis-de-l’Estrée a Saint Denis (1864- 67) di Viollet-le-Duc, vicina al Gotico vittoriano (Haut eceur,VII,1957) . Nei paesi tedeschi l’idealismo e l’esigenza di contrapporre una astratta purezza alla decadenza e superficialità del Rococò

favoriscono lo sviluppo del N. accanto al predominante classicismo archeologico. L'entusiasmo dei giovane Goethe per il duomo di Strasburgo, l'ammirazione di F. Schlegel per il Gotico, le realizzazioni di K. F. Schinkel, gli studi eruditi di C. A. von Heideloff si pongono come tappe del progressivo affermarsi del N. In un clima precocemente eclettico e romantico sorgono i castelli neogotici di J. D. Ohlmüller e varie chiese, tra cui la Werdersschekirche a Berlino di Schinkel (1825), autore nella stessa città del monumento ai caduti (1819-21), con struttura in ghisa, e la Nikolaikirche ad Amburgo, costruita dal 1845 al 1863 su progetti dell'inglese G. G. Scott. Episodio centrale del N. in Germania è il completamento della costruzione del duomo di Colonia, in base a disegni ritrovati nel 1814 e nel 1816, ad opera di F. A. Ahlert (1824) e successivamente di E. F. Zwirner e di R. Voigtel (4. Ke:vreueusEN, GotiÀ ohne Gott; ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jabhundens, TtJbingen, 1952). In Austria il piir interessante rappresentante della corrente neogotica è F. von Schmidt, autore della chiesa di Maria vom Siese in Fünfhaus a Vienna (1865-75); altri esponenti son J H. von Ferstei (Votivkirche a Vienna) eL, Ernst, restauratore della cattedrale di S. Stefano a Vienna. Nei paesi meridionali il N. si diffonde in misura minore che al nord, per le difficoltà poste dalle diverse configurazioni delle tradizioni architettoniche nazionali maggiormente legate al linguaggio classico. In Italia, dove un precedente di notevole interesse è offerto dai restauri gotici della chiesa di San Martino al Cimino eseguiti da F. Borromini, il N. trova una giustificazione storicistica negli scritti di C. Boito; tra gli esempi più interessanti ricordiamo. All' inizio dell'Ottocento la chiesa della Vaccheria di S. Leucio presso Caserta, del Collecini e le più tarde facciate del duomo di Napoli e della cattedrale di Amalfi; a Padova G. Jappelli costruisce il Pedrocchino (1837), accanto al neogreco caffè Pedrocchi; a Firenze vengono realizzate le facciate di S. Croce (1857-63), di N. Matas, e di S. Maria del Fiore (1866-87), di E. de Fabris, fredde costruzioni del Gotico italiano. Nelle colonie inglesi e nell'America del nord il N. incontra invece largo favore. Negli Stati Uniti in particolare si forma una solida tradizione neogotica, determinata dall'influsso dell'architettura inglese e francese, e che si prolunga fino al sec. XX; utilizzato prevalentemente in edifici religiosi e sporadicamente in edifici civili e collegato al moderno tecnicismo, il N. americano si afferma con W. Ware, J. Renwick e E. T. Potter, legati alla tradizione di Ruskin, e con Richardson, educato in Francia (P. B. Sruon, *The Gothic Revival and American Church Architecture*; an Episode in Taste, 1840-1856, Nerv York, 1968).

Neoromanico

DEAU

Movimento fondato sullo studio e l'imitazione dell'architettura romanica: sorge agli inizi del sec. XIX quando, distrutto dall'Illuminismo il mito dell'universalità delle regole dell'architettura classica e rinascimentale, ogni stile passato viene considerato modello di riferimento altrettanto valido e quindi passibile di imitazione.

Come altri revivals, il N. è in un primo tempo manifestazione marginale dell'eclettismo ottocentesco ma diventa ben presto uno dei principali canali attraverso il quale lo " storicismo " riesce a superare i limiti della soggezione al passato per aprire la via al Movimento Moderno.

Nel momento in cui il movimento neoclassico scopre la convenzionalità di ogni ricorso a regole codificate,

il N., privo di una solida tradizione confortata da testi, regole e trattati, deve costruire la sua propria immagine

direttamente dai monumenti. L'esperienza che dà l'avvio e consente questa operazione è il restauro degli edifici medievali che mette a nudo il problema cruciale del rapporto fra forme e metodi costruttivi: ciò comporta per gli architetti la costruzione per proprio conto dei " principi " sui quali quella architettura si fonda e quindi la rielaborazione originale di quei motivi. Si verifica così anche per il N. quella saldatura, indispensabile per lo sviluppo della nuova architettura, con il nuovo mondo dell'ingegneria. In questa maniera si incominciano a varcare i tradizionali confini dello stile per approdare a una ricerca autonoma, attraverso lo studio delle reali condizioni di partenza dei modelli di riferimento e dei loro rapporti con le infrastrutture politiche e sociali; in questo senso, come rilettura attiva del passato, il movimento neoromanico si pone come uno dei canali d'obbligo attraverso il quale passa la formazione del Movimento Moderno. Inoltre, il N. poiché rilegge i suoi modelli di riferimento secondo le regole della prospettiva, produce oggetti che si differenziano dagli originali in misura molto maggiore di quanto i prodotti neoclassici differenziano dalle loro fonti di ispirazione. Le irregolarità vengono infatti corrette, le simmetrie accentuate ed introdotte nuove abitudini visive, con una operazione affatto opposta a quella brunelleschiana. Se nel '400 la prospettiva aveva obbligato gli architetti a correggere la propria visione secondo le sue regole, ora - nel momento in cui la tensione fra originali e copie raggiunge il suo punto di rottura - il rapporto di imitazione si logora per dare inizio a quel processo di revisione delle regole prospettiche da cui dipendono tutte le abitudini visive correnti. In questo senso, da una esperienza essenzialmente intellettuale che produce momentaneamente l'isolamento degli artisti neoromanici, si prepara il terreno culturale da cui usciranno i fondamentali contributi per il Movimento Moderno di Berlese e di Richardson.

È interessante notare a riprova della validità del metodo nel rispetto dell'assunto iniziale di aderenza al materiale, alla tecnica costruttiva e ai principi formali, come entrambe le esperienze - sia quella americana che quella europea - influiscano poi in maniera decisiva sulle architetture "razionaliste" di Sullivan, Le Corbusier, Oud e Gropius. La tradizione americana, infatti, si presenta facilmente disponibile a raccogliere la corrente neoromanica, soprattutto quella francese del Vaudoier, per l'uso diffuso, specialmente in alcune regioni come il Massachusets, delle grosse murature massicce in pietra non levigata, per le aperture piccole e isolate, le semplici decorazioni a bugnato. Così il riferimento alla tradizione serve a conferire aulicità ad un discorso architettonico che è di per sé ricco e vitale; l'esemplificazione migliore è costituita proprio dall'opera di Richardson. In Olanda l'uso del N. assume un significato progressista e di eredità nazionale, a differenza del Neoclassico, internazionale e conservatore. In questo senso, attraverso una sua applicazione originale, Berlage e la scuola di Amsterdam riescono ad usare il riferimento storico come punto di partenza per una corretta analisi costruttiva e formale degli strumenti nella pratica corrente.

A. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'architecture*, Paris, 1832;

E. Viollet-Le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*, Paris, 1875;

Zevi, Architmod; L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, 1964);

V.Pevsner, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, 1966

E' uno degli aspetti dell'eclettismo architettonico del sec. XIX che, proponendo un ritorno ai valori delle tradizioni autoctone, si è risolto nel recupero del linguaggio, delle forme e dei materiali dell'architettura romanica. Al contrario del contemporaneo neogotico, soprattutto per la mancanza di vere teorizzazioni, il n. non può essere considerato un revival nel senso proprio del termine, ma parte di un più vasto atteggiamento stilistico che si richiama all'architettura paleocristiana, al bizantino, al romanico, per finire agli esempi quattro e cinquecenteschi di architettura civile. Il n. è riconoscibile in gran parte della produzione edilizia ottocentesca e in particolare in quella a carattere religioso che del romanico prediligeva la facile volumetria, il gioco delle superfici piane, il valore plastico e formale dei materiali, ma non si addentra mai in un autentico recupero storicistico. Esponenti rappresentativi del n. sono in Francia L. Vaudoier e i costruttori di chiese in forma basilicale della prima metà del secolo; in Inghilterra T.H. Wyatt, D. Brandon, J.W. Wild, H. Clutton; in Germania H. Hübsc, L. Persius, F.A. Stüler e H. Strack; in Italia L. Carimini e C. Boito; in Danimarca J.D. Herholdt; in America T.A. Tefft e le opere mature di H.H. Richardson.

Lo storicismo in Italia

DEAU

Il travaglio unitario sofferto durante tutto il Risorgimento aveva posto il problema di uno stile nazionale, adatto ad affermare la realtà politica e culturale del nuovo stato. Il maggior contributo regionale al tema unitario si deve fare derivare dalla scuola milanese: lo stile lombardo bramantesco che aveva influenzato l'architettura dell'Italia settentrionale e centrale per tutto l'800 fino al 1860. Vi facevano contrasto i contributi di scuole minori, impiantate sulle rovine dell'Accademia di San Luca: grandiose elaborazioni grafiche, esplose al tempo dell'Art Nouveau. Le difficoltà dell'architettura italiana pre e post-unitarie sono in qualche modo difficoltà politiche: già nei primi " congressi degli scienziati italiani " (importante movimento prerisorgimentale) si tendeva ad affermare l'unità della cultura italiana, esaltando gli artisti di ogni tempo e di ogni regione della penisola. La connessione dell'arte contemporanea con quella antica non poteva sentirsi, come in Francia, Germania e Inghilterra, del sicuro riferimento allo stile gotico, inteso come stile nazionale: in effetti, in Italia, si tendeva invece a rievocare lo stile rinascimentale, del '400 e del '500. Aderire allo stile gotico, poteva significare infatti allacciarsi ai movimenti transalpini od alla politica del papato: due forze intese come antiunitarie. Il singolare problema dell'unità d'Italia, con Roma capitale, comportava il desiderio di fondare una nazione forte, capace di svolgere il fulcro di grande potenza.

Doveva servire al conseguimento di questo ruolo non solo il patrimonio antico, ma la fioritura di iniziative architettoniche nuove, degne dell'antico. Il complesso di inferiorità nasceva dal contrasto fra condizioni presenti e glorie passate, dal confronto fra Italia e grandi potenze governi appoggiavano quindi ogni sforzo atto a superare gli aspetti esteriori di questo divario culturale: gli architetti italiani rispondevano così bene all'invito, da raggiungere alla fine dell'800 (quando ormai

L'E. era degenerato e fuori tempo) una provvisoria fama internazionale, specie presso i paesi in via di sviluppo, a loro volta alla ricerca di un ruolo internazionale. In questo ciclo involutivo prevalevano il gusto san gallese, il manierismo di Giulio Romano, porterà però ad una scala, ad una enfasi smisurata. Le manifestazioni della cultura eclettica italiana non sono quindi di particolare interesse: molto più interessanti, appaiono ancora oggi i contributi critici di alcuni saggi, i dibattiti congressuali, le polemiche fra architetti e ingegneri, durante il Risorgimento e nei primi decenni dell'unità d'Italia. Il più vivace centro culturale del tempo può essere considerato quello veneto, trapiantato a Milano dopo il 1859 per merito di Piero Selvatico Estense (1803-80) e del suo allievo Camillo Boito (1836-1914). I loro saggi critici contengono un'informazione ricca

ed in qualche modo completa sul travaglio di una ricerca. L'incertezza rispetto ai temi di fondo, la difficile interpretazione dei movimenti e delle realizzazioni del tempo, è più evidente in Boito, spesso tradito da una precoce autorevolezza di leader. Già nel 1841, il Selvatico si era pronunciato, a favore di una rigorosa coerenza storica: quella medesima coerenza che si è vista affermata dal Canina mentre impostava, negli stessi anni, il problema centrale dell'E. romantico. In un'opera collettiva, R. Pareto, nella scia culturale del maestro veneto, affermava: "Sonvi alcune volte, nella vita delle nazioni, epoche nelle quali si va a tentoni, quasi che smarrita fosse la via del progresso. La filosofia diventa allora necessariamente eclettica

(Autori vari, *Lavori e progetti di valenti architetti moderni italiani*, Milano, 1858). Per progredire, occorre rifarsi ad un procedimento scientifico, basandosi sulla critica storica, si doveva ricercare nell'architettura passata non solo il disegno stilistico, ma le tecniche dei materiali adottati. Per questo, prima il Selvatico a Padova e poi il Boito a Milano ampliarono la nuova didattica dell'architettura allo studio dell'ingegneria. Essi avevano compreso come la considerazione dei fatti tecnici in sede soltanto esecutiva, come conseguenza di una ideazione a priori (secondo l'insegnamento di Guadet all'Ecole des Beaux-Arts), fosse uno dei maggiori impedimenti al progresso della didattica. Anche lo storicismo architettonico ha avuto i suoi maggiori contributi attraverso le prime analisi (distributive, stilistiche, tecnologiche) dei " caratteri " degli edifici, in funzione non soltanto critico-conoscitiva, ma anche operativa.

L'Eclettismo in America.

L'America del Sud stava diventando il naturale luogo di assorbimento dei prototipi eclettici europei senza rilevanti apporti originali autoctoni, l'America del Nord rielaborava originalmente i temi della cultura architettonica europea.

Nel nuovo continente si era direttamente innestata la colonizzazione olandese, con una edilizia residenziale coerente a quella della successiva colonizzazione inglese: fragili case di legno venivano costruite su di una scala ancora più minuta degli esempi d'origine e secondo le tecniche radicalmente trasformate, in poco più di un secolo, in funzione delle nuove esigenze abitative e della diversa disponibilità di materiali costruttivi. Stupisce soprattutto l'abbandono di ogni sistema intellettualistico, di ogni chiarezza classicista, sia nelle forme strutturali che negli accostamenti volumetrici: l'empirismo operativo, oramai nettamente americano, è il carattere saliente di queste case unifamiliari di varia dimensione, suscettibili di successivi ampliamenti. La soggezione ai prototipi ellenici, dal celebre Monticello di Jefferson in poi, è evidente nella ricerca di una dignità confortata dal Neoclassicismo palladiano inglese. Liberamente reinterpretati, spesso soltanto orecchiati, sono gli stili d'origine (georgiano, ecc.). Forse solo nell'architettura romana dell'epoca imperiale si è realizzato un così spregiudicato adattamento delle tecniche ad una cultura e ad uno stile d'im-

portazione. La nuova architettura americana ha il suo valore nell'uso di elementi costruttivi minuti disposti secondo metodi aperti rispetto ad ogni canone, in quanto regolata solo da uno spregiudicato empirismo, e nella serie di esemplari quantitativamente numerosi, per l'inaudita ripetizione e variazione di prototipi. Le piccole case non hanno più struttura portante, pannelli di tamponamento, tramezzi interni, ecc., ma sono concepite con una strana coerenza di disposizioni costruttive che assolvono insieme funzioni strutturali: di chiusura e di irrigidimento: una coscienziosa perfezione esecutiva presiede alla complessa, operazione, tende a dare oggetti di una rara chiarezza, più di realizzazione che di concezione. Anche quando la costruzione lignea è ricoperta in tutto o in parte da facciate in muratura, le difficoltà degli inserti sono risolte con stupefacente novità e pertinenza di disposizioni. L'asservimento di queste espressioni tipiche locali alla scala della civiltà europea avviene non sul rigore della concezione, ma sulla finezza e sulla ineccepibile esecuzione del disegno. Il processo, già intrinsecamente eclettico nel '700, rimane tale per tutto l'800, con una spiccata fedeltà ai canoni neoclassici e poi neogotici; utili ambedue ad un facile apparentamento con la cultura inglese d'origine.

La nuova scala dimensionale delle singole abitazioni, la loro nuova dimensione rispetto al territorio, si esprime (nelle "plantation houses" come nelle ville del New England) in un rapporto assolutamente originale fra edifici e preesistenze. Questo ceppo di cultura: locale, troppo facilmente interpretato come manifestazione spontanea o naturale, è invece ricco di valori originali (tecnici e abitativi) presieduti da una singolare interna regola morale che coinvolge progettisti, esecutori, abitanti, nel quadro di manifestazioni organiche (qui il termine assume il suo preciso significato) non facilmente illustrabili.

Altro aspetto saliente dell'architettura americana, oltre le stazioni ferroviarie, è la nuova dimensione delle grandi costruzioni metalliche (ponti sospesi e grattacieli). Il ponte di Brooklyn sullo Hudson a New York (1867) può avere una corrispondenza soltanto nella Tour Eiffel. I primi grattacieli costruiti nei nuovi centri metropolitani utilizzano le tecniche della ghisa e dell'acciaio con la stessa franchezza con la quale nelle case unifamiliari erano stati riadattati gli schemi lignei antichi. Anche qui i prototipi delle costruzioni navali (in questo caso gli impianti misti, sorretti da tubi d'acciaio) venivano reimpiegati in costruzioni civili; anche qui il rapporto fra struttura interna, (pianta libera, con pochi fulcri isolati) e struttura della facciata era discontinuo, come per le case in legno dello stile georgiano; anche qui la scala degli ambienti interni estesissimi in superficie, ridotti al minimo in altezza) a degli edifici (alti e stretti in un fantastico rapporto con la città) diveniva fatto saliente.

Al Classicismo dell'età di Jefferson segue negli anni '20 un revival ellenico (ispirato da J. Soane) il cui maggiore esponente è J. B. H. Latrobe, architetto di origine francese. Negli anni '30 e '40 lo stile greco è in effetti lo nazionale

degli Stati Uniti malgrado la sua totale assenza di radici nazionali. Il revival greco si prolunga fino alla guerra civile, ad opera degli allievi di Latrobe, R. Mills e IV.

Strickland. Esso coesiste:

a) con un Gotico rudimentale ed economico (utilizzato come stile dall'uso di archi a sesto acuto) usato nell'architettura religiosa e pubblicato in appendice agli ordini classici nei manuali di architettura. Già nel 1805 Latrobe stesso aveva presentato un'alternativa gotica per la sua cattedrale di Baltimora;

b) con l'uso di nuove tecniche (ghisa) negli edifici commerciali, particolarmente dopo il 1850. J. Bogardus, che ne è insieme il costruttore ed il propagandista, si compiace di mostrare l'adattabilità del nuovo materiale alle forme stilistiche classiche, che restano pressoché inalterate. Il periodo successivo alla guerra civile (1860-76), se segna la fine del revival greco di fronte all'espansione industriale ed edilizia, tende ancor più caotico e meno unitario il panorama americano, sotto l'influsso contrastante e chiaramente di importazione del Gotico " high victorian " e delle teorie del Ruskin e del gusto " secondo impero ". La figura di H.H. Richardson appare naturalmente come quella del primo architetto americano, anche se è necessario correggere la prospettiva critica tradizionale, che tende a metterne in ombra i legami ma la cultura europea. In effetti il medievalismo di Richardson presenta derivazioni da esperienze francesi e vittoriane. Particolarmente nella chiesa di Brattee Square a Boston (1871-72) è possibile leggere un ricordo di St-Pierre-de-Mont-Rouge e di altre chiese degli anni '60 a Parigi, che egli poteva aver visto nel periodo dei suoi studi presso l'École des Beaux Arts. La policromia dell'interno ricorda motivi vittoriani, forse per l'influsso del suo collaboratore C. F. McKim, nelle cui opere personali è evidente l'influenza di N. Shaw e che, dopo la morte di Richardson (1886), darà vita, assieme a W. Mead e S. White, ad un programmatico revival di forme neo-coloniali e italiane. Comunque. Il medievalismo di Richardson è più complesso e più eclettico del Neoromanico, cui spesso viene ridotto. Nella biblioteca a Quincy (1880-83), gli archi di entrata sono di derivazione paleocristiana-siriana e sono presenti precisi influssi di Shaw. Lo stesso Marshall Field Store a Chicago presenta indubbi caratteri eclettici riducibili alla categoria del Neoromanico. Ciò non toglie nulla all'importanza della figura di Richardson, la cui grandezza consiste nelle qualità architettoniche della sua opera (ad es., nel rapporto tra elasticità planimetrica complessa e leggibilità volumetrica) e non nella cosiddetta schiettezza decorativa (alla cui semplificazione pura tende), nell'aderenza alla realtà costruttiva e nella moralità dell'ispirazione.

L'Eclettismo nei paesi asiatici.

In Asia sono presenti fin dalle epoche più antiche (v. asiatica protostoria) scambi e rapporti tra le varie culture e civiltà che, pur non conducendo ad una forma cosciente di E., fanno sì che esistano contaminazioni tra tipi edilizi e strutturali

architettoniche che rendono in alcuni casi evidenti gli elementi stranieri rispetto a quelli autoctoni.

Nel Vicino Oriente Antico le civiltà egiziana e mesopotamica non presentano rilevanti fenomeni di E. architettonico; solo a partire dal I millennio, rotto l'equilibrio delle potenze nazionali, compaiono in Egitto influenze assire (rilievi decorativi della, XXV dinastia) e greco-eggee, mentre l'architettura assira e neo-babilonese rielabora motivi egiziani, analogici e iranici (palmette e volute del palazzo di Nabucodonosor).

Simbolismo e decò

Il Simbolismo è una delle più importanti correnti artistiche della fine del XIX secolo.

La sua poetica, alternativa sia alla pittura accademica che alle più avanzate tendenze del realismo e dell'impressionismo, rappresenta un ponte tra l'Ottocento e il Novecento e costituisce una delle premesse fondamentali alle rivoluzioni formali attuate dalle avanguardie del XX secolo.

Sorto come reazione al Naturalismo e all'Impressionismo della fine del XIX secolo, il Simbolismo aveva la finalità di indagare quelle piaghe della coscienza umana al confine tra realtà e sogno (nel 1900 viene pubblicato il saggio *L'interpretazione dei sogni* di Freud) fino a quel momento escluse dall'indagine artistica. Alla visione positivista, propria del Realismo ottocentesco, i Simbolisti opposero un nuovo linguaggio artistico finalizzato alla rappresentazione indiretta di stati d'animo e di emozioni attraverso dei simboli (ovvero "qualcosa che sta al posto di qualcosa d'altro") che consentivano di tradurre in immagini analogiche le condizioni più intime dell'animo umano.

Uno dei maggiori interpreti del rinnovamento del linguaggio plastico fu sicuramente il casalese Leonardo Bistolfi (1859 – 1933), considerato uno dei maestri fondamentali della scultura liberty italiana tra Otto e Novecento, colui che apportò alla produzione artistica una ventata di internazionalità e che divenne l'interprete più diretto dei nuovi ideali altoborghesi attraverso la statuaria cimiteriale. Il linguaggio bistolfiano flessuoso ma, nel contempo poderoso e saldo, è esemplificato con il bozzetto per il Monumento a Camillo Cavour (1911 – '13), con la lastra tombale in gesso del poeta Andrei e con i due piccoli bronzi *Gli amanti* e *Testa dell'Alpe*.

Simbolista fu anche, all'inizio della sua carriera, il futurista Umberto Boccioni che è rappresentato dalle seguenti opere: *Studio per il sogno*, *Gli amanti*, *I fidanzati*, *Beata Solitudo*, ... Tra gli artisti considerati veri maestri della modernità e, per tale motivo, non "mandati al rogo" dagli "incendiari" Futuristi, oltre a Previati e a Pellizza da Volpedo, ci fu lo scultore torinese Medardo Rosso che portò l'arte plastica ad una visione bidimensionale ed orientata da precisi punti

di vista, elevando, inoltre, la cera, sostanza duttile e potenzialmente mutevole in base alle condizioni ambientali, a materiale della scultura finita come esemplifica il celebre *Ecce puer* del 1906 (fig.1).

Un'autonoma rielaborazione dello stile liberty e di quello secessionista in chiave klimtiana si riscontra nella **Preghiera** (1914) di *Felice Casorati*, eccezionale lavoro che appare coniugare l'attività di pittore con quella di mosaicista bizantino (fig.2).

La produzione simbolista francese, è documentata dalle serigrafie **Les Origines** di *Odilon Redon* il quale, facendo coincidere natura e sogno, coglie gli aspetti più sfuggenti, anormali e "oppiacei" della realtà. Del teorico della Scuola di Pont - Aven e vicino a Gauguin, *Emile Bernard*, è esposta l'opera **Les Bretonnes au goemon**, dove cinque indistinte figure femminili con lo sguardo rivolto verso il mare acquistano una straordinaria carica plastica. In *Madame Sérusier* è l'ombrello di Paul Sérusier emerge chiaramente un linguaggio legato al mondo giapponese e caratterizzato dalla stesura di campiture di colore larghe e piatte che già contraddistinguevano le opere di Paul Gauguin, riferimento fondamentale per numerosi artisti europei che, verso la fine dell'Ottocento, erano alla ricerca di un mondo puro ed incontaminato.

Il simbolismo nella scultura

Uno dei maggiori interpreti del rinnovamento del linguaggio plastico fu sicuramente il casalese Leonardo Bistolfi (1859 – 1933), considerato uno dei maestri fondamentali della scultura liberty italiana tra Otto e Novecento, colui che apportò alla produzione artistica una ventata di internazionalità e che divenne l'interprete più diretto dei nuovi ideali altoborghesi attraverso la statuaria cimiteriale. Il linguaggio bistolfiano flessuoso ma, nel contempo poderoso e saldo, è esemplificato con il bozzetto per il Monumento a Camillo Cavour (1911 – '13), con la lastra tombale in gesso del poeta Andrei e con i due piccoli bronzi *Gli amanti e Testa dell'Alpe*.

Compiuti gli studi alla scuola tecnica di Torino con Giuseppe Archinti, Bistolfi vince a sedici anni una borsa di studio dal Comune di Casale e si iscrive all'Accademia di Brera di Milano dove, fino al 1879, frequenta il corso di scultura di Giosuè Argenti. In questo periodo si inserisce nell'ambiente della tarda Scapigliatura Lombarda e si appassiona all'opera di Tranquillo Cremona e soprattutto alla scultura di Giuseppe Grandi, con cui avrebbe desiderato lavorare. Poiché Grandi non accettava allievi, Bistolfi nel 1880 ritorna a Torino per iscriversi all'Accademia Albertina e studiare col Tabacchi.

Aperto uno studio per conto suo, nell'82 realizza il suo primo monumento funebre, *L'Angelo della Morte* (tomba Braida, Torino fig.1),

Tra il '92 e il '95 esegue la *Cappella della Salita al Calvario al Santuario di Crea*, un'opera fondamentale poiché in essa iniziano a delinarsi quegli elementi che diventeranno peculiari della scultura bistolfiana.

Tuttavia il vero e proprio rinnovamento stilistico si verifica nel 1895 con la lapide funeraria *Le spose della morte*, in cui confluiscono Preraffaellismo, Simbolismo e Liberty. Nel 1902 si inaugura a Torino l'Esposizione di Arti Decorative e Industriali di cui egli si era fatto promotore insieme a Calandra, Thovez e Ceragioli. Alla Biennale di Venezia del 1905 ottiene una sala con oltre venti opere e vince il premio per la scultura. All'Esposizione è presente anche il modello del monumento funebre al senatore Orsini, *La Croce*, in cui si notano per la prima volta echi e suggestioni della scultura di Rodin.

Tutti questi monumenti funebri, gli fece attribuire l'appellativo di "*poeta della morte*". E poeta egli fu veramente non soltanto per la lirica fantasia e la profondo spiritualità con cui tante volte affrontò quel tema, ma anche e soprattutto, per la qualità del suo linguaggio plastico, duttile e fluida, che dal marmo e dal bronzo fa scaturire immagini di luminosa e talvolta quasi sensuale bellezza e di grande raffinatezza lineare come ad esempio nel *monumento al Segantini* (1906, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, fig.2) in cui "vince il chiuso rigor l'anima schiava e a fior del marmo aerea si spande" (D'Annunzio).

Altre importanti opere furono il *monumento a Garibaldi* (1908, Sanremo) e il *gruppo del Sacrificio* per il monumento a Vittorio Emanuele II Roma, fig.3.

Il 22 settembre 1913, alla presenza di Vittorio Emanuele III, venne inaugurato a Bergamo il monumento a Cavour; lo scultore venne insignito con la croce di merito di Cavaliere dell'Ordine Civile di Savoia.

Dopo la guerra la fama di Bistolfi si affievolisce sempre più, tanto che la critica si occupa solo sporadicamente della sua opera. Si ritira allora nella sua villa a La Loggia, dove continua a lavorare dedicandosi non solo alla scultura, ma anche ad attività pittoriche e letterarie.



fig2



fig.1



fig.1



fig.2



fig.3

Abele

Si riconosce per la presenza di un agnello al suo fianco: è quello che egli offrì in sacrificio (*Gen.*, 4, 4) e che Dio gradì, ma che suscitò la gelosia di Caino

Abete rosso

Questa conifera è stata utilizzata in passato come simbolo del tempo, perché sembra vivere a lungo e le foreste di abeti appaiono eterne. Rappresenta principalmente la fermezza e la fedeltà, sia per la forma, sia perché rimane sempre verde.

Alleanza

La Bibbia riferisce che, dopo il diluvio, Noè e la sua famiglia, uscendo dall'arca, offrirono un sacrificio a Dio, il quale dichiarò «Concluderò un'alleanza con voi...; non ci saranno più diluvi sulla terra: metto il mio arco fra le nubi» (*Gen.*, 9, 8-13). Ogni volta che si vede un arcobaleno che sembra unire il cielo e la terra, ci si può ricordare che esso è il simbolo dell'alleanza di Dio con gli uomini. Questo è il significato che ha in molti quadri.

Alleanza

La Bibbia riferisce che, dopo il diluvio, Noè e la sua famiglia, uscendo dall'arca, offrirono un sacrificio a Dio, il quale dichiarò «Concluderò un'alleanza con voi...; non ci saranno più diluvi sulla terra: metto il mio arco fra le nubi» (*Gen.*, 9, 8-13). Ogni volta che si vede un arcobaleno che sembra unire il cielo e la terra, ci si può ricordare che esso è il simbolo dell'alleanza di Dio con gli uomini. Questo è il significato che ha in molti quadri.

Altare

Originariamente i cristiani celebravano il loro culto in case particolari ed il pane e il vino della Comunione erano deposti sulla tavola* domestica. A metà del III secolo, in certi ambienti in cui il senso liturgico scivolava verso una credenza delle potenze magiche, si cominciò a distinguere la tavola riservata al culto dalle tavole comuni. Si profilò però ben presto una reazione, ed uomini come Origene ricordarono che si trattava di una tavola, non di un altare, e che «ciascuno ha per altare la sua anima ed il suo pensiero da cui si elevano profumi di soave odore, cioè le preghiere di una coscienza pura».

Quando, un secolo più tardi, si poterono costruire liberamente dei templi, si usarono dapprima delle comuni tavole di legno, ma la nozione biblica di comunione si evolveva e passava alla dottrina cattolica del sacrificio della Messa; quest'ultima, per la transustanziazione che ritiene di operare, diventava un sacrificio celebrato per la salvezza di un fedele o di un altro. Se si trattava di

* gli asterischi indicano le parole chiave

un sacrificio, non bisognava dunque riservargli un altare come fanno tutte le religioni, e specialmente il giudaismo dell'Antico Testamento? Si passò così dalla nozione di tavola a quella di altare, che appariva più ortodossa. Quest'ultima, benché nuova per il cristianesimo, si installò così fortemente negli spiriti, che si giunse ad esigere che un prete che si spostava, prendesse con sé un altare portatile.

Nacque poi l'idea di una recinzione del coro intorno all'altare, per esprimere simbolicamente la differenza essenziale fra il clero ed i laici.

Alcuni altari di pietra sono segnalati dall'archeologia cristiana. Nel 517 un concilio (d'Epaone) proibisce di costruire altari con materiali diversi dalla pietra, però, a metà del VI secolo, Giustiniano offriva un altare d'oro alla basilica di Santa Sofia.

All'inizio l'altare era sostenuto da una sola colonna, ma ben presto le colonne divennero quattro, com'è ancora tradizionale nella chiesa ortodossa; nella chiesa d'occidente invece continuò l'evoluzione e si giunse a posare la tavola d'altare su un basamento di pietra.

Alcuni altari antichi somigliano in modo sorprendente alle tombe. Gregorio di Tours (t 594) ricorda che l'altare di Santa Croce di Poitiers era di legno, e lo chiama cofano. Ciò dipende dal fatto che i primi cristiani tenevano spesso le loro riunioni attorno alle tombe dei martiri e, per tradizione, la forma di tomba per gli altari fu mantenuta a lungo; da qui deriva anche l'uso di porre delle reliquie sotto l'altare.

La decorazione degli altari riflette veramente tutte le varianti della teologia e del gusto: gli altari più antichi sono decorati con croci, crismi, tralci di vite e palme.

Fu subito proibito di posare alcunché sull'altare, fatta eccezione per ciò che doveva servire immediatamente per la Messa. Nell'VIII secolo fu presa l'abitudine di porvi dei reliquiari, poi dei vasi sacri ed il libro del Vangelo; apparvero poi quattro candelieri posti agli angoli, ad imitazione di quelli del tempio di Salomone, veramente necessari nelle chiese preromaniche e romaniche, spesso molto buie. Inoltre la loro luce riflessa dalla tovaglia dell'altare simboleggiava bene la nozione cattolica della Chiesa come regno di Dio sulla terra, cioè un po' di luce celeste venuta sulla terra stessa.

Amore

L'amore di Dio per gli uomini è simboleggiato da un libro, quello dei Vangeli che portano al mondo, con la salvezza, la prova della bontà divina; oppure dall'arcobaleno che ricorda l'alleanza conclusa dopo il diluvio.

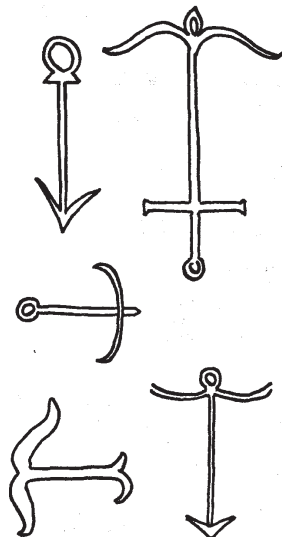
L'amore di un uomo verso Dio è rappresentato da frecce, cioè dalla preghiera che sale al cielo... fino al trono di Dio. Anche una lampada, una fiaccola o più semplicemente una fiamma esprimono questo amore che rischiarà e riscalda la

vita del fedele.

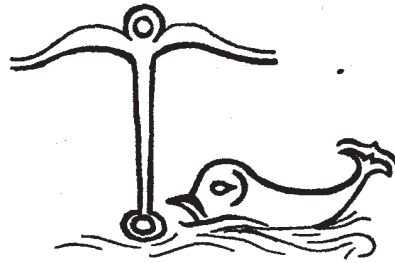
L'amore coniugale attinge i suoi emblemi dalla letteratura e dagli usi di tutti i popoli: ecco il mirto dal quale era circondato tutto il tempio di Venere a Roma; ecco soprattutto la rosa. Ma c'è anche il geranio a foglia d'edera, più ricco dell'edera dei boschi, come l'amore che è più ricco dell'amicizia. C'è poi, il tiglio per ricordare Filemone e Bauci,) modelli di fedeltà coniugale, che furono trasformati in quest'albero. C'è la margherita che gli innamorati interrogano Sfolgiandola; c'è il diamante, la pietra più preziosa e più dura. Oppure una nudità, un cuore, fiori in abbondanza.

Ancora

Presso i Greci, per i quali è importante tutto ciò che riguarda il mare, l'ancora era utilizzata in modo generale come simbolo della vita marittima. Essa figura sul verso di alcune monete, come simbolo di un porto (Alessandria, Antiochia); rappresenta lo stato di marinaio e come tale si trova su alcuni epitaffi pagani.



Disegni di ancore - Epoca romana.

Ancora e delfino • Catacombe (II secolo).*Ancora e delfino - Catacombe (II secolo).*

Sono i cristiani che hanno dato a questo segno un significato religioso: si sa che nel I secolo essi attendevano un ritorno imminente di Cristo e «si ancoravano a questa speranza escatologica». I loro predicatori, del resto ispirati dalla

*Incisione su sigillo di calcedonio - Ancora, croce, pesci, colombe e palme - British Museum.*

Epistola agli Ebrei (6, 18-20), utilizzarono l'ancora come simbolo di questa speranza*. Il Regno di Dio, realizzato al momento della parusia, era il porto dove essi avevano la certezza di trovare la pace, quella «pax» iscritta tanto spesso sugli epitaffi. L'ancora divenne così l'espressione della certezza che i loro defunti erano arrivati al porto, a quel porto della pace eterna.

L'ancora è rappresentata spesso accompagnata da uno o più pesci* che raffigurano Gesù Cristo stesso. A volte vi sono aggiunte delle palme*, simbolo dell'era messianica, o delle colombe* che rappresentano le anime dei defunti. In questo gruppo di simboli, il tridente sostituisce talvolta l'ancora e sembra adombrare la forma della croce. Infine, una raffigurazione funeraria delle cata-

combe comprende un'ancora fra due pesci. Con questa iscrizione «IXOYE

MM2N = pesce dei viventi»: è evidente per il credente l'allusione a Cristo ed alla vita eterna, anche se essa è celata al pagano persecutore. Tutto ciò dimostra chiaramente che la speranza simboleggiata dall'ancora non è la virtù astratta alla quale di solito pensiamo, ma la certezza della vita eterna con il Salvatore, ed è più una fede che una speranza.

Albero

Nel pensiero degli antichi l'albero è il simbolo principale della fertilità e, in modo generale, la fonte misteriosa della vita.

Plinio (*Hist. Nat.*, XII, 2) assicura che gli alberi furono i primi templi degli uomini. È vero che il silenzio delle foreste o l'imponente chioma di alcuni grandi alberi risvegliano un certo senso religioso; si sa d'altronde che a molte divinità era stato attribuito un particolare albero: la quercia a Giove, l'alloro ad Apollo, l'olivo a Minerva, il mirto a Venere, il pioppo ad Ercole, ecc. Ancor oggi gli alberi sono idoli per alcuni popoli, che li circondano con un recinto dentro il quale si esercita il culto.

Nel Vecchio Testamento l'albero è talvolta l'immagine dell'arroganza (Is., 2, 13) o della longevità (Is., 65, 22); si parla anche dell'albero della vita (*Gen.*, 3, 22, ripreso in *Apoc.*, 2, 7; 22, 2, 14), cioè dell'albero il cui frutto dà la vita eterna. *Giobbe* (14, 7 ss.) spiega questo simbolo con il fatto che alcuni alberi producono continuamente dei polloni.

Il profeta *Ezechiele* (17, 22) ascolta Dio che gli promette di prendere un ramo di cedro e di piantarlo su un'alta montagna israelita per farlo germogliare e crescere fino a dominare le foreste circostanti: era l'annuncio della supremazia di Israele su tutti i popoli. È così che l'albero è divenuto il simbolo degli israeliti... «piantati» da Dio sulla terra. I padri della Chiesa hanno ripreso questa immagine per designare la Chiesa cristiana, erede delle promesse fatte a Israele: comunque, questo simbolismo non è frequente, perché il paragone che esso presenta non è comprensibile senza spiegazioni.

Nel Medioevo, dove si ammetteva con una certa facilità che l'antichità pagana era una prefigurazione della civiltà cristiana, l'albero simboleggiò la forza vegetativa data alla natura da Dio: a questo simbolo però se ne sovrapposero altri: divenne il segno della potenza che Dio manifesta nella Chiesa, considerata come un giardino da Lui piantato sulla terra; divenne talvolta il segno di Cristo, la cui autorità si fa sentire nel regno di Dio, come la linfa nell'albero.

Alfa e Omega (A e O)

«Io sono l'alfa e l'omega, l'inizio e la fine» disse Dio *nell'Apocalisse* (1, 8; 21, 6). Questa stessa frase, nello stesso libro biblico, è prestata anche a Gesù (22, 14). L'uso di una formula identica per l'uno e per l'altro indica qualcosa che è loro comune. Anche quando si è voluto caratterizzare Gesù in quanto divino, si è fatto uso di questa espressione.

A proposito dell'origine di questa formula, Gerolamo (*Gerem.*, XXXV, 26) racconta che nei metodi pedagogici dei suoi tempi sussisteva un'antica usanza che consisteva nel «far recitare le lettere dell'alfabeto greco nel loro ordine regolare, poi, come esercizio di memoria, nel passare dalle prime alle ultime in ordine di allontanamento: alfa-omega; betapsi..., ecc.». È molto probabile che questo procedimento di memorizzare l'accoppiamento delle lettere sia all'origine storica di questo simbolo.

Per alcuni filosofi questa espressione designa la totalità dell'Essere. Per l'umile cristiano, il senso di tale espressione è facilmente comprensibile: come la prima e l'ultima lettera di un alfabeto inglobano tutte le lettere e quindi tutte le parole che indicano tutto ciò che esiste, così queste due lettere possono indicare colui che ha potere su tutte le cose, cioè il Signore del cielo e della terra, il padrone del cosmo.

Questo significato non era vero ai tempi delle persecuzioni: la sovranità di Gesù Cristo sul mondo era rifiutata troppe nettamente dai fatti. Inoltre, la fede in questa sovranità non poteva manifestarsi pubblicamente senza segnalare nel contempo ai persecutori la presenza dei cristiani. Ecco perché A e 2 non si trova prima dell'epoca di Costantino, ma da quel momento tale segno si impose.

Le più antiche testimonianze esistenti, datano dall'inizio del IV secolo. Dapprima si trovano queste due lettere isolate, o circondate solo da una corona, talvolta di alloro in segno di adorazione, talaltra d'olivo in segno di pace. Molto presto però questo segno è stato accompagnato dal *chrisma**: questo insieme trovò grande favore nella seconda metà del IV secolo, favore dovuto alla disputa dogmatica dell'epoca. A quel tempo il mondo cristiano era diviso in due campi opposti violentemente circa la relazione da stabilire fra Dio e Gesù. Tutti credevano alla divinità di Cristo, ma gli ariani dicevano «il Figlio dipende dal Padre», mentre gli atanasiani replicavano «sono perfettamente uguali». A evidente che, in questo contesto dogmatico, la sigla «A» e «U» non poteva assolutamente convenire agli ariani, perché le frasi bibliche alle quali si riferisce sono poste in bocca sia a Dio che a Gesù Cristo, ben suggerendo così la loro identità.

Invece soddisfaceva i loro avversari, ed è proprio per dimostrare la loro ortodossia atanasiani che gli imperatori romani, divenuti cristiani usarono costanmetà del II secolo, sarebbe stata martirizzata atrocemente. Sarebbe stata fatta rotolare su un letto di carboni ardenti, ma miracolosamente protetta; il suo carnefice poi le avrebbe strappato o mozzato i seni. Mentre la seppellivano, cento giovani in tunica bianca portarono dal cielo una lastra tombale con la seguente iscrizione «*Mentem sanctam spontaneam, honorem deo et patriae liberationem*» (Anima santa, spontanea, onore per Dio e liberazione della patria). Un anno più tardi, poiché una colata di lava minacciava la città in cui si trovava la sua tomba, gli abitanti del luogo ebbero l'idea di prendere il velo che copriva la tomba per stenderlo davanti al torrente di fuoco, che si sarebbe arrestato repentinamente. Questi miracoli spiegano il fervore popolare che nel

Medioevo ha circondato il ricordo di sant'Agata, e la ragione per cui ella sia diventata la protettrice contro il fuoco.

L'iscrizione della sua tomba è stata riprodotta spesso sulle campane; si pensava che le campane, suonando l'allarme, avrebbero attirato contemporaneamente la protezione di sant'Agata a favore dei sinistrati.

In memoria del suo supplizio, essa è spesso rappresentata portando i suoi seni su di un vassoio, o tenendo in mano il coltello o le forbici del suo martirio.

Agnello

L'agnello è uno dei più antichi simboli cristiani, ed è stato usato in molti sensi. Dapprima ricorda il culto israelitico quotidiano, durante il quale si sacrificava un agnello per purificarsi dei peccati (*Gen.*, 4, 4; *Ex.*, 12, 3; 29, 38; *Lev.*, 3, 7; 12, 6; *Es.*, 16, 1; 53, 7; *Ger.*, 11, 19, ecc.). Poi, con Giovanni Battista, divenne il segno dell'opera redentrice di Gesù. Infatti è l'ultimo dei profeti che l'ha designato come «l'agnello di Dio che toglie

il peccato dal mondo» (*Is.*, 1, 29). Questa espressione sottintende un paragone con il sacrificio espiatorio degli israeliti e presenta due sfumature: prima di tutto non è un agnello offerto a Dio dagli uomini, ma è quello che Dio dà agli uomini; poi, a causa di ciò, purifica efficacemente, cosa di cui non è capace il rito israelita. D'altronde, salendo al Calvario Gesù realizzava un detto di *Isaia* (53, 7) sull'agnello che si lascia sgozzare senza lamentarsi. L'Apocalisse riprende questa immagine a proposito di Gesù una trentina di volte.

Infine, essendosi Gesù stesso paragonato ad un pastore, anche secondo numerosi testi dell'Antico testamento, l'agnello è diventato il simbolo dei fedeli. *scrizioni funerarie • Cimitero di Callisto, Roma*

Le più antiche testimonianze esistenti di questo simbolo danno l'impressione che gli artisti abbiano spesso confuso (o sovrapposto) agnello, montone e pecora (e talvolta ariete*), come segno sia di

Cristo che dei cristiani. Tuttavia, quando nelle catacombe accompagna una croce o un'ancora, l'agnello evidenzia l'opera redentrice compiuta da Gesù in favore del defunto. In questo caso l'agnello è coricato; più tardi sarà raffigurato in piedi, aureolato da un nimbo dapprima semplice, poi cruciforme e Ravenna (VI secolo). Infine con il monogramma di Cristo; terrà nella zampa anteriore destra uno stendardo o una croce; infine lo si porrà su di un piedistallo o su un altare dal quale sgorgano i quattro fiumi dell'Eden (*Gen.*, 2, 10, 14). Accade che l'agnello sia accompagnato da un pastore: allora indica un fedele, mentre il pastore è Cristo. Un disegno del cimitero dei santi Marcellino e Pietro mostra un agnello dietro il quale sono posti un bastone da pastore ed un vaso: per dire che il Cristo risuscitato non è visibile, ma presente, o per designare questo agnello come pastore? t da lì che si è passati all'allegoria del buon pastore, che si è posto sulle spalle una bestia del suo gregge. Si arri-

verà infine alla rappresentazione di un certo numero di agnelli in fila, simbolo dei fedeli (e quindi della Chiesa) condotti dal pastore.

Quando fu resa possibile la rappresentazione del Cristo stesso e si formò ufficialmente una tradizione, il simbolo dell'agnello fu abbandonato a lungo



Iscrizioni funerarie • Cimitero di Callisto, Roma

come designazione dell'opera di Cristo, ma restò per indicare i fedeli.

L'agnello fu utilizzato a lungo come attributo di Giovanni Battista*, perché è lui che ha designato Gesù con questa immagine.

Anello

Presso i Romani, portare un anello al dito era un diritto regolato dalla legge, ed un segno onorifico: lo Stato accordava questo diritto come ricompensa di imprese guerresche. Più tardi divenne il contrassegno di un ambasciatore, poi la caratteristica di un potere politico ed infine di una classe sociale. Un po' alla volta quest'uso divenne il segno della proprietà, soprattutto quando si usarono gli anelli a sigillo. L'anello che riabilitava il figliol prodigo (Luca, 15, 22) è certamente di questo tipo. Esso fu infine il simbolo della ricchezza, della libertà, o semplicemente di un impegno preso, del quale si teneva a mostrare il segno (fidanzamento o matrimonio*). Se ne fece poi un semplice ornamento. Queste abitudini si trasmisero alla Chiesa.

L'uso di dare un anello ai vescovi risale al VII secolo, ma è probabile che si trattasse dapprima dell'anello con il quale erano sigillate le monete ufficiali. Nel IX secolo questo anello era divenuto il segno dell'autorità episcopale. Alcuni monasteri ricevettero il privilegio di avere un abate «che portava l'anello episcopale». Nel XII secolo un anello matrimoniale era dato alle vergini cristiane nel giorno della loro consacrazione religiosa. Solo dopo il XV secolo si

parla dell'«anello del Pescatore», di quel sigillo con il quale vengono suggellate alcune lettere del Papa, perché si è immaginato che l'apostolo Pietro*, che era pescatore, lo avesse usato per primo.

Per la fabbricazione e la decorazione degli anelli sono state usate tutte le materie preziose e rare.

Spesso vi sono stati incisi simboli cristiani: ancora, A e U, chrisma, croce, colomba, palma, pesce, barca, ecc.

Angeli

Le religioni dell'Egitto, della Persia, dell'India e della Cina riconoscono l'esistenza degli Angeli.

La Bibbia è molto riservata su questo argomento e non dice niente sulla loro natura e sulla loro storia.

La parola «angelo» viene dal greco, lingua del Nuovo Testamento: si ha «angelia» che significa «messaggio» e «angelos» che vuol dire «messaggero»; il verbo «augello» si traduce con «portare un messaggio». Lo stesso è per l'ebraico, lingua del Vecchio Testamento: la parola tradotta con «angelo» è «mal'ak» che indica un ambasciatore e proviene da una radice semitica che significa «inviare». Quindi, quando gli autori della Bibbia intera pronunciano la parola che si traduce con «angelo», essa evoca la nozione di latore di messaggio. Così, quando Giovanni, autore dell'Apocalisse, scrive ai responsabili delle Chiese dell'Asia Minore, li designa come «angeli di questa o quella località»; ai suoi occhi non sono nient'altro che messaggeri di Dio presso le popolazioni della località stessa.

Ciò spiega la ragione per cui le più antiche rappresentazioni cristiane di angeli mettano in scena personaggi umani: non sono più alati degli angeli del sogno di Giacobbe, i quali avevano bisogno di una scala per salire al cielo e discenderne (Gen., 28, 12). Lo stesso concetto si ritrova in alcuni scritti apocrifi: vi si narra che Tobia, dopo essersi intrattenuto con Raffaele «non sapeva che egli fosse un angelo» (Tob., 5, 9): lo avrebbe saputo, se l'arcangelo avesse avuto le ali.

P- solo nel XVIII secolo che agli angeli si mettono le ali, forse ad imitazione delle «vittorie» dell'antichità greco-latina, ma più probabilmente perché alcuni testi biblici dicono che essi volavano (Apoc., 14, 6). Le nozioni cosmogoniche dell'antichità, molto diffuse fino al XIV secolo, equiparavano le stelle agli angeli, perché la contemplazione della volta celeste ha sempre generato un'emozione religiosa: d'altronde vi si trova uno dei fondamenti dell'astrologia.

Si finì per dedurre che sono gli angeli a far ruotare l'immensa calotta del firmamento, come viene rappresentato da parecchie miniature del medioevo.

I testi biblici non permettono di precisare quale potrebbe essere una gerarchia degli angeli. Alcuni passaggi di Paolo, che vi si riferiscono, sono soltanto elenchi che non danno alcun rango a questi misteriosi personaggi (*Rom.*, 8, 38; *Ef.*, 6, 12; *Col.*, 1, 16...).

Tuttavia alcuni accenni su questo argomento si trovano nei libri apocrifi: Henoch assicura che l'arcangelo Michele* aveva la posizione più elevata. Due passaggi biblici (*Giuda*, 9, 2; *Pi.*, 2, 11) si riferiscono ad un altro apocrifo oggi perduto, «l'assunzione di Mosè», dove si tratta della vittoria di Michele su Asmodeo, principe dei demoni, relativa al corpo di Mosè. Anche alcuni Padri della Chiesa vi fanno cenno. In uno scritto attribuito nel VI secolo a Dionigi l'Aeropagita, si distinguono tre ordini di angeli: nel primo si trovano i cherubini, i quali hanno solo la testa e le ali, ed i serafini della visione di *Isaia* (6, 2-3); nel secondo le dominazioni, le virtù e le potenze portano camici lunghi fino ai piedi, cinture d'oro e stole verdi; nel terzo si trovano i principati, gli arcangeli e gli angeli propriamente detti, che devono essere rappresentati tutti con indumenti da soldato e cinture d'oro e che tengono in mano dei giavellotti a punta di lancia e delle asce.

Dal momento in cui il culto degli angeli fu praticato nella chiesa cattolica, tutte queste categorie di esseri extraterrestri furono scolpite negli atrii delle chiese, dipinte negli affreschi, disegnate in mosaici o incise su oggetti di oreficeria.

Alla fine del Medioevo, mentre Michele ha sempre conservato la sua armatura più o meno completa, gli altri angeli mostrano una tendenza generale alla semplificazione dell'abbigliamento. Abbandonando la moda delle cappe, della venne ben presto il simbolo preferito dei cristiani per rappresentare l'anima dei fedeli, fino al IX secolo, quando nel cristianesimo l'intellettualismo e la pretesa di ortodossia soverchiarono la poesia e la devozione viva. Fu abbandonato il simbolo della colomba e gli si preferì, in larga misura a partire dall'XI secolo, un procedimento ripreso dalla Grecia pagana, che consisteva nel rappresentare l'anima come un bimbo in fasce: l'arrivo nell'aldilà non è forse la nascita ad una nuova vita?

Successivamente si aggiunsero delle ali a questi bambini che sembravano uscire dalla bocca dei morenti; così però parevano angioletti, simili a quelli degli affreschi decorativi greco-romani e questo non poteva servire per indicare l'anima dei cattivi. Allora furono disegnati per loro dei brutti diavoletti alati, con il volto contratto in una smorfia e coi piedi biforcuti. Parallelamente, dal XII secolo si cominciò a rappresentare i resuscitati con il corpo e addirittura le vesti che avevano avuto sulla terra. Era l'epoca in cui, per moralizzare il popolo, si insisteva sulla prospettiva del giudizio finale ed occorreva che nelle rappresentazioni di questo giudizio si potesse riconoscere questo o quel personaggio: ecco perché furono abbandonati i simboli precedenti dell'anima, per dipingere e scolpirei viventi nell'aldilà con i loro corpi e le loro vesti; d'altra parte a ciò conduceva la dottrina della resurrezione dei corpi.

In casi eccezionali l'anima è stata rappresentata dal grano o dall'avena, alludendo alla frase di Cristo «se il chicco di grano muore... porta molti frutti». Anche la farfalla (con allusione alle ali di farfalla di Psiche) o il passero (di cui Dio si prende cura perfino quando cade a terra, secondo *Matteo*, 10, 29)

simboleggiano l'anima che, dopo la morte, si invola verso nuovi destini.

pianeta e della dalmatica, essi si vestono di un semplice camice tutto bianco, che significava la loro purezza perfetta. Questa riforma del vestiario riguardava gli angeli messaggeri della resurrezione (*Giov.*, 20, 12) o i vegliardi dell'*Apocalisse* (4, 4). Nel Rinascimento gli angeli saranno completamente nudi, oppure vestiti secondo la moda del momento; conservano però le ali, prima dorate, poi rivestite di piume multicolori, che brillano tanto spesso nelle vetrate di quest'epoca.

In seguito, questi angeli entrano in composizioni decorative molto diverse: ornano dei bassorilievi, tengono degli emblemi, degli oggetti sacri e perfino degli scudi araldici; sostengono la testa delle statue coricate sulle tombe, reggono dei candelieri, ecc. Li si vedono in ginocchio, in piedi, chinati e le loro mani e le ali sono più o meno distese.

Nel XVI e XVII secolo, saranno sostituiti molto spesso da Amorini maschili e femminili simili a quelli dell'antichità pagana: completamente nudi, grassotti e paffuti, sembrano trasportati dalle nubi e formano un corteo ingenuo e spesso grazioso intorno a Cristo, alla Vergine ed ai santi.

Nel XVIII secolo, lo spirito dogmatico del tempo ritornò ad una gerarchia di angeli ben codificata. Non si riprese semplicemente la classificazione dell'alto Medioevo, ma la si arricchì di dati moderni. Si riconobbe subito un primo gruppo: i cherubini sembravano esseri umani completi, vestiti con abiti rossi, mantelli e tuniche ornati di ricami. I serafini, rossi come il fuoco, sono armati di una spada fiammeggiante ed hanno tre paia di ali bibliche (*Is.*, 6, 2).

I troni si spostano su una ruota di fuoco portata da quattro ali, nella parte inferiore della quale appare la testa aureolata di un angelo.

Nel secondo gruppo si trovano: le dominazioni, con abito e mantello senza ornamenti, un paio d'ali e un bastone che termina a forma di croce; portano nella mano sinistra una sfera sulla quale si legge IC XC, le prime e le ultime lettere antiche di Gesù e di Cristo: ciò significa che le dominazioni sono votate all'autorità di Cristo sul mondo intero. Le virtù non si differenziano dagli angeli precedenti se non per i piedi nudi, mentre le dominazioni sono ben calzate.

Il terzo gruppo comprende: i principati che hanno in mano un ramo di giglio; gli arcangeli, vestiti da soldato, ma senza casco, che tengono in mano il globo con l'iscrizione IC XC; infine gli angeli, vestiti con un camice, che tengono nella destra un globo e nella sinistra un bastone a forma di croce.

Quanto ai nomi degli angeli, la Bibbia fornisce solo quelli di Gabriele (messaggero di Dio) e di Michele (*Dan.*, 8, 16; 9, 21; *Luca*, 1, 19, 26; *Giuda*, 9; *Apoc.*, 12, 7). Alcuni libri apocritici ed i cabalisti giudei conoscono i nomi di Raffaele, Raziel, Seliel, Uriel, Urjàn, ecc.

Nel XVIII secolo si parlò molto di «angeli cattivi»: sono i demoni* comandati dal diavolo ritenuto un angelo decaduto. Su questo argomento fu co-

struita tutta una teologia, basata sul libro di Henoch e su alcuni passaggi dei Padri della Chiesa.

Anima

All'inizio, gli artisti cristiani, quando hanno voluto rappresentare l'anima che giunge nell'aldilà, si sono ispirati a racconti pagani. Psiche, il cui mito risale al II secolo a.C., è rappresentata su molti sarcofagi cristiani, lei che per amore di Eros è divenuta divina: questa divinizzazione parlava di resurrezione ai cristiani. L'avventura di Icaro simboleggia l'alzarsi in volo dell'anima verso i luoghi celesti. Tuttavia è la colomba* che divenne presto il simbolo preferito dei cristiani per rappresentare l'anima dei fedeli, fino al IX secolo, quando nel cristianesimo l'intellettualismo e la pretesa di ortodossia soverchiarono la poesia e la devozione viva. Fu abbandonato il simbolo della colomba e gli si preferì, in larga misura a partire dall'XI secolo, un procedimento ripreso dalla Grecia pagana, che consisteva nel rappresentare l'anima come un bimbo in fasce: l'arrivo nell'aldilà non è forse la nascita ad una nuova vita?

Successivamente si aggiunsero delle ali a questi bambini che sembravano uscire dalla bocca dei morenti; così però parevano angioletti, simili a quelli degli affreschi decorativi greco-romani e questo non poteva servire per indicare l'anima dei cattivi. Allora furono disegnati per loro dei brutti diavoletti alati, con il volto contratto in una smorfia e coi piedi biforcuti. Parallelamente, dal XII secolo si cominciò a rappresentare i resuscitati con il corpo e addirittura le vesti che avevano avuto sulla terra. Era l'epoca in cui, per moralizzare il popolo, si insisteva sulla prospettiva del giudizio finale ed occorreva che nelle rappresentazioni di questo giudizio si potesse riconoscere questo o quel personaggio: ecco perché furono abbandonati i simboli precedenti dell'anima, per dipingere e scolpirei viventi nell'aldilà con i loro corpi e le loro vesti; d'altra parte ciò conduceva la dottrina della resurrezione dei corpi.

In casi eccezionali l'anima è stata rappresentata dal grano o dall'avena, alludendo alla frase di Cristo «se il chicco di grano muore... porta molti frutti». Anche la farfalla (con allusione alle ali di farfalla di Psiche) o il passero (di cui Dio si prende cura perfino quando cade a terra, secondo Matteo, 10, 29) simboleggiano l'anima che, dopo la morte, si invola verso nuovi destini.

Aquila

Nell'antichità classica, l'aquila era l'attributo di Giove. Era anche l'insegna della legione romana. Si ritroveranno reminiscenze di questo simbolismo nel cristianesimo, quando l'aquila vi rappresenterà la forza onnipotente di Dio, o la sua giustizia. E' vero che talvolta rappresenterà anche l'orgoglio.



L'Aquila del Vangelo di san Giovanni - Capitello -

I cristiani però avevano accettato molto presto il simbolismo dell'aquila, ma in funzione della leggenda (confusa d'altronde con quella della Fenice) secondo la quale quando questa regina degli uccelli si accorge di invecchiare, si getterebbe nel fuoco per ritrovare la giovinezza. Ne fecero l'immagine del neofita, la cui vita è rinnovata dal battesimo (cf. S., 102, 5).

L'aquila rappresenterà in seguito la fede e la teologia, perché, come lei, si elevano verso il cielo. Per la stessa ragione, accompagna talvolta il Cristo dell'Ascensione.

L'unione aquila-leone* raffigura l'uomo, composto di anima e di corpo, ed è stata scolpita molto spesso sui capitelli delle cattedrali romaniche.

Un'aquila a due teste è l'attributo di Iseo, perché questo profeta chiedeva a Elia «di avere una porzione doppia di spirito» (2 Re, 2, 9). Ma l'aquila è divenuta soprattutto il simbolo dell'evangelista Giovanni* (ved. *Tetramorfo**).

Ariete

È un simbolo abbastanza frequente fin dalla più antica età cristiana. Si rappresentò subito l'ariete che prese il posto di Isacco sulla montagna del sacrificio (Gen., 22, 13), ma non ci si contentò di rappresentare questo avvenimento. La teologia della sostituzione permetteva raffronti con la morte di Cristo: l'ariete immolato al posto di Isacco sembrava prefigurare il Cristo che muore al posto dei peccatori. Quindi, è proprio questo senso della morte di Gesù che si voleva evocare, soprattutto quando si disegnava un ariete vicino alla croce del Calvario.

Fu fatto anche un altro raffronto fra l'ariete e Cristo: di solito, l'ariete cammina in testa al gregge; ora, Gesù Cristo è il capo della Chiesa e, come tale, precede e trascina i suoi discepoli di ogni tempo. Questi raffronti si trovano già nella letteratura dei Padri della Chiesa: Tertulliano (*Adv. iudaeos*, e. XIII), Ambrogio (*de Abrabzain*, 1, VIII), Agostino (*Conir. Max.*, 11, XXVI). Figura di Cristo, l'ariete è il simbolo della forza, del coraggio e della fermezza. -Noti c'è

da stupirsi se questi raffronti letterari sono passati su monumenti differenti.

Dapprima rappresentato semplicemente in compagnia di pecore (che simboleggiano i cristiani fedeli) e di agnelli (che sono i neofiti), l'ariete è ben presto accompagnato da segni esplicativi (chrisma o croce) che ne fanno il Cristo che conduce il suo gregge. Gli artisti però ,abbandonarono o dimenticarono questa identificazione, forse perché in un gregge l'ariete non è un animale di tutto riposo! Mescolarono quindi arieti e pecore in un sol gruppo guidato da Cristo, il pastore.

Riferendosi a Ezechiele, 34, 17, dove Israele è considerato il gregge che Dio ,dovrà giudicare separando capri e pecore, arieti e montoni, alcuni scultori di sarcofagi hanno rappresentato degli arieti alla sinistra di Cristo, nelle scene del giudizio finale.

Essendo il capo del gregge, l'ariete è naturalmente anche l'attributo dei vescovi e dei diversi prelati. La forma del pastorale* episcopale è simile a quella delle corna dell'ariete e vuole proprio evocarla.

Aureola --> Gloria, Nimbo.

Aurora

Il Salino 139 (v. 9) parla delle «ali dell'aurora». La nozione di una dea dell'aurora dal volo prodigiosamente rapido era molto diffusa in tutta l'antichità. Presso i Greci, essa era la sorella del sole e apriva le porte del giorno. La si rappresenta con un gran mantello giallo, colore dell'aurora, e talvolta con delle idrie da cui fa piovere la rugiada sulla terra.

Bilancia

Questo strumento era d'uso così generale che non ci meraviglia vederlo usato spesso in letteratura o rappresentato sui monumenti. I Caldei e gli Egizi ne fecero un segno dello zodiaco.

La parola «bilancia» si trova una ventina di volte nella Bibbia, prima per indicare proprio lo strumento che serve a pesare, poi l'idea del peso o quella dell'equilibrio: combinando queste idee si giunse a quella della giustizia che soppesa le azioni degli uomini, pur riserbando a ciascuno di loro il diritto di difendersi. E' così che la bilancia è divenuta l'attributo della personificazione della giustizia.

Per il cristiano, dato che la giustizia suprema viene esercitata nel giorno del giudizio finale, tale emblema è attribuito a Cristo, giudice sovrano di quel tribunale, e più tardi all'arcangelo Michele che lo sostituirà in questa funzione.

Una bilancia in equilibrio è talvolta il simbolo dell'equità e di un carattere ben

equilibrato; essa però è anche il simbolo del dubbio, perché non si sa da quale parte potrà pendere.

Candeliere

Dispositivo destinato a ricevere e sopraelevare una fonte di luce. Si chiama anche candelabro, fiaccola, sostegno per torcia, cero, ecc. Quando si celebrava il culto nelle catacombe, bisognava pur avere un po' di luce, che divenne molto naturalmente un simbolo del cristianesimo: una luce nella notte del mondo.

Questo simbolo però fu usato soprattutto in un altro senso: designava la vita nell'aldilà, così come lo consideravano già i pagani. Presso questi ultimi, chi voleva onorare un grande funzionario dell'impero lo circondava di molta luce, ed è per esprimere un rispetto uguale verso i defunti che si portavano sulle loro tombe dei candelieri accesi. Così si è giunti a vedere nel candeliere un segno della vita eterna.

Esso è frequente sulle antichissime tombe cristiane, dove è dipinto o scolpito a sinistra ed a destra del defunto. Era un segno di rispetto, senza dubbio, ma al quale si aggiungeva tutta la mistica del tema biblico della luce: simbolo di felicità, poi della rivelazione divina in Gesù Cristo, e infine di Dio stesso.

Il primo significato cristiano del candeliere era semplicemente l'indicazione che la scena disegnata o dipinta si svolgeva nel quadro della vita eterna: poi il candeliere parlò di festa, di felicità in Paradiso. Per analogia divenne il segno delle gioie di quaggiù e quindi di tutta la vita cristiana che non può essere che un canto di riconoscenza. In questo duplice senso di una vita terrestre in funzione della vita eterna viene già usato nell'Apocalisse (1, 20; 2, 1-5), e così se ne è fatto il simbolo della fede.

I primi candelieri erano corti, tozzi e spesso di aspetto pesante, ma ben presto divennero oggetti d'arte, d'argento, d'argento dorato, di rame argentato o dorato, di bronzo, di cristallo, di legno.

Dapprima sistemati intorno all'altare*, soltanto dal X secolo furono posti su di esso, ai due lati del crocifisso. Di regola il candeliere da altare comprende cinque parti: la base, lo stelo, il nodo o pomo (che permette di prenderlo facilmente), la coppa (che riceve le gocce di cera) e la punta, sulla quale è fissato il cero. Questa regola però non ha creato una uniformità d'aspetto, tutt'altro!

La varietà dei candelieri è molto grande: alcuni sono grandi, molto ricchi, molto ornati e spesso eleganti, mentre altri, al contrario, sono estremamente semplici e poveri.

Candeliere a sette bracci

Il libro dell'Esodo (Es., 25, 31-32) riporta che a Mosè fu ordinato di fare un gran candeliere d'oro a sette bracci. Quello che si trovava nel tempio di Erode

è conosciuto grazie al celebre bassorilievo dell'arco di trionfo di Tito a Roma. Poiché questo oggetto di culto aveva grande importanza per gli israeliti, esso divenne il simbolo della fede ebraica.

Si trovano però antichissimi documenti cristiani che portano questo simbolo. Dato che il cristianesimo è la continuazione della religione di Israele, alcuni Padri diranno perfino che esso è il vero Israele (Clemente, Gregorio Magno) e si capisce perché sia stato rivendicato per i cristiani il senso di questo simbolo. Avvenne però una reazione, tanto che le testimonianze di tale candeliere come simbolo cristiano sono diventate molto rare; comunque, nel XVI secolo alcune chiese decoravano il loro altare maggiore con il candeliere a 7 bracci.

Cavallo

È naturale che sulla tomba di cristiani che erano stati cocchieri, mulattieri o corrieri venisse rappresentato un cavallo: era un'allusione al loro mestiere. San Paolo però paragona la vita del cristiano ad una corsa nello stadio (1 Cor., 9, 24; 2 Tim., 4, 7-8, ecc.): meditando su questa immagine, i fedeli ovviamente sono stati portati a impiegare un cavallo per raffigurare questa corsa. L'animale si trova così su affreschi tombali, mosaici, lucerne, dove è accompagnato dal *chrisma*, che a volte è impresso sulla sua coscia. È il simbolo della corsa vittoriosa del cristiano. A volte i cavalli sono l'attributo degli angeli, in ricordo di quelli che, secondo Zaccaria, trasportarono dal cielo i messaggeri di Dio in cerca delle sofferenze del popolo eletto (Zacc., 1, 9-17). Anche certe visioni dell'Apocalisse fanno intendere che i messaggeri di Dio (angelo* deriva da *aggelos* = messaggero) montano a cavallo (Apoc., 6, 2-8).

Cena

Uno dei due primi sacramenti* riconosciuti dalla Chiesa cristiana. Nei primi secoli della nostra era, la partecipazione a questa cerimonia era pericolosamente rivelatrice di un'appartenenza al cristianesimo; inoltre le venivano mosse accuse infami (eli orgia e d'antropofagia). Questo spiega perché fosse poco praticata, perché se ne parlasse poco e perché sia stata poco rappresentata prima dell'epoca di Costantino.

Alcuni mosaici del IV e V secolo mostrano Cristo attorniato più o meno da vicino da 11 discepoli e a volte da 12: si tratta di un'evocazione storica dell'istituzione della cena santa da parte di Gesù. Nello stesso tempo voleva essere un invito a partecipare a questo evento: occorre infatti ricordarsi che il cristianesimo era divenuto non solo lecito nell'impero, ma anche religione ufficiale dello stato, e che i nuovi cristiani che accettavano di partecipare alle cerimonie ufficiali opposero per molto tempo delle riserve e perfino un certo timore a mangiare il pane e bere nella coppa della comunione.

Non esiste un gesto personale o collettivo specifico dell'ultima cena: è il simbolo di un pasto che Gesù ha usato per esprimere ciò che pensava del suo destino: come era spezzato il pane, così sarebbe stata spezzata la sua vita; come quel pane nutre il corpo, così Egli, quando sarà resuscitato, nutrirà l'anima dei suoi discepoli; come questo cibo dà sangue, così Cristo darà uno stesso sangue a tutti coloro che parteciperanno alla cerimonia; essi saranno fratelli e sorelle, perché uno stesso sangue familiare circola in loro. In seguito, la teologia, la mistica, la filosofia e la morale hanno trasformato in azione questa parabola, per farne un rito, talvolta codificato rigorosamente. Nella Chiesa cattolica è l'eucarestia: Cristo avrebbe trasformato miracolosamente il pane ed il vino in pezzi del suo corpo e gocce del suo sangue, e la Chiesa sarebbe stata incaricata di ripetere questo miracolo.

Quasi tutti i grandi artisti, pittori e scultori, hanno avuto l'occasione di rappresentare l'ultima cena; fra le narrazioni evangeliche della sera del giovedì santo, hanno scelto il momento che pareva loro più carico di significato: la lavanda dei piedi, la designazione del traditore, il canto dei salmi, la preghiera, la partizione del pane, la benedizione della coppa. Questa scelta rivela già un aspetto del pensiero e della religiosità dell'artista.

Per simboleggiare questo sacramento sono state utilizzate naturalmente le «specie» del pane e del vino, sia sotto forma di una pagnotta* e di una coppa*, sia con delle spighe di grano ed un grappolo d'uva, o un ceppo o un sarmento di vite.

Quando la Chiesa cattolica sopprime nella comunione dei fedeli il vino e poi anche il pane, sostituito dall'ostia*, quest'ultima ha rappresentato quel sacramento: è una pastiglia bianca, rotonda, voci itiniciite decorata con una croce a quattro bracci uguali. Anche un ostensorio rappresenta la comunione nella chiesa cattolica.

Anche qualche animale ha espresso il woio dell'ultima cena, soprattutto l'agnello*, ma anche il pesce*, e, molto più il pellicano, con riferimento a quello dell'antica leggenda pagana avrebbe nutrito i suoi piccoli con la sua carne.

I colori dell'ultima cena sono: il bianco della purezza, il blu, colore celestiale, ed il rosso del sangue di Cristo.

Cervo

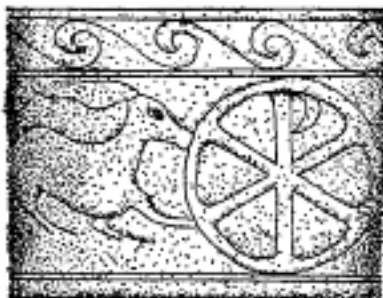
La cerva che beve al ruscello è l'immagine della sete spirituale dell'uomo e del suo desiderio di Dio: «Come là cerva anela ai corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te, o Dio» (Sal 42,2). Il desiderio di Dio è insito nel cuore dell'uomo e si manifesta nella ricerca della felicità, del bene e della verità, come testimonia la Bibbia a più riprese: «La mia anima anela a te di notte, al mattino il mio spirito ti cerca» (Is 26,9); «O Dio, tu sei il mio Dio, all'aurora ti cerco, di te ha sete

l'anima mia, a te anela la mia carne, come terra deserta, arida, senz'acqua» (Sal 63,2); «Amate la giustizia, voi che governate sulla terra, rettamente pensate del Signore, cercatelo con cuore semplice» (Sap 1,1); « Di te ha detto il mio cuore: "Cercate il suo volto"; il tuo volto, Signore, io cerco» (Sal 27,8).

Gesù è colui che soddisfa il desiderio spirituale dell'uomo e risponde a tutte le sue domande interiori:

«Chi ha sete venga a me e beva» (Gv 7,37); «Chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna» (Gv 4,14); lo sono il pane della vita; chi viene a me non avrà più fame e chi crede in me non avrà più sete» (Gv 6,35).

Gesù, poi, si rende presente a chi lo cerca con cuore sincero e lo libera da ogni paura: " Chiedete e vi sarà dato cercate e troverete; perché chiunque chiede riceve, e chi cerca trova e a chi bussa sarà



Cervo e chrisma - Illustrazione del Salmo 42, 2 su una tomba, Saulieu (IV secolo).

Chrisma (monogramma di Cristo)

Segno conosciuto dai pagani come abbreviazione della parola «arconte», con la quale si designavano i nove magistrati supremi di Atene dal IX secolo a.C. In seguito questo titolo fu dato ad altri

magistrati di tutta la Grecia, ed anche a capi di stato in Egitto, in Asia Minore e perfino a Roma.

Di solito l'abbreviazione è composta solo dalla seconda e dalla terza lettera (P.X.), ma su alcuni tetragrammi di Atene si trova un monogramma composto dalle prime tre lettere della parola. Questo segno si ritrova su monete di Mitri-

date, Tigrane, Traiano, e su iscrizioni funerarie romane.

I Cristiani si accorsero subito dell'uso possibile di tale abbreviazione, che per loro era formata dalle due prime lettere della parola «Cristo» in greco (X.P.). Le più antiche testimonianze giunte fino a noi sembrano aver voluto distinguere questa abbreviazione da quella dei pagani, aggiungendo a quelle di Gesù le lettere «A» e «U» che lo rappresentavano anch'esse.

Dal II secolo però si trovano simboli ridotti alle prime due lettere della parola, sia intrecciate, sia racchiuse da un cerchio: probabilmente si era constatato che, grazie all'antecedente pagano, il significato cristiano di questo segno non era troppo evidente e rivelatore.

Si tratta evidentemente dello stesso segno di cui Costantino ebbe la visione

Chrisma (monogramma di Cristo)

Segno conosciuto dai pagani come abbreviazione della parola «arconte», con la quale si designavano i nove magistrati supremi di Atene dal IX secolo a.C. In seguito questo titolo fu dato ad altri magistrati di tutta la Grecia, ed anche a capi di stato in Egitto, in Asia Minore e perfino a Roma.

Di solito l'abbreviazione è composta solo dalla seconda e dalla terza lettera (P.X.), ma su alcuni tetragrammi di Atene si trova un monogramma composto dalle prime tre lettere della parola. Questo segno si ritrova su monete di Mitridate, Tigrane, Traiano, e su iscrizioni funerarie romane.

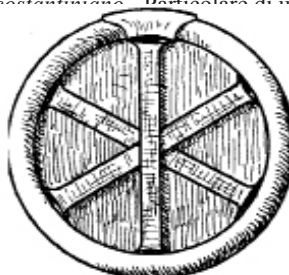
I Cristiani si accorsero subito dell'uso possibile di tale abbreviazione, che per loro era formata dalle due prime lettere della parola «Cristo» in greco (X.P.). Le più antiche testimonianze giunte fino a noi sembrano aver voluto distinguere questa abbreviazione da quella dei pagani, aggiungendo a quelle di Gesù le lettere «A» e «SI» che lo rappresentavano anch'esse.

Dal II secolo però si trovano simboli ridotti alle prime due lettere della parola, sia intrecciate, sia racchiuse da un cerchio: probabilmente si era constatato che grazie all'antecedente pagano significato cristiano di questo segno non era troppo evidente e rivelatore.

Si tratta evidentemente dello stesso segno di cui Costantino ebbe la visione nel 312, alla vigilia di una battaglia decisiva contro Massenzio, e con cui costituì il *labaro**. Ciò significa che in quel momento questo simbolo era già il segno del cristianesimo più caratteristico e più diffuso. Una volta assicurata la vittoria, il chrisma divenne per tutti il simbolo della nuova religione e, come accade quando le arti si aprono su un cammino del tutto nuovo, lo si semplificò sino a ridurlo ad un cerchio con sei raggi disposti ad uguale distanza l'uno dall'altro. Era un chrisma ridotto alle sue linee essenziali, essendo divenuta la una I. Questo segno era tanto più facilmente generalizzato in quanto poteva essere una combinazione delle due lettere I e X, iniziali greche di Gesù Cristo o quelle di *IXTHUC** (*pesce*) e di *XPISTOS* (*Cristo*), due termini che erano da molto tempo segni convenzionali dei cristiani.



Chrisma costantiniano - Particolare di un sarcofago,



Chrisma stilizzato - Decorazione di un sarcofago,
Tusculum (V secolo).



Combinazione dell'Alfa e Omega della croce del chrisma

(in quest'ultimo la P è latinizzata in R) Lastra funeraria tunisina (VIII secolo).

Chrismi del III secolo - Catacombe, Roma.

Lattanzio, apologeta cristiano dell'epoca, descrive l'emblema costantiniano come una «X attraversata verticalmente da una I la cui estremità superiore è arcuata». Eusebio (t 340), nella sua Vita di Costantino (I, III) riferisce che il monogramma posto sul labaro* imperiale in occasione della battaglia del Ponte Milvio «era composto da una X e da una P racchiuse in una corona d'oro».

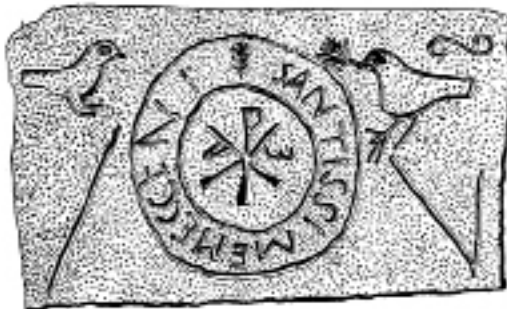
Nel VII secolo, per dare ancor maggiore intensità all'idea della presenza di Cristo, un piccolo chrisma costantiniano viene sovrapposto a uno più grande, co locato a sua volta su un chrisma ance più grande; il tutto è attorniato da un dozzina di colombe dello Spirito Santo*.

Sotto l'una o l'altra delle sue forme (XP o DC), il chrisma compare da allora in tutto il mondo occidentale. Fu il simbolo largamente più diffuso all'epoca per indicare il Cristo o l'appartenenza al cristianesimo. Si trova naturalmente attorno al Cristo in dipinti, affreschi o mosaici, e particolarmente nell'aureola attorno alla sua testa. Ma la si vede anche su elmi, scudi, anelli e ornamenti di vario genere, sia maschili che femminili;

lo si vede su delle lampade, sul piede e sul fondo di coppe dalle fogge più diverse e in iscrizioni funerarie; è impiegato come sigillo, come punzone per lingotti d'oro o per ceramiche; lo si riscontra in scultura, pittura, oreficeria; è usato come telaio di finestre; è raffigurato su architravi e su tegole di templi.

Dopo i tentativi di stilizzazione del chrisma nei primi tempi del suo impiego ufficiale, gli artisti si sforzarono di renderne più leggibili le lettere. Più tardi tornarono alla tradizione più antica aggiungendovi FA e M. Questa stessa intenzione di rendere il simbolo più esplicito, condusse gli scultori ad accompagnare il chrisma con altre parole o segni, come la parola IXTHUC e la croce latina. Per necessità di semplificazione artistica, essi giunsero allo strano segno formato da una croce latina il cui braccio superiore

è decorato a destra da una specie di orecchia e che altro non è se non un resto deformato della P del chrisma primitivo. Inversamente, accadde che questo stesso segno, ces



Iscrizione funeraria - chrisma ed Alfa e Omega (IV secolo)

sorta di individualità distinta e divenne la preda di fantasie e la vittima di deformazioni di ogni genere, fenomeno che si è prodotto altrove in altri settori della teologia.

Già al V secolo, alcuni artisti disconoscevano talmente il significato di questo segno da invertire le lettere che lo compongono o da aggiungere alla X degli uncini suggeriti dall'equilibrio del monogramma. P- in questo modo che lo si vede sul fondo di una coppa di vetro, dove la sua funzione sarebbe quella di possedere l'influsso magico capace di impedire ogni avvelenamento. Del resto, è probabile che il chrisma sia stato talvolta mescolato a dei sistemi filosofici collegate alla lettera X: Platone (Timeo, 36 b) pretende che il demiurgo avrebbe creato questa lettera per poi farne le sfere celesti attraverso le quali spiegava i movimenti degli astri. Plinio e Aristotele, parlando dell'origine delle lettere, attribuiscono alla X una nascita particolare. Dei cristiani vi videro una profezia del Cristo e gli gnostici approfittarono di queste fantasticherie per dimostrare la parentela, a loro cara, fra il cristianesimo e il pensiero greco.

Si ritrova un'eco di queste filosofie nel rispetto, talvolta superstizioso, dei copisti dei testi biblici nei confronti del chrisma: essi avevano rapidamente abbreviato la parola XPISTOC (Cristo) riducendola sia alle sue due prime lettere, sia aggiungendovi l'ultima, ossia: X.P. oppure X.P.C. Questi erano due procedimenti di abbreviazione (tachigrafia) molto comuni nel III secolo.

Nelle traduzioni latine di questi testi greci, non venne in mente ai copisti di ridurre alla stessa maniera la parola latina CHRISTUS, il che avrebbe dato C.H. oppure C.H.S. Essi copiarono letteralmente il segno greco, e ciò gli conferì una grande risonanza e un grande valore. Fecero un'eccezione solamente per l'ultima lettera: la C o la S greca divennero una S latina.

Nel VIII secolo alcuni scultori furono abbastanza disinvolti da tentare una latinizzazione del chrisma, e cambiarono ancora la P in una R latina. Ma l'ortodossia ufficiale aveva adottato le lettere greche e si accontentava di aver latinizzato solamente la forma dell'ultima; non era più possibile modificare il simbolo, ormai pietrificato.

Quanto alla forma delle lettere del chrisma, occorre dire che seguì l'evoluzione degli stili di scrivere dai più antichi sino ai più recenti, passando attraverso tutte le fantasie decorative di questo o di quell'altro artista.

Clessidra

Mentre per la maggior parte dei popoli la clessidra è simbolo di durata e persino di eternità, per i cristiani è stata in principio il segno della brevità della vita: in questo senso è stata raffigurata nelle catacombe. In seguito passa a simboleggiare frequentemente la morte: guardando una clessidra si sa che a un dato momento

tutta la sabbia sarà passata da in recipiente all'altro, ma nessuno porrebbe dirci esattamente quando accairà; così è per la morte, che è certa, ma nessuno può predire il momento in cui si verificherà.

Alcuni artisti cristiani hanno talvolta utilizzato la clessidra nello stesso senso che aveva nell'Antichità, ossia di attributo del Tempo*.

Collera

Gli impeti di collera sono simboleggiati soprattutto da animali: dapprima il leone, la tigre, l'orso, il lupo, l'aquila, lo sparviero, ma anche il toro, il gatto e il gallo. Anche l'ascia, la lancia, il gladio e le frecce rappresentano la collera, perché sono le armi di cui si serve.

Colletto

Nel XVI secolo l'abbigliamento dei Riformatori e dei pastori protestanti non prevedeva né bavero né colletto, accessori che apparvero solo nel secolo successivo come una nota allegra sul severo abito pastorale.

All'inizio si tratta di un grande bavero bianco abbassato, molto aperto sul davanti. Rapidamente la moda lo restringe attorno al collo, allungandolo però sotto la barba pastorale. Verso la fine del XVII secolo, in Olanda, si trasforma in una gorgiera più o meno vistosa, mentre in Francia prende la forma del colletto a due falde che va sempre più imponendosi. Di solito è bianco, ma alcune confessioni luterane adottarono un colletto nero bordato di bianco.

Nel XIX secolo si pensava che il colletto raffigurasse le due tavole della Legge, affermando il diritto del pastore a insegnare la morale cristiana.

Colomba

Rappresenta soprattutto lo Spirito Santo*. Fra il XII e il XVI secolo le ostie consacrate sono state conservate spesso in cibori che evocavano questo simbolismo: avevano la forma di una colomba d'oro o d'argento, erano sospesi con catenelle sopra l'altare e si aprivano sul dorso dell'uccello. Con questo si voleva significare che lo Spirito Santo trasformava quelle ostie nel corpo materiale di Cristo, però bisogna confessare che ciò sfiorava il ridicolo.

La colomba è ovunque il simbolo dell'innocenza grazie alle sue forme semplici e all'andatura bonacciona, ma anche perché spesso è bianca, colore naturale di questa virtù.

Nella religione greco-romana però la colomba era sacra a Venere, perché i piccioni tubano e si becchettano in continuazione. Anche i cristiani ne fecero a volte il simbolo della lussuria.

Questo però non è il solo aspetto di tale emblema pagano che sia stato ripreso dal simbolismo cristiano. Si sa che alcuni bassorilievi funerari greci presentano le anime dei trapassati sotto forma di colombe che bevono ad un vaso, simbolo della fonte della Memoria, e proprio questo simbolo venne sfruttato per gli

epitaffi cristiani. Ci si può chiedere come mai dei cristiani, opposti così tenacemente al paganesimo da accettare di morire per la loro fede, abbiano potuto ammettere un simbolo così chiaramente pagano. Generalmente è la poesia che, creando associazioni di idee tra espressioni verbali, musicali o plastiche, è responsabile di una tale evoluzione. Quando si è voluto descrivere l'aldilà, si è pensato evidentemente al Paradiso* biblico popolato di alberi; questo giardino è stato concepito come una foresta, la cui poeticità è particolarmente avvertibile se si alzano gli occhi al cielo, dove gli uccelli volano da un ramo all'altro. Perché non dovrebbero esserci nei giardini celesti gli uccelli più belli del mondo? (ved. mosaici funerari di Keliba, in Tunisia, o la volta del presbiterio di San Vitale a Ravenna, ecc.). Ma allora i canti degli uccelli hanno evocato gli alleluia degli eletti dell'Apocalisse; anche quando si è voluto rappresentare i resuscitati, lo si è fatto per mezzo di uccelli, tanto più che uno fra loro, la fenice* (spesso confusa con l'aquila* o il pavone*) era già il simbolo pagano della resurrezione*. Questo simbolismo dei non-cristiani apparve a certi teologi come una premonizione della verità cristiana. Diciamo infine che le colombe rappresentano le anime dei fedeli nella vita eterna perché, entrando in quella nuova-esistenza acquisiscono una vita innocente e purissima.

In gioielleria la colomba ha dimensioni e stili diversi. Talvolta è incisa con molto realismo e gran cura dei particolari. Più spesso è appena abbozzata anche a causa del materiale usato, del metodo impiegato (pietra, filigrana) o della stilizzazione moderna.

In certi periodi fu arricchita di pietre preziose a «cabochon» poste nel centro del corpo, sulle ali, o addirittura pendenti dalla estremità del becco, per significare la ricchezza ed il valore dell'azione dello Spirito Santo. Questo stile fu spinto fino a tempestare il corpo e le ali della colomba con numerosi rubini, diamanti e smeraldi. Di solito è in atto di volare dal cielo sulla terra, con il capo in basso, per significare l'azione di Dio in favore degli uomini, per mezzo del suo Spirito



Due colombe si dissetano in Paradiso - Mosaico della tomba di Galla Placidia, Ravenna (V secolo).

(ved. Spirito Santo); è questo il senso che prende quando si trova nella parte inferiore della croce ugonotta*.

Nel XVI secolo si vede su alcune icone una colomba con testa umana spesso aureolata: nessun riferimento alle sirene dei capitelli romani; essa ha dell'angelo e dell'uomo e vuole esprimere l'idea che lo Spirito Santo accetta di incarnarsi quaggiù.

Conchiglia

Per segnalare le tombe cristiane si cominciò ad usare delle conchiglie, marine o d'altro genere; alcune erano intere, altre forate come se si fosse voluto usarle per fame collane, o cucirle su una stoffa. Qual è il senso simbolico? Si è pensato che, come un paguro sembra dare nuova vita a una conchiglia di un mollusco, così il cristiano arriva alla vita eterna attraverso la morte.

Coppa

L'Antico Testamento parla spesso di un recipiente che serviva alle libagioni rituali: era così conosciuto e talmente legato a ciò che era il centro della vita israelitica, il culto del tempio, che è divenuto uno dei simboli eli Isnaele, inciso sulle monete, segnatamente nel II secolo a.C. (1).

La civiltà greco-latina ha conosciuto

un tipo di coppa che le prime coppe da comunione usate dalla Chiesa cristiana fossero di legno, uso che fu considerato tradizionale per nove secoli. Questo materiale però era sempre più o meno poroso e si rischiava di perdere un Do' di vino, il che

una quantità considerevole di recipienti dalle forme estremamente varie. Fra le coppe per bere, di cui si sono ritrovati frammenti o disegni, esiste una certa diversità, soprattutto nella decorazione; comunque, sono tutte tazze poco profonde, con la base più o meno alta, le anse raramente verticali, ma in genere orizzontali, per poter appendere la coppa vuota (2).

Probabilmente è un recipiente di questo tipo, quello di cui Gesù si servì per istituire l'ultima cena. È comunque creata dai sacerdoti e laici dal momento in cui, per la dottrina della transustanziazione, si credette che il vino si fosse trasformato nel sangue materiale di Gesù: ecco perché fu vietato l'uso di questo materiale per le coppe stesse. La decisione fu presa durante il concilio di Reims (803) e confermata nell'847 e ancora nell'895, il che dimostra bene che il vecchio uso aveva i suoi partigiani. Da tempo si erano fatte coppe di tutti i tipi e con tutti i materiali: oro, argento, rame, bronzo, stagno e piombo. Alcune, molto antiche, sono state ricavate da pietre preziose, cristallo di rocca o alabastro; altre erano di vetro o di argilla. Le coppe di rame e di bronzo, però, furono proibite, perché queste sostanze si ossidano facilmente e rischiano di alterare il vino o di mescolarvi tossici più o meno pericolosi.

Salvo quelle di legno (3), la maggior parte delle antiche coppe cristiane posa

su una base più o meno decorata ed ha due anse (5), che in seguito vennero sopresse, salvo riapparire sporadicamente dopo alcune generazioni, ma come elemento decorativo, tradizionale piuttosto che utile (6). Spesso molto semplici, senza alcuna decorazione, le coppe cristiane hanno comunque avuto ben presto dei segni che le distinguevano: croce, e tutti i simboli di Gesù. Nei tempi della decadenza della devozione, quando ci si irrigidì sulle forme del cristianesimo, le coppe sono state «arricchite» da ornamenti puramente decorativi e senza significato religioso, e perfino da pietre preziose.

Si conoscono grandi coppe dette ministeriali, che servivano per la cumulo.

Le ostie consacrate erano conservate nelle coppe e si dovette proteggerle per assicurarne la conservazione; fu creato una specie di coperchio per assicurarne la conservazione.

In senso metaforico, una coppa offerta per bere rappresenta l'avvenire; colma di una bevanda piacevole, rivela un avvenire felice; colma di un liquido amaro simboleggia giorni dolorosi (Salmi ,75, 9; Mc., 10, 38; Matt, 26, 39-42).

L'importanza che la Chiesa ha sempre accordato all'ultima cena ta comprendere non soltanto che la coppa sia sfitta spesso rappresentata per indicare la comunione, ma anche che abbia simboleggiato la Chiesa stessa. Guardate la statua giustamente celebre della Chiesa, a sinistra del portale romanico della cattedrale di Strasburgo (4).

La coppa è l'attributo di Giovanni*, di Benedetto ma anche di Giacomo della Marca predicatore francescano, del quale si racconta che rischiò più volte di essere avvelenato da una coppa che gli veniva offerta più volte.

Cristo tY:í,

A naturale che a Cristo siano stati attribuiti moltissimi simboli, poiché in lui sono riconosciute la perfezione umana e la pienezza della divinità.

Ecco qui di seguito i vari emblemi:

ascensione: l'aquila*;

autorità sulla Chiesa: l'ariete*;

autorità sul mondo: il globo* con la croce;

azione salvatrice: l'agnello*, la pecora, il capretto, il delfino*;

divinità: «A» e «Q»*, il nimbo* con la croce;

doppia natura: il cero*, il grifone*;

giudizio che pronuncerà sugli uomini: la bilancia*, il vaglio*;

gloria: la mandorla*, il diamante, il nimbo con la croce, il sole;

influenza sul cristiano: la nave*, il faro*;

- ispirazione: La -colomba*;

nome: la stella*, il fuoco*, la nave*, il pesce*;

- passione: la croce*, la rosa*;

potenza: il leone*, toro;

- presenza all'ultima cena: l'uva*, la vite, una spiga di grano*;

- purezza: il giglio*, il colore bianco;
- regalità: la corona*, lo scettro*, il color porpora;
- resurrezione: il pavone*, la fenice*, l'uovo di struzzo*;
- sacrificio: il pellicano*;
- umiltà: la violetta;
- vigilanza: il gallo*.

Croce

«Esistono parecchie specie di croci, dalle forme ben distinte e che spesso hanno solo un rapporto discutibile o ingannatore con l'emblema cristiano». I più antichi documenti esistenti, e che si riferiscono senza alcun dubbio agli avvenimenti del Calvario, sono stati trovati a Roma (domus Gelotiana, sul Palatino):

si tratta di due graffiti databili alla prima metà del III secolo, che rappresentano un crocifisso con la testa d'asino, davan-

ti al quale un personaggio sembra fare il gesto dell'adorazione. Uno dei graffiti è accompagnato da un'iscrizione «Alexamene adora il suo dio».

È evidente che si tratta di caricature. Apione dice che i giudei erano accusati di adorare un asino e che si pretendeva che perfino nel tempio di Gerusalemme una testa di somaro fosse offerta all'adorazione dei fedeli. Chi si burlava di Alexamene avrà confuso cristiani e giudei in una stessa ironia. Comunque non è questo il più antico documento iconografico esistente sulla Crocifissione.

Si sono ritrovate nelle catacombe (si tratta dunque di documenti anteriori a quelle caricature) non delle rappresentazioni storiche delle scene del Calvario ma numerose croci che parlano dogmaticamente di quel passato e che vogliono rievocare la morte redentrice di Gesù Cristo. Sono così frequenti che si possono considerare come un segno di appartenenza alla Chiesa cristiana.

Nessuna tradizione ne fissa la forma spesso sono due tratti incrociati più o meno esattamente, spesso circondati da un cerchio o semplicemente appesantiti.

Di

7)



«segno della croce» sono letterari (Tertulliano: «*De corona mizilitis*», c. III; Origene: «*Delecta in Ez.*», c. IX; Cipriano: «*Epistola*», LVIII, 9). I Padri della chiesa ne parlano come se si trattasse della lettera greca «tau», tracciata sulla fronte. Si tratta forse di un'allusione ad alcuni testi biblici (Apoc., 7, 3; 13, 16; 17, 5 che si riferiscono a Ez., 9, 4-6) sotto la quale si profila l'antica abitudine odiosa di marchiare gli schiavi come si fa ancor oggi con il bestiame. Bisogna comunque riconoscere che tali testi significano tutt'altra cosa rispetto al segno attuale della croce, e che non si potrebbero collegare alla morte di Gesù, se non per un capriccio di immaginazione.

Nella pratica religiosa, alcuni segni che ricordano la croce appaiono in occasione della somministrazione dei sacramenti. Il primo testo conciliare che vi si riferisce è del 692: un concilio di Costantinopoli esige che i fedeli mettano le mani in croce per ricevere la comunione, uso ripreso (ma rapidamente respinto) da alcuni pastori protestanti liturgisti del XVIII secolo; nella Chiesa cattolica l'uso fu abbandonato da quando i fedeli non furono più autorizzati a toccare l'ostia* consacrata.

Un po' più tardi, si cominciò a trattare davanti al proprio corpo un segno di croce. Il primo movimento, verticale e discendente, ricorda che Dio è venuto sulla terra incarnandosi in Gesù Cristo, mentre il secondo rievoca l'opera di Cristo stesso sulla croce: riferendosi alla parabola del giudizio finale che mette i buoni a destra e i malvagi a sinistra, questo movimento assicura che Gesù Cristo prende il credente a sinistra e lo porta alla sua destra, fra gli eletti.

È assai curioso notare che, se nella Chiesa cattolica romana la seconda parte del segno della croce si fa da sinistra a destra, nella Chiesa ortodossa si fa da destra a sinistra. C'è una spiegazione: nella

Chiesa romana che si identifica con il Regno di Dio, il credente si mette al posto di Cristo e la sua destra è la parte degli eletti. Invece la Chiesa ortodossa resta sempre di fronte a Cristo nell'adorazione: quindi la destra di Cristo diventa

necessariamente la sua sinistra.

Ancora oggi però, nel popolo cattolico romano, si dice che il modo di fare degli ortodossi è una bestemmia: il gesto sarebbe fatto alla rovescia per significare che si crede al diavolo; sarebbe il segno degli stregoni e delle streghe! Ciò deriva dal fatto che, dopo il grande scisma (inizio del XV secolo), i sacerdoti hannotal- mente biasimato gli ortodossi che il popolo li considera quasi seguaci di Satana!

In principio, il segno della croce doveva essere fatto al momento della somministrazione dei sacramenti, ed è perciò che acquistò presto molta importanza nella devozione popolare: dapprima sembrò semplicemente necessario per ottenere la grazia del sacramento, poi divenne utile anche in altre occasioni, come l'ingresso in chiesa, la preghiera, ecc.; finì per essere un mezzo per ottenere qualsiasi benedizione ed anche un gesto quasi magico di protezione.

Quanto alla forma della croce del Calvario, nel corso della storia sussistono due tradizioni: una ne fa una croce latina, l'altra, probabilmente più esatta dal punto di vista storico, è la croce patibolare a forma di «tau» (cf. *Strumenti della passione**).

Coloro che hanno rappresentato Cristo in croce, gli hanno dato posizioni assai diverse. Spesso egli è in piedi, appeso per le mani, con la testa reclinata da un lato, piuttosto che in avanti. Due chiodi gli trafiggono le palme delle mani, ma uno solo perfora i piedi riuniti. Questa è la posizione «tradizionale». Ad altri artisti è stato assicurato che la croce autentica aveva un pezzo di legno a metà dell'asta, sul quale il suppliziato e-

ra seduto più o meno completamente. Altri disegnatori, pensando che il peso di un corpo era eccessivo per essere sostenuto da mani forate, le quali si sarebbero ben presto squarciate, hanno immaginato di fissare le braccia con delle corde. Dall'esame dello scheletro di un crocifisso trovato di recente a Gerusalemme e che risale ai tempi di Cristo, risulta che il suppliziato era, sì, parzialmente seduto su un'assicella inchiodata alla croce, ma le ginocchia sembrano essere state rialzate e fissate molto in alto con un solo chiodo, come per farlo inginocchiare; i chiodi che reggevano le braccia erano piantati alla fine dell'avambraccio e non nelle palme. Non è del tutto certo che tutti i crocifissi siano stati appesi al legno in questo modo, ma è possibile che la tradizione orale abbia attestato questo procedimento per la morte di Gesù.

morte di Gesù. Sarebbe allora contro questa tradizione che dei cristiani, non potendo sopportare l'idea di Cristo inginocchiato davanti ai suoi carnefici, abbiano immaginato la storia (in sé non impossibile) dell'abbattimento dell'assicella di sostegno e di una coraggiosa posizione verticale di Cristo durante tutto il suo supplizio. La croce ortodossa*, con la barra inferiore inclinata sarebbe un eco di questo ricordo.

Come si presenta l'evoluzione storica di queste diverse rappresentazioni? All'inizio Cristo fu vestito con una lunga tunica; più tardi indossò solo una gonna

sempre più ristretta. I suoi piedi posavano su uno zoccolo, le braccia erano solo allargate, il corpo per niente sospeso. Era ancora e sempre il senso dottrinale della crocifissione ad essere rappresentato, molto più del l'atto storico.

Il senso storico della morte di Cristo appare completamente soltanto -dton il Rinascimento italiano e si diffonderà attraverso tutta la cristianità: il corpo del suppliziato si denuda, l'osservazione anatomica si nota e si sviluppa fino a diventare, nel XVII secolo, l'occasione per gli artisti di dimostrare virtuosità accademica... a spese però del valore propriamente religioso dell'opera. D'altra parte, e già dal XIV secolo, gli artisti tenderanno di esprimere i sentimenti della persona crocifissa, in modo particolare nei crocifissi: il dolore, il dolore accettato o la tortura subita, la compassione per i carnefici, infine l'abbandono della morte; spesso cercheranno di far vedere la bontà di Cristo nonostante la sua sofferenza, il suo amore per gli uomini aldilà delle torture che gli hanno inflitto. In ciò risiedono l'interesse e il valore dei Crocifissi della fine del Medioevo.

La croce è sempre il simbolo della fede nel messaggio redentore di Cristo crocifisso ma anche il simbolo dell'onore ed omaggio a colui che è morto sul Calvario.

Nel corso della storia cristiana sono stati ripresi talvolta dei simboli usati precedentemente e poi abbandonati; i segni che accompagnavano la crocifissione nel IV e V secolo furono ripresi al momento di una spinta di spirito dottrinale. Se ne aggiunsero altri: un cranio o anche uno scheletro ai piedi della croce vogliono dire che Cristo ha vinto la morte. Si trovano crocifissi su croce latina combinati con un cerchio che vuol essere una corona, quella dei martiri; sembra tuttavia che si tratti di una reminiscenza o un adattamento di un antico segno celtico, adottato e trasformato dalla devozione cattolica.

In molte deposizioni si vedono non solo la corona di spine ed i tre chiodi (numero di chiodi di cui la Bibbia non parla!), ma anche gli altri strumenti di cui ci si può essere serviti o di cui parlano questa o quella leggenda: martello, tenaglie, scala, ecc.; attraverso il realismo di questi oggetti si è voluta mostrare agli spettatori l'importanza delle sofferenze redentrici di Cristo.

Delle croci cristiane si trovano assai di frequente su monete. Quelle merovinge hanno una croce innalzata su di una palla, per esprimere la dominazione del cristianesimo (e più tardi della Chiesa) sul mondo.

Questa palla, che vuol essere un globo*, diventa talvolta un globulo o perfino un semplice punto. Monete simili si trovano fino al XIX secolo. Di solito la croce ha quattro bracci uguali; raramente è una croce latina, spesso una croce ancorata. Qualche volta è fissata su una o due aste orizzontali che rappresentano dei gradini ed evocano sia la base delle croci da altare, sia la collina del Calvario.

Croci diverse (semplice, ancorata, a punta, dentellata, biforcata, pomata, potenziata, trifogliata, ecc.) entrano in gran numero nella composizione di blasoni di famiglie, città e paesi.

La croce è sempre il simbolo della fede nel messaggio redentore di Cristo crocifisso, ma è anche il simbolo della rassegnazione perché ricorda l'obbedienza di Gesù fino alla morte. Infine, è il simbolo dell'onore, perché tutta la cristianità rende onore ed omaggio a colui che è morto sul Calvario. per analogia e per onorare questo o quel cittadino, che lo Stato gli dà una croce (croce d'onore, di merito, di guerra, di questo o quell'ordine).

Cuore

Parola che si ritrova nella Bibbia più di 370 volte. Talvolta indica il luogo centrale o più profondo di una regione o di un oggetto, ma, come in tutta l'antichità per la quale il sangue spinto dal cuore era la sede dell'anima, il cuore indica soprattutto la vita interiore dell'uomo: dapprima gli affetti, poi i pensieri, infine il coraggio e la volontà.

Quando fu usato come simbolo dal primo cristianesimo su pietre tombali o sarcofagi, il cuore fu segnato o sormontato con un segno cristiano: croce, crisma, ecc.; testimoniava lo spirito cristiano del defunto.

L'apostolo Paolo aveva parlato della «carità che proviene da un cuore puro» (I Tim., 1, 15): da qui il cuore divenne il segno molto generalizzato della carità. Un cuore in mano è un modo di rappresentare la vita interiore di qualcuno esposta apertamente davanti agli occhi di tutti: è segno di franchezza e di rettitudine, è il segno che Calvino aveva a dattato per il sigillo con cui chiudeva le sue lettere. Solo nel XVII secolo fu istituita la devozione al sacro cuore di Gesù: giunto dall'Inghilterra, questo culto si propagò rapidamente in Francia e in tutta la Chiesa cattolica, dal secolo seguente.

Il cuore come simbolo del matrimonio, e il cuore infiammato, simbolo di passione, non sono segni specificamente cristiani.

Dio

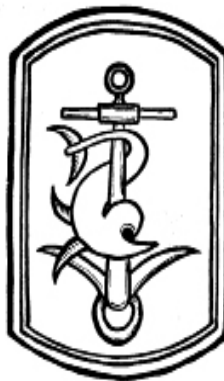
«L'arte cristiana primitiva si è astenuta a lungo da qualsiasi tentativo di rappresentare Dio». I primi tentativi sono stati fatti quando si è tentato di dipingere la creazione. Comunque, sul disegno più antico che si conosca di questo soggetto, una miniatura del VI secolo, il Dio creatore è un personaggio giovane, imberbe, con la testa ornata di capelli biondi e di un nimbo crucifero; vestito di bianco, tiene nella mano sinistra uno scettro in forma di croce. Bisogna riconoscere che il nimbo, la forma dello scettro e la giovinezza del personaggio non dipingono Dio, ma piuttosto Gesù Cristo che, secondo il I° capitolo del Vangelo di Giovanni, è la Parola creatrice di Dio (Giov., I, 3-14). Bisogna attendere ancora molti secoli per trovare il Dio creatore sotto l'aspetto di un bel vecchio barbuto, immagine che divenne corrente.

Per molto tempo, dunque, gli artisti hanno conservato un certo imbarazzo a rappresentare Dio con l'aspetto umano. Perfino nel XIV secolo evidenziano la

sua presenza soltanto con una mano o due che appaiono nella nube per elargire una grazia o per benedire, oppure lo sostituiscono con uno dei suoi attributi. La regalità di Noè messa in evidenza da una corona*, uno scettro*, un globo* o un trono. Il suo mistero è indicato da un nimbo che attornia la sua testa; la sua autorità da una giara* p
apale; la sua potenza da un arcobaleno sul quale talvolta è seduto, e con il quale garantisce la sua alleanza* con gli uomini. Dal XVII secolo, Dio è stato rappresentato spesso da un occhio spalancato nel mezzo di un triangolo equilatero.

Delfino

Questo pesce ha avuto una certa importanza nelle narrazioni dell'antichità greco-romana. Poiché gli accade di seguire le navi, gli sono state attribuite intenzioni benevole, e una certa tradizione marittima ne ha fatto un essere che compie salvataggi. Così esso divenne il simbolo della salvezza. Al suo riguardo circolavano fra il popolo molte leggende, così che si trovano delfini su pietre tombali o in scene che rapp
li eletti ai Campi Elisi.



Ancora e delfino

Particolare di un bassorilievo funerario.

I cristiani, che vedono in Gesù il loro salvatore, utilizzarono naturalmente il simbolo abituale della salvezza per designarlo. Tuttavia nei cimiteri primitivi si trova solo il simbolo del pesce*, ma non quello del delfino, che appare soltanto

verso la metà del M secolo. Spesso è associato al tridente* o all'ancora*. Nel IV secolo si trovano lampade cristiane a forma di delfino, che furono molto di moda e apprezzate durante una o due generazioni.

La designazione di Gesù per mezzo di un delfino era un'immagine troppo strettamente marittima e soprattutto di un'origine pagana troppo conosciuta, perché

potesse imporsi alla Chiesa. Oggi è un simbolo completamente dimenticato.

Fenice

E' un uccello mitologico ben noto all'antichità. La testa è ornata di un ciuffo di piume esuberante e sempre erto, la taglia quella di un'aquila. Il piumaggio è color porpora (il termine greco *phoinix* significa «porpora», da cui il nome dei Fenici), con riflessi dorati attorno al collo e macchie bianche sulla coda. Vive 500 anni: altri dicono 540, o 654, o persino 1461. Sentendosi approssimare la fine, lascia l'India (o l'Arabia), suo paese d'origine, e si porta ad Elio-polis, città del Sole in Egitto, passando per il Libano dove si copre di essenze aromatiche. Giunto a destinazione si getta secondo alcuni nel fuoco dell'altare sacrificale del principale tempio della città, secondo altri sale altissimo nell'aria tanto da accostarsi al Sole che ardendo lo consuma. Dalle sue ceneri nasce un verme o un uovo dal quale sboccia una fenice nuova di zecca che ricomincia lo stesso ciclo di vita. Alcuni autori greci e latini lo mettono in relazione con Mercurio. È legittimo domandarsi se la storia del favoloso uccello non sia anche da mettere in relazione con alcune osservazioni astronomiche, in particolare, forse, il passaggio del pianeta Mercurio davanti al Sole.

Nei primi anni del cristianesimo il mondo viveva in funzione della vita materiale e con scarse preoccupazioni per la vita eterna. I predicatori cristiani, al contrario, spingevano i fedeli a trascorrere tutta la vita terrena in vista dell'Aldilà. Naturalmente fecero ricorso alla storia della Fenice che rinasce dalle proprie ceneri; ne fecero il simbolo e addirittura una profezia, se non la prefigurazione, della resurrezione. Perciò il misterioso uccello divenne un simbolo cristiano raffigurato su monete coniate da Costantino il Grande e suo figlio. In questo caso voleva alludere probabilmente anche alla rinascita dell'Impero in conseguenza dell'adozione del cristianesimo. A partire dal secolo se ne trovano raffigurazioni su sarcofagi, mosaici, bassorilievi, volendo significare la resurrezione. Si sono vedute persino fenici aureolate; ma il cerchio attorno alla testa dell'uccello potrebbe rappresentare il Sole, e quindi un ritorno al tema astronomico nel mito della fenice.

Dal VI secolo i cristiani hanno talvolta attribuito all'aquila* e al pavone* il potere di sopravvivenza della fenice. La causa dello spostamento è senza dubbio il desiderio di liberare la Chiesa dalla mitologia antica.

L'importanza della fenice come simbolo cristiano a dire il vero non è troppo grande. È sconosciuto al Medioevo e riappare solo di rado in seguito.

Fiaccola

Molte divinità greco-latine sono rappresentate con una fiaccola in mano (Ecate, Vesta, ecc.). I cristiani usarono quest'oggetto per simboleggiare la notte e talvolta la maldicenza; accompagna anche Giovanni Battista che annunciava la venuta di colui che è la luce del mondo. Rappresentando la parabola delle dieci vergini, si sono spesso dotate quelle fanciulle di piccole lampade* ad olio. È molto più probabile che si trattasse di fiaccole (la parola greca tradotta con «lampada» può significare anche «fiaccola»). Quando soffia il vento, è difficile far luce intorno a sé con una di queste lampade; d'altronde il rifiuto di spartire l'olio di riserva si spiega meglio se si tratta della quantità necessaria alla fiaccola, che se si tratta di qualche centilitro destinato ad una lampada ad olio (ved. Amore, Fuoco, Preghiera).

Gallo

Perché mai si è pensato di mettere un gallo sui campanili delle chiese? Una leggenda medievale lo spiega: Gesù - dice - aveva annunciato a Pietro il suo rinnegamento: «Prima che il gallo canti, tu mi rinnegherai tre volte» (Matt., 26, 34), cioè «prima del far del giorno». Pietro aveva rinnegato il suo maestro e ne aveva molto sofferto, anche quando Cristo lo ebbe perdonato (Giov., 21, 15-17). Sempre turbato per la sua cattiva azione, Pietro in seguito si sarebbe messo ad afferrare tutti i galli che sentiva cantare, impalandoli ed esponendoli bene in vista, e questo avrebbe ispirato i costruttori di banderuole...La vera origine di quest'uso va ricercata piuttosto nelle idee generali e negli usi del tempo. Nell'antichità gli agricoltori possedevano un pollaio, non solo per procurarsi il cibo con le uova e qualche volatile, ma soprattutto per avere dei galli vivi che, avendo il vantaggio di svegliarsi al più piccolo rumore, diventavano utili guardiani; inoltre, destandosi alle prime luci dell'alba, sembravano annunciare il giorno nascente e svegliavano tutta la casa. Per queste ragioni la terza vigilia della notte (fra le due e le sei) era chiamata «canto del gallo».

A questo alludeva Gesù nell'annuncio del rinnegamento, e per questo il gallo è divenuto il simbolo della vigilanza. Già nel VI secolo a.C., un servitore di un re d'Israele aveva fatto incidere un gallo sul suo sigillo personale, per dimostrare che serviva il suo padrone in modo sveglio, riflessivo e attento.

Ben presto i cristiani fecero del gallo il simbolo della resurrezione, dicendo: «Come questo uccello che annuncia un nuovo giorno, anche i fedeli vivono nell'attesa di un giorno nuovo in cui Cristo ritornerà». Quando l'epoca di questo ritorno sembrò allontanarsi, essi fecero del gallo il simbolo della venuta del regno di Dio, e poi della speranza di tempi nuovi.

Solo nel IX secolo della nostra era si cominciò a mettere dei galli sui campanili; almeno data a quest'epoca la più antica testimonianza conosciuta. Allora, mettere una banderuola sul proprio tetto era un segno di preminenza, anche per un individuo, una casta o una corporazione, e quest'uso durò fino al XVII secolo. Molto probabilmente all'inizio non fu che un'indicazione della direzione del vento, inteso però come la manifestazione di una potenza sovranaturale. In certe regioni era necessario badare alla direzione del vento, ed ecco l'impiego del simbolo della vigilanza: il gallo.

D'altra parte, la forma di questo uccello poteva ispirare un creatore di banderuole, il cui meccanismo richiedeva una freccia per indicare l'origine del vento, un'ala o una vela perché il movimento dell'aria potesse muoverla, e un asse che permettesse il movimento rotatorio: il becco, le ali e le zampe del gallo rispondevano a questi tre requisiti. Inoltre ciò spiegava e rafforzava l'idea di vigilanza già insita in questo uccello, che mostra da dove proviene il vento... il vento di Dio che «fa tutte cose muove» e sul quale bisogna vigilare con la massima attenzione.

Come segno di vigilanza, il gallo è stato modellato, scolpito o dipinto in ogni tempo su moltissime lucerne cristiane, simbolo adeguato, perché la lucerna aiuta a vegliare. Lo si trova su sarcofagi, iscrizioni funebri, affreschi, mosaici, come omaggio alla vigilanza del defunto o come segno evidente della resurrezione.

Dal XIII secolo il gallo è diventato il simbolo della predicazione; la notte è il mondo; il nuovo giorno è il Regno di Dio; il predicatore deve proprio svegliare i dormienti che si abbandonano alle opere delle tenebre, e trascinarli a vivere nella luce di Dio.

Quando la medicina* si separò dalla Chiesa, il gallo che un tempo era sacrificato ad Esculapio, dio dei medici, divenne il simbolo delle arti mediche e farmaceutiche.

Gesù (Trigramma di Gesù)

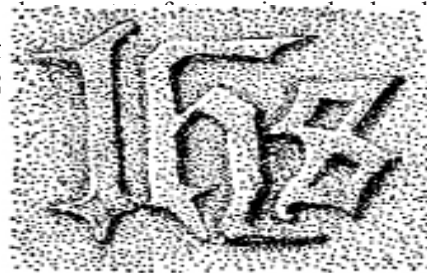
L'origin di questo segno risale alle abitudini dei copisti dei manoscritti greci del Nuovo Testamento. Poiché il nome di Gesù ritornava frequentemente in questi testi, i copisti lo hanno abbreviato, secondo i loro costumi: scrivevano solo la prima e l'ultima lettera (o le due o tre prime lettere) con sopra un trattino orizzontale, segno dell'abbreviazione. La più antica forma conosciuta è IH, spesso attraversata dal segno orizzontale della H; è anteriore alla fine del II secolo. Dall'inizio del III secolo si scrisse IC nei manoscritti orientali, un modo di fare che fu chiamato tradizione bizantina, mentre i copisti del mondo occidentale avevano preso l'abitudine di scrivere IHE.

Quando il Nuovo Testamento fu tradotto in latino, si sarebbe dovuto agire come gli scrittori greci e ridurre il nome latino di Gesù a due o tre lettere, cioè IS o IES. Nel frattempo però l'abbreviazione greca si era cristallizzata, e l'abitudine presa era tale che la si mantenne in latino così come si presentava in greco.

D'altronde non è impossibile che sia stato attribuito al nome di Gesù un valore simile a quello che gli ebrei attribuivano al tetragramma divino: 7 TIT' ; il rispetto riservato a Gesù, poi anche al nome proprio del Salvatore (l'apostolo Paolo vi fa già allusione, Fil., 2, 10), fu probabilmente riportato sull'abbreviazione che ne era stata fatta.

Questo simbolo impiegò quasi dieci secoli per trovare una forma tradizionale (fig. a). Nel IX secolo, epoca in cui era molto vivo il gusto del simbolismo, si discuteva ancora sul modo migliore di scriverlo in latino. Giova, vescovo di Orléans (t 844), scriveva a questo proposito ad Amalaire, abate di Hornbach, che bisognava rendere il sigma greco con una S latina, così come il khi del chrisma era reso con una X latina. Si giunse così a questo straordinario monogramma IHS, di cui la prima lettera è bilingue, la seconda è greca e la terza latina.

Nella Chiesa cattolica, dove per la preoccupazione dell'universalità il latino è rimasto a lungo la lingua corrente della religione, si dimenticò ben presto che la H mediana era una éta; la si prese per una h latina e questo permise di creare un anagramma segreto molto conforme alla tendenza di tutto il Medioevo verso i misteri più o meno cabalistici: JESUS HOMINUM SALVATOR (Gesù Salvatore degli uomini). I Riformati, che avevano come principio il ritorno alle fonti, compresero l'errore ma in greco, formarono un altro monogramma: IHS, di cui la prima lettera è bilingue, la seconda è greca e la terza latina. I Riformati, che avevano come principio il ritorno alle fonti, compresero l'errore ma in greco, formarono un altro monogramma: IHS, di cui la prima lettera è bilingue, la seconda è greca e la terza latina.



c) Trigramma di Gesù - Iscrizione funeraria (X secolo).

La forma delle lettere di questo monogramma si è evoluta con la trasformazione della scrittura, e secondo il materiale con il quale o sul quale si scriveva.



f) *Trignonma di Gesù* - Iscrizione funeraria (1633).

Giona

La storia di Giona è stata riprodotta a iosa nell'Antichità cristiana, perché se ne era fatta l'immagine della morte e della resurrezione di Gesù. Cristo stesso si era paragonato a Giona (Luca, 11, 2932; Matt., 16, 4, ecc.). I suoi ascoltatori gli attribuirono un miracolo simile a quello del profeta di Giona, cioè al fatto che Giona era stato inghiottito dal ventre di un pesce e poi rigettato vivo. Gi



Mostro che inghiotte Giona - Simbolo della morte - Catacombe, Roma (II secolo).

ciò che voi accettiate, sulla Più tardi, ma molto rapidamente, Giomia parola, l'autorità di Dio sulle vostre na inghiottito e rigettato rappresentò vite, come è accaduto un tempo a Nini- anche la morte e la resurrezione di tutti ve». Gesù era così preoccupato delle cose religiose, che proprio in quelle vedeva ciò che c'era di essenziale e miracoloso nella storia ben nota di quel profeta del passato. Ma quando si parlava del «miracolo di Giona», gli spiriti realistici, se non

razionalisti, pensavano subito alla parte bfiabesca della storia e si stupivano che un uomo potesse essere inghiottito da un mostro marino ed essere gettato sulla riva. Per loro era proprio questo il miracolo di Giona. Questo passaggio da una mentalità orientale ad un pensiero occidentale e latino spiega come il miracolo (della predicazione efficace) di Giona secondo Gesù Cristo, sia divenuto il miracolo (del ritorno alla vita) di Giona ed abbia rappresentato quindi la morte, ma soprattutto la resurrezione di Gesù.

Dalla fine dei primi secoli, gli affreschi sulle tombe rappresentano questa storia, affermando così la certezza della resurrezione. Lampade, vetri, gemme, piastrelle di terracotta sono decorate con questa storia e si trovano su moltissimi sarcofagi, incisioni, cofanetti e teche per le reliquie; dipinta su vetrate e moltissime miniature. Ne esistono più di 250 testimonianze.

Ichtus (IXE)YY

In greco le iniziali delle parole «Gesù Cristo, di Dio Figlio, Salvatore» formano la parola Ichtus che significa «pesce».

.I.X.O.Y.C.

ICHTUS - Catacombe, Roma (II secolo).

Questo acrostico ha fatto del pesce* un simbolo molto diffuso in alcune epoche. In origine era una formula misteriosa, era come una parola d'ordine: non riuniva forse i titoli principali del Signore della Chiesa? Fu la prima confessione grafica di fede.

La più antica testimonianza esistente risale alla metà del II secolo: Clemente di Alessandria (t 220) raccomanda ai fedeli di fare incidere l'immagine di un pesce sui loro sigilli. Non ne spiega la ragione, perché questo simbolo era già familiare ai fedeli. La sua origine non è nella Bibbia, nonostante tutti gli sforzi che i Padri della Chiesa hanno fatto per farlo derivare da questa o quella pesca miracolosa. Non proviene certamente da una religione che adorava un dio-pesce: né gli ebrei, né i cristiani avrebbero cercato lì un'ispirazione per i loro simboli! In compenso, si può ricordare che le sibille, esprimendosi con formule misteriose e a doppio senso, mantenevano nel popolo un certo gusto del mistero. Inoltre e soprattutto, proprio all'inizio del II secolo si diffusero i procedimenti della cabala: uno di questi consisteva nell'utilizzare ogni lettera di una parola biblica come iniziale di altre parole che formavano, così si pretendeva, un messaggio segreto presentato come una rivelazione. Questo metodo dell'acrostico era divenuto d'uso corrente nella teologia ebraica dell'epoca. I cristiani vi videro un mezzo fausto per velare il loro segno di riunione. Il simbolo del pesce è uno degli

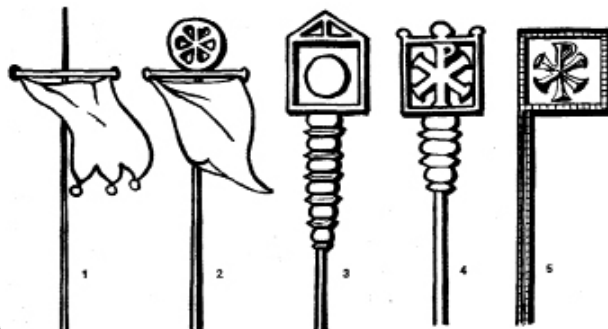
emblemi più autenticamente cristiani. Lo si trova già nelle catacombe. Alcuni Padri della Chiesa cominciavano le loro lettere disegnandolo; non era soltanto un segno di riconoscimento, ma un marchio d'autorità: la lettera si presentava come un messaggio di Gesù, il Capo della Chiesa. Cosa curiosa, questo simbolo nato nei paesi di lingua greca si perse rapidamente nelle chiese orientali, era troppo intellettuale per esservi d



Intestazione di una lettera di san Basilio (1379).

Labaro

È l'insegna con cui Costantino I imperatore dotò il suo esercito alla vigilia di una battaglia inquietante che avrebbe deciso la sorte dell'impero. Si racconta che il sovrano ebbe una visione mentre pregava per ottenere la vittoria: avrebbe visto una croce infiammata (altri dicono un chrisma) circondata da queste parole: *in hoc signo vinces* (= con questo segno vincerai). Questa visione gli avrebbe ispirato l'idea di decorare con tale segno le insegne militari



Ricostruzione di diverse forme di labaro.

di cui l'esercito romano si era sempre servito. Era una decisione politica molto diplomatica: assicurava ai soldati cristiani che la loro religione diventava lecita e non sarebbe stata più perseguitata, e contemporaneamente li impegnava a manifestare la loro riconoscenza con un grandissimo valore in battaglia. La decisione fu positiva: i cristiani ottennero la vittoria. Ma qual era la forma del labaro? I più antichi documenti letterari o plastici danno informazioni assai diverse. Secondo alcuni, si trattava di una lunga picca, attraversata ad una certa altezza da un bastone (ciò formerebbe una croce) da dove pendeva una banderuola generalmente di porpora, a volte ornata di gemme. Avrebbe avuto press'a poco lo stesso aspetto dell'orifiamma dei re di Francia dal III al XV secolo; quanto al labaro, però, la forma, il colore e la lunghezza della banderuola sembrano aver variato parecchie volte (1). Un'altra testimonianza assicura che «Costantino fece incidere su tutti gli scudi dei soldati il segno divino... dove la lettera (greca ca) X era attraversata da una barra verticale e terminava in cima con un piccolo uncino (2). (



ciò che, molto più tardi, è stato

chiamato «il chrisma costant

Particolare di un bassorilievo di sarcofago (V secolo).

in una corona di alloro generalmente in fiocchettato, nel mezzo della quale tre perfettamente identiche erano disposti come i diametri di un esagono; si tratterebbe di un monogramma delle iniziali greche di Gesù Cristo (I). Questo emblema si ritrova su numerosi sarcofagi del IV secolo, dove è un'allusione al labaro. Alcuni scultori hanno posto questo segno su una croce, sui bracci della quale si reggono due uccelli con le ali spiegate; qualcuno ha voluto vedere delle colombe, ma bisogna riconoscere che questi uccelli di pace contraddirebbero stranamente l'uso che si faceva del labaro; si è pensato più giustamente a delle aquile sul punto di prendere il volo, che avrebbero sostituito naturalmente le aquile romane. Infine, su monete e medaglie di Costantino stesso e dei suoi immediati successori si trova una cornice vuota, quasi quadrata, sostenuta da un'asta decorata anch'essa di dischi e cuscinetti (3). Su altre monete degli stessi imperatori si trova un disegno identico, ma comprendente un chrisma nella cornice (4). Altre ancora rappresentano un gagliardetto quadrato con un chrisma (5). Queste monete sono documenti contemporanei all'avvenimento che sta all'origine del riconoscimento del cristianesimo come religione lecita, e le ultime di loro rappresentano sicuramente un labaro. È chiaro però che su delle monete

non si poteva incidere una riproduzione esatta di questi stendardi militari; si trattava solo di un segno, un disegno ridotto agli elementi essenziali del labaro. Apparentemente, dunque, ci sarebbero state diverse forme di questo celebre stendardo, e questo si spiega facilmente: è stato creato alla vigilia di una battaglia importante. I fonditori, gli scultori e gli orafi incaricati di creare tutti gli stendardi necessari ad un grande esercito non ebbero certamente né il tempo né il materiale necessari per curarne la confezione e la decorazione e fecero di ogni erba un fascio. A volte hanno semplicemente soppresso le aquile romane per sostituirle con un *chrisma* costantiniano o con una semplice croce. I *gagliardetti* che li indicavano all'attenzione delle truppe sono spesso rimasti, talvolta arricchiti da un simbolo cristiano. È molto probabile che alcuni di questi stendardi siano stati curati più particolarmente, per esempio, quelli destinati alla guardia imperiale. Più tardi, alcuni di essi furono conservati religiosamente in luoghi religiosi molto diversi dove l'una o l'altra unità dell'esercito aveva soggiornato.

Labirinto

Il simbolo del labirinto è di origine pagana. Racconti mitologici o immagini filosofiche ne facevano la rappresentazione degli sforzi che l'uomo deve fare per giungere nel mondo delle «Idee» o della libertà.

Quando i cristiani adottarono questo segno, non prima del VI secolo, non posero l'uomo al centro del labirinto, ma all'esterno; il simbolo doveva ricordare ai fedeli che lo scopo della loro vita era quello di giungere alla salvezza con una vita santa, rappresentata al centro dalla Gerusalemme celeste. Per raggiungere questo scopo il cristiano deve passare attraverso tribolazioni di ogni genere, esitazioni, lentezze, ritardi, movimenti di arretramento. È esattamente ciò che in seguito, nel XVII secolo, J. Bunyan descriveva a modo suo nel suo «Viaggio del pellegrino».

Si conoscono una trentina di chiese, sul cui pavimento è stato inciso un tale labirinto, dipinto o fatto di *niastrelle bianche e nere*: i miniaturisti del Medioevo l'hanno riprodotto o ricre-



Labirinto - Cattedrale di Chartres.

Alla fine del Medioevo, poiché la Chiesa dava l'impressione di dominare il mondo e d'introdursi dovunque nell'esistenza umana per dirigere ciascuno in tutte le sue azioni, si inventò un labirinto di lettere (ved. figura più sopra): partendo dalla S centrale di questa figura per arrivare ad uno degli angoli, si legge sempre: sancta ecclesia. Era un modo per dire: «Seguirete qualsiasi cammino sulla terra, ma è sempre la Chiesa che vi guiderà e vi condurrà».

Dalle chiese, il labirinto passò nei giardini e stavolta fiorirono le spiegazioni fantastiche. Vi si è visto il simbolo (assai complicato) della Chiesa, o quello della fede che, come un filo di Arianna, per metterebbe di sfuggire alle insidie degli uomini. Si è preteso di ritrovarci i piani di misteriosi sotterranei che permetterebbero di fuggire da una cittadella assediata, o il ritmo di una danza che rappresenta il mezzo per fuggire all'oscurità del mondo. Vi si è perfino trovata la rappresentazione di certi pellegrinaggi e dei simboli massoni!

Lampada

Contrariamente a quanto si può immaginare, la lampada non è un simbolo cristiano primitivo. Sono state ritrovate molte vecchie lampade decorate con segni cristiani, ma nessuna di essa va al di là del IV secolo. Il fatto è che le lampade e la loro decorazione er-
gane: Mercurio,



*Lampada decorata con una resurrezione di Lazzaro
Cartagine.*

Vulcano, Minerva e soprattutto Venere. Vi si bruciava dell'olio depurato e spesso profumato, come atto di adorazione. I cristiani non volevano avere niente in comune con quei riti.

In compenso, da quando il cristianesimo fu non soltanto tollerato ma promosso al rango di religione ufficiale, la mentalità profondamente pagana dell'antichità romana si attenuò, ma introdusse nella chiesa parecchie usanze che si riteneva

di poter cristianizzare. L'uso delle lampade e delle fiaccole divenne frequente per molte cerimonie pubbliche e private. In passato si accendevano lampade davanti a personaggi importanti dell'amministrazione governativa. A loro volta, gli imperatori cristiani non esitarono a ricevere questo omaggio, anche perché le due lampade che li circondavano divennero abitualmente il simbolo della loro duplice giurisdizione temporale e spirituale. Il papa Nicolò I (t. 867) lo rimproverava ancora al sovrano di Costantinopoli. D'altra parte si era presa l'abitudine di accendere delle lampade davanti alle tombe dei santi: era divenuto un gesto di adorazione cristiana. Più tardi questo omaggio fu riservato a Dio, ma a quel Dio di cui le ostie consacrate sono più che un simbolo, nell'ottica cattolica. Infatti il decreto della congregazione dei Riti è chiaro: «Una lampada deve essere accesa continuamente davanti all'altare del santo sacramento, e molto vicino».

Ci si è anche domandati seriamente se bisognava appenderla al muro o posarla sull'altare. La lampada non doveva solamente indicare l'armadietto dove erano deposte le ostie, ma significava l'adorazione continua dei cristiani davanti a Dio. Questa usanza, ripresa dunque dall'antichità pagana, fu allora collegata alla sacralità dell'ostia consacrata cristiana alla sua divinità

Leone

Fin dalla più remota antichità le rappresentazioni dei leoni sono legate all'idea di forza, crudeltà ed autorità. Come emblema di supremazia il re degli animali è mostrato con una zampa posata su un globo*. Le scene di caccia ai leoni fatte da sovrani del passato affermavano la superiorità di questi ultimi su qualsiasi altra potenza. Il leone appare spesso nelle favole del paganesimo, ma anche nei testi biblici e nei racconti più o meno leggendari della storia ecclesiastica. È il simbolo di Giuda (Gen., 49, 9), la tribù che al tempo di David era la più potente di Israele. Il titolo di «leone di Giuda» è attribuito a David e poi a Gesù in quanto discendente di questo grande re (Apoc., 4, 5), ed anche a diversi sovrani considerati discendenti di David. Per il salmista (Sal., 7, 3; 10, 9; 22, 14, ecc.) e per i profeti (Ger., 5, 6; Os., 5, 14, ecc.) il leone è soprattutto il simbolo della forza e della crudeltà. La paura del leone si ritrova nel Nuovo Testamento (2 Tim., 4, 7; 1 R., 5, 18).



Lotta fra i leoni ed i serpenti - Capitello della

Cattedr (colo).



Il leone del Vangelo di san Marco - Miniatura (1285).

La potenza suprema viene espressa da una certa dominazione del Leone (1 Sani., 17, 37; Salmi, 91, 13). Nell'iconografia cristiana, quando sono stati attribuiti agli autori dei quattro Vangeli i misteriosi animali della visione di Ezechiele ripresa dall'Apocalisse, il leone fu riservato a Marco (cf. Tetramorf*). Isaia chiama Gerusalemme «leone di Dio» (Ari-el) perché è una cittadella inespugnabile (Is., 29, 1).

Lo stesso nome è dato, ma in un altro senso, da Ezechiele (43, 15) all'altare dei sacrifici perché, come il leone, divorava molte vittime. Per Amos il ruggito del leone è la voce di Dio (Amos, 1, 2), come il tuono lo è per il salmista (Sal., 29). Nel Cristianesimo primitivo non ci si collega a queste immagini; invece, il leone che esse rappresentano dimostrano la paura degli uomini di fronte alla forza ed alla cattiveria di questo animale e divengono l'espressione della potenza del male; indicano Satana stesso, il nemico dell'uomo spirituale, e come tale il leone figura molto spesso sui capitelli delle chiese romaniche. Talvolta vi si vedono Adamo ed Eva su dei leoni: sedotti dal serpente, hanno creduto che «sarebbero stati come degli dei», potenti come loro; hanno creduto di possedere la potenza del leone, ma era quella del male. Quanto ai combattimenti fra leoni e serpenti, che vi si trovano anch'essi, non rappresentano la lotta del bene contro il male, così come essa esiste nel cuore dell'uomo, ma piuttosto la battaglia fra le diverse potenze diaboliche per impadronirsi dell'uomo. È come dire ai fedeli che entrano in chiesa che essi saranno sballottati e stratonati da tutte le parti da demoni che non hanno

nemmeno un'unità di azione fra loro, fino al momento in cui avranno preso la strada dell'altare dove brilla la luce di Cristo.

D'altra parte, il leone è l'attributo di Sansone*, Salomone*, Daniele*, Paolo*, Gerolamo*, Adriano*.

Morte

La rappresentazione cristiana della morte segue l'evoluzione del culto dei morti nella Chiesa. Non c'è alcun sostegno biblico per questo culto, se non in un'opera apocrifia, il II libro dei Maccabei (12, 43) che attesta un modo di fare ebreo per ottenere ritualmente il perdono di Dio per coloro che, durante la rivolta maccabea, erano morti per difendere la loro fede. Nel cristianesimo primitivo si affidavano a Dio, con piena fiducia, coloro che erano deceduti. Un vero culto per i morti appare solo nell'VIII secolo. Alla fine del X secolo, il giorno dei morti, fissato per il 2 novembre, fu istituito dapprima per tutti i monasteri dipendenti da Cluny, e poi in modo generale per la Chiesa. Infine è nel Concilio di Trento (1545-1563) che il pensiero che aveva portato a questo culto fu indurito in un diritto ed un potere della Chiesa: si dichiarò che le sofferenze delle anime del purgatorio potevano essere alleviate dalle preghiere, dalle buone opere dei vivi e soprattutto dalla messa, considerata come un rito operante (un sacrificio) a favore dei morti.

Per le prime generazioni dei cristiani la fede nella resurrezione di Gesù era una sicurezza tale che la resurrezione sembrava loro più naturale della morte. Non c'era quindi motivo per rappresentare quest'ultima, mentre il tema della vita eterna era rappresentato frequentemente. Ma quando la formulazione della fede prese il sopravvento sulla fede stessa, e soprattutto quando ci si avvicì

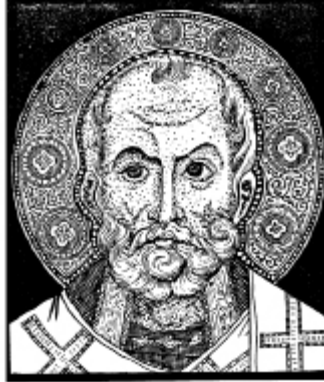
nò all'anno 1000, e più tardi all'anno 1260 quando si usarono le risorse dell'Apocalisse e della dottrina del purgatorio per terrorizzare, il tema della morte e lo spavento che essa suscita trascinarono una volta di più gli artisti dietro i teologi. Rappresentarono non solo le spoglie mortali, ma anche l'avvenire che era loro riserbato nel purgatorio, se non all'inferno. Rappresentazioni del giudizio universale sostituirono la rivelazione di Cristo sui timpani degli atrii delle cattedrali; se ne videro in alcuni cimiteri; se ne fecero quadri da altare; ne esistono pitture, affreschi, mosaici. Vi si trovano indubbiamente dei resuscitati, ma anche, dei diavoli e dei demoni che rappresentano la morte definitiva dell'inferno. A volte sono scheletri completamente nudi o rivestiti a malapena di pelle. Alcuni artisti si specializzarono nell'orrore di queste descrizioni; la morte vi ha spesso ali di pipistrello, testa di rapaci a guisa di spalle o di ginocchia, zampe d'aquila al posto dei piedi; è generalmente nera o color grigio cenere. Le si rende la falce che l'ha resa celebre nell'antichità greco-romana.

Nelle rappresentazioni della crocifissione si vede talvolta uno scheletro, o semplicemente un cranio ai piedi della croce. Vuol significare che Cristo ha vinto la morte, ma tale simbolo non ha mai avuto molta diffusione, essendo troppo

formale. Non mostra né intellettualmente né spiritualmente il legame che unisce il decesso di Cristo e la morte; è già dogmatismo, una religione pietrificata.

Nimbo, Aureola

L'origine del nimbo (un'aureola dall'apparenza solida) non va cercata nel cristianesimo. La si vede in effetti in molte opere pagane e in particolare in mosaici antichi. La maggior parte degli dei olimpici è aureolata da dischi luminosi. In età ellenistica il nimbo circonda la testa di personaggi incisi su steli funerarie.



San Nicola - Icona (1294).

Esso esprime la deferenza dovuta a tutto ciò che riguarda il mondo dell'Aldilà. Il suo colore di solito lo conferma: quando il personaggio aureolato si trova in una stanza, l'aureola è azzurra, l'azzurro del cielo, dimora degli dei, un azzurro che dal bordo vira al bianco nel centro del disco, a significarne l'irradiarsi. Appunto con la raggiera gli artisti intendevano significare la divinità dei misteriosi personaggi. In seguito, dovendola rappresentare anche sulle monete, si limitarono a un cerchio nettamente inciso attorno alla testa. La circolazione delle monete fece conoscere assai ampiamente il segno, che divenne talmente convenzionale che, quando gli artisti vennero incaricati di nuovo di esprimere la stessa idea, tracciarono senza indugio una circonferenza attorno alla testa dei personaggi, riempiendola all'interno di un colore qualsiasi. E così divenne normale vedere quella sorta di disco che, collocato dietro la testa, significava che si trattava di una divinità o di qualcuno che aveva l'onore di essere in rapporto con gli dei. Il senso di tale segno era talmente noto che i cristiani lo impiegarono come un termine internazionale del linguaggio visivo. Se ne riscontrano numerose testimonianze (parecchie centinaia) nelle catacombe. Presto compare in sculture, mosaici, dipinti, incisioni su legno o in avorio, icone, steli funerarie, ricamato su vesti o arazzi; viene inciso su amuleti, anelli, lampade e così via.



Nimbo del Cristo - Catacombe (IV secolo).

Si ha tuttavia l'impressione che gli artisti cristiani abbiano ripensato la forma e l'uso del segno, conferendogli poco a poco una nuova portata. Lo utilizzarono innanzitutto semplicemente per attribuire una particolare importanza a uno dei personaggi delle scene che illustravano. Nel II e III secolo, allorché una linea più o meno netta circonda un personaggio per intero, oppure il tronco o soltanto la testa, ciò non significa che questi detenga o acquisisca una particolare purezza morale o dottrina; esse sono invece un'espressione della deferenza che



*Nimbo dell'angelo dell'Annunciazione
Smalto (XV secolo).*

l'autore prova nei suoi riguardi. Una deferenza tutt'altro che costante nelle istruzioni impartite dalla Chiesa agli artisti; talvolta un certo apostolo ne è dotato, talvolta no. Il simbolo manifesta una ammirazione per questa o quella delle sue azioni, ma non per la sua natura o per il suo carattere. A partire dal IV secolo

Cristo è con crescen
segno diviene di prar

gio. Nel V secolo il



*Nimbo del Cristo - Moneta di Michele III,
imperatore bizantino (842-867).*

ma in seguito anche per i
stiani. Allora però si mani

attenzione e la stima dei cri
stiani fra l'omaggio reso a



Nimbo del Cristo - Mosaico - San Vitale, Ravenna (548).

Cristo e quello riservato agli apostoli; il nimbo del primo fu dotato di attributi particolari. Anche in questo caso il nimbo, però, non caratterizza la sua santità, ma piuttosto il rispetto e l'adorazione dei cristiani. In un periodo di secolarizzazione della Chiesa, si era ritornati al significato dato a questo attributo divino nell'Antichità; voleva semplicemente dire che si trattava di divinità o di esseri umani particolarmente cari agli dei. Nel VI secolo si notano ancora delle esitazioni nell'impiego del segno. Così in San Vitale, a Ravenna, gli angeli e gli scrittori biblici hanno l'aureola, ma non l'hanno né Abele, né Abramo, né Mosè; dal X secolo in avanti quest'ultimo la porterà regolarmente, come d'altronde il faraone che lo insegue verso il Mar Rosso. Giunse tuttavia un momento in cui la tradizione antica fu completamente dimenticata, e i miniaturisti dei codici biblici ed ecclesiastici rifecero da capo il cammino abituale dell'evoluzione artistica generale: si passa sempre dai motivi e dai temi più semplici a stili più sviluppati e complessi con ritorn all'indietro e salti in avanti. Per cominciare, i disegnatori di iniziali miniate davano risalto ad alcuni personaggi collocandoli su un fondo dorato. Quando si dovevano raffigurare vari personaggi il più importante fra di loro era posto su un simile fondo dorato, delimitato & un tratto nero in forma di circonferenze o di ovale più o meno regolari. Il segno era tanto comprensibile che questo metodo divenne abituale e ricevè un nome si trattava di una «gloria»*, perché cantava le lodi di qualcuno, o una «mandorla», a causa della forma della figura. La stessa composizione fu cesellata nelle pietre, dato che gli artisti che miniavano i codici erano gli stessi che scolpivano i capitelli delle cattedrali. Poi, dovendo celebrare la gloria di più personaggi, decoravano la «mandorla» del più importante con ragni o fronde. Raffinandosi l'arte, le «glorie» vennero circoscritte alle sola testa dei personaggi che si volevano esaltare. È questo il momento, ovvero i' XIV secolo, in cui la Chiesa decide di: reagire contro i molteplici culti tributati a cristiani dei quali essa non ha riconosciuto la santità, fissando il complicatissimo cerimoniale della canonizzazione. Il significato del nimbo si cristallizzò divenne l'attributo tipico dei santi; indi. cava che la loro santità era ufficiale.

Occorre aggiungere anche che gli artisti (come la gente comune) hanno sem. pre riconosciuto diversi tipi di santità che hanno cercato di esprimere graficamente. Vennero creati nimbi bianchi e avoriati; talvolta ornati di arabeschi più o meno virtuosistici, generalmente bru. ni, rossi o dorati, cui potevano aggiungersi schegge di madreperla, pietre preziose o perle. Il grado supremo della santità era indicato

sia da linee di un verde più o meno cupo, sia da una particolare gradazione della doratura.

Pace

Moltissime iscrizioni funerarie dell'antichità parlano di pace, ma sotto questo termine si celano significati molto diversi fra di loro. Le più antiche tombe cristiane dicono che il defunto è ovvero in pace, un'eco del saluto apostolico: «Che la grazia e la pace siano con voi» (Rom. 1, 7; 1 Cori. 1, 3, ecc.). La pace e la grazia sono strettamente legate nel cristianesimo primitivo. Il cristiano è in pace con Dio avendo accettato (mediante la fede) la grazia del perdono, annunciata da Gesù Cristo con la sua vita e con la sua morte. Questo spiega perché la pace sia stata raffigurata proprio con il Cristo* o con i simboli che lo rappresentano. Bisogna specificare che la pace con Dio necessitava la pace con i fratelli. Il perdono verticale è inseparabile dal perdono orizzontale. È tutt'uno: chi non conosce l'uno non può conoscere l'altro. Prima di comunicarsi, ossia prima di accettare il perdono divino, i primi cristiani si davano in segno di reciproco perdono un bacio, definito per molto tempo «bacio di pace» e anch'esso raffigurato sulle lapidi funerarie. Un secolo più tardi la formula si precisa ulteriormente. Talvolta troviamo *pax tecum* o *pax tibi*, ovvero: tu sei in pace, tu non conosci più, nell'Aldilà, le tribolazioni (persecuzioni) della terra. La formula infine si perfeziona: *in pace et in Christo*, ossia tu sei ora nella pace che consiste nell'essere in Cristo; ciò sottintende che il defunto conosceva già sulla terra quella vita e quella pace. L'immagine che di solito accompagna queste parole è quella d'un uomo o di una donna in preghiera, che rappresenta in effetti una comunione con Cristo. Alla fine del secolo si riscontra la formula *donvit in pace*, ovvero «donne in pace». È questo il momento in cui compaiono i primi segni della dottrina della duplice resurrezione, quella dell'anima, che si verifica al momento della morte dell'individuo, e quella del corpo, che si compirà alla fine dei tempi, all'epoca del ritorno di Cristo. Le immagini che accompagnano questa formula lo confermano e mostrano il defunto condotto da Gesù Cristo verso il soggiorno dei beati; si tratta evidentemente dell'anima del trapassato, dato che egli non reca alcun segno di sofferenze patite in vita o in morte e il più delle volte è ringiovanito. In questo periodo si prende a raffigurare sul coperchio del sarcofago l'immagine del defunto addormentato in attesa della seconda resurrezione; una rappresentazione che appare senza dubbio mutuata dalla religiosità dell'Egitto, introdottasi negli usi ecclesiastici solo dopo che l'antichità egizia era stata avvolta dall'oblio. Tutti conoscono le famose tombe scolpite nel Medioevo in cui principi e prelati riposano su letti sontuosi, rivestiti dei loro paramenti più belli: le parti più antiche del cenotafio di Neu-châtel (1373), quelli di Valangin e di La Sarraz, le tombe di Giovanni XXIII a Firenze (1425), di Filippo l'Ardito, di Giovanni Senza Paura e di Margherita di Baviera al museo

di Digione (1444), di Francesco II nella cattedrale di Nantes (1507), così come quelli della cattedrale di Brou. Questo rappresenta il compiersi dell'evoluzione delle nozioni di sopravvivenza meditate nella Chiesa e significa la pace del sonno conquistata dai cristiani in attesa del risveglio dei corpi.

Nel IV secolo, la dottrina della doppia resurrezione inizia a precisarsi; si incontrano allora iscrizioni come la seguente: «Vi è la pace della tomba per il corpo, e la pace del Paradiso per l'anima». Poi, nel secolo successivo, si trova, specialmente nell'Africa del nord, *fidelis in pace* = fedele in pace. Ci si orienta qui verso un'altra nozione di pace: è una fiducia che nasce della conformità all'ortodossia. Si tratta di un movimento assai diffuso in questo periodo: l'essenza della religione slitta dalla religiosità vissuta alla corretta formulazione del cristianesimo. Abbiamo molte iscrizioni funerarie di quei tempi che parlano della «pace della Chiesa» o della «pace della Fede», da cui si fa presto a capire che il cristiano defunto era ortodosso al cento per cento. Gli artisti seguono la stessa strada, passando dalla formula semplice e da un disegno libero a una sigla, una sorta di marchio:

P
xtC
A

Un segno assai frequente che va letto *Pax in Christo*, ossia: chi riposa qui non aveva niente di eretico; era autenticamente in Cristo; è in pace con Dio.

Quest'ultimo significato della pace cristiana pare essere caduto in seguito piuttosto in disuso, riapparendo solo in certi usi o in formule specifiche. Per esempio, nel corso della celebrazione della messa il prete «bacia la pace», ossia una piastra d'oro, d'argento, d'avorio o di rame incisa, scolpita o smaltata, la cui denominazione completa è «strumento della pace». Questa usanza non risale d'altronde oltre il XV secolo. Alcuni storici ritengono che essa abbia sostituito il «bacio della pace» nel momento in cui uomini e donne hanno partecipato insieme alla comunione, cui prendevano parte separati in precedenza. Se ne riscontra un'eco nel saluto apostolico che un religioso ripete per proprio conto al momento di accomiarsi dai fedeli. Non è certo se anche le lettere R.I.P. che si possono ancora leggere talvolta sulle partecipazioni di lutto parlino di questa pace; si tratta in questo caso piuttosto della tranquillità e della pacificazione che si trovano nella morte, dopo la sofferenza e le difficoltà della vita.

Come simbolo della pace interiore di colui che si trova in comunione con Dio i cristiani hanno adottato spesso la colomba* che reca un ramo d'olivo*, in analogia con la pace della nuova alleanza promessa a Noè dopo il Diluvio. Ma l'olivo era simbolo di pace già nella mitologia greca: se ne cingeva la fronte Eirene, la Pace, figlia di Giove e di Temi. Il caduceo, simbolo di un commercio che può prosperare solo in pace, e la cornucopia, simbolo greco-romano della

fecondità e del benessere materiale, hanno rappresentato la pace anche per i cristiani, soprattutto allorché la cultura antica pervase il pensiero cristiano. L'idea di pace si è laicizzata; è divenuta sinonimo di concordia, di calma, di quiete. Gli artisti cristiani che dovevano raffigurarla ne hanno cercato nuovi simboli. Si sono ricordati che essa aveva un tempio a Roma e che la si rappresentava con una fiaccola rovesciata, a significare che la fiamma della guerra era spenta. Quindi osservarono gli animali della terra e fecero del castoreo, che vive nell'ordine e nella pace, un nuovo simbolo di questa virtù.

Dal 1861 la croce rossa in campo bianco è un segno di pace. Deriva dal disegno della bandiera svizzera, ma con i colori invertiti. Simbolicamente vuole rammentare la croce di Cristo e il suo messaggio d'amore e di pace.

Palma

L'eleganza del portamento di una giovane palma, la vitalità di quest'albero flessuoso hanno sempre colpito gli uomini. In particolare, i Greci ne sono stati sempre sommamente ammirati. Come mai l'hanno scelto quale simbolo di vittoria e di trionfo? Probabilmente perché popola le oasi e sembra sfidare e vincere la morte che aleggia sul deserto; oppure perché è sempre verde, mentre l'olivo, albero greco per eccellenza, ogni anno perde le foglie. La palma è soprattutto simbolo di trionfo. Ai vincitori dei giochi pubblici veniva offerto solo un ramo di palma. La dea della Vittoria ne era quasi sempre adorna. Un rametto d'oro protegge Enea nella discesa agli inferi. L'uso della palma era tanto corrente che questa era divenuta come una parola del linguaggio internazionale degli emblemi.

L'Antico Testamento fa del suo tronco dritto e flessibile l'immagine del giusto (Sal., 92, 13), ma anche della flessuosità di una ragazza (Cant., 7, 8). L'Apocalisse riprende il significato greco annunciando che gli eletti con vesti bianche tengono in mano rami di palme davanti al trono dell'Agnello. Il termine greco che designa la palma è lo stesso che viene usato per indicare la Fenice, animale favoloso che rinasce dalle proprie ceneri, affermando così la vittoria sulla morte. Non è impossibile che l'autore dell'Apocalisse, pensando in ebraico ciò che scriveva in greco, abbia visto nell'identità lessicale una simiglianza di significato o addirittura una profezia della resurrezione cristiana. Ciò rappresentava per lui, senza dubbio, una ragione in più per fare della palma un simbolo di vita eterna.

Sulle tombe cristiane dei primi secoli della nostra era si trova spesso una palma più o meno stilizzata. Era divenuta il simbolo più diffuso della vita eterna. L'uso della palma nelle cerimonie funebri ha sempre avuto questo senso. Accompagnata ai segni che rappresentano Cristo essa proclama la vittoria della fede nel Figlio di Dio.

Dal IV secolo assume un significato specifico: rappresentando la vittoria dei martiri su chi li ha torturati. Ma allora è più spesso un albero che un ramo di palma ad essere raffigurato. Lo si ritrova su delle iscrizioni funerarie e su dei sarcofagi,

ma anche in affreschi, mosaici e poi in dipinti e medaglie. In alcune icone del XV secolo delle piccole palme sono spuntate tutto attorno al sarcofago dove, la sera del Venerdì Santo, Cristo era stato deposto.

Se ne vedono spesso grandi rami fra le mani dei discepoli che acclamano il Cristo la Domenica della Palme. È un errore. Infatti è assai più probabile che abbiano fatto uso di rami d'olivo*. A partire da VI secolo, allorché la Chiesa avvertì la necessità di ravvivare lo zelo dei fedeli, organizzò processioni in cui si pretendeva di imitare i discepoli di un tempo e si ripetevano i loro gesti e le loro acclamazioni, brandendo delle palme il cui significato simbolico era più confacente al caso che non quello dei rami d'olivo. È di qui, probabilmente, che si origina la tradizione secondo la quale anche i discepoli stessi ne avevano fatto uso.

Costantemente, in seguito, l'idea di vittoria è stata legata alla rappresentazione di alberi e fronde di palma. Anche Rembrandt li impiega nella sua celebre Assunzione di Monaco: aveva compreso bene il senso di questa festa cristiana che proclama la vittoria definitiva sul male e sulla morte. Chi oggi reca un ramo di palma a una famiglia in lutto conosce il significato del proprio gesto? È un segno di fede nella vita eterna, segno del trionfo della vita in Dio sulla morte.

La palma, in quanto simbolo della vita eterna, è divenuta uno degli attributi degli angeli, e più tardi della speranza.

Pane

La moltiplicazione di pani e l'Ultima Cena sono i principali episodi biblici che hanno dato agli artisti rappresentate di frequente e la seconda perché il suo Maestro.



Melchisedech offre del pane ad Abramo - Mosaico - San Vitale, Ravenna (VI secolo).

Dal punto di vista archeologico, a sostegno di tale interpretazioni verrebbe il numero costantemente simbolico dei discepoli disegnati attorno a Gesù nelle raffigurazioni più antiche, in cui si vedono 7, 6, 5, 3 o anche solo 2 discepoli. Se la scena rappresentasse l'episodio dell'Ultima Cena la sera del Giovedì

santo, sarebbe presente l'intero collegio dei 12 apostoli; poiché esse raffigura la moltiplicazione dei pani può darsi che essa fosse originariamente una Santa Cena, secondo una tradizione conservata da coloro che tramandarono agli artisti i temi che dovevano rappresentare.

Le raffigurazioni più antiche del pane, sparso in briciole o in pezzetti su una tavola o dentro dei canestrelli, sono accompagnate da pesci. Questi di primo acchito appaiono vivi; si tratta in questo caso di apparizioni di Gesù, sin a Gerusalemme nel Sinedrio (Luca, 24 42) sia più spesso sulle rive del lago di Genezareth (Giov., 21, 9), Quando poi il pesce è cucinato evoca il pasto comune che si faceva originariamente prima della celebrazione della Santa Cena. Quando infine il pesce è isolato e compare in un angolo qualsiasi della rappresentazione, è il vocabolo greco *ichtus** (pesce) ad essere raffigurato e che, essendo l'anagramma di Gesù, simboleggia, oltre e attraverso il pane, la presenza reale del Cristo.

Bisogna notare infine che queste antichissime raffigurazioni della comunione si trovano nei cimiteri. Con esse si voleva ricordare che il pane della Santa Cena è il pane della vita che Gesù dà ai suoi, la vita eterna. Il pane è in questo caso una forte affermazione della resurrezione, iscritta quale sublime risarcimento sulle tombe dei cristiani perseguitati.

A partire dal IV secolo si pose a stupore gli artisti trascurando la moltiplicazione dei pani, se



amente. Il cristiano. Di conseguenza, soprattutto la moltiplicazione della sua divinità.

Spighe con i grani di madreperla incrostati nella pietra - Sarcophago cristiano, Vienna VI secolo).

Paradiso

L'idea di Paradiso, un bel giardino allietato da una generosa fonte da cui sgorgano quattro fiumi, è comune a molte religioni. È nota ai caldei e agli indù prima ancora che ai cristiani e ai musulmani. Se per i buddisti è più uno stato che un luogo, per i cristiani è tanto il sito d'origine di Adamo* ed Eva* che il luogo di eterno soggiorno dei beati e dei martiri. Il primo è definito in generale «paradiso perduto» o terrestre, il secondo «paradiso ritrovato» o celeste. La Bibbia conosce



sia l'uno che l'altro, ma non ne parla diffusamente

*Ingresso del Paradiso
Portico della cattedrale di Berna (1511).*

Il Vecchio Testamento chiama il primo *pardes*, termine caldeo che designa un vivaio o un parco; è qui che la prima coppia umana prese coscienza della propria esistenza e di quella degli animali che popolano la terra. Poiché vi è una certa analogia fra l'inizio e la fine del mondo, il Nuovo Testamento impiega la stessa parola per indicare il luogo della beatitudine degli eletti. Gesù sulla croce Promette il «*paradisos*» al ladrone pentito e il «*paradentosi*» al ladrone pentito (Luca, 23.43). Fu soprattutto la letteratura ebraica posteriore (Libro dei Giubilei, IV Esdra, Enoch, ecc.) a sviluppare temi originariamente molto semplici che sono la fonte delle credenze cristiane sul paradiso. Il libro dello Zohar immagina addirittura un doppio paradiso, il primo dei quali rappresenta una zona in cui prepararsi a entrare nel secondo.

La rappresentazione del paradiso ha ricalcato l'evoluzione del pensiero cristiano in merito. Le immagini più antiche del «*paradiso perduto*» sono più espressioni della dottrina della creazione e della caduta che descrizioni dei luoghi in cui si sono svolti i fatti. Le piante sono straordinarie perché celesti, per lo stesso motivo gli animali sono fantastici. Alla fine del Medioevo, allorché gli uomini si misero a osservare la natura scoprendone la bellezza, vi riconobbero la mano di Dio e gli artisti crearono bei paesaggi ove situare le scene della genesi dell'uomo. Alberi e animali divennero sempre più naturali. Anche l'uomo e la donna non furono più generici, ma venivano scelti accuratamente per la loro grazia e la loro bellezza, secondo i gusti del tempo e del luogo.

Analogo è ciò che accade al «paradiso ritrovato». I primi artisti cristiani che raffigurano le anime sante giunte nel luogo di tutte le beatitudini paiono disinteressarsi del tutto dell'aspetto del paradiso. In principio è Cristo a ricevere in un sito astratto il defunto, che fa sempre un solo gesto, quello della preghiera*. Non vi è niente attorno ad essi, come se non fossero più sulla terra; sono in un «cielo» che però gli artisti non riescono a immaginare come sia. I teologi hanno precisato il proprio pensiero sull'Aldilà soprattutto in Occidente, grazie a riflessioni, il più delle volte speciose, su alcuni testi biblici. Gli artisti li hanno seguiti: il luogo dove si verifica la comunione eterna con Cristo comincia a interessarli. È il cielo. Si trova dunque al di sopra degli uomini. È di conseguenza qualcosa di simile a ciò che si vede quando, sdraiati ai piedi d'un albero, si guarda verso lo zenit; vi sono tante forme artistiche, tanta poesia in un'immagine di questo genere che chi ha identificato il paradiso con il cielo l'ha riprodotta del tutto naturalmente come il quadro della felicità eterna. Così nacquero nel VI secolo i magnifici mosaici e più tardi le stupende miniature in cui il paradiso è popolato di uccelli*, soprattutto colombe* e pavoni*, che sullo sfondo di un cielo sereno si posano sui rami d'olivo* o di palma* disposti in eleganti arabeschi. Quando la Chiesa si identificò con il regno di Dio e i predicatori si compiacquero di affermare che entrare in chiesa equivaleva a entrare nella vita eterna, gli artisti cristiani trasportarono le loro scene paradisiache sui soffitti delle basiliche, delle cattedrali e dei più umili luoghi di culto. Secondo l'evolversi delle tendenze artistiche, talvolta i rami e gli uccelli erano stilizzati, mentre talvolta erano di stampo naturalistico; poi, per uno di quei moti di «contestazione» dei quali la storia è piena, rami e uccelli furono soppressi, per lasciare solo il cielo blu. Poiché la Chiesa si proponeva come una luce nella notte di questo mondo, il cielo divenne cupo, ma si riempì di stelle. Una modernizzazione semplificante che parve ben presto eccessivamente povera, e quindi, nel XIII secolo, per analogia o confusione con il «paradiso perduto», gli eletti furono sistemati in un bel giardino in cui germogliavano i più bei fiori della terra e danzavano schiere di angioletti.

Alla fine del secolo seguente si verificò una nuova reazione: confondere i due paradisi è un errore! Pur conoscendo un po' il «paradiso perduto», non sappiamo niente del «paradiso celeste». Bisogna rinunciare a raffigurarlo. Tuttavia ci è nota l'esistenza di quel luogo invisibile e sappiamo che dopo il giudizio finale* i credenti potranno entrarvi. Allora basta raffigurare una porta d'ingresso! È quel che fecero gli artisti, tanto più che la Chiesa assicurava che l'apostolo Pietro ne era il custode. All'inizio del XVI secolo la vita religiosa aveva perduto molto valore, i riti la caratterizzavano e gli artisti ben presto giunsero a sorridere della pretesa ecclesiastica di poter aprire e chiudere le porte del Paradiso. Nel timpano del portico di una cattedrale di quei tempi la Chiesa venne persino raffigurata sotto le spoglie di un corpulento prelado che, entrando nel soggiorno della pace eterna, spinge di lato il guardiano e avanza regale verso l'ignoto; dietro

di lui, come ai suoi piedi, un vescovo, due curati e un monaco, dalle bocche a cuore, sembrano atteggiati a preghiera, ma in realtà si spingono senza ritegno, cercando ciascuno di entrare per primo.

In seguito la discussione si approfondì senza dar luogo a manifestazioni artistiche. Tutt'al più si possono citare alcune opere che riprendono la visione della nuova Gerusalemme considerata il paradiso celeste (Apoc., 21, 2-4; 10, 27): Cristo attende i fedeli sui gradini della scala di un palazzo o su un trono scintillante, circondato di angeli trasparenti e misteriosi.

Pavone

Nell'antichità pagana il pavone e la fenice sono stati spesso confusi, e gli artisti hanno frequentemente attribuito alla seconda le caratteristiche del primo. L'una e l'altro avevano fama di rinnovare le proprie forze in modo miracoloso: il pavone volava fino a morte e poi si rivegeva, secondo altri, ma solo per rinverdire la sua piumatura, mentre la fenice si rivegeva interamente recuperata dopo la caduta annuale delle penne del p



Pavone - Mosaico, Ravenna (VI secolo).

la carne del pavone è immarcescibile, e questo legittima ai suoi occhi l'uso dell'uccello come simbolo dell'immortalità, senza ricorrere necessariamente ai miti pagani.

I primi cristiani che pensavano l'Aldilà solo in funzione della resurrezione fecero del pavone un simbolo della vita eterna. A partire dal II secolo lo si trova nelle catacombe, talvolta di fronte, generalmente di profilo. Da principio si trovano due pavoni affrontati che bevono dallo stesso vaso o che da destra e da sinistra si accostano a un chrisma*; il vaso rappresenta probabilmente un calice che contiene il pane e il vino della comunione; l'insieme significa probabilmente una professione di fede nell'immortalità in Cristo. Successivamente

ritroviamo il pavone su mosaici, su vetrate, sullo stipite della porta di un cimitero, in alcune miniature e anche su lampade nelle quali si associa perfettamente con il simbolo della fiamma per significare la vita eterna.

Quando si voleva rappresentare — come sulla volta di alcune basiliche - il Paradiso terrestre o celeste, lo si popolava di uccelli*, ma soprattutto di pavoni. Per molto tempo questo simbolo godé di grande popolarità. Giunse però il momento in cui il pavone divenne un animale di lusso. Seguendo l'esempio degli antichi romani, i buongustai si nutriva no delle sue carni, ma era una portata assai costosa. Con le sue piume si facevano ventaglie e corone. Si dice che papa Paolo III facesse dono a questo fece scordare il si lo si incontra più a parti Oriente.



Pavone Catacombe romane II secolo

Pesce

Il pesce è per natura il simbolo dell'acqua. Il fatto che viva entro un elemento in cui l' uomo non può sopravvivere gli conferisce un carattere di mistero che lo designa come simbolo di tutte ciò che è segreto. Ha una valenza religiosa in India, in Egitto, presso i Caldi e gli Etruschi. ove è stato impiegato come talismano per gli scopi più



Pigne stilizzate raffiguranti dei fiori del Paradiso Miniatura (1285).

E pesce diviene la cavalcatura di alcuni dei, e sale esso stesso al rango di divinità. Per i cristiani il pesce è soprattutto simbolo del Cristo tramite l'acrostico de la parola greca IXOYY-*, che significa pesce. In questa forma lo si trova in migliaia di illustrazioni, gioielli, vasi, vesti, vetrate, sculture, decorazioni, ma soprattutto in un considerevole numero di iscrizioni funerarie, spesso molto antiche. È stato molto in voga fra la fine del I secolo e la metà del N. Da allora in poi è divenute un complicato indovinello il cui significato sfugge alla maggior parte dei cristiani. Non ha più riguadagnato la diffusione che aveva in precedenza.

Talvolta si vede un pesce che porta un naviglio* sulla schiena o che lo rimorchia: è Cristo che conduce la Chiesa.

Allorché il battesimo è divenuto, da simbolo che era, un'operazione gestita dalla Chiesa, operazione che comporta conseguenze per l'eternità, è del tutto naturale che alla fantasia degli artisti chiamati a decorare un battistero si sia presentato Cristo che in forma di pesce nuota nell'acqua lustrale. Ma i cristiani «nascono alla vita eterna con il battesimo», come diceva Tertulliano. È questo il motivo per cui in breve sono raffigurati come dei pesciolini. Un modo di rappresentare i fedeli che avrebbe potuto essere suggerito dalle parole di Cristo a Pietro: «Farò di te un pescatore di uomini» (Luca, 5, 10).

Finalmente, Cristo resuscitato mangia del pesce assieme ai discepoli (Luca, 24,

1X9YC ZCONGUN



Oriente si depositava sulla soglia della porta in questione il corpo di un bimbo offerto in sacrificio. I Romani dedicavano una venerazione affatto particolare alle soglie delle porte, che durante le cerimonie nuziali erano oggetto di un rito particolare.

Dal momento in cui ai cristiani fu consentito costruire liberamente delle chiese, attribuirono molto significato alla decorazione della porta. La trasformarono in un invito a entrare, in conformità con la parola di Cristo che aveva paragonato se stesso a una porta (Giov., 10, 7); Gesù invitava a passare attraverso di lui per entrare nel Regno di Dio. La più antica decorazione conosciuta di un portale di chiesa è appunto un'evocazione di questo passo delle Scritture: al centro dell'architrave un agnello* che porta una croce è accompagnato dalle parole Ego sum ostica (io sono la porta). Tramite questa decorazione la Chiesa diceva indirettamente ciò che voleva essere, ciò che pensava di se stessa, e invitava ognuno a porosi 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.

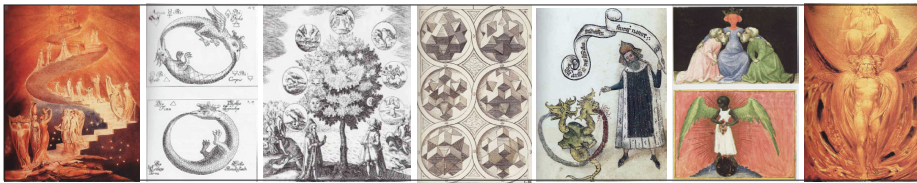
E noto che la Chiesa si è trasformata poco a poco fino ad identificarsi con il Regno di Dio: nella decorazione delle porte dei santuari si registra un'eco molto evidente di tale evoluzione. Notiamo che spesso sulla facciata delle basiliche e più tardi delle cattedrali viene ripresa la decorazione del portale principale. In un primo momento gli ornamenti designano semplicemente Cristo, come a dire ai passanti: entrate qui, vi troverete Cristo che regna sui suoi. In seguito si precisa chi è Cristo: è quello dei Vangeli, dato che è circondato dai segni del Tetramorfo* (Saintes); poco dopo, è accompagnato dai discepoli (Chartres), oppure è quello di cui parla tutta la Bibbia (Poitiers). Talvolta, in quest'epoca, su tre portali affiancati sono raffigurate le scene della Natività, dell'Ascensione e della Pentecoste, a significare che Gesù Cristo è venuto sulla terra (dalla Natività all'Ascensione) per inviare i cristiani a evangelizzare il mondo (Pentecoste): in questo consiste la vera direzione dell'azione della Chiesa cristiana, che va da Cristo verso coloro che non sono ancora cristiani (Vézelay). Poco tempo dopo, è sempre Gesù Cristo a essere rappresentato, ma come giudice di uomini. È un modo di dire ai passanti: fate attenzione al modo in cui vivete, perché alla resa dei conti, al momento della resurrezione, sarete giudicati da colui che conosce ogni cosa (Amiens, Parigi). Qualche tempo dopo ancora, la Chiesa cerca conforto nella storia e descrive sulla porta principale dei suoi luoghi di culto tutti gli episodi della vita di Cristo e soprattutto della sua Passione (Strasburgo). Infine, nel momento in cui il Medioevo e lo stile gotico stanno per essere abbandonati, il timpano delle porte si vuota mentre i piedritti, generalmente ornati di statue di personaggi storici, conservano le proprie decorazioni (Reims, Beauvais, Nantes).

Insomma, negli ornamenti dei timpani delle porte principali dei luoghi di culto la Chiesa mostra le grandi linee della propria evoluzione. Al centro delle sue cure sono stati in principio una pietà vivente, poi il pensiero religioso, quindi la

morale e infine la storia. Un andamento simile si riscontra in altre religioni, ma anche in altri ambiti dell'esistenza e in particolare nelle arti.

Quando le chiese si ingrandirono e vi furono aperte molte porte, fu necessario inventare nuove decorazioni. In esse venivano raffigurati i miracoli di Cristo e diverse scene tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento o attribuite alla Vergine e ai Santi dalla storia o da tradizioni più o meno leggendarie. L'intento di tutte queste opere d'arte è attrarre gli uomini verso Cristo, ma bisogna riconoscere che troppo spesso egli è soverchiato da tutto ciò che lo circonda. Lo scopo principale della Chiesa si cela sempre più sotto altre premure..

Simbologie con riferimenti laici



scala

serpente

albero

geometrie
divine

fontana

aurora

ruota

Acroteri foglie d'acanto palmette o figure scultoree usate per ornare il vertice o gli angoli dei frontoni dei templi e dei monumenti funebri: motivo tipico dell'età classica

albero morte e rinascita

alloro immortalità, gloria eterna

anfora vaso di terracotta lungo e sottile con due anse al collo

angelo essere munito di ali, proprio della iconologia cristiana: messaggero di Dio nell'ora del trapasso

angelo con tromba annunciano la fine dei tempi: immagine cristiana del giudizio universale ed esprime la caducità di tutte le cose

aquila capacità e superbia

aurora inizio e fine

cavaliere con armatura in preghiera simbolo di santità: il guerriero esprime il combattimento spirituale per ottenerla

cerchio eternità e coraggio

clessidra morte e fugacità della vita

colomba pace speranza, Spirito Santo

corona di ghirlande nessun inizio, nessuna fine, eternità

cristo

cristo con vessillo

cristo crocefisso

cristo in trono

cristo redentore

crocesimbolo delle passione morte e resurrezione di Cristo

falce

fiaccola innalzata speranza e vita

fiaccola verso il basso notte morte

fiamma speranza e vita

lampada accesa Cristo

lampada vigilanza

lanterna luce

leone forza e potenza terrena

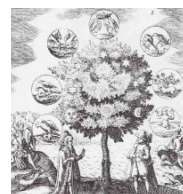
martello e chiodi

maschera decorazione tombale usata dagli etruschi

putti angelici onore al defunto anche alle sue virtù come la pace la fede il coraggio

rami di vite, uva simbolo della vita

ramo d'ulivo pace e concordia



rosa amore e terno

scalacollegamento tra terra e cielo

scudo fede

serpente il male, ma anche la resurrezione

sfera con croce la presenza divina nel mondo

Acroteri

foglie d'acanto palmette o figure scultoree usate per ornare il vertice o gli angoli dei frontoni dei templi e dei monumenti funebri: motivo tipico dell'età classica

Albero

morte e rinascita

Attorniate dai simboli dei quattro elementi sono qui offerte alla meditazione le sette fasi dell'Opera intesa come svrluppo interiore, che inizia con la putrefazione (il vecchiaia sinistra, Saturno) e termina con la rinascita (il giovanea destra, il lapis). L 'unicorno simboleggia la penultima fase dell' albero da cui sbocciano le rose rosse della fissazione definitiva. *Musae um Hermeticum*, ed.Francoforte, 1749.

Nel pensiero degli antichi l'albero è il simbolo principale della fertilità e, in modo generale, la fonte misteriosa della iuta. Plinio (Hist. Nat., XII,2) assicura che gli alberi furono i primi templi degli romani. E vero che il silenzio delle foreste o l'imponente chioma di alcuni grandi alberi risvegliano un certo senso religioso: si sa d'altronde che a molte divinità era stato attribuito un particolare albero: la quercia a Giove, l'alloro ad Apollo, l'olivo a Minerva, il mirto a Venere, il pioppo ad Ercole, ecc. Ancor oggi gli alberi sono idoli per alcuni popoli, che li circondano con un recinto dentro il quale si esercita il culto.

Nel Vecchio Testamento l'albero è talvolta l'immagine dell'arroganza (Is., 2, 13) o della longevità(1s.,ó 5, 22): si parla anche dell'albero della vita (Gen., 3, 22. ripreso in Apoc.. 2. 7 ; 22, 2, 14t, cioè dell'albero il frutto dà la vita eterna.

Giobbe (14, 7 ss.) spiega questo simbolo con il fatto che alcuni alberi producono continuamente dei polloni.

Il profeta Ezechiele (17, 22) ascolta Dio che gli promette di prendere un ramo di cedro e di piantarlo su un'alta montagna israelita per farlo germogliare e crescere fino a dominare le foreste circostanti: era l'annuncio della supremazia di Israele su tutti i popoli. È così che l'albero è divenuto il simbolo degli israeliti... “piantati”, da Dio sulla terra. I padri della Chiesa hanno ripreso questa immagine per designare la Chiesa cristiana, erede delle promesse fatte a Israele: comunque, questo simbolismo non è frequente, perché il paragone che esso presenta non è comprensibile senza spiegazioni.



Nel Medioevo, dove si ammetteva con una certa facilità che l'antichità pagana era la prefigurazione della civiltà cristiana, l'albero simboleggiò la forza vegetativa data alla natura da Dio: a questo simbolo però se ne sovrapposero altri: divenne il segno della potenza che Dio non manifesta nella Chiesa, considerata come un giardino da Lui piantato sulla terra; divenne talvolta il segno di Cristo, la cui autorità si fa sentire nel regno di Dio, come la ninfa nell'albero. (*Dizionario dei simboli cristiani*, Eduatd Urech-Roma 1995)

Alfa e Omega (A e O)

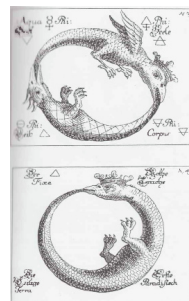
“Io sono l'alfa e l'omega, l'inizio e la fine” disse Dio nell'Apocalisse (1, 8; 21, 6). Questa stessa frase, nello stesso libro biblico, è prestata anche a Gesù (22, 14). L'uso di una formula identica per l'uno e per l'altro indica qualcosa che è loro comune. Anche quando si è voluto caratterizzare Gesù in quanto divino, si è fatto uso di questa espressione. A proposito dell'origine di questa formula, Gerolamo (Gerem., XXXV, 26) racconta che nei metodi pedagogici dei suoi tempi sussisteva un'antica usanza che consisteva nel far recitare le lettere dell'alfabeto greco nel loro ordine regolare, poi, come esercizio di memoria, nel passare dalle prime alle ultime in ordine di allontanamento: alfa-omega, beta-psi... "E' molto probabile che questo procedimento di memorizzare l'accoppiamento di queste lettere sia all'origine storica di questo simbolo di accoppiamento delle lettere sia all'origine storica di questo simbolo.

Per alcuni filosofi questa espressione designa la totalità dell'Essere. Per l'umile cristiano, il senso di tale espressione è facilmente comprensibile: come la prima e l'ultima lettera di un alfabeto inglobano tutte le lettere e quindi tutte le parole che indicano tutto ciò che esiste, così queste due lettere possono indicare colui che ha potere su tutte le cose, cioè il Signore del cielo e della terra, il padrone del cosmo. Questo significato non era vero ai tempi delle persecuzioni: la sovranità di Gesù Cristo sul mondo era rifiutata troppo nettamente dai fatti. Inoltre, la fede in questa sovranità non poteva manifestarsi pubblicamente senza segnalare nel contempo ai persecutori la presenza dei cristiani. Ecco perché A e O non si trova prima dell'epoca di Costantino, ma da quel momento tale segno si impose. Le più antiche testimonianze esistenti datano dall'inizio del IV secolo. Dapprima si trovavano queste due lettere isolate, o circondate solo da una corona, talvolta di alloro in segno di adorazione, talaltra d'olivo, in segno di pace.

(*Dizionario dei simboli cristiani*, Eduatd Urech-Roma 1995)

alloro

immortalità, gloria eterna



anfora

vaso di terracotta lungo e sottile con due anse al collo

angelo

essere munito di ali, proprio della iconologia cristiana: messaggero di Dio nell'ora del trapasso

angelo con armatura

simbolo del combattimento spirituale

angelo con pergamena**angelo con tromba**

annunciano la fine dei tempi: immagine cristiana del giudizio universale ed esprime la caducità di tutte le cose

aquila

capacità e superbia

aurora

"Dunque l'aurora è la fine di tutte le tenebre è la cacciata della notte, di quel periodo invernale che travolge chi l'attraversa senza la dovuta cautela.."Volgetevi a me col cuore aperto e non respingetemi perché io sono nero e cupo: il Sole mi ha bruciato così, e gli abissi mi hanno velato il viso."

Nella pagina destra, l'immagine in alto raffigura Sophia come l'aurora, cioè come "aurea Hora", che mette fine alla notte dell'ignoranza e alla distruttiva putrefazione della materia, nell'atto di nutrire i filosofi con il suo latte virgineo, l'acqua mercuriale. Con il capo cinto dalla corona del re, luccicante nei raggi di dodici stelle e, il rosso definitivo in volto, incarna la "solare celeste Sophia", mentre la figura nera, nell'immagine in basso rappresenta la Sophia lunare, decaduta al livello della materia e divenuta prigioniera. Nel testo in questione viene proposto un parallelo tra Sophia e la regina di Saba, che nel Cantico menzionato dice di essere nera come la figlia di Kedar. Non vi curate ch'io sia nera, ché è stato il Sole a bruciarmi così. Ed dalle profondità della materia invoca aiuto: "Gli abissi mi hanno velato il viso, e la Terra è corrotta e macchiata nella mia opera, perché le tenebre l'hanno avvolta, mentre io sono precipitata nel fango delle profondità e la mia sostanza non si è dischiusa, (in C.G.Jung, *Mysterium conjunctionis*, Zurigo, 1957)

Secondo Fulcanelli, le madonne nere rappresentano (nel simbolismo ermetico, la terra vergine che dev'essere prescelta dall'artista come soggetto della sua opera. È la Prima materia allo stato minerale e proviene dai giacimenti di metallo sepolti in profondità sotto masse pietrose." (Fulcanelli L., e *Mystères des Cathédrales*, Parigi, 1964)

Aurora consurgens, fine XIV sec-OPUS Macilum

cavaliere con armatura in preghiera

simbolo di santità: il guerriero esprime il combattimento spirituale per ottenerla

cerchio

eternità e coraggio

clessidra

morte e fugacità della vita

colomba

pace speranza, Spirito Santo

corona di ghirlande

nessun inizio, nessuna fine, eternità

croce

simbolo delle passione morte e resurrezione di Cristo

fiaccola

innalzata speranza e vita

fiaccola

verso il basso notte morte

fiamma

speranza e vita

fontana

la fontana del drago a due teste simbologia l'essenza bipolare del lapis mercuriale che Ulmannus definisce "acqua della castità" o "pietra chiara bianca e rossa". Il rosso è il Sole, il sangue, il maschile; il bianco è la Luna, la carne, il femminile.

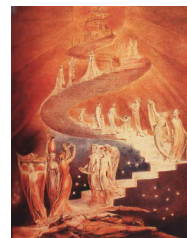
Tutte le cose esistenti sono state create dal fuoco del Sole, che rappresenta Dio, secondo la loro qualità primaria e suprema.

Libro della Santa Trinità, inizio XVsec.

geometrie divine

secondo una concezione platonica che si ritiene derivi da una dottrina occulta dell'antico Egitto, il mondo a livello microscopico sarebbe costituito da triangoli rettangoli. Questi si raggrupperebbero in cinque poliedri regolari, unità fondamentali dei cinque elementi. (Il quinto elemento, o quintessenza, era l'etere o fuoco celeste.)

Secondo i calcoli compiuti da Giovanni Keplero nel 1596, il "Dio geometria" aveva collocato ognuno di questi cinque poliedri a una distanza identica tra due orbite planetarie: la sfera di Saturno-Giove al cubo, che rappresenta l'elemento "terra" la sfera di Giove-Marte al tetraedro piramidale (fuoco); tra Marte e la Terra il dodecaedro (etere); tra la Terra e Venere l'icosaedro a venti facce (acqua) e tra Venere e Marte l'ottaedro (aria).



Keplero era convinto che con la sua scoperta, da lui successivamente riformulata, fosse stata raggiunta l'originaria fonte della sapienza ermetica. "Ho rubato agli egizi i loro vasi d'oro ", confessa Keplero per erigere con essi un santuario", al mio Dio lontano dai confini dell'Egitto." (*Hatmonices Mundi*,1619) G. Keplero, *Mysterium cosmographicum*, 1660.

Così come dai cinque corpi elementari platonici nasce la moltitudine delle cose della natura, così dalle sue figure geometriche fondamentali è possibile trarre infinite variazioni prospettiche. L'orafo di Norimberga Wenzel Jamnitzer (1508-1585) costruì 140 di queste figure geometriche e le fece trasferire su rame dall'incisore zurighese Jobst Amman. "La teoria definitiva della materia sarà caratterizzata, come in Platone, da una serie di impornanti istanze di simmetria [. . .] Ma non è più possibile spiegare tali simmetrie solo per mezzo di figure e immagini come nel caso dei corpi platonici, bensì solo mediante equazioni." (Werner Heisenberg, *Schritte über Grenzen*, Monaco, 1971)

lampada accesa

potenza ultraterrena

lampada

vigilanza

leone

fortezza

martello e chiodi

maschera

decorazione tombale usata dagli etruschi

putti angelici

onore al defunto anche alle sue virtù come la pace la fede il coraggio

rami di vite, uva

simbolo della vita

ramo d'ulivo

pace e concordia

rosa

amore e terno

ruota

La visione di Ezechiele è caratterizzata da quattro figure:

"E avevano ciascuno quattro facce e quattro ali (. . .) ognuno dei quattro aveva fattezze d'uomo; poi fattezze di leone a destra, [...] di toro a sinistra e, ognuno dei quattro, fattezze d'aquila [. . .]

Ecco sul terreno una ruota al loro fianco, di tutti e quattro [...] e le ruote avevano l'aspetto

e la struttura come di una ruota in mezzo un'altra ruota [...] e i cerchi di tutt'e quattro erano pieni di occhi tutt'intorno [...] quando essi si alzavano da terra, anche le ruote si alzavano, perché lo spirito dell'essere vivente era nelle ruote. Sopra il firmamento che era sulle loro teste apparve [...] una figura dalle sembianze umane." (*Ezechiele 1,4-26*)
disegno di W.Blake, *Visione di Ezechiele*, 1805

scala

collegamento tra terra e cielo;

A Giacobbe apparve in sogno una scala che "poggiava sulla Terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa(...) (Genesi 28,12) L'immagine della scala di Giacobbe come porta del cielo è posta da Blake in stretta relazione con l'anatomia dell'orecchio, i cui condotti uditivi sono da lui descritti come "le scale infinite che avvitandosi a spirale raggiungono l'ultimo cielo". In Swedenborg, le cui opere erano ben note a Blake, l'apertura dell'orecchio interiore, è il presupposto della presa di contatto con i mondi superiori. *W. Blake, Jacob's Ladder*; 1800 c.

scudo

fede

serpente

il male, ma anche la resurrezione

"Il serpente in alto è lo spirito del mondo, che a tutto dona la vita, tutto uccide, e in sé reca tutte le forme naturali. Insomma: esso è tutto e nulla. Per mezzo della chimica, da una cosa se ne possono ottenere due, "che recano in sé il terzo e il quarto".

E il volatile è anche il fisso, è il fuoco che tutto brucia, che ogni cosa apre e chiude [. . .] . Cuoci questo fuoco con il fuoco, finché non si consolida; avrai così il massimo di solidità, che penetra tutte le cose. E quando un serpente avrà divorato l'altro, ne risulterà questa figura (...)" . Questo serpente è detto *Ouroboros*. In lingua copta *Ouro* significa "re" mentre *ob*, in ebraico, significa "serpente".

Abraham Eleazar, Donum Dei, Erfurt, 1735

sfera con croce

mondo sacralizzato

sfinge canina

guardiano dell'aldilà

spada

coraggio

teschio

simbolo della vanità uguaglianza di tutti gli uomini;

teschio senza mascella inferiore:

decadenza del corpo

tromba

voce di Dio

trifoglio

Santissima Trinità

vaso

fragilità del corpo umano

vaso che raccoglie l'acqua

anima che accoglie la divinità

Alchimia mistica, Alexander Roob, TASCHEN, 1997



Descrizione architettonica

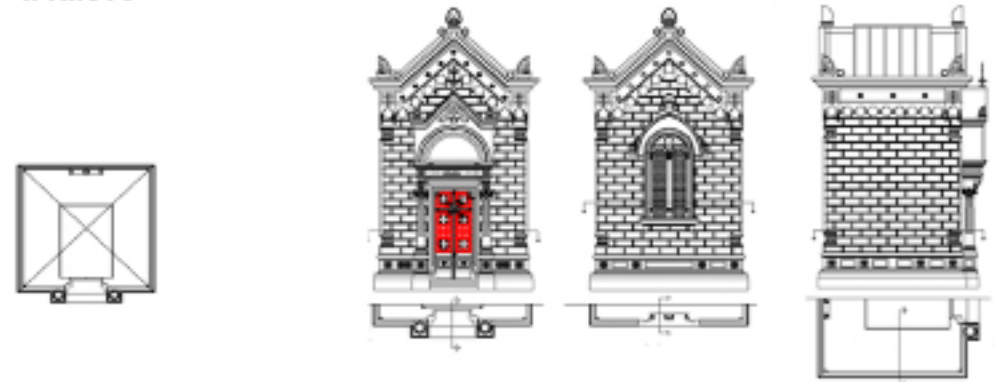
Per la presenza del protiro della facciata principale con timpano soprastante, l'inserimento di bifora sulla parete retrostante e gli archetti pensili che fanno da cornice al tetto a due falde, è possibile ricondurre la cappella a stilemi neoromanici. Gli elementi ornamentali (acroteri, capitelli con foglie, le pietre colorate che perimetrano il sottotetto, le cornici di fiori, la scanalatura delle colonnine) la rendono particolarmente sontuosa.

Autore: **Ennio Mora**
 Costruzione: **1925**
 Stile: **neoromanico**

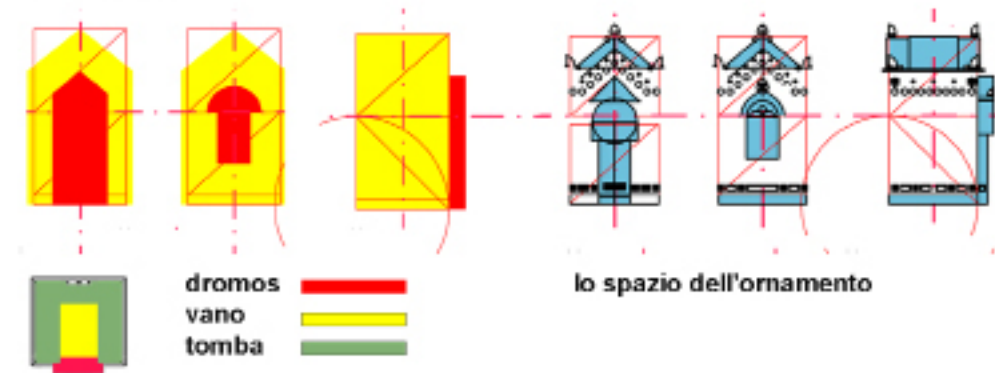
Gli elementi spaziali



Il rilievo

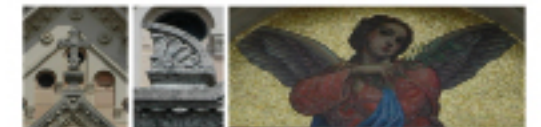


lo schema



l'ornamento e simbologia

Mosaico di angelo (messaggero di Dio nell'ora del trapasso) nella lunetta timpanata della facciata a sud. Il soggetto si staglia su uno sfondo dorato ed è vestito di rosso con in mano un ramoscello di ulivo, simbolo della pace.





Autore: **Moderanno Chiavelli**
 Costruzione: **1949**
 Stile: **art nouveau**



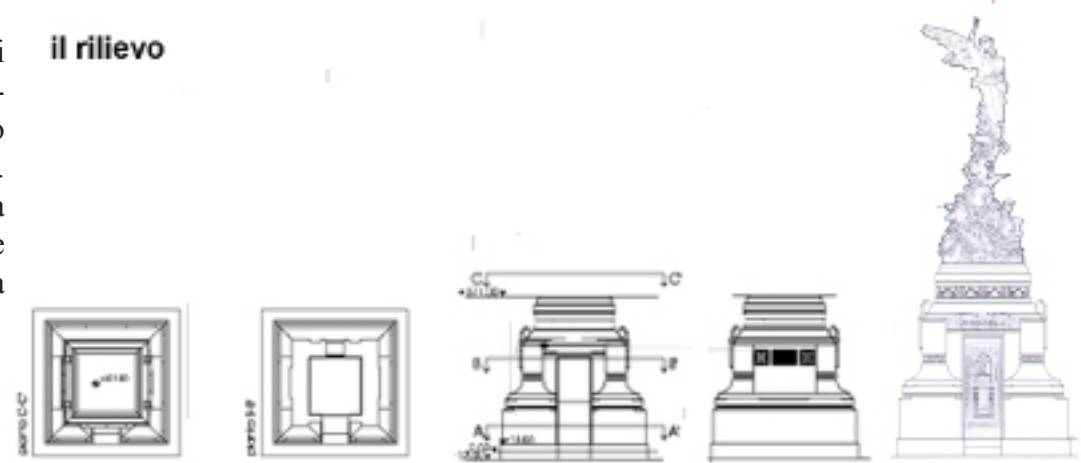
Descrizione architettonica

La pianta quadrata sviluppa prospetti tripartiti: un'alto zoccolo sostiene le paraste che formano il portale d'ingresso seguendo i linearismi "art nouveau". Un gruppo di putti bronzei chiudono a triangolo la composizione d'insieme e conferiscono un carattere barocco per la loro ridondanza espressiva.

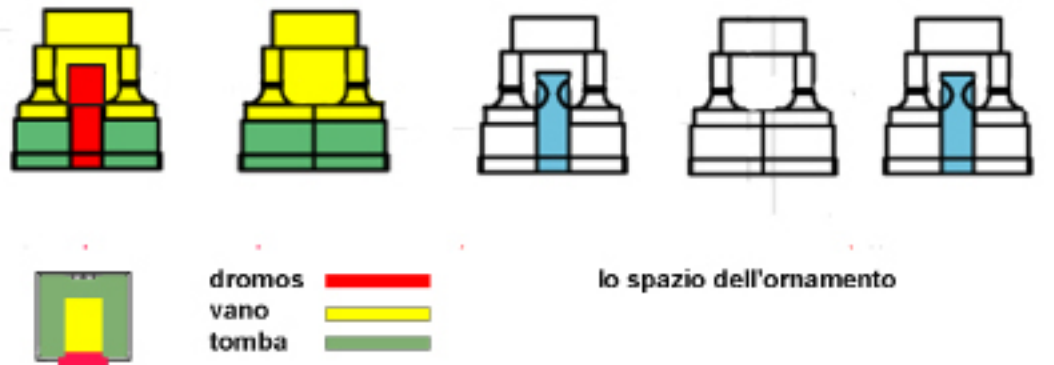
Gli elementi spaziali

Il dromos coincide con lo spazio dell'ornamento rappresentato dalla sfinge canina; il vano che è lo spazio che plasma l'interno si proietta verso l'esterno innalzando al cielo il gruppo scultoreo degli angeli. La tomba è nello spessore del muro e all'esterno viene individuata nello zoccolo che sostiene tutto l'insieme architettonico e scultoreo.

il rilievo



lo schema



l'ornamento e la simbologia

Gli angeli sono quelli del giudizio: la tromba e gli strumenti musicali simboleggiano che sono i messaggeri di Dio. Il portale d'ingresso presenta una "sfinge canina", che è una creatura mista di sembianze canine e con il busto femminile alato: ispirata all'antico egitto il soggetto impersona il guardiano dell'aldilà. L'iconografia è pagana legata a forme debitorie dello stile art nouveau.





Autore:
Costruzione: **inizio 900**
Stile: **decò**



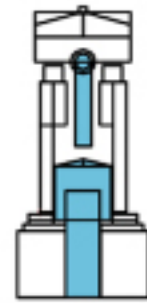
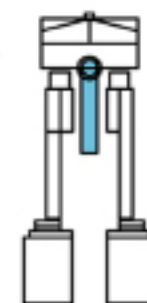
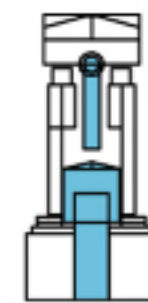
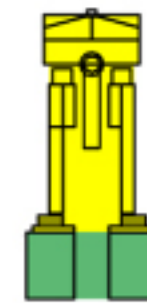
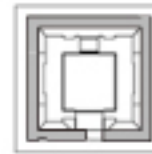
Descrizione architettonica

L'impianto segue caratteri decò: la base quadrata a gradini innalza un parallelepipedo bucato da una vetrata che per il suo arretramento rispetto al filo esterno, conferisce un forte contrasto chiaro-scuro; internamente la luce rosata e lo slancio verticale, ricorda l'ambiente delle cattedrali gotiche.

Gli elementi spaziali

Il dromos coincide con lo spazio dell'ornamento in cui immagini rappresentanti una fontana da cui zampilla acqua simboleggiano la presenza divina; il vano che è lo spazio che plasma l'interno si proietta verso l'esterno innalzando al cielo i quattro fronti che si configurano come semplificazione di timpani dei templi classici. La tomba è nello spessore del muro e all'esterno viene individuata nello zoccolo che sostiene tutto l'insieme architettonico.

il rilievo



dromos █
vano █
tomba █

lo spazio dell'ornamento

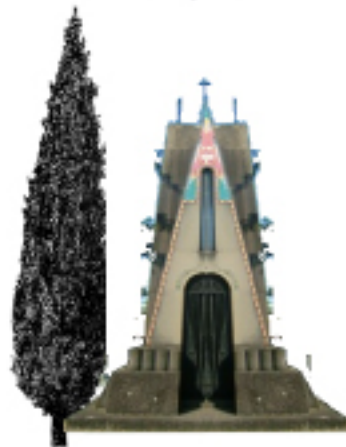
l'ornamento e la simbologia

La porta in ferro battuto è decorata con immagini rappresentanti una fontana da cui zampilla acqua. Tali elementi decorativi oltre a significare la presenza di Dio in tutte le cose, sono tipicamente decò.





Autore: **Mario Monguidi**
 Costruzione: **1924**
 Stile: **razionalista**



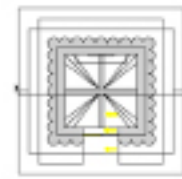
Descrizione architettonica

La pianta è quadrata, i fronti triangolari; un'importante zoccolatura inquadra l'ingresso sovrastato da una fessura vetrata. L'architettura riprende un disegno geometrico semplice in cui spicca la figura del triangolo e del quadrato.

Gli elementi spaziali

Il dromos coincide con lo spazio dell'ornamento dove, un angelo in preghiera, rivolge lo sguardo al cielo; il vano che è lo spazio che plasma l'interno si proietta verso l'esterno innalzando al cielo i quattro fronti che si configurano come semplificazione di timpani strecciati. La tomba è nello spessore del muro e all'esterno viene individuata nello zoccolo che sostiene tutto l'insieme architettonico.

il rilievo

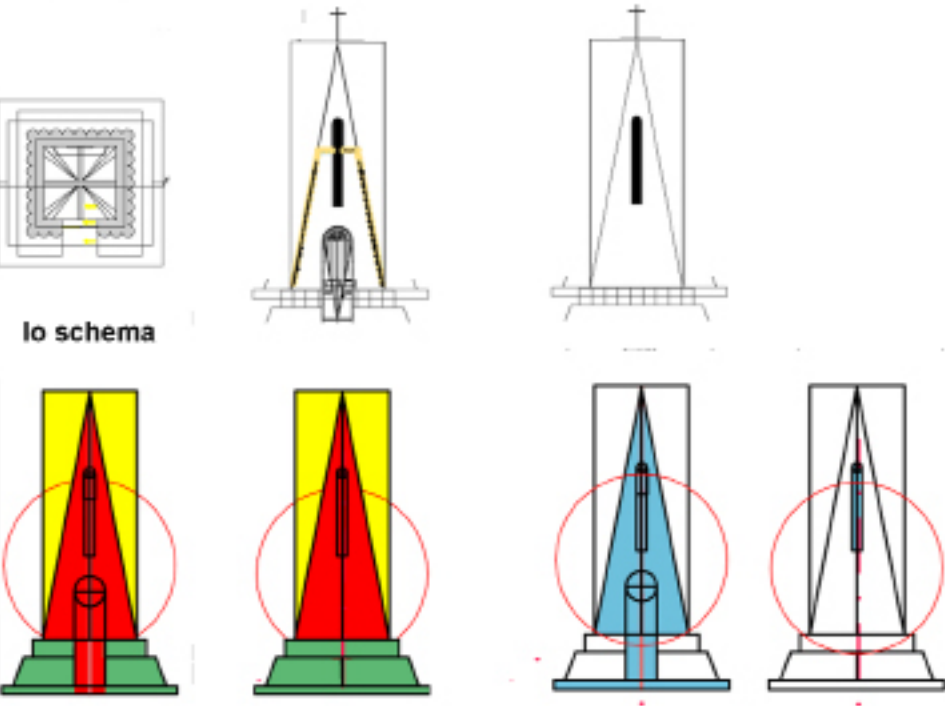


lo schema



dromos ■
 vano ■
 tomba ■

lo spazio dell'ornamento



l'ornamento e la simbologia

Il mosaico della facciata, raffigurante l'angelo in preghiera con calzari ai piedi e gigli decorativi, presenta colori accesi in cui domina l'azzurro e il rosa e il giallo in contrasto con la linearità dell'insieme architettonico.





Descrizione architettonica

La pianta è quadrata e innalza prospetti elaborati con protiro, colonnine, archetti, zoccoli archi e lunette decorati con mosaici dorati a motivi floreali. Nell'insieme il carattere è eclettico.
Eclettismo Simbolismo Camillo Uccelli

Autore: Camillo Uccelli
Costruzione: 1932
Stile: eclettico

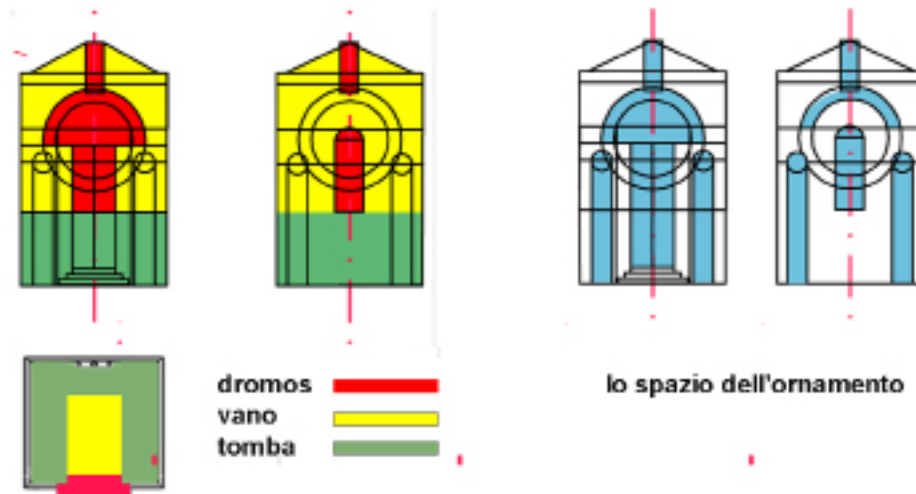
Gli elementi spaziali

Il dromos coincide con lo spazio dell'ornamento: in esso, un angelo in preghiera, rivolge lo sguardo al cielo; il vano che è lo spazio che plasma l'interno si proietta verso l'esterno innalzando al cielo i quattro fronti. La tomba è nello spessore del muro e all'esterno viene individuata nello zoccolo che sostiene tutto l'insieme architettonico.

il rilievo



lo schema



l'ornamento e la simbologia

Mosaico di angelo in preghiera con l'abito crociato: è il simbolo del combattimento spirituale.





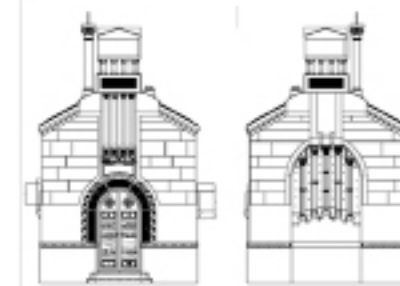
Autore: **Ettore Leoni**
 Costruzione: **1924**
 Stile: **eclettico**



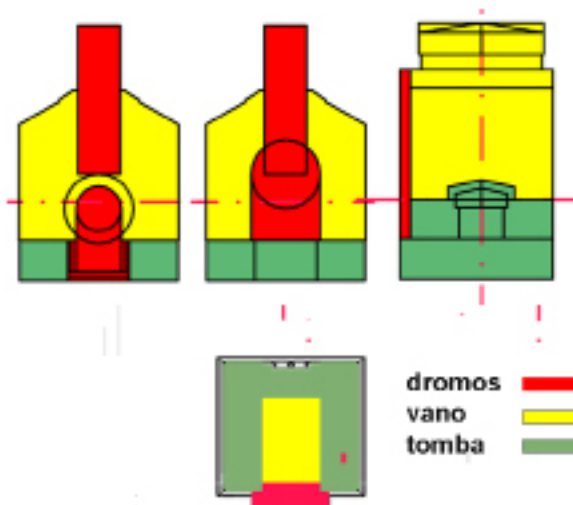
Descrizione architettonica

Il forte verticalismo dei fronti è determinato da colonnine con capitelli a foglie che si sviluppano dall'arco d'ingresso fino a rompere la linea triangolare del tetto. Lo zoccolo liscio si alterna con la superficie ruvida a listoni ad andamento orizzontale e con il fregio che cammina sottolineando il profilo del protiro.

il rilievo

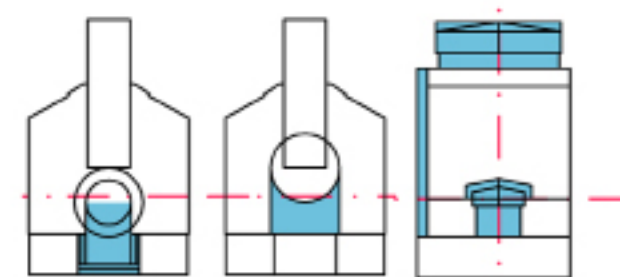


lo schema



Gli elementi spaziali

Il dromos coincide con lo spazio dell'ornamento in cui sono rappresentati due leoni e prosegue verso il cielo collegando il vano all'esterno. Lo zoccolo ancora la tomba alla terra contenendola; ai lati esso coincide con lo spazio dell'ornamento rappresentato dai mosaici di S. Chiara e S. Antonio;



lo spazio dell'ornamento

l'ornamento e la simbologia

Sui fronti laterali i mosaici sulle mensole raffigurano il volto di Santa Chiara (il giglio ne rappresenta la purezza); i colori accesi con prevalenza dell'oro e del rosso contrastano con il colore grigio dell'insieme. Sul fronte principale l'altorilievo di due leoni conferisce una forte plasticità; il dinamismo è sottolineato dai mosaici colorati di colore blu e giallo con rappresentazioni geometriche a forma di stella. Colonnine con capitelli a foglie, arco con fregio e portone in ferro con motivi a stella concludono il sistema decorativo.





Autore:
Costruzione:
Stile: eclettico

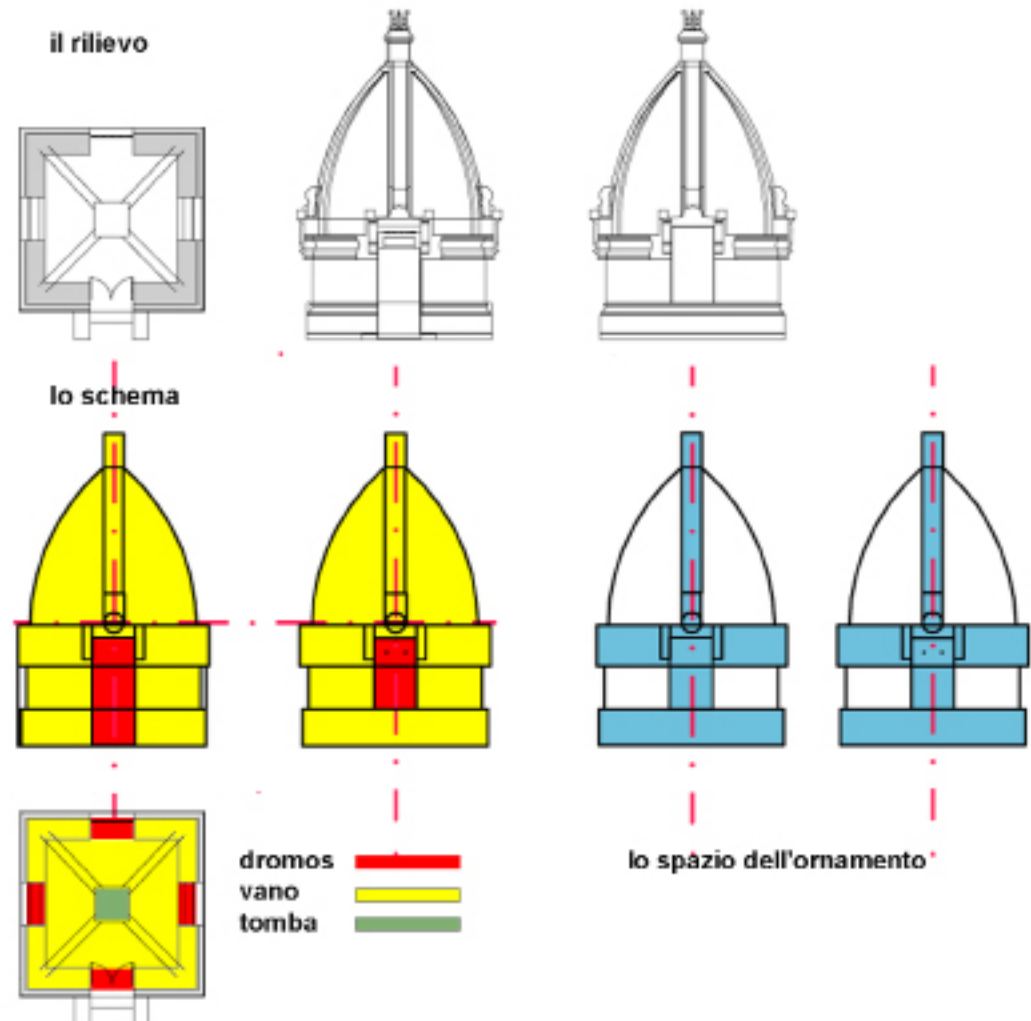


Descrizione architettonica

La pianta quadrata innalza una forma architettonicamente riconducibile allo stile decò: lo zoccolo di base sale a continuazione dei prospetti e prosegue con una modanatura articolata dalla “gola dritta e rovescia” a formare il cornicione. La linea orizzontale è interrotta per ogni fronte da cornici a mensola che inquadrano le aperture: la loro forma rettangolare individua per la parte lunga un timpano che fa da base alle nervature, con volute, che sottolineano l’andamento della cupola di copertura.

Gli elementi spaziali

La tomba è lo spazio interrato e coincide con il vano che prosegue all’esterno configurandosi nei fronti attraverso le aperture ovvero attraverso gli spazi del “passaggio”: il dromos e l’ornamento hanno la stessa connotazione spaziale.



l'ornamento e la simbologia

La cupola è articolata da due fasce decorative raffiguranti rispettivamente delle anfore in cotto e delle foglie d’acanto in pietra e termina con un piccolo tamburo decorato con una base di alloro (immortalità, gloria eterna) e un cerchio con croce sui quattro piccoli fronti. Il tamburo è sormontato infine dalla scultura di un'anfora con fiamma innalzata (speranza e vita).

Cappella Tanzi



Autore:
Costruzione: 1939/41
Stile: neorococò



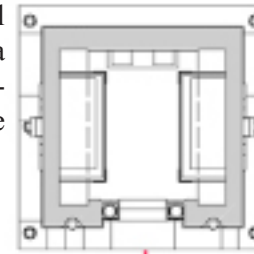
Descrizione architettonica

Il gioco capriccioso e leggero di stucchi, cornici, festoni, volute bizzarramente intrecciate, nega la forma architettonica: il carattere rococò dell'insieme individua anche una ricerca di ritmi dinamici tipica del barocco, ma interpretata in chiave raffinata e leziosa.

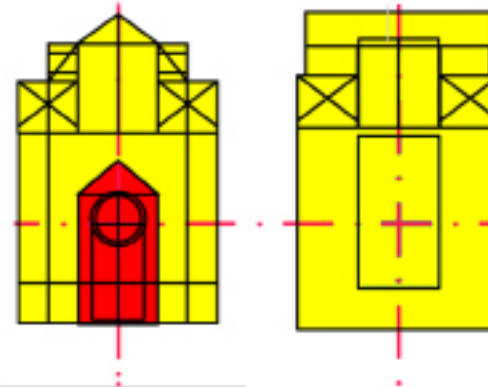
Gli elementi spaziali

L'ornamento coincide con lo spazio dell'architettura (vano) e con il dromos. La tomba è in aggetto verso l'esterno ed è ricavata nello spessore del muro.

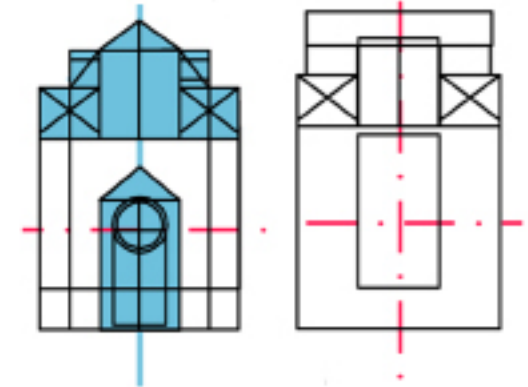
il rilievo



lo schema



dromos
vano
tomba



lo spazio dell'ornamento

l'ornamento e la simbologia

Movimento, energia e tensione sono fra le caratteristiche principali dell'arte barocca; forti contrasti di luce e ombra accentuano l'effetto drammatico degli elementi scultorei (vasi, sarcofagi in laterali aggetto, volute che seguono il ricciolo decò) suggeriscono una proiezione verso lo spazio circostante, indistinto e infinito, grazie anche a un'attenta resa volumetrica e plastica. Altro elemento decorativo è il cancello in ferro a motivi floreali che seguono lineari dell'"art nouveau".



Cappella Romanini



Autore: Ettore Leoni, Mario Vacca, Daniele Strobel
Costruzione: 1926/50/54
Stile: neomedioevale



Descrizione architettonica

I fronti sono articolati da sarcofagi laterali in marmo e da aperture stette che conferiscono slancio verticale all'architettura. Nell'insieme l'edicola rivestita in marmo risulta seguire linee geometriche d'ispirazione decò.

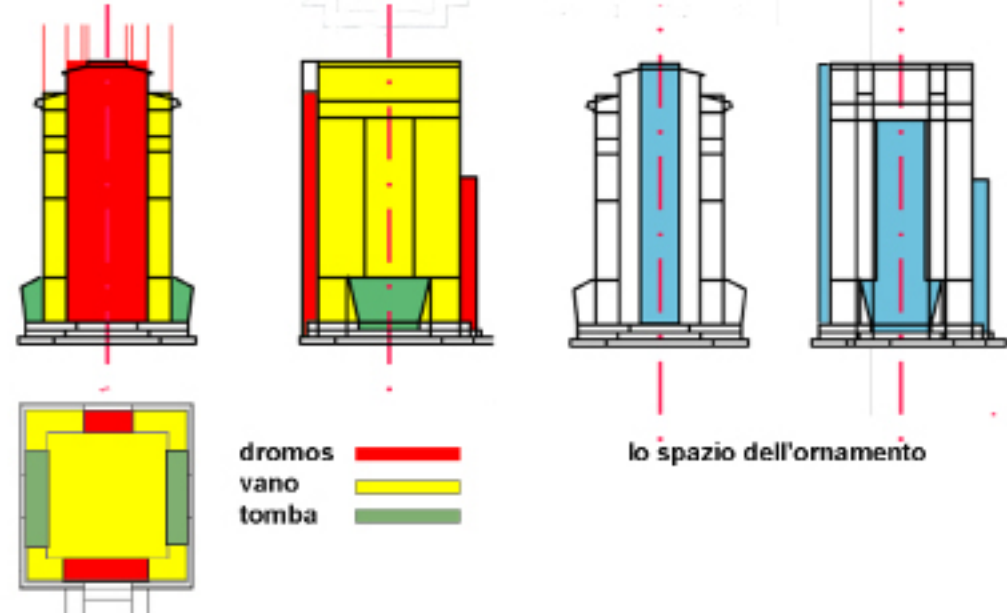
Gli elementi spaziali

Lo spazio dell'ornamento coincide con lo spazio dell'architettura (vano) e con il dromos il cui slancio verticale conferisce uno spiccato carattere ascensionale a tutta l'edicola sottolineando ulteriormente la particolare simbologia del guerriero orante. La tomba è in aggetto verso l'esterno ed è ricavata nello spessore del muro.

il rilievo



lo schema








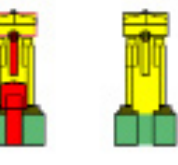
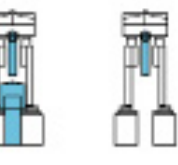
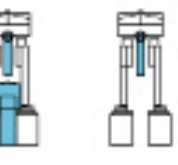

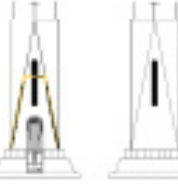
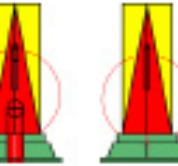
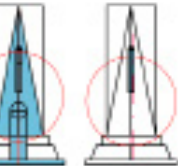









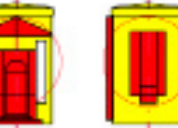
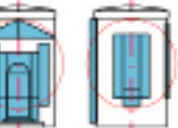


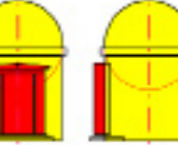
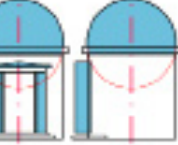


lo spazio dell'ornamento

l'ornamento e la simbologia

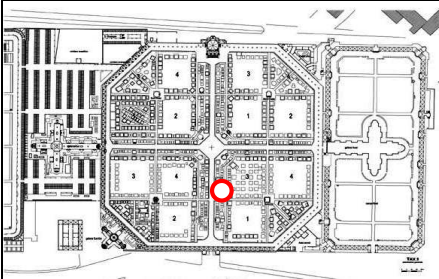
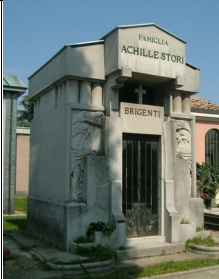
L'ingresso, costituito da un portale in ferro decorato con una croce, prosegue nella sua geometria ad incorniciare il frontone mosaicato raffigurante un guerriero crociato con vessillo in atto di preghiera (Daniele de Strobel 1929). Il mosaico presenta contorni definiti: un'accurata ombreggiatura e una brillante gamma cromatica contribuiscono all'effetto plastico d'insieme. Il disco dorato che circonda il capo è simbolo di santità che contrassegna personalità sovraumane. L'opera è così connotata da una grande devozione cristiana di un uomo d'armi. Il tema risulta essere debitore di un idealismo di stampo medioevale.

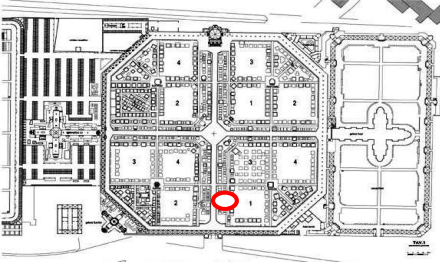



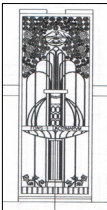

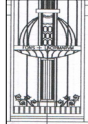




Romanelli	<p>Il dromos coincide con lo spazio dell'ornamento rappresentato dalla sfinge canina del portale d'ingresso; il vano che è lo spazio cha plasma l'interno si proietta verso l'esterno innalzando ala cielo il gruppo scultoreo degli angeli. La tomba è nello spessore del muro e all'esterno viene individuata nello zoccolo che sostiene l'insieme architettonico</p>							
Azzoni	<p>Il dromos coincide con lo spazio dell'ornamento in cui immagini rappresentanti una fontana da cui zampilla acqua simboleggiano la presenza divina; il vano si proietta verso l'esterno innalzando al cielo i quattro fronti che si configurano come semplificazione di timpani dei templi classici. La tomba è nello spessore del muro e all'esterno viene individuata nello zoccolo che sostiene tutto l'insieme architettonico.</p>							
Zanzucchi	<p>Il dromos coincide con lo spazio dell'ornamento dove, un angelo in preghiera, rivolge lo sguardo al cielo; il vano si proietta verso l'esterno innalzando al cielo i quattro fronti che si configurano come timpani "streciati". La tomba è nello spessore del muro e all'esterno viene individuata nello zoccolo che sostiene tutto l'insieme architettonico.</p>							
Oleari 1942	<p>Lo spazio dell'ornamento si colloca sia nello spazio del vano che in quello del dromos; l'impianto planimetrico è a pianta quadrata traducendosi nei prospetti con la stessa semplificazione. L'ornamento inquadra il portale d'ingresso e le aperture crociformi dei lati. Nello spessore del muro è collocata la tomba.</p>							
Robuschi	<p>Lo spazio dell'ornamento si colloca sia nello spazio del vano che in quello del dromos; l'impianto planimetrico ottagonale con protiro e scale riprende la schema classico dei templi e racchiude il vano. Questo si proietta all'esterno attraverso il dromos. Nello spessore del muro è collocata la tomba.</p>							
Ravasini	<p>Lo spazio dell'ornamento si colloca sia nello spazio del vano che in quello del dromos; l'impianto planimetrico ottagonale con protiro e scale riprende la schema classico dei templi e racchiude il vano. Questo si proietta all'esterno attraverso il dromos. Nello spessore del muro è collocata la tomba.</p>							



Leoni 1925	<p>La tomba è lo spazio interrato e coincide con il vano che prosegue all'esterno configurandosi nei fronti attraverso le aperture ovvero attraverso gli spazi del "passaggio": il dromos è l'ornamento stesso rappresentando la stessa connotazione spaziale.</p>							
Corazza	<p>Lo spazio dell'ornamento si colloca sia nello spazio del vano che in quello del dromos; l'impianto planimetrico quadrato con protiro e scale riprende lo schema classico dei templi e racchiude il vano. Questo si proietta all'esterno attraverso il dromos del portale e delle aperture laterali. Tali elementi si configurano secondo schematismi classicisti. Nello spessore del muro è collocata la tomba.</p>							
Romanini 1926	<p>I fronti sono articolati da sarcofagi laterali (tomba) in marmo e da aperture strette che conferiscono slancio verticale all'architettura. L'ingresso (dromos), costituito da un portale in ferro decorato con una croce, prosegue nella sua geometria ad incorniciare il frontone mosaicato raffigurante un guerriero crociato con vessillo in atto di preghiera (ornamento).</p>							
Tanzi 1941	<p>Il gioco capriccioso e leggero di stucchi, cornici, festoni, volute bizzarramente intrecciate, nega la forma architettonica: il carattere rococò dell'insieme individua anche una ricerca di ritmi dinamici tipica del barocco, ma interpretata in chiave raffinata e leziosa. E' possibile tuttavia individuare gli elementi dell'architettura funeraria: lo spazio dell'ornamento si colloca sia nello spazio del vano che in quello del dromos. Nello spessore del muro laterale è collocata la tomba.</p>							
Milza 1932	<p>Il dromos coincide con lo spazio dell'ornamento: in esso, un angelo in preghiera, rivolge lo sguardo al cielo; il vano si proietta verso l'esterno innalzando al cielo i quattro fronti che si configurano in elaborazioni eclettiche con protiro, colonnine, archetti pensili, archi, lunette decorati con mosaici dorati a motivi floreali. La tomba è nello spessore del muro e all'esterno viene individuata nello zoccolo che sostiene tutto l'insieme architettonico.</p>							
Leoni 1925	<p>Il dromos coincide con lo spazio dell'ornamento in cui sono rappresentati due leoni inchiodati in una nicchia che conferisce un forte slancio verticale al portale d'ingresso collegando lo spazio del vano all'esterno. Lo zoccolo ancora la tomba alla terra; ai lati esso coincide con lo spazio dell'ornamento rappresentato dai mosaici di S. Chiara e S. Antonio;</p>							

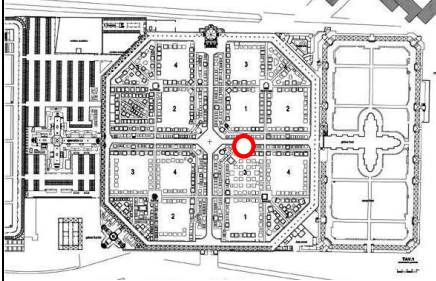


LE MICROARCHITETTURE

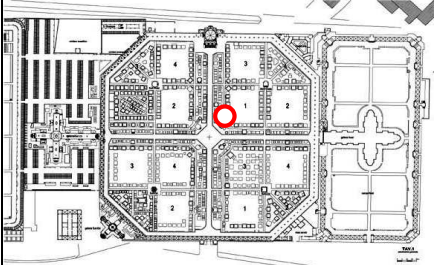


Cappella Manzini Stori, 1911-1930		NE 3,30	
			
nome	Cappella Manzini/Stori Brigenti, 1911-1930		
stile	decò	<p>La pianta è quadrata i prospetti seguono forme geometriche semplificate; il fronte presenta un portale con timpano sporgente e mensole che inquadrano un cornicione "ondulato". La forte plasticità data dalle masse e dalle ombre generate dai rilievi, conformano l'architettura alle linee dell'architettura del primo novecento che si conformano ad una stilizzazione dell'architettura classica-romana.</p>	
ornamento	<p>Al fianco del portale sono scolpite in rilievo due figure maschili a torso nudo, che piovono con la testa appoggiata ad un braccio. A sua volta l'arto è puntellato ad un anfora simbolo della forza della vita terrena e spirituale.</p>		
storia/licenze/autore		b.67/3094-1930	Alessandro Marzaroli (architetto-sculitore)
citazioni			
allegorie e simboli		laici	
		classici	anfora
		alchemici/massonici	
		religiosi	Cristo Crocifisso

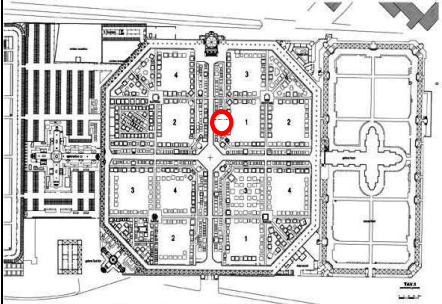

Cappella Azzoni		NE 1,02	
		  	
nome	Cappella Azzoni		
stile	Liberty/decò	L'impianto segue gli stilemi decò*: la base quadrata a gradini innalza un parallelepipedo bucato da una vetrata che per il suo arretramento rispetto al filo esterno, conferisce un forte contrasto chiaroscurale; internamente la luce rosata e lo slancio verticale, ricorda l'ambiente delle cattedrali gotiche. La porta in ferro battuto è decorata a motivi floreali in stile art-nouveau e sormontata da un timpano. Il grigio del calcestruzzo e il rigore formale esterno contrasta con "l'ambiente liberty" interno.	
ornamento	Il cancello in ferro, con motivi geometrici (cerchio, quadrato) stilizzati a formare linearismi floreali, segue stilemi liberty..		
storia/licenze/autore			
riferimenti	*la forma ricorda un famoso grattacielo newyorkese: l'Empire State Building che fu uno dei primi esempi di architettura art decò		
allegorie e simboli	 	laici	
		classici	vaso che raccoglie acqua
		alchemici/massonici	
		religiosi	croce

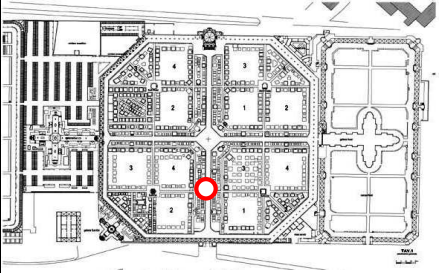
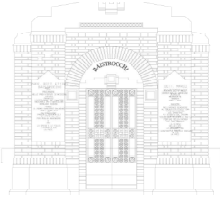
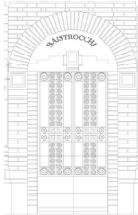
Cappella Bacigalupo Cremonini, 1933		NE 2, 04	
			
nome	Cappella Bacigalupo Cremonini, 1933		
stile	neoromanico	L'impianto ricorda quello di una chiesa romanica: all'esterno il protiro, con due colonnine su base rettangolare, è sormontato da un rosone (stilizzato) e da un timpano; esso inquadra l'apertura sguinciata e chiusa da un portone in ferro battuto. Lo zoccolo che corre su i quattro fronti, fa da continuità visiva ai due gradini dell'ingresso; ai lati la superficie muraria è scanalata, fino a circa 1/2 dell'altezza, da archetti a tutto sesto. La copertura è a due falde e appoggia ai 4 vertici su lesene angolari.	
ornamento			
storia/licenze/autore	b.79/464-1933		
citazioni	ASC, Licenze di fabbrica		
allegorie e simboli	laici		
	classici		
	alchemici/massonici		
	religiosi		croce

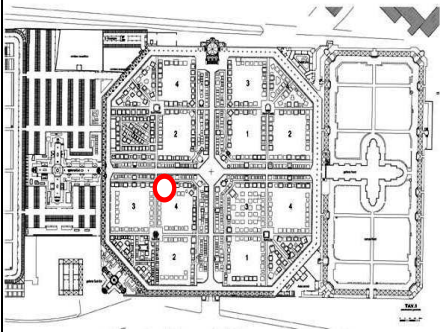

Cappella Ghirardi, 1938		NE 2, n°15	
			
nome	Cappella Ghirardi, 1938		
stile	razionalista	La pianta quadrata innalza una forma architettonicamente riconducibile allo stile razionalista: lo zoccolo di base sale a continuazione dei prospetti e prosegue a formare motivi geometrici rettangolari. Le linee orizzontali sono interrotte per ogni fronte rispettivamente dalle finestre e dall'ingresso costituito, quest'ultimo, da un portale ad andamento verticale accentuato dalle tre croci e da una cornice in travertino e dal cancello in ferro strutturato secondo una maglia quadrata in cui sono iscritte figure geometriche riconducibili a croci.	
ornamento			
storia/licenze/autore		b.97/22-1938	ditta Manara
citazioni	ASC, Licenze di fabbrica		
allegorie e simboli	laici		
	classici		
	alchemici/massonici		
	religiosi	croce	

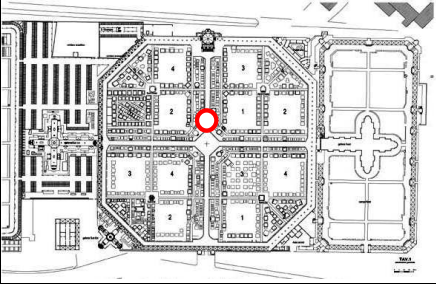


Cappella Lisoni		NE 3,20	
			
nome	Cappella Lisoni		
stile	eclittico	Una pianta quadrata con tetto a due falde e cornice "a foglie" a concludere il colmo del tetto con emberice, le paraste con capitelli a motivi floreali e portale con arco ogivale e il rosone centrale conferiscono all'insieme un carattere neogotico. Nell'insieme però l'architettura è di tipo eclittico per l'atteggiamento stilistico che fonde metodi diversi tratti da più indirizzi o scuole.	
ornamento	Il rosone al centro della cornice ad ogiva che inquadra la porta e definisce un disegno goticizzante, riprende l'idea di una piccola chiesa medioevale.		
storia/licenze/autore			
citazioni			
allegorie e simboli		laici	
		classici	
		alchemici/massonici	
		religiosi	croce

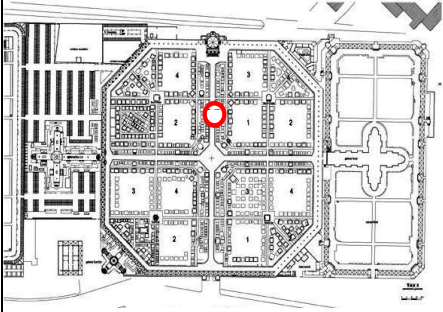


Cappella Caprioli, 1934		NO 1,08	
			
nome	Cappella Caprioli, 1934		
stile	decò	La geometria trapezoidale del fronte, il timpano che termina con acroteri stilizzati, articolano l'architettura di carattere classico secondo stili art-decò.	
ornamento		Il cancello in ferro è articolato seguendo linearismi geometrici art-decò. I simboli <i>alfa</i> e <i>omega</i> sono simboli caratteristici delle tombe cristiane indicano l'inizio e la fine: situati ai lati dell'ingresso, inquadrano e sottolineano la scritta del nome della famiglia.	
storia/licenze/autore		165/1934	Moderanno Chiavelli
citazioni	Arcana, la luce dell'immenso... ASC, licenze di fabbriche		
allegorie e simboli	laici		
	classici		
	alchemici/massonici		
	religiosi	croce	

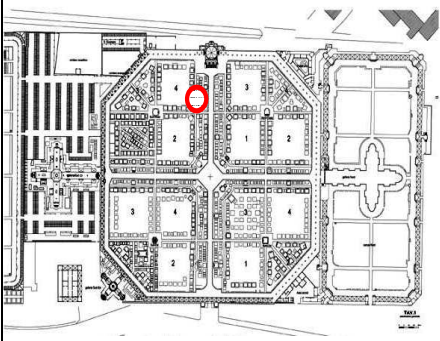
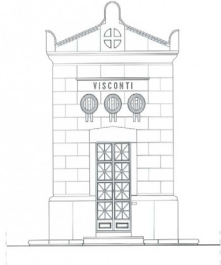
Cappella Oleari, 1942		NO 3,05	
			
nome	Cappella Oleari, 1942		
stile	moderno	Il diverso uso del materiale (mattoni e travertino) sulle facciate, la presenza di zoccolatura e il portale aggettante conferiscono plasticità all'insieme contrastando la linearità geometrica della costruzione. La modanatura del tetto (a listelli e fasce), la presenza del portale con la scritta sovrastante conformano l'edicola agli stili dell'architettura classica romana razionalizzati secondo gli schematismi dell'architettura moderna.	
ornamento			Ennio Mora
storia/licenze/autore		b,114/138-1942	
citazioni			
allegorie e simboli		laici	
		classici	
		alchemici/massonici	
		religiosi	

Cappella Baistrocchi		SE 2,01	
			
nome	Cappella Baistrocchi		
stile	decò/eclettico	Gli stilemi dell'architettura romana con cui è trattata la superficie assumono valenza strutturale e decorativa: il disegno della ghiera dell'arco d'ingresso continua con i piedritti in mattoni ad ingorniciare il portone in ferro decorato con motivi geometrici a volute. Il frontone che segue linearismi art decò e lo zoccolo sono in pietra bianca e contrastano con la volumetria massiccia dei mattoni.	
ornamento	cancello in ferro con motivi geometrici a volute		
storia/licenze/autore			
citazioni	ASC, licenze di fabbriche		
allegorie e simboli		laici	
		classici	
		alchemici/massonici	
		religiosi	croce

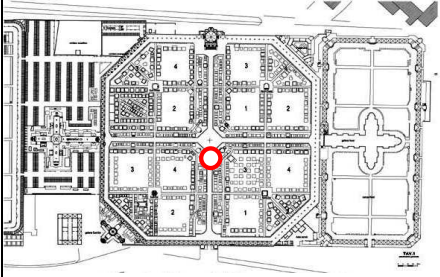


Cappella Sorba, 1953		SE 4,14	
			
nome	Cappella Sorba, 1953		
stile	neoclassico	<p>Il marmo bianco a doghe orizzontali contrasta con i colori accesi del Cristo mosaicato sopra il portale d'ingresso e della zoccolatura in marmo verde. La linearità dell'insieme ribadita anche dalla pianta quadrata, e il timpano che corona il prospetto contribuiscono a connotare l'opera nell'ambito classicista.</p>	
ornamento	Mosaico: volto del "Cristo Misericordioso"		
storia/licenze/autore		b. 199/1070-1953	Mario Monguidi
citazioni			
allegorie e simboli		laici	
		classici	
		alchemici/massonici	
		religiosi	Volto di Cristo

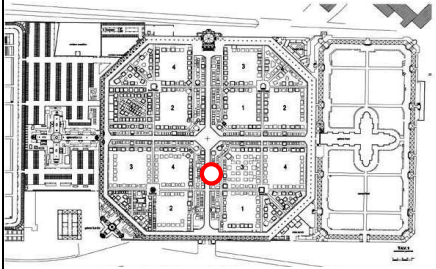


Famedio Campanini Clefi, 1908/1919		SO 2,01	
			
nome	Famedio Campanini Clefi, 1908/1919		
stile	eclettico-simbolista		
ornamento	<p>Altorelievi bronzei rappresentanti "il tramonto" e "l'aurora" posti ai lati del famedio (dedicato al noto direttore d'orchestra); i soggetti sono uomini in atteggiamento di adorazione dei Cieli. Questa iconografia cristiana contrasta con la laicità del monumento vicino ai canoni espressionisti e modernisti dei primi del novecento intrisi anche di valori socialisti</p>		
storia/licenze/autore	ASC, carteggio/culto 1629/ 1908 culto/cimitero/ 1919		Arch. Giuseppe Mancini/ scultore Carlo Corvi
citazioni			
allegorie e simboli	laici		
	classici		
	alchemici/massonici		
	religiosi		

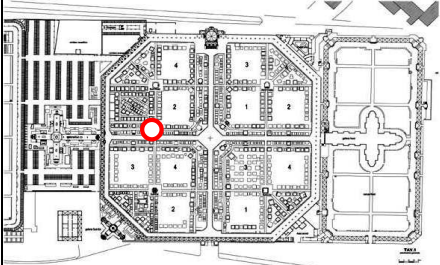


Cappella Bormioli		SO 2,02	
			
nome	Cappella Bormioli		
stile	neorogotico	<p>Il protiro d'ingresso è caratterizzato dalla presenza di leoni stilofori che sostengono, appunto, colonnine in marmo beige e bianco con capitelli a foglie. Il portale prosegue con un affresco degradato rappresentante la famiglia bormioli. Gli archetti pensili che corrono a sottolineare le falde del tetto sono anch'essi in marmo bianco in contrasto con il rosso dei mattoni che strutturano tutti i fronti. L'architettura segue stilemi neogotici</p>	
ornamento	Leoni stilofori, colonnine in marmo beige e bianco con capitelli a foglie, archetti pensili.		
storia/licenze/autore			Ettore Leoni
citazioni			
allegorie e simboli		laici	
		classici	
		alchemici/massonici	
		religiosi	croce, leone

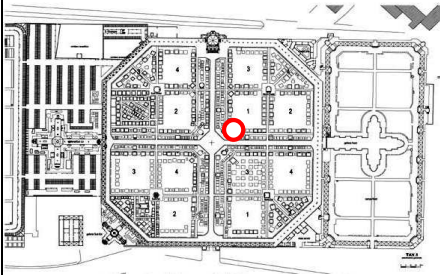


Cappella Visconti; 1933		SE 4,02	
			
nome	Cappella Visconti; 1933		
stile	decò	Il timpano e gli acroteri che delineano il profilo dei prospetti, connotano l'edicola con motivi classicisti. La purezza della forma d'insieme confermata dalla pianta quadrata, dallo zoccolo che inquadra il portale in aggetto e dai motivi geometrici stilizzati del cancello in ferro, configurano la cappella secondo stiliemi decò.	
ornamento	uroboro e acroteri		
storia/licenze/autore		76_89/1933	Ing.Germanno Prussia
citazioni			
allegorie e simboli	laici	acroterio :plinto al culmine dei frontoni nel templi	
	classici	uroboro :rappresenta la vita ciclica delle cose	
	alchemici/massonici		
	religiosi	croce	

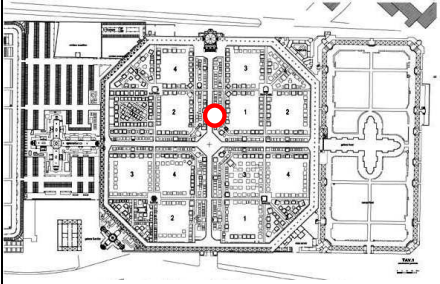


Cappella Chiari 1933		NE 2,14	
			
nome	Cappella Chiari 1933		
stile	decsi	Essenziale nella composizione d'insieme: la pianta quadrata, l'ingresso (inquadrate da un portale con colonne ed architrave), i prospetti laterali mossi dal chiaroscuro di due piccole nicchie in cui sono inscritte le croci, la doppia modanatura liscia che sottolinea i due piani sovrapposti, conferiscono un certo equilibrio compositivo; cerchio e quadrato formano l'unità compositiva pur nella commistione di elementi stilistici.	
ornamento	Le formelle che fanno da cornice al tamburo dell'edicola, contengono i simboli della scala (a destra), di Cristo (al centro) e della tenaglia, martello e chiodi (simbolo del lavoro, a sinistra). L'interpretazione potrebbe riassumersi nel seguente modo: il lavoro terreno collega l'uomo al cielo mediante la scala attraverso il Cristo.		
storia/licenze/autore		b.78/58-1933	Ettore Leoni
citazioni	ASC, licenze di fabbriche		
allegorie e simboli		laici	
		classici	scala
		alchemici/massonici	tenaglia, martello e chiodi
		religiosi	croce

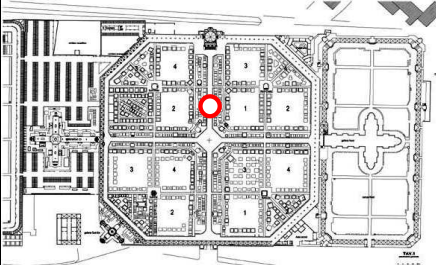


Sepolcro Coppi, 1910		NE, 12	
			
nome	Sepolcro Coppi, 1910		
stile	simbolico espressionista		
ornamento	<p>Il sentimento interiore e l'impulso dell'anima viene evocato nell' atteggiamento della figura maschile posta sulla sommità del monumento: l'uomo che medita di fronte ad un teschio indica una ricerca spirituale che può portare alla rivelazione della "luce" solo se si riflette sulla caducità della vita rappresentata dal teschio. Questa esecuzione vicina a riti medioevali è ricca di dinamismo plastico: in esso la luce e l'ombra rappresentano i simboli della vita e della morte.</p>		
storia/licenze/autore	A. Bonaconza		
citazioni			
allegorie e simboli	laici		
	classici		
	alchemici/massonici		
	religiosi		croce, teschio, fiaccola

Sepolcro Montali Schiaretti, 1919		NO 1,04	
			
nome	Sepolcro Montali Schiaretti, 1919		
stile	decò		
ornamento	<p>I soggetti che sovrastano la pietra sepolcrale, aggiungendovi ornamento e tranquillità, evocano un messaggio di speranza e salvezza eterna: la loro innocenza infatti, abbinata all'offerta di fiori e di musica, abbatte il cupo e l'angoscia del luogo. La rotondità delle forme , unite a ornamenti floreali, tendono a far attribuire l'opera ad Emilio Trombara anche se la concessione edilizia non presenta traccia del suo nome.</p>		
storia/licenze/autore		ASC, licenze di fabbrica	Emilio Trombara (?)
citazioni			
allegorie e simboli			laici
			classici
			alchemici/massonici
			religiosi
			putti angelici

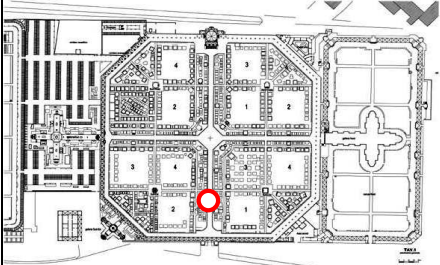


Sepolcro Carpi XX sec.		SO1, 11
		
nome	Sepolcro Carpi XX sec.	
stile	decò	L'essenzialità delle forme di questo gruppo scultoreo, le cui superfici levigate sono racchiuse in profili allungati, conferiscono all'opera purezza e integrità plastiche, testimoniando l'impronta stilistica di inizio secolo.
ornamento	La maschera simbolo del dolore e della sofferenza della condizione umana connota riferimenti alla pittura surrealista di Salvador Dalì: immagini del sogno e in qualche modo dell'essere ultraterreno, con il loro aggrottarsi rappresentano una manifestazione dei sentimenti inconsci dell'essere.	
storia/licenze/autore		Mario Monguidi, Luigi Froni(scultore 1906/1965)
citazioni		
allegorie e simboli	laici	
	classici	maschera
	alchemici/massonici	
	religiosi	croce




Sepolcro Merli, 1947,1948,1950		N0, 31	
			
nome	Sepolcro Merli, 1947,1948,1950		
stile	decò/razionalista	Su un piedistallo quadrato con zoccolo a face triangolari, si eleva un parallelepipedo che sostiene una statua bronzea di donna rivestita da un manto con andamento lineare..	
ornamento	<p>Il monumento bronzeo di donna con abito lungo e velo, è perfettamente in asse al mosaico sottostante il piedistallo. Per il rigore geomatrico, dato dalla stilizzazione delle forme floreali del mosaico e l'equilibrio compositivo dell'insieme, è possibile collocare l'opera nell'ambito decò/razionalista.</p>		
storia/licenze/autore		b.116/11-1947; b.138/335-1949; b.151/805-1950; b.173/428-1952	M.Monguidi; E.Leoni; E.Mora;
citazioni		ASC, licenze di fabbriche	
allegorie e simboli		laici	
		classici	
		alchemici/massonici	
		religiosi	croce

Sepolcro Salvatori (Salvarani), 1931		NO 3, 23	
			
nome	Sepolcro Salvatori (Salvarani), 1931		
stile	liberty	La lapide è costituita da una nicchia con arco decorato, fregio a motivi geometrici e colonne con capitelli a foglie d'acanto. Per la forte componente ornamentale l'insieme si configura secondo stili liberty.	
ornamento	Neonato: l'altorilievo in marmo bianco, semicoperto da un arco a tutto sesto, caratterizza il fondo della pietra sepolcrale. E' il ritratto di una neonata in posizione sdraiata con in mano una rosa simbolo universale della giovane vita e dell'innocenza.		
storia/licenze/autore			Emilio Trombara
citazioni			
allegorie e simboli		laici	rosa
		classici	
		alchemici/massonici	
		religiosi	

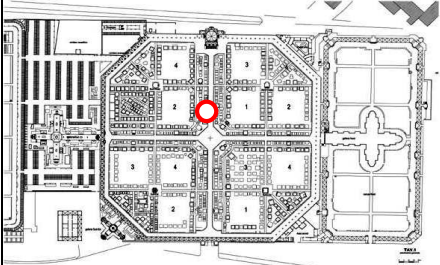

Monumento Grossi, 1908		N3, 01	
			
nome	Monumento Grossi, 1908		
stile	neoclassico	Su un piedistallo a cubico con modanatura liscia si eleva una croce con l'angelo con la tromba simbolo della voce di Dio..	
ornamento	<p>Accanto alla Croce di Cristo il complesso monumentale raffigura un angelo con una tromba in mano. Nelle immagini cristiane del Giudizio Universale, gli angeli annunciano la fine dei tempi suonando le trombe. Esprimono quindi la caducità di tutte le cose, prima fra tutte quella dell'uomo che sarà poi giudicato da Dio. La compostezza e l'armonia dei particolari ricorda l'estetica neoclassica.</p>		
storia/licenze/autore			
citazioni	ASC, carteggio, <i>istanza Grossi-Bassetti per la costruzione di un monumento...</i>		
allegorie e simboli		laici	
		classici	
		alchemici/massonici	
		religiosi	croce; angelo con tromba

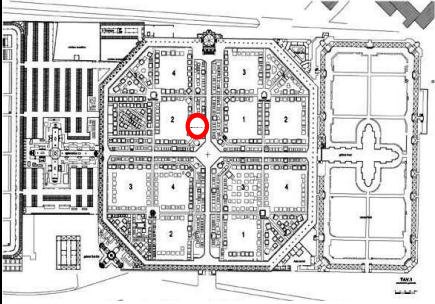


Rappresentazione della memoria tra: disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura
Le microarchitetture

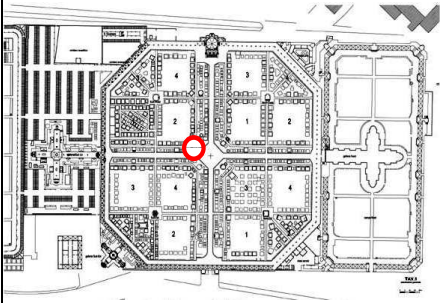

Sepolcro Lagazzi Rizzoli, 1923		SE 2,12	
			
nome	Sepolcro Lagazzi Rizzoli, 1919		
stile	decò	Architettonicamente segue linearismi decò; il marmo bianco liscio venato di grigio della lapide e la rugosità del basamento conferiscono contrasto all'immagine d'insieme. I volti delle sculture bronzee non manifestano pathos: nel complesso divengono elementi decorativi più che non espressionistici.	
ornamento			
storia/licenze/autore		ASC, culto/cimitero 1919 ASC, licenze di fabbrica b.65/7-1930	Ennio Mora
citazioni			
allegorie e simboli		laici	
		classici	
		alchemici/massonici	
		religiosi	fiaccola; croce

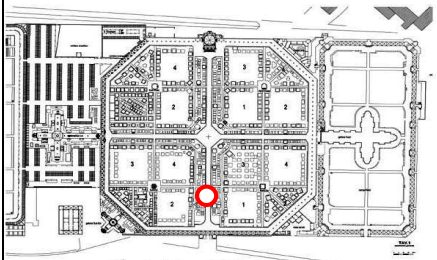



	<p>Sepolcro Ceruti, XIX sec</p>		
<p>nome</p>	<p>Sepolcro Ceruti, XIX sec</p>		
<p>stile</p>	<p>neoclassico</p>		
<p>ornamento</p>	<p>Una coppia di angeli speculari l'uno all'altro e posti all'estremità del sepolcro, portano un'azzecciatina lunga e folla, lo sguardo rivolto verso l'alto, e una mano posta sul cuore. Esprimono quindi una dolce tenerezza e innocenza, unita a una tranquillizzante serenità e speranza</p>		
<p>storiallicenze/autore</p>	<p>ASC, licenze di fabbrica</p>		
<p>citazioni</p>			
<p>allegorie e simboli</p>	<p>laici</p>		
	<p>classici</p>		
	<p>alchemici/messonici</p>		
	<p>religiosi</p>		<p>angeli con pergamena</p>

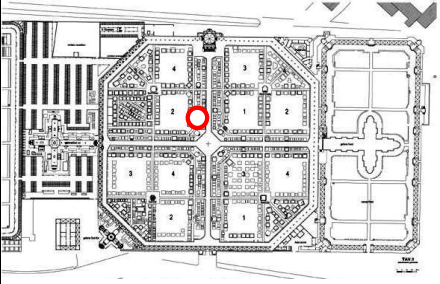


Rappresentazione della memoria tra: disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura
Le microarchitetture

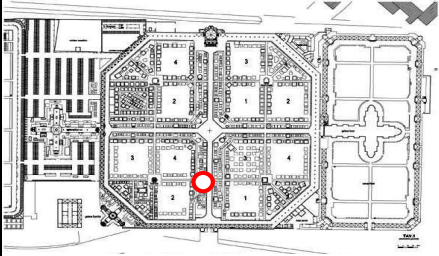


Sepolcro Chiusi, 1923		SE4, 02	
			
nome	Sepolcro Chiusi, 1923		
stile	decò		
ornamento			
storia/licenze/autore	ASC, 1923 carteggio/culto/cimitero		Urbano Fontana
citazioni			
allegorie e simboli	laici		
	classici		
	alchemici/massonici		
	religiosi		croce

Sepolcro Melotti, XX sec		SO 2, 07	
			
<p>Sepolcro Melotti, XX sec</p>			
nome	Sepolcro Melotti, XX sec		
stile	liberty		
ornamento	<p>Angelo piangente: rispettoso del concetto di unità progettuale e coerenza stilistica tra struttura e decorazione, l'insieme bronzo costituito da due luci peretue del sepolcro, e l'angelo, recuperano anche nel linearismo delle forme, l'estetica art nouveau dei primi anni del Novecento.</p>		opera non firmata
storia/licenze/autore			
citazioni			
allegorie e simboli	laici		
	classici		
	alchemici/massonici		
	religiosi		angelo piangente

Sepolcro Pecchioni, 1910		SO 2, 32	
			
nome	Sepolcro Pecchioni, 1910		
stile	liberty	Cippo funerario con zoccolatura e modanatura liscia, si configura con linearismi liberty per la presenza di una forte componente ornamentale di tipo floreale che increspa le superfici del volume conferendo dinamismo e plasticità .	
ornamento	<p>Il monumento in pietra dedicato al patriota Pietro Pecchioni, uno dei Mille, accoglie sulla parete laterale il rilievo di una figura ammantata. Il mento del soggetto ritratto si appoggia sulla mano che stringe una spada simbolo di forza vitale e della verità celeste. Il movimento dei volumi e il tono epico del tema conferiscono un equilibrio d'insieme.</p>		scultore Alessandro Marzaroli
storia/licenze/autore	1910		
citazioni			
allegorie e simboli	laici		
	classici		
	alchemici/massonici		
	religiosi	spada simbolo di forza	

Sepolcro Lagazzi Rizzoli, 1923		SE 2,12	
			
nome	Sepolcro Lagazzi Rizzoli, 1919		
stile	decò	Architettonicamente segue linearismi decò; il marmo bianco liscio venato di grigio della lapide e la rugosità del basamento conferiscono contrasto all'immagine d'insieme. I volti delle sculture bronzee non manifestano pathos: nel complesso divengono elementi decorativi più che non espressionistici.	
ornamento			 
storia/licenze/autore		ASC, culto/cimitero1919 ASC, licenze di fabbrica b.65/7-1930	Ennio Mora
citazioni			
allegorie e simboli		laici	
		classici	
		alchemici/massonici	
		religiosi	fiaccola; croce

Sepolcro Melotti, XX sec		SO 2, 07	
			
nome	Sepolcro Melotti, XX sec		
stile	liberty		
ornamento	Angelo piangente: rispettoso del concetto di unità progettuale e coerenza stilistica tra struttura e decorazione, l'insieme bronzo costituito da due luci peretue del sepolcro, e l'angelo, recuperano anche nel linearismo delle forme, l'estetica art nouveau dei primi anni del Novecento.		opera non firmata
storia/licenze/autore			
citazioni			
allegorie e simboli	laici		
	classici		
	alchemici/massonici		
	religiosi		angelo piangente

Sepolcro Cerutti, XX sec		SE 1,05	
			
nome	Sepolcro Cerutti, XX sec		
stile	neoclassico		
ornamento	<p>Una coppia di angeli speculari l'uno all'altro e posti all'estremità del sepolcro, portano un'acconciatura lunga e folta, lo sguardo rivolto verso l'alto, e una mano posta sul cuore. Esprimono quindi una dolce tenerezza e innocenza, unita a una tranquillizzante serenità e speranza</p>		
storia/licenze/autore	ASC, licenze di fabbrica		
citazioni			
allegorie e simboli	laici		
	classici		
	alchemici/massonici		
	religiosi		angelo con pergamena

ICONOLOGIA E SIMBOLOGIA

- ALEXANDER ROOB, *Alchimia e mistica, il museo ermetico*, Taschen, Londra 1997
- BACHHOFEN J. J., *Il simbolismo funerario degli antichi*, Guida, Napoli, 1989
- BAUDRILLARD J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1976
- BUSCAROLI P. (a cura di), RIPA C., *Iconologia*, Neri Pozza, Milano, 2000
- COSTA N., DOSSI P., *Arcana, la luce dell'immenso*, edizione fuori commercio
- COSTANTINI C. e G., *L'arte sacra*, Tumminelli, Roma, 1945
- CUMONT C., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Lib. Orientaliste P. Gheuthneri, Paris, 1942
- DE CHAMPEAUX, STERCKX G., *I simboli del medioevo*, Jaca Book, Milano, 1981
- DORIGATI R., OTTOLINI G., *Lo spazio della morte*, in HINTERLAND, 29-30, I-II, 1984, pp. 6-10-20
- ELIADE M., *Immagini e simboli*, Joca book, Milano, 1952
- EVOLA J., *La tradizione ermetica*, Edizioni mediterranee, Roma, 1971
- GUENON R., *Simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milano, 1975
- KUBLER-ROSS E., *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella, 1984
- MOODY R.A., *La vita oltre la vita*, Mondadori, Milano, 1982
- MUTTI C., *Simbolismo e arte sacra, il linguaggio segreto dell'Antelami, all'insegna del veltro*, Parma, 1978
- PANOFSKY E., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1875
- PANTALINI O., *I simboli dell'arte cristiana*, Hoepli, Milano, 1934
- PRISTLLEY J.B., *L'uomo e il tempo*, Firenze, Sansoni, 1976
- RONCHETTI G., *Dizionario illustrato dei simboli*, Milano, Hoepli
- THOMAS L.V., *La morte*, M&B Publishing, Milano, 1996
- EDUARD URECH, *Dizionario enciclopedico dei simboli cristiani*, Ed. Arkeios, Roma 1995
- PETER BROWN, *La società e il sacro nella tarda antichità*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1997
- REMO LUPI**, *Simboli e segni cristiani nell'arte nella storia e nel tempio*, artigrafiche Milano, 2007
- EDUARD URECH, *Dizionario enciclopedico dei simboli cristiani*, Ed. arkeios - Roma 1995

STORIA DELLA SEPOLTURA

- ARIÈS P., *Storia della morte occidentale*, Rizzoli, 1978
- ARMELLINI M., *I cimiteri cristiani della via Latina*, Guerra e Mirri, Roma, 1874
- BAGATTI B., *Il cimitero di Comodilla o dei martiri Felice e Adatto presso la Via Ostiense*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano, 1936
- BARRESFORD S., *Italian memorial sculpture 1820-1940: a legacy of love*, Frances Lincoln, London, 2005
- BELLOCCHI L., Le sculture dei cimiteri triestini, in ARCHEOGRAFO TRIESTINO, 4° serie, n° 61/2001, pagg. 1-146
- BELLOCCHI L., Nuovi apporti alla conoscenza delle sculture dei cimiteri triestini e istriani, in ATTI E MEMORIE DELLA SOCIETÀ ISTRIANA DI ARCHEOLOGIA E STORIA PATRIA, nuova serie n° 2/2003, pp. 441-465
- CALZA G., Cimiteri pagani della Roma Imperiale: il sepolcreto dell'antico porto di Roma, in LE VIE D'ITALIA, 1931, pp. 871-877
- DE ROSSI M. S., Quale metodo tecnico adoperarono i fossari per dirigere l'escavazione del labirinto dei cimiteri suburbani di Roma, Atti dell'Accademia Pontificia de' Nuovi Lincei, 1880
- FAKHRY A., *The pyramids*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1974
- Fedak J., *Monumental tombs of the Hellenistic Age*, 1989
- FERRARI G., *La tomba nell'arte italiana dal periodo preromano all'odierno*, Hoepli, Milano, 1940
- HERLKLOTZ I., *Sepulcra e monumenta nel medioevo*, Rari Nantes, Roma, 1985
- JOCELYN TOINBEE M. C., *Morte e sepoltura nel mondo romano*, Erma di Bretschneider, Roma, 1988
- JOSI E., *Il Cimitero di Callisto*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano, 1933
- MC MANNERS J., *Morte e illuminismo. Il senso della morte nella Francia nel XVIII secolo*, Il Mulino, Bologna, 1984
- MORINI E., *L'homme et la morte dans l'histoire*, Seuil, Paris, 1971
- RIBEZZI T., *Pietre della Memoria. Decorì, rilievi e sculture al cimitero monumentale di Udine*, in BERGAMINI G., *Tra Venezia e Vienna*, 2004, pp. 220-231
- STEVENSON J., *La civiltà delle catacombe*, Newton Compton, Roma, 1979
- Tenenti A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1957
- TORELLI M., *La necropoli dell'Italia antica*, TCI, Milano, 1982
- VON HESSEN O., *Il cimitero altomedievale di Pettinara-Casale Lozzi (Nocera Umbra)*, La Nuova Italia, Firenze, 1978

ARCHITETTURA FUNERARIA ETRUSCA E ROMANA

- P. S. BARTOLI, *Gli antichi sepolcri, ovvero mausolei romani, ed etruschi, trovati in Roma ed in altri luoghi celebri, nelli quali si contengono molte erudite memorie: raccolti, disegnati e intagliati* Roma, 1727, 1768
- L. CANINA, *La prima parte della Via Appia dalla Porta Capena a Bovillae*, descritta e dimostrata con I monumenti superstiti dal commendatore L. Canina in seguito alle regolari scavazioni e lavori diversi ..., Bertinelli, Roma, 1853.
- L. CREMA, *Due monumenti sepolcrali sulla via Nomentana*, in *Serta Hoffileriana*, Zagreb, 1940, pp.263-283 .
- M. L. RICCARDI, *Il cosiddetto sepolcro "Barberini" sulla via Latina*, «Palladio», XVI, 1966, I-IV, N. S. XIV, pp. 151-182
- M. TORELLI, F. ZEVI, *Roma, Principali monumenti del suburbio*, «Enciclopedia dell'arte antica», VI, 1965, pp. 872-899
- A. VODRET, *Via Latina. La Tomba dei "Pancrazi"*, « Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma », XCI, 1986, pp. 615-622
- PAMELA HEMPILL, "The cities and cemeteries of Etruria." / *Abridged edition edited, with maps, plans and illustrations- Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1985. - LXV-234 p. ill. 23 cm. I edizione del testo 1848. II^ 1883.*

ARCHITETTURA FUNERARIA

- A.A.V.V. , *I cimiteri*, speciale LOTUS n° 33, Milano, 1983
- A.A.V.V., *Cimiteri*, LOTUS INTERNATIONAL, N° 38, Electa, Milano, 1983
- ALBISINNI P., *Il disegno della memoria. Storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Edizioni Kappa, Roma, 1995
- ALOI R., *Architettura funeraria moderna: architettura monumentale, crematori, cimiteri*, Hoepli, Milano, 1941
- ALOI R., *Arte funeraria d'oggi*, Hoepli, Milano, 1959
- AUZUELLE R., *Dernières demeures, Mezarine*, Paris, 1965
- BACINO E., *I golfi del silenzio, iconografie funerarie e cimiteri d'Italia*, Antonio Lalli Poggibonsi editore, 1978
- BELARDI P., *L'architettura del cimitero tra memoria e invenzione*, 2005
- BODRILLARD J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1979
- CAPACCIOLI G., *I luoghi di sepoltura*, Giunti, Prato, 1999
- COLVIN H., *Architecture and the after-life*, Yale University Press, New haven and London, 1991
- CURL J.S., *A celebration of death*, London, 1980
- DI NOLA A. M., *La morte trionfata. Antropologia del lutto*, Roma, 1995
- FUCHS W., *Le immagini della morte nella società moderna*, Einaudi, Torino, 1973

- LATINI L., Cimiteri e giardini. Città e paesaggi funerari d'Occidente, Alinea, Firenze, 1994
- MILANO G., La Memoria dimenticata, 1995
- PAVAN V., Ultime dimore, Arsenale editrice, Venezia, 1987
- RAGON M., L'espace de la mort. Essai sur l'architecture, la decoration e l'urbanisme funéraires, Albin Michel, Paris, 1981
- STRAPPA G., I cimiteri, in CARBONARA P., Architettura Pratica, UTET, Torino, 1989
- THOMAS L.V., La morte, M&B Publishing, Milano, 1996
- VAGNETTI L., Cimiteri e monumenti funerari, in CARBONARA P., Architettura Pratica, UTET, Torino, 1958, vol. III, tomo II, sez. VIII
- VAN GENNE P., I riti di passaggio, Boringhieri, Torino, 1981
- S.N., L'architecture et la morte, MONUMETS HISTORIQUES, n° 124, dicembre 1982-gennaio 83, Editions du Moniteur, Paris, 1983

CIMITERI - Europa

- A.A. V.V., Monumets de memoire, M.P.C.I.H., Paris, 1991
- BAROZZI J., Guide des cimenterès parisiens, Ed. Hervas, Parigi, 1990
- BAROZZI J., Le cimenterès du Père-Lachaise, Parigi, 1989
- CHANET J. F. (a cura di), Les grande hommes du Panthéon, Editions du Patrimoine, Paris, 1999
- DAMERI A., Como lo exige el bien de la humanidad: i cimiteri di Torino modello per Madrid, in GAMBARDELLA A, Napoli - Spagna, 2003, pp. 261-271
- DE LEO E., Paesaggi cimiteriali europei, lastscape realtà e tendenze, Mancosu, Roma, 2006
- DIEGUEZ PATAO S., GIMÉNEZ C. (a cura di), Arte e architettura Funeraria (Dublino Genova Madrid Torino), Electa, Barcellona, 2000
- FELICORI M. (a cura di), Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei, Luca Sossella Editore, 2005
- FELICORI M., CANOTTI A. (a cura di), Cimiteri d'Europa, un patrimonio da conoscere e restaurare, Scene Project, Bologna, 2004
- KAUFMANN N., Petit guide des grands Morts, Le belles Lettres, Paris, 1995
- MELLOR H., London Cemeteries, Avesbury, 1981
- SELVAFOLTA O., Il "giardino e il recinto": il Père-Lachaise e l'architettura dei cimiteri italiani dell'ottocento, in MOZZONI L., Il disegno e le architetture della città eclettica, 2004, pp. 351-378

CIMITERI - Italia

- AA.VV., Del nuovo cimitero fiorentino alla Certosa: relazione della commissione

- incaricata dello studio di una nuova necropoli, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze, 1870
- ALAJMO G. A., Il primo cimitero pubblico in Sicilia e lo sconosciuto suo architetto, Tipografia La Cartografica, Palermo, 1956
- ANTONIAZZO BOCCHINA A., Fiume: il cimitero i Cosala, Aldo Ausilio Editore, Padova, 1995
- AVRAMIDOU N., MAIO B., Guida storica di San Cataldo, Aracne editrice s.r.l., Roma, 2006
- BACINO E., I Golfi del silenzio. Iconografie funerarie e cimiteri d'Italia, Firenze, 1991
- BERENGO GARDIN S., Piermarini e il cimitero di san Gregorio a Milano, in *IL DISEGNO DI ARCHITETTURA*, n° 3/1992, pp. 73-75
- BONDAVALLI BORZIANI G., Storia del cimitero suburbano di Reggio Emilia dalle origini all'Unità d'Italia (1808-1861), Reggio Emilia, 2003
- CAMERLENGO L., I cimiteri: i casi di Vicenza, Verona e Padova, in *MARTINELLA S., Il Veneto e l'Austria*, 1989, pp. 408-414
- CAMINITI A. M., Recinti sacri e paesaggio costruito: i cimiteri dei villaggi del comune di Messina, in *CITTÀ E TERRITORIO*, n° 10/2001, pp. 42-50
- CERBONI F., Il cimitero di San Miniato al Monte, Tipografia Militare La Minerva, Firenze, 1865
- COMUNE DI GENOVA, SERVIZI CIVICI (a cura di), Percorsi d'arte a Staglieno, Genova, 2004
- CRESTI M. C., "Spaccare la collina del cimitero come se fosse una scultura": un progetto di necropoli per Urbino, in *POGGI L., L'architetto Giuseppe Poggi e il suo archivio*, La nuova città, Urbino, 1946, pp. 68-71
- D'URBINO M., Edicola funeraria nel cimitero di Castellanza per la famiglia del Visconte Leonardo Cerini di Castagnate, Officine Grafiche Rizzoli, Castagnate 1940
- DAMERI A., Eclettismo nell'architettura funeraria: Lodovico Straneo e il Cimitero di Alessandria, in *RIVISTA DI STORIA, ARTE, ARCHEOLOGIA PER LE PROVINCE DI ALESSANDRIA E ASTI*, n° 105/1996, pp. 291-301
- DE CARIDI A. J., Leone Savoia e il Cimitero Monumentale di Messina, in *BRUTIUM*, n° 4/1986, pp. 7-11
- DEL BUFALO A., Il Verano: un museo nel verde per Roma, Kappa, Roma, 1992
- DEVINS P. D., Casa dei viventi: un cimitero veneziano, Triton Press, Verona, 1991
- FINESCHI V., Memorie sopra il cimitero antico della chiesa di S. Maria Novella di Firenze, illustrate e date in luce dal p. Vincenzo Fineschi domenicano, Stamperia Vincenzo Moucke, 1787
- FONTANA V., Il sonno in pineta, il cimitero monumentale di Ravenna di Romolo Conti, in *BERTELI L., Alfonso Rubbiani e la cultura architettonica del*

- suo tempo (1880-1915), Ravenna, 1886, pp. 369-373
- FOSCHI M., PIRACCINI O., *L'altra città: il cimitero monumentale di Forlì*, Graf. MDM, Forlì, 1985
- FRANCHINI L., *Il Cimitero Monumentale di Milano nel dibattito sull'eclettismo nell'architettura funeraria*, in *ARTE LOMBARDA*, nuova serie, n° 1-2/1984, pp. 79-95
- GINEX G., SELVAFOLTA O., *Il cimitero monumentale di Milano*, Silvana Editoriale Cinisello Balsamo, 1996
- GIORDANO P., *Ferdinando Fuga a Napoli: L'Albergo dei Poveri, il Cimitero delle 366 Fosse, i Granili*, Edizioni del Grifo, Lecce, 1997
- GIUBILEI M. F., *Il cimitero di Staglieno a Genova: un'eccezionale museo all'aperto*, in *OTTONOVECENTO*, n° 1-2/1999, pp. 96-100
- GUERZONI G., *Le pietre, gli orti, l'arte e la morte. San Cristoforo di Ferrara da Certosa a Cimitero*, Inter-Book, Padova, 1992
- LEONCINI A., *Il cimitero comunale del Laterino*, Bollettino senese di storia patria, n° 105/1998, Siena 2000, pp. 466-525
- LUCARELLI F., *La vita e la morte: dal Real Albergo dei Poveri al Cimitero delle 366 fosse*, Edizioni del Grifo, Lecce, 1999
- LUZZATTO S., *La repubblica pietrificata: corpo e tomba di Mazzini al cimitero genovese di Staglieno*, in *RIVISTA STORICA ITALIANA*, n° 2/2000, pp. 654-702
- MAIORFI M., *Cenni storici si gli antichi cimiteri della Misericordia e descrizione del nuovo cimitero*, Giuseppe Salvini, Firenze, 1898
- MALENCHINI V., *La Confraternita della misericordia di S. Maria all'Antella e il suo cimitero monumentale*, Spinelli, Firenze, 1933
- MANGONE F. (a cura di), *Cimiteri napoletani: storia, arte e cultura*, Massa, Napoli, 2004
- MARTELLI G., *Memoria sui cimiteri di Firenze*, Firenze, 1867
- MASCHERA G., TORRIANI M., *Il Tempio di Ognissanti al Cimitero di Bergamo*, Poligrafiche Polis, Bergamo, 1975
- MASSINI S., *Il Cimitero Monumentale di Perugia 1849-1945*, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Perugia, 2003
- MONARDO FACCINI L., *C'era una volta un angelo di nome Willy: il cimitero vecchio di Lerici. Una ricerca fotografica e storica*, Ippogrifo Liguria associazione culturale, De Ferrari, Genova, 2001
- MOTTA P. (a cura di), *Cimitero di Staglieno*, Sagep, Genova, 1986
- PESCI G., *La Certosa di Bologna*, Editrice Compositori, Bologna 2001
- PICCOLO M., *Cenni sul cimitero nuovo di Napoli con raccolta delle migliori iscrizioni*, Tornese, Napoli, 1881
- PIEDIMONTE A. E., *Il Cimitero delle Fontanelle: il culto delle anime del purgatorio e il sottosuolo di Napoli*, Electa, Napoli, 2003
- PIETRANTONI M. (a cura di), *Il Monumentale Milano. Il primo cimitero della*

- Libertà 1866-1992, Electa, Milano, 1992
- PIGOZZI MARINELLA, Gli architetti del pubblico a Reggio Emilia da Bolognini ai Marchelli, architettura e urbanistica lungo la Via Emilia (1770-1870), Reggio Emilia, 1990
- PUGLIESE M., Il cimitero vecchio di Turi, in *STORIA E CULTURA IN TERRA DI BARI*, n° 2/1986, pp. 234-235
- REGGIANI G., La Certosa di Ferrara, Ferrara, 1914
- REPETTO M. L., Sculture funerarie nel cimitero di Novi, in *NOVINOSTRA*, n° 3/2001, pp. 80-109
- RIGOLI P., Cimiteri e sepolcri veronesi nella seconda metà del Settecento, in *Atti e memorie della accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona*, n° 169/1992-93, pp. 301-347
- RODA R., La Certosa di Ferrara, Ferrara, 1985
- RONZANIM., Il Cimitero della Chiesa Maggiore Pisana: gli aspetti istituzionali prima e dopo la nascita del Camposanto, in *ANNALI DELLA SCUOLA NORMALE DI PISA, CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA*, 3° serie, n° 4/1988, pp. 1665-1690
- ROSSI A., Uomini e fatti del Risorgimento italiano ricordati nel cimitero di Perugia, Perugia, 1983
- SAGONE F., Il cimitero monumentale di Caltagirone, in *KALOS*, n° 11/1999, pp. 26-33
- SALVAGNINI G., COZZI M. (a cura di), *Porte Sante: il Cimitero di San Miniato a Firenze*, Opus libri, Firenze, 2001,
- SCARDINO L. (a cura di), *All'ombra dei pioppi. I cimiteri nel Forese di Ferrara*, liberty House, Ferrara, 1991
- SANTAGATI C., *L'azzurro del cielo, un polo museale tra arte, architettura, natura nel cimitero di Catania*, Caracol, Catania 2006
- SCARDINO L., TORRESI P., *La Certosa di Bondeno: note storico-artistiche su un cimitero della provincia ferrarese*, Liberty House, Ferrara, 2003
- SISI C., Il cimitero romantico di Santa Croce, in *MAFFIOLI M., Santa Croce nell'800*, pp. 125-152
- S.N., *Monumenti funebri del Cimitero monumentale di Milano*, Vallardi, Roma, 1898

GUIDE

- ALLEGANTI B., *Cimiteri monumentali di Livorno: i cimiteri della nazione ebraica, inglese e olandese-alemana. Guida ai beni storici e artistici*, Pacini, Ospedaletto, 1996
- BARBINO DI BELGIOJOSO E., *Guida del famedio nel cimitero monumentale di Milano*, Galli, Milano 1988
- BELTRAMI L. (a cura di), *Il Cimitero monumentale di Milano: guida artistica*

illustrata, Turati, Milano, 1889

BORRI F. (a cura di), *Il cimitero monumentale di Milano: breve guida illustrata*, Marazzi, Milano, 1966

CALIMANI R., SULMAN REINISCH G., VIVANTE C., *Venezia: guida alle sinagoghe, al museo, al cimitero*, Marsilio, Venezia, 2000

CIRRI G., *Guida ai cimiteri comunali di Firenze*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2003

GINEX G., *Pietre della memoria. Le arti nel cimitero monumentale di Mantova*, Publi Paolini, Mantova, 2000

GIRIBALDI SARDI M. L., *Asti: guida alla sinagoga, al museo e al cimitero*, Marsilio, Venezia, 1999

GRASSO G., PELLICCI G., *Staglieno*, Sagep, Genova, 1974

LARGHI L., *Guida del cimitero monumentale di Milano*, Cromo-Tipografia E: Gualdoni, Milano, 1923

PALAZZOLO OLIVARES C., *Il giardino della memoria: un percorso di visita al recinto degli uomini illustri nel Cimitero Monumentale di Poggioreale*, Massa, Napoli, 2003

ZECCHI G., *Collezione dei monumenti sepolcrali del Cimitero di Bologna, Bologna 1825-1827*

ZECCHI G., *Descrizione della Certosa di Bologna ora cimitero monumentale*, Bologna, 1828

S.N., *Eletta dei monumenti più illustri e classici, sepolcrali ed onorari di Bologna e suoi dintorni, compresi gli antichi del Cimitero*, Litografia Cannoli, 1838

CIMITERI DI GUERRA

DE CHECCHI F., *Il cimitero di guerra del Commonwealth a Chiesanuova, in PADOVA E IL SUO TERRITORIO*, n° 14/1999, pp. 16/19

GIERUT L., *Monumenti e lapidi in memoria dei caduti di tutte le guerre*, Pietrasanta Edizioni, Pietrasanta, 2001

GNOCCHI L., *Cimiteri militari della Seconda Guerra*, in *ARTISTA*, 1999, pp. 108-133

CIMITERI ACATTOLICI

ALISIO G. (a cura di), *Il Cimitero degli Inglesi*, Electa, Napoli, 2003

BONILAURI F., MAUGERI V., *I cimiteri ebraici in Emilia Romagna: immagini per un percorso di conservazione e valorizzazione*, de Luca Editori d'Arte, Roma, 2002

BUSI G. (a cura di), *Il cimitero suburbano e il cimitero ebraico di Reggio Emilia: guida storico artistica*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2000

CALABI D., *I beni architettonici ebraici in Italia: le sinagoghe, i ghetti, i*

- cimiteri, in PERANI M., *I beni culturali ebraici in Italia*, 2003, pp. 39-46
- CANDIO P., *L'antico cimitero ebraico del Lido nei contatti tra la comunità ebraica ed il monastero benedettino di san Niccolò*, in ATENEO VENETO, nuova serie, n° 29/1991, pp. 109-139
- CECCARINI R., *I cimiteri delle "nazioni" livornesi: Olandese - alemanno e greco-ortodosso*, in NUOVI STUDI LIVORNESI, n° 11/2004, pp. 257-272
- CIRRI G., *L'isola dei morti: il Cimitero degli Inglesi, monumento alla Firenze protestante*, in MICROSTORIA, n° 18, marzo 2001, pp. 30-31
- DETTORI M. P., *Arte e società civile tra ottocento e primo novecento nei cimiteri di Sassari e Ozieri*, in STUDI SARDI, n° 30/1932-33, pp. 633-662
- FABBRICI G., *Luoghi dell'ebraismo reggiano: i cimiteri*, in STRENNA DE PIO ISTITUTO ARTIGIANELLI, n° 2/2000, pp. 23-29
- FERRARA M., *Un vecchio cimitero ebraico: quasi la prefigurazione di un giardino urbano dai richiami foscoliani*, in AMICI DEI MUSEI n° 49/1991, pp. 17-18
- GHILARDI M., *Del cimitero degli antichi ebrei: la catacomba ebraica di Monteverde nel IV centenario della scoperta*, in STUDI ROMANI, n° 51/2003, pp. 15-43
- GIAMBASTIANI L., *Gli stranieri ai Bagni di Lucca nella testimonianza del cimitero inglese. Atti del convegno. Istituto Storico Lucchese, 19 maggio 1991, Edizioni Regione Toscana, 1994*
- IOLY ZORATTINI P. C., *I cimiteri ebraici di Udine*, in MEMORIE STORICHE FOROGIULIESI, n° 62/1982, pp. 45-60
- KROGEL W., *All'ombra della piramide: storia e interpretazione del cimitero Acatolico di Roma*, Unione internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma, Roma, 1995
- LUZZATTO A. (a cura di), *La comunità ebraica di Venezia e il suo antico cimitero*, Il Polifilo, Venezia, 2000
- PADOA L., *Notizie sul cimitero israelitico fuori città di Reggio Emilia*, in BOLLETTINO STORICO REGGIANO, n° 63/1986, pp. 71-75
- PERISSA TORRINIA., *Il recupero delle lapidi dell'Antico Cimitero Ebraico del Lido di Venezia e il Nuovo Lapidario*, in RESTAURIA VENEZIA, Quaderni della Soprintendenza per il Patrimonio Artistico, Storico e Demotnoantropologico di Venezia, Venezia, 2001, pp. 185-189
- RICHTER D., *Il giardino della memoria: il cimitero acatolico di Capri. Storia di un luogo*, Edizioni La Conchiglia, Capri, 1996
- SANTINI L., *Il cimitero protestante detto degli Inglesi in Firenze*, Amministrazione Cimitero degli Allori, Tipografia K. S., Firenze, 1981
- VILLANI S., *Alcune note sulle recinzioni dei cimiteri acatolici livornesi*, in NUOVI STUDI LIVORNESI, n° 11/2004, pp. 35-51
- S.N., *L'antico Orto degli ebrei: il cimitero ebraico di Ferrara, Corbo, Ferrara, 1998*

S.N., Rapporto sul nuovo cimitero per gli acattolici evanelici di Toscana, in LA NAZIONE, 22-24 settembre 1864

PIANI, PROGETTI E RESTAURI

A.A.V.V., Progetto di conservazione della Lanterna del Faro del Cimitero Vantiniano di Brescia, in GALLI L., Dialoghi con la materia dell'architettura, 2001, pp. 103-122

A.A.V.V., Nuovo cimitero di Nizza, Pagus Edizioni, Treviso, 1989

AGOSTINI E. M., Paolo Zermani: il cimitero di Sesto Fiorentino, in FIRENZE ARCHITETTURA, n° 1-2/2005, pp. 66-71

ANSELMI A., Cinque progetti per Santa Severina paese della Calabria Ionica: cimitero di Attilia, in CONTROSPAZIO, n° 3-4/1981, pp. 4-17

BIANCHINI A., Proposta per un nuovo cimitero, in BOLLETTINO D'INFORMAZIONE, Brigata aretina degli amici dei Monumenti, n° 49/1989

BONTEMPI F., Ampliamento del cimitero San Felice del Benaco, Brescia, in L'ARCHITETTURA VENEZIA, n° 2/1993, pp. 848-853

BRACALONI F., Vicopisano: il cimitero, in ARCHITETTURE PISANE, n° 5-6/2005, pp. 110-112

FERRARI M. (a cura di), Il cimitero maggiore di Voghera: Antonio Monestirolì, Motta, Milano 2005

GONZO E., VICARI A., Ampliamento del cimitero Isola a Comacchio 1995-1999, in ANFIONE E ZETO, n° 14/2001, pp. 143-145

LECIS M., Un cimitero nella città di Piero della Francesca: misura, figura, architettura; idea di paesaggio e costruzione simbolica nell'ampliamento del cimitero di Sansepolcro, in AION, n° 6-2004, pp. 82-95

LORENZI A., Etica del costruire: ampliamento del cimitero urbano di Arezzo; Massimo e Gabriella Carmassi, in AION, n° 8/2005, pp. 62/79

MAIMONE G., Il cimitero suburbano di San Filippo nel territorio messinese: problematiche e redazione di un piano regolatore cimiteriale, in CITTÀ E TERRITORIO, n° 5/2003, pp. 3-19

MONESTIROLI A., Ampliamento del Cimitero Maggiore di Voghera, in CASABELLA n° 720/2004, pp. 12-19

MULAZZANI M., Massimo e Gabriella Carmassi: ampliamento del cimitero urbano Arezzo 2004, in CASABELLA, n° 731/2005, pp. 78-85

PAGANINI M.C., Proposte per un'esperienza di cimitero a verde: la Certosa e il concorso di idee per un cippo funerario, in RODA R., La Certosa di Ferrara, 1985

PINNA E., TOMA R., Il dibattito sulla cupola del Cimitero Vantiniano a Brescia, in DELLA TORRE S. (a cura di), Storia delle tecniche murarie e tutela del costruito, 1996, pp. 249-262

SAIBENEG., Ampliamento del cimitero comunale a Giussano, in CASABELLA,

- n° 705/2002, Milano, 2002, pp. 80-85
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E AMBIENTALI, Venezia
ebraica: il restauro dell'antico Cimitero del Lido, Electa, Milano, 1999
TOZZI I., "Sepulcra religiosa sunt": soluzioni architettoniche nell'ampliamento
interconfessionale del Cimitero Monumentale di Rieti, in ARTE CRISTIANA,
n° 824/2004, pp. 377-380
VOLPE A., Paolo Zermani, Siro Veri, Mauro Alpini: nuovo cimitero di
Sansepolcro, in FIRENZE ARCHITETTURA, n° 2, 2001, pp. 12-19

CIMITERI PARMENSI

- CAPELLI G., Gli Architetti del primo Novecento a Parma, Battei, Parma,
1975
CAPELLI G., Parma com'era, Silva Editrice, Parma, 1981
CORRADI CERVI M., Romanità dell'Oltretorrente, in Corridoni nel XXVI
anniversario della morte, 1941, Parma
DA MARETO F., Monumenti e lapidi, in PARMA PER L'ARTE, Parma
DALL'ACQUA M. (a cura di), Enciclopedia di Parma, Franco Maria Ricci,
Milano, 1998
DE BOMBELLES C., Monumenti e magnificenze di S. A. R. la Duchessa
Maria Luigia, Parigi, tipografia Renouard, 1845
DONATI P., Nuova descrizione della città di Parma (riedizione di Principali
monumenti innalzati dal 1814 al 1823 da Sua Maestà Maria Luigia tavv.
VII,IX,X), Parma, Ed. Paganino Giuseppe, 1824
FORNARI SCHIANCHI L., La città latente, Silva, Parma, 1995, p. 78-79
GONIZZI G., I luoghi della storia I/II/III, in ATLANTE TOPOGRAFICO
PARMIGIANO, PPS Editrice, p. 30 e sgg., Parma, 2001
GONIZZI G., La città delle acque. Approvvigionamento idrico e fontane a
Parma dall'epoca romana ai giorni nostri, PPS, Parma, 1999
IOTTI M., ZILLOCCI B., Gli anni del Liberty a Parma, Battei, Parma, 1993
MALASPINA C., Guida del forestiere ai principali monumenti di belle arti
della città di Parma, Parma 1851
MARCHESELLI T., Le strade di Parma, Vol. III, Benedettina Editrice, Parma,
1990
MARINI CALVANI M., Parma nell'antichità, in Banzola V. (a cura di),
Parma la città storica, Silva Editrice per CRPP, Parma, 1994
MIANI ULUHOGIAN F., Le immagini di una città: Parma (secoli XV-XIX,),
Parma, Casanova Editore, 1984
MUSIARI A., Neoclassicismo senza modelli, Parma, 1986
SANSEVERINI A., L'ossessione della memoria, Fondazione Cariparma, STEP,
Parma, 1997
SITTI G., Parma nel nome delle sue strade, Parma, Officina Grafica Fresching,

1929

TOSCHI P.; BETTOLI N.; LEONI M., I principali monumenti innalzati dal MDCCCXIV a tutto il MDCCCXXIII da sua maestà la principessa Maria Luigia, Parma, 1829

CIMITERO DELLA VILLETTA

BANZOLA M., La Villetta, 1981

BANZOLA V. (a cura di), Parma la città storica, Cassa di Risparmio di Parma, Parma, 1978

CANALI G., SAVI V., Parma Neoclassica, in BANZOLA V. (a cura di), Parma la città storica, Silva Editrice per CRPP, Parma, 1978

BOCCHIALINI J., Salviamo i pioppi della Villetta, in Aurea Parma, N° 26, Parma, 1942

BOTTI F., SAVI V., Il cimitero urbano della Villetta: note storiche dalla fondazione ai giorni nostri, Parma, 1973

CAPELLI G., La Villetta e il suo chiostro distrutto, in Alla ricerca di Parma perduta, 1, PPS, Parma, 1997

CAPELLI G., Perché il cimitero si chiama Villetta, in GAZZETTA DI PARMA, 25 nov., Parma, 1956, p. 15

CARMIGNANI G., Il viale della Villetta, in ALLEGRI TASSONI G. (a cura di), Pittura Parmense dell'Ottocento, Giovanni Copertini, Cassa di Risparmio di Parma, s.d.

CARMIGNANI, Statuti della pia unione d'ufficiali canonicamente erette nell'oratorio suburbano la Villetta sotto la protezione di S. Gregorio Magno, Stamp. Carmignani, Parma, 1855

CONFORTI P., Le mura di Parma, Battei, Parma, 1980

DAMARETO F., Bibliografia generale delle antiche Province Parmensi, Parma, Deputazione di storia patria per le Province Parmensi, 1974

DA MARETO F., Chiese e conventi di Parma, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, Parma, 1978

DA MARETO F., Cimitero la Villetta, in CORRIERE EMILIANO, 3 ottobre 1928, p.5

DA MARETO F., Parma e Piacenza nei secoli, Rotary Club, Parma, 1975

DALL'ACQUA M., LUCCHESI M., Parma città d'oro, Alberelli, Parma, 1979, p. 179

GRIGOLINI E., Parma: la città dei morti. Struttura e immagine tra secolo XIX e XX, tesi di laurea, Università degli studi di Parma Facoltà di Magistero, A-A 1989-90

LEONI M., La Villetta o il camposanto di Parma: carne, Lugano, 1828

MAZZA P., Cimitero della città di Parma, 1817, Paris, Lith. Formentin, Parma, 1945

- MOLOSSI L., Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla, Tipografia Ducale, Parma, 1832-34
- PELICELLI N., Un tempio crematorio progettato da Moderanno Chiavelli per il cimitero di Parma, in *PARMA MONUMENTALE ILLUSTRATA*, Parma, Battei, 1972
- POLLI G., Parole lette nel cimitero monumentale di Parma nel 1862, pei funerali dei martiri d'Italia dal maestro Alberto Polli, Parma, Stamp. Nazionale Donati, 1861
- S.E. IL CONTE CARLO DI BOMBELLES, Monumenti e munificenze di S.A.R. la Duchessa Maria Luigia, Parma, Tipografia Reneuard, 1845, pp 349-350
- S.N., La Villetta di S. Pellegrino, residenza "hebdomadaria" del collegio dei nobili di Parma, in *RIVISTA DI STORIA, LETTERATURA, ARTE*, A.32, fasc.2, luglio/dicembre, Parma, 1949
- S.N., Monumenti e lapidi d'interesse storico artistico, Parma, 1951, pp. 32-33
- S.N., Un progetto che non ebbe attuazione, in *GAZZETTA DI PARMA*, 13 nov., Parma, 1961, p. 3
- Disegni di ALESSANDRO STRABUCCHI, Pianta, facciata e spaccato di un camposanto, ISTITUTO D'ARTE "P. Toschi" Fondo disegni accademici cartella n° 6, 1800-1825

