



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

Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura

XXIII Ciclo

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

Donatella Bontempi

**Paesaggi della Memoria.
Botanica funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma.**

**Landscapes of Memory.
Funerary Botany in Villetta Cemetery, Parma.**



Tutor: prof. Michela Rossi
Coordinatore del Dottorato: prof. Aldo De Poli



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

Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura
(ICAR 08 - ICAR 09 - ICAR 10 - ICAR 14 - ICAR17 - ICAR 18 - ICAR 19 - ICAR 20)

XXIII Ciclo

Coordinatore: prof. Aldo De Poli

Collegio docenti:

prof. Bruno Adorni

prof. Carlo Blasi

prof. Eva Coisson

prof. Paolo Giandebiaggi

prof. Agnese Ghini

prof. Maria Evelina Melley

prof. Ivo Iori

prof. Gianni Royer Carfagni

prof. Michela Rossi

prof. Chiara Vernizzi

prof. Michele Zazzi

prof. Andrea Zerbi

Dottorando:

Donatella Bontempi

Titolo della tesi:

Paesaggi della Memoria.

Botanica funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma.

Landscapes of Memory.

Funerary botany in Villetta Cemetery, Parma.

Tutor:

prof. Michela Rossi

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

*A chi ha sopportato
di rimanermi accanto,
nonostante tutto.*

Donatella Bontempi, dicembre 2010

Alla fine, si scrivono i ringraziamenti.

È l'occasione di mettere su carta quelle parole di riconoscenza che la routine della vicinanza quotidiana, l'impellenza delle scadenze o la formalità dei rapporti impediscono sovente di esprimere a parole, quando sarebbe il momento opportuno.

Diverse sono le persone con cui sono entrata a vario titolo in contatto in questi tre anni: ciascuna ha contribuito ad aiutarmi a mettere al posto giusto uno o tanti pezzetti del puzzle che è stata questa ricerca, che senza di loro non avrebbe avuto né capo né coda.

Anzitutto la coordinatrice scientifica del progetto e tutor della tesi, prof.ssa Michela Rossi, che ha 'cresciuto' questo progetto con passione e dedizione e contro la quale ho più volte sbattuto la mia testa dura, ma alla fine riusciamo sempre ad andare d'accordo...

Il coordinatore delle convenzioni con il Comune di Parma dott. Gabriele Righi, che si è dimostrato più un interlocutore curioso e spregiudicato che un 'datore di lavoro'...

Il coordinatore del Dottorato di Ricerca prof. Aldo De Poli, che con la sua perseveranza ha tenuto uniti noi studiosi alle prime armi, il prof. Iori e gli altri membri del Collegio per gli utili consigli ricevuti...

Gli amici dottorandi e tutti i colleghi del Dipartimento, con cui è sempre stato un grande piacere lavorare, e prendere un caffè...

I collaboratori delle diverse istituzioni con cui ho condiviso qualche tratto di cammino e che hanno piacevolmente stuzzicato la mia curiosità culturale: le ragazze del dipartimento di Chimica e le restauratrici, la redazione dell'Archivio virtuale del cimitero...

La presidentessa e gli impiegati di ADE s.p.a., compresi i custodi, che hanno acconsentito a tollerare i miei piccoli sgarri ed i miei ritardi, senza chiudermi il cancello...

Il personale dell'Archivio di Stato e dell'Archivio Storico comunale di Parma, con un pensiero speciale al dott. Roberto Spocci per l'infinita pazienza nel rincorrere labili tracce documentarie...

La mia famiglia, lontana eppure vicinissima, e gli amici vecchi e nuovi, confermati, trovati e perduti in questi anni, che mi hanno portata a misurarmi con le mie capacità...

... e ultima, ma prima nel cuore, Erika, la mia gemella siamese.

La convinzione che gli elementi del mondo naturale siano intimamente legati al compianto o alla commemorazione dei defunti ha origini tanto remote da potersi considerare innata nell'uomo: forse dal gesto di posare una pietra per segnare un luogo di sepoltura, forse dal ciclo della vita che i vegetali perpetuano.

Il binomio natura/architettura è da sempre fondamentale nell'opera edificatrice umana. In special modo nell'architettura funeraria, la forma ha sempre significati 'altri', simbolici: verde e costruito qui si fondono, integrandosi e completandosi a vicenda, dalla grande scala della proprietà pubblica alla scala minuta dell'ornamento, dall'esemplare vivente alla sua rappresentazione simbolica 'pietrificata', dall'aspetto dinamico dei riti a quello statico dei luoghi.

L'uso del verde come elemento costruttivo e 'materiale vegetale' nel campo della botanica funeraria si declina quindi secondo diverse modalità che ricalcano i modi in cui l'uomo lo ha introdotto nel suo ambiente quotidiano, ovverosia più o meno 'antropizzandolo': dal cimitero mediterraneo, essenzialmente costruito e delimitato chiaramente, alle tradizioni anglosassoni e nordiche che propongono una continuità con il paesaggio, fino a sconfinare nel parco urbano. Ne deriva un abaco della vegetazione organizzato per elementi, strutture, composizioni, che riprende in gran parte le tecniche tradizionali dell'arte dei giardini: ai due estremi, l'architettura e la natura, il terreno nudo ed il bosco sacro.

Tale casistica viene verificata ed approfondita nel confronto con il caso di studio del Cimitero della Villetta di Parma, il quale, pur presentandosi a prima vista poco 'vegetale', permette di analizzare con sufficiente esaustività sia lo sviluppo della concezione del verde all'interno ed in prossimità del recinto sacro a partire dalle prime proposte per un impianto urbano di nuova concezione, sia le diverse casistiche del ruolo del verde in interazione con i monumenti funerari, anche esaminando le mancate realizzazioni di audaci idee progettuali.

La sfida per il futuro è dedurre dal rilievo modelli capaci di integrare la riscoperta dei valori storici e simbolici della botanica funeraria con le attuali esigenze di gestione e manutenzione del verde pubblico e privato all'interno dei recinti funerari in relazione alle tematiche degli ampliamenti e dei restauri, dei Giardini della Memoria adibiti alla dispersione delle ceneri, delle nuove forme di sepoltura ecologica, del rapporto tra il recinto e l'intorno urbano sempre più incalzante ai suoi confini, e più in generale della pressante domanda di qualità, bellezza e ricchezza di significato da parte della città contemporanea, sia dei vivi che dei morti.

Introduzione. Con la matita in mano e con gli occhiali verdi

Capitolo 1	Motivi e confini di una ricerca	p. 3
1. 1	Tema e obiettivi	p.6
1. 2	Parole chiave / chiavi di lettura: memoria e paesaggio	p.10
1. 3	Presupposti metodologici di una ricerca nell'ambito del Disegno	p.11
1. 4	Struttura e articolazione	p.13
1. 5	Stato dell'arte: riferimenti storici e studi recenti	p.16

Parte prima. Migrazioni lessicali dall'arte dei giardini

Capitolo 2	Natura addomesticata: il "materiale vegetale"	p.27
2. 1	Sull'arte di educare la natura	p.30
2. 2	Giardino formale	p.40
2. 3	Giardino paesaggistico	p.45
2. 4	Bellezza sublime	p.52
2. 5	Figure retoriche	p.55
Capitolo 3	Alcune riflessioni sulla parola verde	p.61
3. 1	Verde urbano e verde pubblico, "verdolatria"	p.63
3. 2	Verde cimiteriale, "verdofobia"	p.67
3. 3	Cimitero verde, "verdomania"	p.71
3. 4	Verde <i>dinámico</i> e verde <i>estático</i> , riti e forme	p.77

Parte seconda. Il disegno del verde nell'architettura funeraria

Capitolo 4	La lettura storica: epoche / culture	p.93
4. 1	Antefatto: sacralità della natura, luoghi sacri	p.94
4. 2	Le alterne fortune della presenza vegetale nelle aree di sepoltura	p.98
4. 3	L'esilio dei morti dalle città: il cimitero pubblico come terreno nudo	p.107
4. 4	Questioni di botanica funeraria	p.112
Capitolo 5	La lettura tipologica: categorie / modelli	p.123
5. 1	Le tipologie consolidate, tra attrezzatura pubblica e luogo della memoria	p.125
5. 2	<i>Lastscapes</i> : tendenze contemporanee nella botanica funeraria	p.145
5. 3	Tematiche di attualità: uno sguardo al futuro prossimo	p.152
Capitolo 6	La lettura formale: scale di lettura / strutture	p.167
6. 1	Nel segno della croce, l'inserimento nel paesaggio	p.169
6. 2	Recinto - portico - porta, lo spazio "altro"	p.178
6. 3	Porta - casa - edicola, l'architettura del ricordo	p.182
6. 4	Edicola - monumento - <i>landmark</i> , il segno nel paesaggio	p.188

Parte terza. Il cimitero della Villetta a Parma, tra rilievo e progetto del verde

Capitolo 7	La lettura storica: ragionamenti / progetti	p.201
7.1	Un illuminato dibattito, anni '60 del Settecento	p.204
7.2	Francesismi, anni '10 dell'Ottocento	p.210
7.3	Una (?) soluzione, dal 1817	p.213
Capitolo 8	La lettura formale: la costruzione / le costruzioni	p.223
8.1	Il progetto definitivo e le fasi edificatorie iniziali	p.223
8.2	Gli ampliamenti e le saturazioni	p.233
8.3	Verde pubblico, dentro e fuori dal recinto	p.246
Capitolo 9	Memoria individuale e verde privato. <i>Exempla</i>	p.255
9.1	Verde reciso, verde vivente	p.258
9.2	Verde dipinto	p.260
9.3	Verde pietrificato	p.262
9.4	Le raffigurazioni della natura	p.264

Considerazioni conclusive. Con gli occhiali verdi e con la matita in mano

Capitolo 10	Dal generale al particolare: questioni aperte	p.273
10.1	Suggerimenti della memoria e spunti progettuali	p.275
10.2	Dal cimitero alla città: applicabilità del metodo	p.277

Apparati. Lessico e fonti

A. 1	Glossario delle simbologie della natura	p.283
A. 2	Regesto dei documenti d'archivio	p.313
A. 3	Bibliografia tematica	p.321

CON LA MATITA IN MANO E CON GLI OCCHIALI VERDI

Prima, visto che tutto deve avere un inizio, anche se l'inizio è quel punto finale da cui non può separarsi, [...] prima furono aperte quattro strade. Quattro larghe strade squadrarono il paese, ciascuna partendo dal proprio punto cardinale, in linea retta o leggermente curva in obbedienza alla curvatura terrestre.

JOSÉ SARAMAGO, *Objecto Quase*, 1984.

Capitolo 1

Motivi e confini di una ricerca

*La végétation est le décor de la mort comme elle l'est de la vie.
Certains choix s'imposent néanmoins.*

ROBERT AUZELLE, 1965

Cos'è la creatività, se non l'arte di guardare con occhio nuovo le cose vecchie?

Lo scopo fondamentale di questa ricerca è indurre un sovvertimento del punto di vista abituale, che permetta di indossare dei virtuali 'occhiali verdi' - grazie alla chiarezza espressiva offerta dal disegno e soprattutto quello a mano - affinché, dalla lettura e dalla classificazione di riti e tradizioni, modelli e archetipi, tipologie ed elementi costitutivi dei paesaggi funerari, emerga il ruolo svolto dalla vegetazione in relazione con le architetture. Partendo dalla consapevolezza che per quanto riguarda la parte storica è già stato detto molto, il lavoro si sforza di riconsiderare l'insieme delle informazioni documentarie, iconografiche e fotografiche sotto una luce diversa, che sottolinei il valore aggiunto della botanica funeraria.

Prendendo a prestito le parole di Alain Roger ¹, la natura è una creazione del cervello umano, che esiste perché noi la vediamo, e la sensibilità e la forma della nostra visione dipendono dalle arti che ci hanno influenzato. Il nostro sguardo è ricco di modelli latenti, remoti e insospettati che lavorano per plasmare la nostra esperienza percettiva. Per riuscire a procurare questo 'riconoscimento', l'artista si comporta come un oculista: la cura non è sempre piacevole, ma poi il mondo - che non è stato creato una sola volta, ma tante quante si è presentato un artista originale - ci appare del tutto diverso dal vecchio, ma perfettamente chiaro. Al pari di



FIG. 1.1 - A volte, è sufficiente una lieve correzione nella messa a fuoco per sovvertire il punto di vista, come una schematizzazione aumenta la capacità comunicativa dell'immagine e sottolinea i punti di forza, anziché le carenze. [Foto dell'autrice, Villetta Reparto A]

come alla nascita della pittura di paesaggio come genere autonomo nel Settecento, la vegetazione è passata da semplice abbellimento della scena principale al ruolo di protagonista ², anche nella vita dell'uomo contemporaneo il ruolo del verde è cresciuto progressivamente dall'indifferenza alla necessità.

Dall'analisi del rilievo del verde nel Cimitero della Villetta, effettuato dal gruppo di studio del DICATEA dell'Università di Parma nel 2005 per la redazione del PCm commissionato dal Comune ³, è scaturito l'interesse per l'approfondimento dello studio del ruolo del verde nell'immagine architettonica e nella caratteristica 'abitativa' del cimitero. L'approfondimento dello studio sulle microarchitetture condotto nell'ambito della Convenzione stipulata sempre con il Comune di Parma ⁴, che ha visto la collaborazione con studiosi di altri settori disciplinari, ha prodotto il corpus di materiale documentario necessario a supportare l'analisi grafica.

Essendo l'ambito di ricerca in parte inedito, all'architettura si accostano discipline diverse: la *storia dei giardini* per il linguaggio adottato, la *botanica* per le problematiche specifiche, la *sociologia* per l'aspetto dei riti e delle tradizioni. L'esigenza di far riferimento a contenuti tecnici ha spinto in parte l'indagine verso alcuni concetti fondamentali dell'architettura del paesaggio, nei quali si è peraltro riscontrata una fedele rispondenza nel progetto del verde cimiteriale con quello urbano. A fronte di un buon approfondimento degli studi relativi agli stili ed alle tecniche, si nota una generalizzata carenza di esplorazione delle motivazioni profonde dell'uso della vegetazione in associazione con i siti di sepoltura. "Esiste una antica e solida relazione tra il mondo vegetale e le usanze connesse alla morte ed alle sepolture" ⁵: tante sono le trattazioni dell'argomento in cui sono analizzati il come, il quando e il dove, senza chiedersi il 'perché'. Si è cercato perciò di ricostruirne i due estremi temporali opposti: da un lato, attingendo all'archeologia ed all'antropologia, i riti dell'antichità a cui si riferiscono consuetudini e tradizioni, dall'altro lato, pur con le difficoltà legate alla frammentarietà del linguaggio progettuale e della ritualità contemporanei ⁶, all'attuale risveglio dell'interesse per la presenza del verde - estetica e valori - nella vita quotidiana, spazio dei morti compreso. Ciò ha richiesto l'approfondimento della conoscenza delle essenze vegetali attualmente utilizzate, tradizionalmente consigliate, o iconograficamente pregnanti nei camposanti e in quello cittadino in special modo.

La necessità di sostenere con adeguate argomentazioni di carattere storico e tipologico la descrizione degli impianti e delle architetture ha portato alla catalogazione dei diversi modelli codificati, in modo più approfondito rispetto

all'usuale dicotomia cimitero architettonico / cimitero parco ⁷, fino a scendere nel dettaglio dell'identificazione dei materiali vegetali costituenti. Si è scelto di focalizzare l'attenzione sulle tradizioni che più hanno influenzato il cimitero mediterraneo, e quindi sulla cultura occidentale comprendente l'Europa dell'Ovest e l'America settentrionale, riservando solo brevi cenni ad altre culture, che pure spesso manifestano un rapporto più intimo tra morte e natura ed oggi confluiscono nel variegato panorama sociale delle comunità urbane. Allo stesso tempo il confronto con il costruito, esaminabile al vero, ha permesso di confermare gran parte delle descrizioni espresse in generale.

La ricerca è stata condotta come un lavoro investigativo tra fonti disomogenee (anche tecniche e divulgative, in quanto il tema non è consolidato nella trattazione scientifica), che spaziano in tradizioni consolidate e nuove ritualità anche molto distanti da quella italiana e tra loro. Alcuni richiami a temi apparentemente distanti, sono pertinenti in quanto si rivelano importanti per comprendere più a fondo la complessità dell'argomento e delle sue implicazioni di carattere storico, culturale e sociale, dalle tradizioni alle nuove tendenze, nelle loro inevitabili contraddizioni.



FIG. 1.2 - *Garden of Death*, Hugo Simberg, Helsinki 1896. Dipinto raffigurante degli scheletri che curano amorevolmente il loro giardino, suggerendo effetti di straniamento nella consapevolezza di fondo della compresenza tra vita e morte, in quanto da sempre la morte fa parte della vita. [da IMPELLUSO, pag. 335]

1.1

Tema e obiettivi

La convinzione che gli elementi del mondo naturale siano intimamente legati al compianto o alla commemorazione dei defunti ha origini remote, tanto da potersi considerare innata nell'uomo: forse dal gesto di posare una pietra per segnare un luogo di sepoltura, forse dal ciclo della vita che i vegetali perpetuano. Anche il binomio natura/architettura è stato da sempre fondamentale nell'opera edificatrice umana, e questo è tanto più vero nell'architettura funeraria ed ancor più nei suoi aspetti di celebrazione, ricordo e memoria: *"death, and the art, architecture, and landscape inspired by it, are not unworthy subjects for contemplation. Since mankind began to leave records and traces of his civilizations, death has exercised his mind to no small degree"* ⁸.

Nello specifico, superata la prima fase di netto rifiuto della promiscuità con i morti, a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo riaffiorano alla memoria dei letterati, dei progettisti e dei governanti gli archetipi dei monumenti sepolcrali antichi e sono riammessi all'interno dei recinti funerari sia la glorificazione nell'architettura e nell'ornamento, sia l'oblio romantico della sepoltura in seno alla Natura. I progetti dei nuovi cimiteri extraurbani immersi nel verde si rifanno all'arte dei giardini e ai parchi urbani, altra neonata infrastruttura pubblica che deriva a sua volta dalle sistemazioni paesaggistiche delle tenute e giardini privati e dai grandi impianti formali che decorano le città imperiali. Nelle rappresentazioni, sia planimetriche sia prospettiche, l'analogia è lampante.

L'uso del verde nel campo della botanica funeraria si declina quindi secondo diverse modalità che ricalcano i modi in cui l'uomo lo ha introdotto nel suo ambiente quotidiano, ovvero sia più o meno 'antropizzandolo': dal camposanto mediterraneo, essenzialmente costruito e chiaramente delimitato, alle tradizioni anglosassoni e nordiche che propongono una continuità con il paesaggio, fino a sconfinare nel parco urbano. Ne deriva un abaco della vegetazione organizzato per elementi, strutture, composizioni, che riprende in gran parte le tecniche tradizionali dell'arte dei giardini: ai due estremi, l'architettura e la natura, il terreno nudo ed il bosco sacro.

In Italia, seppure il camposanto segua nella maggior parte dei casi la tradizione architettonica, la vegetazione si insinua fra le sepolture ad ingentilirle e decorarle. Dalla grande scala che è propria dell'impianto complessivo, e quindi della proprietà pubblica, alla scala minuta del ricordo individuale e dell'ornamento, dall'esemplare

vivente alla sua rappresentazione simbolica 'pietrificata', dall'aspetto dinamico dei riti a quello statico dei luoghi, si possono individuare diversi modelli formali codificati nel tempo e nello spazio. A sua volta, la scelta delle essenze si rifà alle simbologie tradizionali, ma è condizionata anche dalle peculiari esigenze di un luogo che deve assolvere funzioni sia estetiche, sia tecniche specifiche.

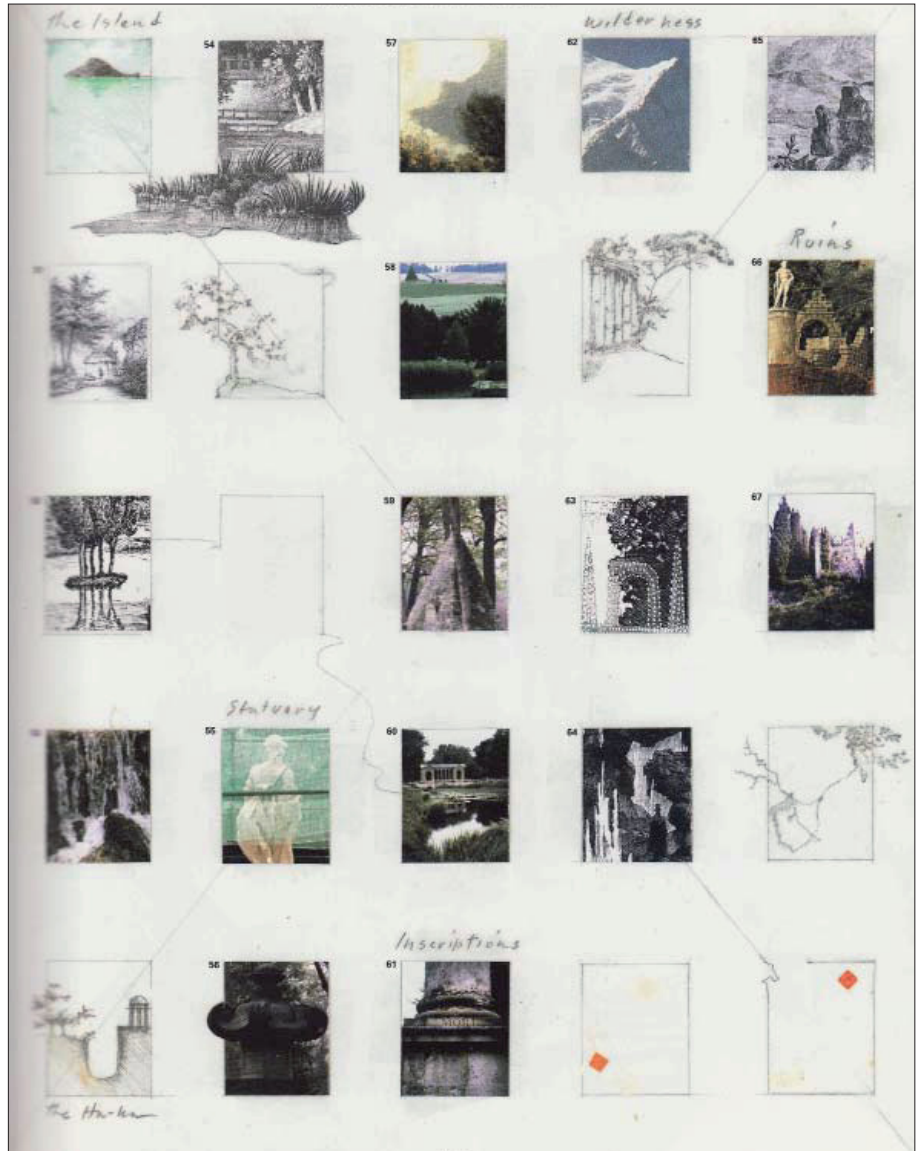


FIG. 1.3 - *Patterns* del giardino paesaggistico: isola, selvaggio, rovine, ha-ha, statuaria, iscrizioni.
[da STAUFFACHER SOLOMON pag. 15]

Il contributo intende approfondire questa trasmissione di archetipi ed elementi appartenenti al mondo vegetale, compositivi-progettuali da un lato e culturali-simbolici dall'altro, nella progettazione dei luoghi e delle forme di sepoltura, ossia delle architetture e dei monumenti funerari. Questo lavoro si propone di colmare una lacuna attraverso la lettura sistematica di un tema poco conosciuto in Italia, quale la consuetudine nell'uso del verde in ambito funerario. Se infatti per quanto riguarda le tipologie storiche le classificazioni sono consolidate nella letteratura, per i 'lastscapes' contemporanei⁹ non esistono definizioni formalizzate: la tesi ne propone una chiave di lettura critica e una proposta di codificazione.

La schematizzazione individuata in ambito generale è stata verificata ed approfondita nel confronto con il Cimitero della Villetta di Parma, il quale, nonostante si presenti a prima vista poco 'vegetale', permette di analizzare con sufficiente completezza sia lo sviluppo della concezione del verde all'interno ed in prossimità del recinto funerario a partire dalle prime proposte per un cimitero urbano di nuova concezione, sia le diverse casistiche del ruolo del verde in interazione con i monumenti funerari, anche esaminando le mancate realizzazioni di audaci idee progettuali.

Ripercorrere il processo che ha generato nelle forme e nei significati attuali il territorio dei defunti, porta alla considerazione che l'immagine attuale dei cimiteri sia riflesso del contesto urbano nel quale sono inseriti (dal quale assorbono le contraddizioni e le anomalie) e frutto di politiche speculative non sempre a misura dell'uomo e delle sue esigenze¹⁰. Valutando la povertà della condizione presente, dal punto di vista quantitativo e qualitativo, conseguente alla più volte denunciata mancanza di interesse per la questione, emerge una sfida per il futuro prossimo. Dal rilievo, dall'analisi storica e dalla classificazione degli elementi e della loro articolazione in tipi, è possibile dedurre modelli progettuali concreti capaci di integrare la riscoperta dei valori storici e simbolici della botanica funeraria con le attuali esigenze di realizzazione, gestione e manutenzione del verde nelle sue diverse forme all'interno dei complessi funerari.

Spesso si tende a prendere in considerazione le essenze vegetali dal punto di vista botanico-scientifico, o al contrario commerciale: manca ancora una trattazione del verde come materiale costruttivo dell'architettura, un 'materiale vegetale' a disposizione del progettista, del privato, dell'amministratore, pur nella consapevolezza che il ruolo della vegetazione in relazione con il costruito è oggi, per forza di cose, minimale. Ciò è ancora più valido in relazione alle tematiche degli ampliamenti e dei restauri, dei Giardini della Memoria adibiti alla dispersione delle ceneri, delle nuove

forme di sepoltura ecologica, del rapporto tra il recinto e l'intorno urbano sempre più incalzante ai suoi confini, e più in generale della pressante domanda di qualità, bellezza e ricchezza di significato da parte della città contemporanea, sia dei vivi che dei morti.



FIG. 1.4 - Analisi grafica del parco di Ermenonville, con indicazione degli elementi caratterizzanti.
[da STAUFFACHER SOLOMON pag. 36]

1.2

Parole chiave / chiavi di lettura: memoria e paesaggio

Le parole chiave che hanno fatto da *fil rouge*, o in questo caso *fil vert*, durante il percorso di Dottorato di ricerca, e che compongono quindi il titolo della tesi, sono la diade *memoria/paesaggio*, che si definisce e si limita nel confronto reciproco fra i due termini, in quanto ciascuno precisa il taglio critico attraverso cui l'altro è stato letto. L'elemento vegetale è il *trait d'union* tra i due, in special modo nel senso inteso dalla botanica funeraria, la quale può essere definita, sulla base dell'opera di Barallat¹¹, come lo studio delle modalità di impiego della vegetazione all'interno dei cimiteri, che implica considerazioni di tipo compositivo, attenzione ai valori simbolici delle essenze impiegate ed al messaggio comunicato dal luogo.

Sebbene la contrapposizione natura/architettura sia da sempre di fondamentale importanza nell'opera edificatrice umana ed una questione teorica di importanza fondamentale, nel caso specifico dell'architettura funeraria - dove la forma ha sempre significati 'altri' e simbolici - non si tratta di un conflitto, in quanto qui verde ed il costruito si fondono, integrandosi e completandosi a vicenda. Il campo di applicazione spazia dalla componente urbana dell'impianto alla scala minuta dell'allestimento del singolo monumento, dall'organismo vivo alla sua versione 'mineralizzata', dai riti ai luoghi - ma è sempre circoscritto alla componente celebrativa, memoriale e simbolica.

È per questo motivo che la *memoria* diventa il cardine che specifica e definisce sia la tipologia dell'architettura sacra, sia il ruolo svolto dall'ambiente in cui essa è inserita. Se ne ha conferma nei neologismi 'luoghi della memoria' e 'luoghi del ricordo': oggi il cimitero non è più visto - o almeno non solo - come deposito di cadaveri, corpi, ossa e ceneri, ma soprattutto si configura come deposito della memoria collettiva di una comunità, archivio della sua storia. Inoltre si torna a identificarlo, come già in passato, con un luogo educativo e consolatorio, di incontro e di scambio di esperienze ed affetti.

L'*ars reminiscendi*, l'arte della memoria¹², ha la caratteristica di organizzare dei luoghi (*topoi*) in cui immagazzinare in modo razionale le immagini da ricordare, in modo combinatorio. Al contrario la sovrabbondanza di informazioni già elaborate non permette al singolo di selezionare ed organizzare da sé una propria struttura logica ed abitua a dimenticare, ad essere passivo e superficiale. Il cimitero è un catalogo di vite e ricordi individuali e collettivi: l'attenzione agli elementi emozionali in grado di riportare alla mente frammenti, visioni e immagini valorizza il ruolo di *memento*,

monumento e quindi *museo* all'aperto¹³, il cui significato si estende a ricomprendere non solo le opere architettoniche e scultoree, ma il luogo intero, sotto la protezione della dea Mnemosine, alla quale è affidato il compito di vegliare sulla sopravvivenza dell'identità umana.

In questo contesto specifico la natura, o meglio il *paesaggio* in quanto "natura vista attraverso una cultura" e quindi opera umana e artistica, non naturale né divina¹⁴, assume un ruolo fondamentale che va oltre a quello di semplice sfondo all'architettura, ma che si fa portatore di significati autonomi e complementari al sepolcro. Le diverse componenti della natura, dagli alberi ai fiori, dalla terra all'erba, dalla roccia all'acqua, si organizzano in strutture generatrici di un'immagine formale (punto, linea, superfici verticali od orizzontali) che comunica molto di più del semplice aspetto compositivo estetico e richiama alla mente ora l'albero della vita, ora la via funeraria, ora il recinto consacrato, ora il bosco sacro.

Il titolo, nonostante l'evidente similitudine, non intende richiamarsi a *Landscape and memory* di Simon Schama, che tratta del ruolo culturale della natura nella civiltà occidentale dai tempi antichi al contemporaneo, ma piuttosto ai *Paesaggi funerari* di Luigi Latini e ai *Lastscapes* di Emanuela De Leo. Sono questi i due testi che, in Italia, hanno compiuto quella 'rivoluzione copernicana' ribaltando l'ottica visuale e focalizzando l'attenzione sul tema del verde in relazione con gli spazi funerari.

1.3

Presupposti metodologici di una ricerca nell'ambito del Disegno

La presente ricerca afferisce al settore disciplinare del Disegno¹⁵ il quale, come la lingua, ha il duplice ruolo di essere forma di conoscenza e straordinario mezzo di comunicazione della stessa, con un procedimento di avvicinamento alla realtà esistente¹⁶. L'analisi grafica condotta in modo coerente e sistematico, dalla grande alla piccola scala, consente di confrontare i progetti e di ricavare dagli impianti e dalle architetture realizzati le costanti formali, le affinità e le dissonanze. Il segno ed il colore enfatizzano la lettura delle componenti, accrescono la leggibilità delle forme generatrici e includono attribuzioni di tipo qualitativo, tralasciando però gli elementi di disturbo o irrilevanti.

Parlando più nello specifico di disegno, rilievo e rappresentazione relativi al 'verde', la questione si complica, come spiega Edoardo Varon¹⁷: queste categorie sono essenziali

all'architettura, per poterne parlare, per progettartela, per realizzarla. In quattrocento anni di autonomia, tale disciplina ha maturato una sedimentazione culturale continua, una grande sofisticazione ed eccellenti risultati, che però quasi mai appartengono all'elemento vegetale: sia perché in genere si identifica il disegno di architettura con quello edilizio, sia per disinteresse o dimenticanza di progettazione degli spazi ineditati. Si pongono perciò due ordini di problemi, uno di tecniche ed uno di contenuti.

In questo contesto è fondamentale l'approccio al rilievo del Cimitero della Villetta di Parma: la verifica sul costruito dell'assunto iniziale, riferita ad una bibliografia piuttosto frammentaria e generalista, ha permesso di catalogare alcuni esempi significativi che (sebbene meno magniloquenti di altri monumenti dei contesti più importanti e famosi e sebbene declinati secondo il gusto locale) hanno fornito alla tesi la necessaria solidità fondata sull'evidenza delle realizzazioni concrete e di documentate proposte progettuali, distribuite su un arco di tempo significativo alla dimostrazione dello sviluppo del gusto e delle tecniche.

Il caso di studio ha offerto l'occasione strumentale per individuare categorie che superino la contrapposizione schematica verde/costruito, pubblico/privato, funzione/decorazione, per estendere la riflessione dal giardino alle forme in cui il verde si modella, come "elemento morfologico rilevante nella definizione della forma urbana, e riportare queste forme ai concetti basilari e fondativi della progettazione architettonica quali il tipo, il modello, l'archetipo, il prototipo"¹⁸.

Il materiale reso disponibile dagli studi già in corso per la pianificazione e la valorizzazione del complesso, è stato aggiornato e rielaborato durante il corso di Dottorato alla luce della ricerca d'archivio e da ulteriori rilievi più specifici: dalla base metrica, il lavoro si concentra sulla lettura delle componenti qualitative al fine di interpretare e comunicare il legame tra l'architettura e la vegetazione. Il *disegno dal vero* (che è anche *rilievo a vista*) aiuta a familiarizzare con il soggetto e a leggerlo tramite l'*analisi grafica* con taglio critico in senso qualitativo - grazie alle schematizzazioni adottate - più in profondità rispetto all'inquadratura fotografica, che pure ha una notevole efficacia. Il *rilievo fotografico*, condotto in diverse condizioni meteorologiche, restituisce la sottile sensazione di variabilità e di adattamento che è propria degli alberi alla luce, al vento, allo scorrere del tempo. Infine, la *rappresentazione* è utilizzata come mezzo di restituzione analitica e schematica per indagare le forme simboliche della memoria alla grande e alla piccola scala. Tale aspetto può essere sviluppato anche in modo multimediale, strumento evoluto adatto a far parlare le immagini in modo più complesso e completo, per i tecnici, ma anche più intuitivo, per raccontare e divulgare i risultati della ricerca anche ad un utente non specialista.

Queste applicazioni del rilievo, che vanno dal rilevamento alla restituzione grafica, contribuiscono ciascuna a suo modo a ricostruire gli intenti del progetto partendo dalla lettura delle architetture e del loro rapporto con l'ambiente circostante, ma anche a raccogliere e riordinare le alternative non realizzate, vagliando e ridando concretezza, seppur solo in modo virtuale, ai progetti scartati, alle ambizioni, agli ideali.

Tale ultimo aspetto del disegno, dal quale - grazie allo studio analitico e teorico, mirato alla conoscenza dettagliata - emerge una sorprendente ricchezza di significati, come forma espressiva della rappresentazione, è molto affine al *disegno di progetto*, in special modo quando le forme prendono corpo sulla scorta di descrizioni o frammenti di cui si è perduto il riferimento iconografico. È facile allora che la matita acquisti scioltezza sulla carta, ed i grafici delle idee irrealizzate si intreccino con i ragionamenti e ne emergano alcune proposte che, senza pretesa di fattibilità, vogliono essere suggestione di quanto oggi si possa realizzare in modo consapevole, recuperando l'antica ricchezza espressiva del disegno, portavoce di modelli culturali, significati simbolici e qualità estetiche.

Per seguire il consiglio di Paolo Belardi ¹⁹, evitando di confondere il mezzo con il fine, si deve attingere a tutte le tecniche disponibili, dalla matita al mouse, con un atteggiamento pluralista: "indifferenti alle mode, non trascurate nessun ramo dell'albero genealogico del disegno".

1. 4

Struttura e articolazione

La tematica della ricerca, sintetizzabile come lettura del verde cimiteriale nella sua relazione formale e simbolica con l'architettura funeraria, presenta implicazioni che si appoggiano come è stato detto ad ambiti disciplinari diversi. Lo sforzo finale è stato quello di ricondurre ad una logica sistematizzazione tali questioni specifiche complesse ed intrecciate tra loro. Il ragionamento segue un approccio di tipo classificatorio per modelli formali e per raggruppamenti funzionali piuttosto che lo svolgimento della storia, in quanto tradizione, cultura ed ideologie giocano un ruolo cospicuo nell'accelerare o nel frenare la trasformazione nei contesti nazionali e gli scenari si complicano ancor più nell'affrontare il panorama contemporaneo. Lo stesso argomento può essere ripreso in più punti, in modo funzionale allo specifico discorso affrontato.

La tesi è impostata su una struttura articolata che sviluppa dal generale al particolare il percorso di analisi scandito in tre sezioni fondate sulla triade *definizioni-teorie-tecniche*.

La prima parte focalizza l'attenzione sul tema del verde nelle sue diverse sfaccettature, soffermandosi sugli elementi che compongono la grammatica del suo linguaggio, ipotizzando una continuità tra il suo rapporto con il mondo funerario ed il suo utilizzo in ambito urbano, prendendo a prestito la terminologia tecnica dell'architettura del paesaggio e dell'arte dei giardini. Considerando che gli aspetti più specifici non sono di dominio comune, si è ritenuto utile richiamare in sequenza le diverse tecniche e stili di sistemazione degli spazi a verde che, seppure aggiornati e contaminati, sono validi tutt'oggi.

La seconda parte dimostra il ruolo del verde nel suo rapporto con l'architettura cimiteriale e approfondisce il millenario rapporto del mondo vegetale con quello dei morti, che a volte ha portato ad espressioni di rifiuto ed inconciliabilità tra queste due realtà. Sono classificate le specifiche tipologie di impianti cimiteriali che coniugano il verde alle sepolture, dal tardo Settecento ad oggi nell'ambito della cultura occidentale. L'attenzione si sposta poi dagli organismi compositivi alle strutture che li compongono: l'impianto, il recinto, il monumento, analizzati in relazione agli elementi vegetali che li accompagnano e li completano.

La verifica sul caso di studio delle teorie esposte in generale è presentata nella terza parte, dove il tema è affrontato anzitutto dal punto di vista storico ed è presa in considerazione la corposa serie di progetti approntati per il camposanto cittadino dalla sua prima ideazione a metà Settecento fino al cantiere aperto nel 1817. L'architettura originaria e gli ampliamenti successivi, continuati senza interruzioni fino ad oggi attraverso successive addizioni risolte con tipologie eterogenee, sono analizzati dal punto di vista sia dell'impianto, sia degli elementi costitutivi, fino a riconoscere le componenti costruttive dell'architettura verde ed i 'mattoni vegetali' utilizzati. Nella piccola scala del monumento privato sono catalogate e descritte le forme assunte dal verde, che vanno dalla presenza viva alla decorazione pietrificata.

La conclusione richiama quelle questioni di attualità socio-culturale che richiedono la progettazione di nuovi spazi ed il ripensamento delle strutture esistenti, i quali possono essere risolti con un utilizzo fecondo del materiale vegetale, nonché le possibili direzioni di approfondimento della ricerca e di applicabilità nell'ambito urbano.

Il testo si chiude con gli apparati che sono serviti da supporto alla ricerca: il glossario delle simbologie degli elementi naturali, i registi della documentazione documentaria ed iconografica e la bibliografia tematica.

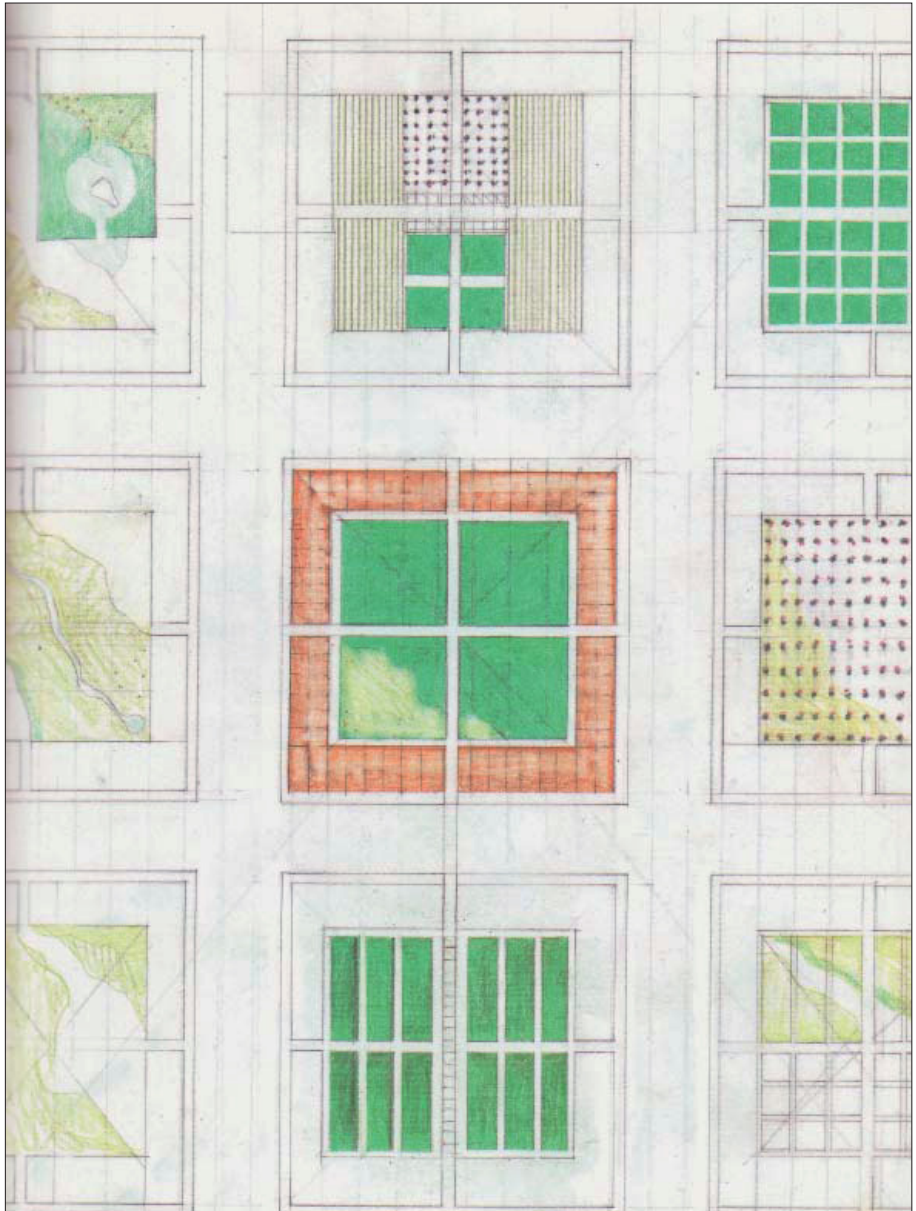


FIG. 1.5 - Analisi grafica di sistemazioni alternative dello spazio interno di una corte edificata ('*agrarian garden*', a metà strada tra il formale ed il paesaggistico). [da STAUFFACHER SOLOMON pag. 93]

1.5

Stato dell'arte: riferimenti storici e studi recenti

Mentre l'attitudine da parte dell'uomo di accostare la morte alla natura affonda le proprie radici nella notte dei tempi e si sviluppa nelle civiltà classiche, da cui la cultura occidentale moderna trae gran parte delle proprie tradizioni, per la teorizzazione e la sistematizzazione di queste concezioni occorre attendere i grandi trattati di arte dei giardini che vedono la luce nel corso del Settecento²⁰. È probabile che la divulgazione letteraria dei romantici scenari di memoriali e sepolture vere e proprie inserite in angoli pittoreschi delle grandi tenute private, oltre che le indagini in campo medico e scientifico, abbia rafforzato l'opposizione agli spogli terreni di sepoltura extraurbani in un primo tempo previsti dai riformatori illuministi, e decretato la definitiva vittoria degli alberi sulla terra denudata.

In l'Italia, il testo principe nella diffusione della nuova sensibilità paesaggistica nata oltralpe è senz'altro *Dell'Arte de' Giardini Inglesi* di Ercole Silva²¹, che contiene anche un capitolo specifico relativo ai cimiteri, ma non porta a realizzazioni concrete, nonostante il dibattito culturale suscitato e divulgato da Foscolo e Pindemonte per primi, i quali si soffermano sul ruolo pubblico, educativo e moralizzante, delle sepolture. Non bisogna scordare il contributo dato al tema da filosofi e letterati, soprattutto in ambito anglosassone alla fine del XVIII secolo, dove ha origine la poesia notturna e sepolcrale con Edward Young e Thomas Grey²². Si celebrano le passeggiate meditative e malinconiche che ispirano riflessioni profonde, ma anche il conforto e la serenità della visita nella cornice piacevole della natura. È testimoniata la nascita del diritto all'immortalità laica e parallelamente del moderno culto dei morti, nel tentativo di sostituire un'immagine arcadica e bucolica al precedente simbolismo macabro. La letteratura e la poesia rivestono un ruolo importante di testimoni e croniste della modificazione dello spazio funerario e dell'atteggiamento del visitatore, sia nella celebrazione poetica della malinconia, sia nella denuncia di situazioni spiacevoli, fino ad essere talvolta le uniche fonti pervenute, ad esempio dell'esistenza dei giardini funerari romani.

Nei Paesi d'oltralpe, la pratica progettuale e la pubblicistica dedicano costante attenzione al paesaggio, permeato da sempre da un forte senso religioso. È interessante notare in proposito come il famoso testo di botanica funeraria di Celestino Barallat, che vede la stampa a Madrid nel 1885, affronti la questione dal punto di vista delle modalità e tecniche di composizione e soprattutto quali siano le essenze adatte alla composizione del *parque funerario*: tanto basta a fugare ogni

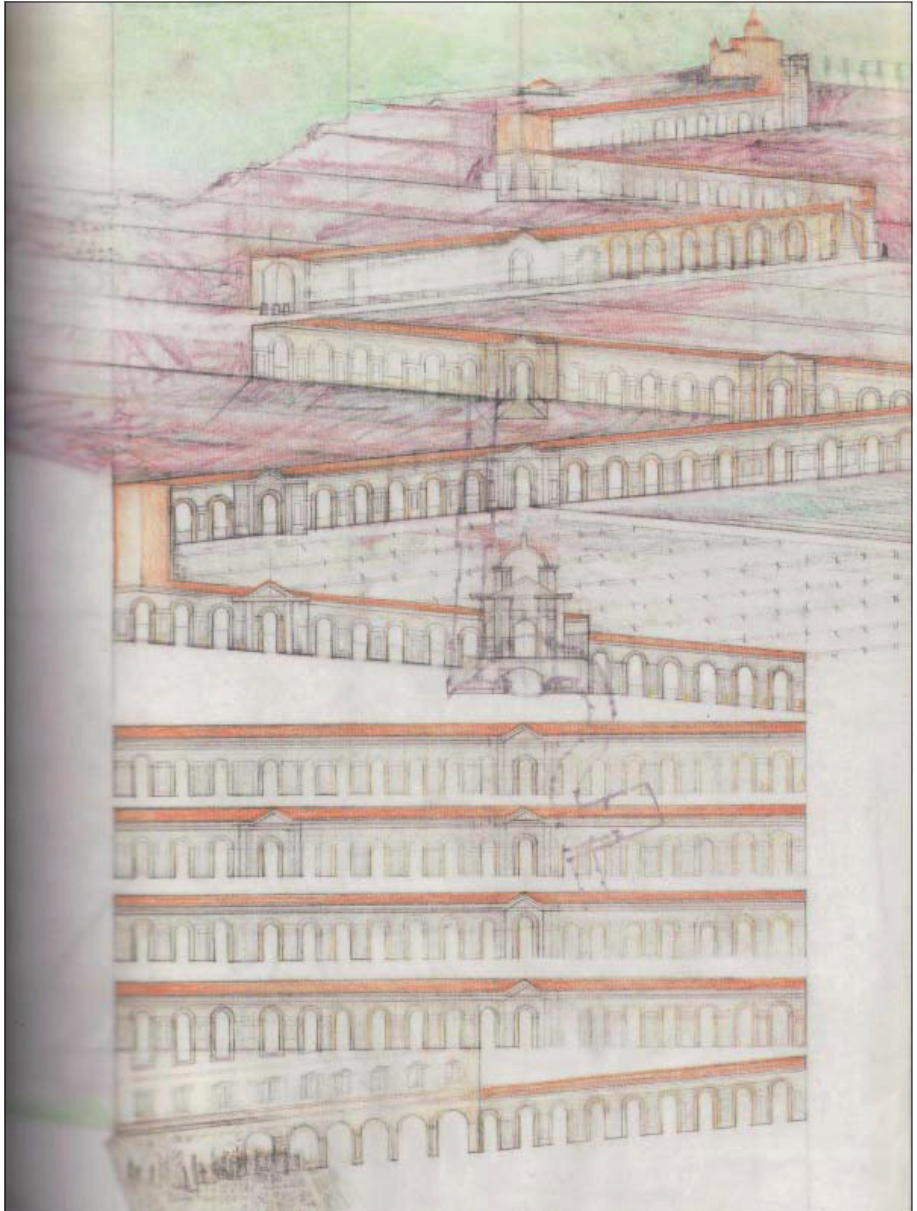


FIG. 1.5 - Analisi grafica in pianta e prospetto del Portico di San Luca alla Certosa di Bologna, architettura che combina elementi formali ed 'agrari'. [da STAUFFACHER SOLOMON pag. 45]

dubbio sulla piena accettazione della rinnovata comunione tra vegetazione e sepolcri.

In seguito però anche il verde cimiteriale è trascinato nell'oblio letterario assieme all'architettura funeraria *in toto* ²³. Negli anni 1930-60, che vedono la sostanziale assenza di contributi teorici e tecnici, l'interesse è marginale e limitato all'aggiornamento degli standard funzionalisti, con la replica di modelli consolidati e la progressiva saturazione degli spazi: si viene a perdere l'equilibrio tra costruito e spazi aperti racchiusi dai recinti cimiteriali, il disegno della configurazione interna, l'organizzazione delle sepolture ed il legame con la città. Si sbiadisce l'idea del cimitero "come 'giardino' o 'parco' che appartiene anche alle esperienze più marcatamente 'meridionali'. Quelle esperienze che il fenomeno di saturazione e moltiplicazione degli edifici funebri che accompagna l'inurbamento, l'espansione della città e il degrado del paesaggio in genere, rende oggi quasi impercettibili".

È decisiva, per il risveglio di interesse sul tema, la possibilità di confronto offerta da alcune occasioni di progetto alla fine degli anni '60, da parte di alcuni architetti sensibili alla questione che propongono nuove interpretazioni critiche degli archetipi. Sono citati in modo ricorrente tre esempi: Aldo Rossi per l'innovazione dell'architettura-edificio (nel concorso per Modena aggiorna la tipologia ottocentesca della città dei morti suburbana), Carlo Scarpa per la sistemazione paesaggistica (la poetica della tomba-giardino a San Vito d'Altivole) e Arnaldo Pomodoro per la carica emotiva (nel concorso per Urbino per la sua lettura del paesaggio si è parlato di *Land Art*).

Quando poi negli anni '70 del Novecento è superato il tabù della morte e sono pubblicati - e a volte tradotti in italiano - i primi saggi significativi (Ariès, Baudrillard, Ragon, Urbain, Vovelle), il verde si ritrova ad essere un capitolo minore rispetto alla trattazione dell'architettura, stretto nella definizione duale cimitero architettonico / cimitero paesaggistico, relegato a ruolo di sfondo su cui risaltino i monumenti o di contesto bucolico in cui passeggiare tra le tombe.

Il dibattito anglosassone, francese e tedesco sul paesaggio funerario di stampo pittoresco, che accompagna con una ricca manualistica le acquisizioni del parco urbano ottocentesco fino all'affinamento di modelli originali, non ha divulgazione in Italia. Debole traccia se ne riscontra nei testi di architettura italiani (Vagnetti e Strappa in Carbonara, Donghi) che riducono l'immagine paesaggistica ad un'opzione 'stilistica' confinata in ambito nordeuropeo, e riportano alcune descrizioni di casi realizzati ma non ritenuti adottabili nel contesto mediterraneo. Robert Auzelle, con la sua innovativa teorizzazione del *cimetière paysager*, è l'unico che "nell'Europa meridionale del XX secolo affida, anche in chiave divulgativa e manualistica, una

collocazione paesaggistica e una diversa prospettiva operativa al tema dei cimiteri”.

All’inizio degli anni ‘80 il risveglio editoriale si fa evidente con l’opera divulgativa delle riviste *Hinterland* e *Lotus*, che raccolgono contributi eterogenei di diversi specialisti del tema. Si afferma un nuovo interesse per un’indagine storica che superi le limitazioni di un discorso settoriale, si scopre il cimitero come documento parlante della storia della città e come specchio della società. Opere di carattere storico (Curl, Etlin, etc.) affiancano studi monografici che si concentrano soprattutto sui cimiteri monumentali, acattolici e di guerra.

In Italia emergono i testi di Laura Bertolaccini, che analizza le relazioni con l’ambiente urbano, e Luigi Latini, che stende un’esauriente cronologia in gran parte concernente il rapporto tra architettura e vegetazione. Gli ultimi libri presentano in genere descrizioni di progetti nei quali il verde ha un ruolo significativo, con intenti diversi: Vincenzo Pavan offre una panoramica sui più significativi progetti recenti, mentre Emanuela De Leo è il riferimento per il confronto sulle realizzazioni contemporanee, sopperendo alla bibliografia poco estesa ²⁴ con la presentazione di una ricca casistica di architetture, viste però con l’occhio della composizione architettonica. Lasciando che siano le fotografie a parlare, è descritto il tentativo contemporaneo di dare nuove forme allo spazio dedicato al rito della sepoltura e alle sue relazioni con il paesaggio.

Descrizioni di progetti si trovano in articoli di riviste specializzate, in cui tuttavia il tema è affrontato dal punto di vista delle diverse specificità disciplinari (composizione architettonica, agronomia, economia-pianificazione) e la trattazione dell’idea di giardino associata al mondo funerario è frammentaria ed episodica ²⁵. Alcuni spunti interessanti sono offerti dalle pubblicazioni minori anglosassoni e nordiche sulla gestione e fruizione dei parchi funerari, in cui è assodata l’interdipendenza tombe/flora, e sulle pratiche ecologiste.

Si nota una sorta di rimozione dell’argomento anche in rapporto all’agronomia e al verde urbano, al quale anche il verde cimiteriale appartiene a pieno titolo. Gran parte dei manuali contemporanei si limita a citare un’indistinta ‘funzione cimiteriale’ del verde pubblico. Si comprende come l’integrazione tra natura e costruito, già problematica nella scena urbana, e tanto più difficoltosa quando viene ad assumere valenze simboliche e storiche, sia stata delegata alla sensibilità e competenza dei singoli progettisti. Tra le figure professionali italiane emergono il paesaggista Pietro Porcinai, da poco scomparso, ed il prof. Andrea Vigetti, agronomo di Torino, esperto che ha operato con l’amministrazione pubblica Torinese realizzando studi e progetti e dando il suo contributo in corsi universitari e convegni.

Il presente studio intende, sulla base dei contributi brevemente richiamati, ricucire ed approfondire nel modo più completo possibile il ruolo del verde in relazione con gli spazi di sepoltura ed i monumenti, da un punto di vista inedito rispetto alla letteratura critica esistente. Questa affronta il tema vegetale in modo settoriale e specialistico ponendo di volta in volta l'accento sull'aspetto storico, compositivo, botanico o artistico, ma senza ricostruire le interdipendenze tra piante e costruito in modo organico. Dal grande al piccolo, dal pubblico al privato, dal vivente al pietrificato, attraverso l'eccezionale strumento dell'analisi grafica, con pazienza si ricompongono "le tessere di un mosaico che risulta più ricco di quanto si pensi, in un campo - quello del rito funebre nel mondo mediterraneo - comunemente considerato estraneo alla dimensione palpabile del giardino" ²⁶.

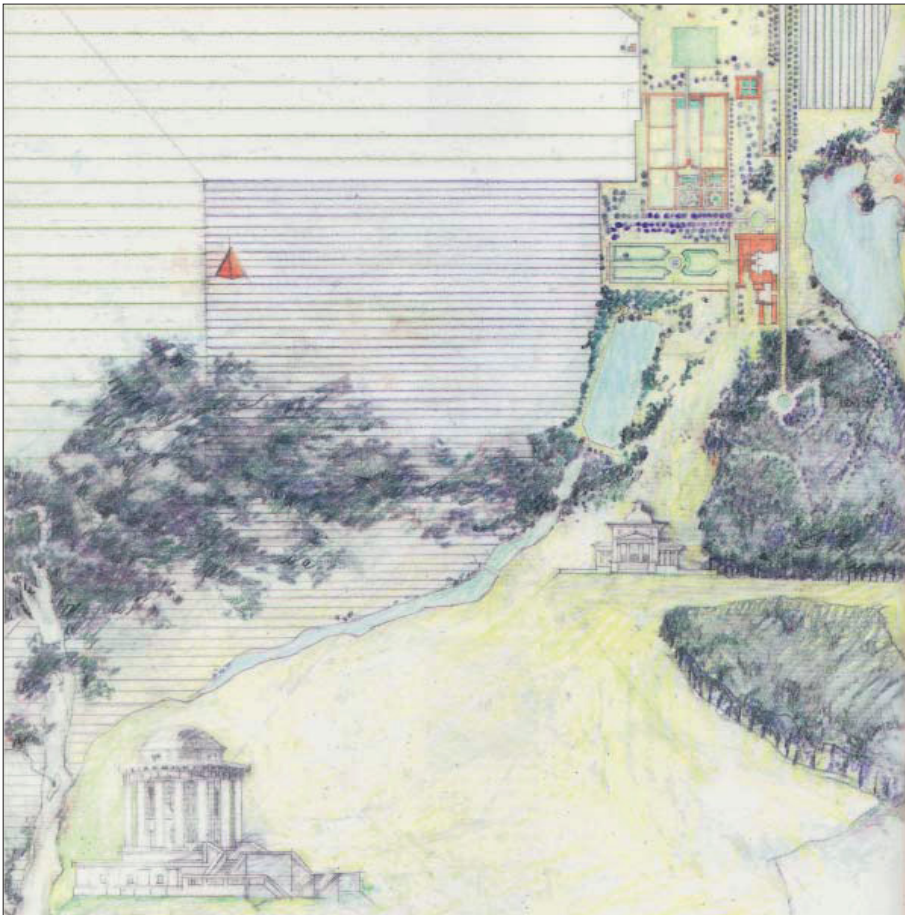


FIG. 1.6 - Analisi grafica del Parco di Castle Howard che sovrappone la planimetria alle viste del tempio.
[da BARBARA STAUFFACHER SOLOMON pag. 32]

NOTE AL CAPITOLO 1

¹ Alain Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, 2009 (ita), p.17-18.

² Relegato nello sfondo del dipinto, il giardino ha sempre assunto un ruolo di semplice corredo alla scena principale che si svolge in primo piano. Questo microcosmo verde vive in realtà di una vita propria, fatta di simboli e significati, dove si riflettono i gusti e il senso estetico delle epoche storiche” citazione da Lucia Impelluso, *Giardini, orti e labirinti*, 2005, p.7.

³ Elenco delle Convenzioni tra Il Comune di Parma e l’Università degli Studi di Parma, DICAtEa (Dipartimento di Ingegneria Civile, dell’Ambiente, del Territorio e Architettura), referente dott. Gabriele Righi e responsabile scientifico prof.ssa Michela Rossi: 2005, *Esecuzione di rilievi e la catalogazione delle parti monumentali del Cimitero della Villetta* - SICm (schedatura unità: arch. Carmen Nuzzo, rilievo settori: arch. Cecilia Tedeschi); 2006, *Aggiornamento della documentazione di rilievo e elaborazione del Piano Regolatore Cimiteriale* - PCm (riferimenti normativi: ing. Stefano Alfieri, tipologia e articolazione dell’architettura: arch. Maria Carmen Nuzzo, relazioni urbanistiche e ambientali: arch. Silvia Ombellini, verifiche e dimensionamento: ing. Federica Ottoni, norme tecniche: arch. Cecilia Tedeschi, proiezioni e modelli statistici: dott. Francesco Morandin Dipartimento di Matematica, studi geologici: dott. Marco Ghirardi Comune di Parma); 2007, *Redazione di un Piano Particolareggiato per la tutela e il recupero dell’Ottagono e costruzione di una guida virtuale nel Cimitero monumentale della Villetta* - PPO (documenti d’archivio costruzione edifici: arch. Elisa Adorni, guida virtuale: arch. Carmen Nuzzo e arch. Simone Riccardi, rilievi: arch. Cecilia Tedeschi).

⁴ 2008, Convenzione tra il Comune di Parma e l’Università degli Studi di Parma per la *Redazione di un Piano di Recupero delle pertinenze pubbliche dell’Ottagono monumentale della Villetta* (PRe), coordinamento dott. Gabriele Righi, responsabile scientifico per il DICAtEa prof.ssa Michela Rossi, responsabile scientifico per il Dipartimento di Chimica Generale e Inorganica, Chimica Analitica, Chimica Fisica prof.ssa Antonella Casoli (Docenti: prof. Giovanni Antonioli, dott. Rossano Bolpagni, prof. Pier Paolo Lottici, prof.ssa Emma Salvioli Mariani, prof. Marcello Tomaselli, prof. Mario Tribaudino. Ricercatrici: Dott. ssa Barbara Bertucci, Dott.ssa Michela Berzioli, Dott.ssa Eleonora Bouvet, Dott.ssa Maria Elena Darcocchio, Dott.ssa Eleonora Pellizzi, Dott.ssa Francesca Vignali). Saggi stratigrafici sui tinteggi: Carlotta Chiari e Cecilia Torti della ditta di Conservazione e Restauro METODO snc. Attività specifiche svolte nell’ambito della convenzione, in collaborazione con la dottoranda Erika Alberti: *Archivio Virtuale del cimitero della Villetta* per il Comune di Parma (raccolta di materiale, progetto della struttura e progetto grafico, presentazione, in collaborazione di ITcity.spa, ADE.spa, Istituto Statale d’Arte Paolo Toschi di Parma); predisposizione del PRe (restituzione grafica dei rilievi con fotoraddrizzamenti degli archi del portico dell’Ottagono, schedatura delle lapidi da tutelare in sito, conservare in lapidario e rimuovere, determinazione del nuovo assetto coloristico delle architetture pubbliche, indicazione dei materiali da utilizzare per le pavimentazioni); aggiornamento del PPO (norme, cartografia e schede di classificazione); collaborazione con le soprintendenze SBAP (beni architettonici) e SPSAE (beni artistici) per il progetto di schedatura delle opere di pregio all’interno dell’Ottagono Monumentale; supporto al gruppo di Chimica per le ricerche specifiche sul degrado degli elementi lapidei e metallici ed i biodeteriogeni, collaborazione al volume di Michela Rossi e Cecilia Tedeschi, *Il disegno della memoria*, 2010 (saggio, glossari, aggiornamento ricerca d’archivio e bibliografia), presentazione al Convegno *Disegnare il tempo e l’armonia*, Firenze 2009 del poster *La Villetta di Parma: geometrie e simbologie per consacrare la terra*.

⁵ Cit. da G. Napoli, F. Vacchero, *Verdi paesaggi*, in OLTRE MAGAZINE n. 2/2001.

⁶ “Ci troviamo in una fase di trasformazione, dovuta, in primo luogo alla riscoperta di antichi significati capaci di dare una risposta alle molteplici esigenze emerse tra le nuove generazioni. Tuttavia la nostra cultura, benché secolarizzata, specialmente nelle grandi città, non è antiritualista. Piuttosto, nuovi bisogni rituali stanno venendo alla luce, ed è necessario interpretarli e dare loro risposte consone, per non lasciare soli gli individui di fronte ad un momento delicato dell’esistenza personale e sociale come l’incontro con la morte” citazione da Maria Angela Gelati, *La ritualità dell’addio*, in Gelati, Boccacci, *Nuovi monumenti per l’altra città: la sala del commiato*, in Prandi, *Architettura di rara bellezza*, 2006, p.50.

⁷ Altra forma di classificazione è *cimitero città analoga* (zonizzazione) / *cimitero edificio* (architetture a scala urbana) / *cimitero aperto* (carattere paesaggistico). Dall'incontro di questi tre modelli nascono gran parte dei cimiteri moderni. Da Francesco Moschini, *Ruderi infiniti*, in Pavan, *Ultime dimore*, 1987, p.83-84.

⁸ Cit. da James Curl, *A celebration of death*, 1980, p.1.

⁹ "Così nasce una nuova parola, *lastscape*, il cui senso o 'non senso' è da ricercare proprio nell'accostamento di due termini, *last* e *landscape* [...] quindi, l'ultimo paesaggio, quello cimiteriale, che storicamente ha rappresentato una delle prime esperienze di confronto con il paesaggio" citazione da Emanuela De Leo, *Paesaggi cimiteriali europei*, 2006, p.106, ha coniato lei il termine.

¹⁰ Cfr. Adriana Arena, *L'architettura dei cimiteri e la città nel XIX secolo*, 2007, 4° di copertina.

¹¹ Celestino Barallat, *Principios de botanica funeraria*, 1885. Si veda il capitolo 4.4.

¹² Cfr. Chiara Visentin, Francesco Bortolini, *Geometrie della memoria, tra i luoghi e le immagini di Aldo Rossi e Luigi Ghirri*, in Prandi, *Architettura di rara bellezza cit.*, p.98. La memoria non è la facoltà di avere dei ricordi, ma la membrana che nei modi più diversi (continuità, discontinuità, avvolgimento) fa corrispondere le 'falde del passato' con gli 'strati di realtà': da G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, 1985, citato in Carmine Piscopo, voce *Memoria*, in De Poli, *Enciclopedia di Architettura*, 2008. Alcuni termini correlati: *Mnemon* o *Mnemon*: figura istituzionale nella Grecia antica, investita di vari compiti, tra cui conservare la memoria di registrazioni e dati. *Damnatio Memoriae*: condanna esemplare in uso nell'antica Roma, consistente nell'eliminazione di tutte le memorie e i ricordi destinati ai posteri degli *hostes*, gli ostili, i nemici di Roma e del Senato. Il suo contrario è l'apoteosi: assunzione di onori divini dopo la morte. L'istituto continua nel Medioevo fino ad oggi, ad esempio nella cancellazione di simboli politici. *Memento*: qualsiasi oggetto utilizzato per ricordarsi di qualcosa. *Memento Mori*: letteralmente "ricordati che devi morire", trae origine da un'usanza dell'antica Roma. Durante il trionfo di un generale vittorioso, il servo più umile aveva l'incarico di ripetergli questa frase per evitare che fosse sopraffatto dalla superbia e ricordargli la sua natura umana. L'ordine di stretta clausura dei trappisti adottò questa frase come motto: i monaci di quest'ordine si ripetevano tra loro continuamente la frase, e si scavavano - un poco ogni giorno - la fossa destinata ad accoglierli, con lo scopo di tenere sempre presente l'idea della morte e quindi il senso della vita, destinata a finire. Con tale nome si indicano anche le fotografie post mortem, una pratica sviluppatasi nell'epoca vittoriana e caduta in disuso attorno agli anni '40 del Novecento, e in generale i simboli della caducità della vita, quali la clessidra.

¹³ Già Quatremère-de-Quincy ha definito il cimitero un "museo aperto alla scultura". Da S.N., *La città dei morti*, M&B, 2000, p. 90. Per approfondimenti confronta Enrico Valeriani, *I cimiteri "monumentali"*, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne...*, 2007, pp.95-100. Il termine 'museo' deriva dal greco *mouseion*, che designava un luogo dedicato alle Muse, le nove divinità ispiratrici delle arti e delle lettere figlie di Mnemosine, dea della memoria. Il legame tra museo e memoria ricorre negli scopi dell'International Council of Museums: "preservare, assicurare la continuità e comunicare il valore del patrimonio culturale e naturale mondiale, attuale e futuro, materiale e immateriale". Luogo della memoria può essere un *museo*, un *monumento*, un *archivio*, una *ricorrenza*, tutte caratteristiche racchiuse nel cimitero.

¹⁴ Cfr. Ch. Blanc-Pamard, G.P. Raison, voce *Paesaggio*, in *Enciclopedia Einaudi*, 1980, citato in Boriani, *Quale progetto per quale paesaggio?*, in Varon, *La rappresentazione del paesaggio e del giardino nel rilievo e nel progetto architettonico*, p.157 e Alain Roger, *op. cit.*

¹⁵ Declaratoria del settore scientifico-disciplinare ICAR/17 di cui all'art. 1 del D. M. 23 dicembre 1999: "I contenuti scientifico-disciplinari riguardano la rappresentazione dell'architettura e dell'ambiente, nella sua ampia accezione di mezzo conoscitivo delle leggi che governano la struttura formale, di strumento per l'analisi dei valori esistenti, di atto espressivo e di comunicazione visiva dell'idea progettuale alle diverse dimensioni scalari. Comprendono i fondamenti geometrico descrittivi del disegno e della modellazione informatica, le loro teorie ed i loro metodi, anche nel loro sviluppo storico; il rilievo come strumento di conoscenza della realtà architettonica, ambientale e urbana, le sue metodologie dirette e strumentali, le sue procedure e tecniche, anche digitali, di restituzione metrica, morfologica, tematica; il disegno come linguaggio grafico, infografico e multimediale, applicato al processo progettuale dalla formazione dell'idea alla sua definizione esecutiva."

¹⁶ Cfr. Francesco Cellini, *Disegnare un albero*, in Cellini, Sabella, *Sull'arte dei giardini*, 1998, p.67 e Paolo Berardi, *Brouillons d'architect*, pp.59-60.

¹⁷ Cfr. Edoardo Varon, *op. cit.*, pp.13-20.

¹⁸ Cit. da Edoardo Varon, *op. cit.*, p.17.

¹⁹ Paolo Berardi, *op. cit.*, pp.59-60.

²⁰ "Cimiteri e memoriali, nonostante l'innegabile loro configurazione di 'spazio aperto' appaiono, nel campo della pubblicistica e della ricerca storica soprattutto italiane, dominio esclusivo del dibattito artistico-architettonico. In particolare, vediamo il mondo degli studi sul giardino e sul paesaggio storico e contemporaneo essere ancora restio a mettere a fuoco un aspetto della storia della città e della cultura del paesaggio che ha avuto, in passato, un ruolo cruciale e capillare" citazione da Luigi Latini, *Luoghi della memoria. Disegno e cultura del paesaggio nei cimiteri e nei memoriali italiani*, in Tongiorgi Tomasi e Zangheri, *Bibliografia del giardino e del paesaggio italiano*, 2008, pp.95-103.

²¹ Cfr. Laura Bertolaccini, Alessandro Valenti, *Il cimitero architettonico dal monumento collettivo alla tomba di famiglia*, in Albinis, *Il disegno della memoria*, 1994, p.87; Alessandra Triglia, *I cimiteri in Italia ed il loro rapporto con la natura*, in AA.VV., *L'altra Città. I cimiteri monumentali della provincia di Siracusa*, 1990, p.43; Adriana Arena, *op. cit.*, p.79.

²² La corrente letteraria che predilige il cimitero rurale quale luogo di meditazione e fonte di ispirazione si diffonde nel periodo in cui a Parigi si procede alla distruzione sistematica dei cimiteri urbani. Nel 1745 è pubblicato *Pensieri notturni* di Edward Young, nel 1751 *L'Elegia scritta in un cimitero di campagna* di Thomas Gray. I cimiteri di campagna vengono recuperati come modello estetico dalla cultura romantica per essere associati ad un ideale di serenità in stretto connubio con la natura. Da Adriana Arena, *op. cit.*, p.24.

²³ Le considerazioni seguenti sono ampiamente tratte dal saggio di Luigi Latini, *Luoghi della memoria cit.*, pp.95-103.

²⁴ "Le lacune lasciate dal modesto materiale bibliografico, di descrizione o di dibattito culturale, riferite alle tematiche contemporanee, si stanno colmando velocemente con la giusta serietà intellettuale che questo tema richiede. Riviste specialistiche, pubblicazioni, convegni e concorsi" citazione da Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.104. cfr anche Giampiero Donin nell'introduzione a p.8.

²⁵ "Fatta eccezione per alcuni progetti ben illustrati, esistono pochi documenti di botanica funeraria, infatti diventa complesso costituire un archivio di disegni in grado di documentare in modo soddisfacente la vegetazione cimiteriale; le informazioni si limitano a pochi schizzi schematici sulla distribuzione generale e sul passo delle alberature. Esistono comunque cimiteri senza una vera e propria struttura vegetale, cimiteri senza alberi, dunque, dove l'architettura sovrasta la vegetazione; possiamo però notare che è maggiore il numero degli impianti in cui è presente un'importante struttura vegetale" citazione da Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.86.

²⁶ Cit. da Luigi Latini, *Luoghi della memoria cit.*, pp.95-103. È questo il motivo per cui la tesi riporta numerose citazioni, "dovute a diverse ragioni tra cui la prima è la volontà di mantenimento delle fonti originali di documentazione e di supporto agli argomenti trattati, o sostenuti nella convinzione che il modo migliore per riferirsi a idee già dette sia riportarle così come sono state dette, inserite nel contesto in cui sono state esposte, così da non snaturarne lo spirito oltre che la forza espressiva, spesso poetica [...] un po' come fare un tuffo in molteplici letture, come poter aprire di volta in volta molti libri e ricevere pareri o informazioni da fonti dirette" citazione da Lucia Milone, *Il verde urbano*, 2003, p. 18.

MIGRAZIONI LESSICALI DALL'ARTE DEI GIARDINI

*Era molto vecchio, il re. Un giorno, mentre si trovava sul terrazzo
più alto della reggia, vide, pure con i suoi occhi molto stanchi,
la punta acuta di un cipresso che svettava su quattro mura bianche,
che magari poteva essere il segnale di un giardino,
e forse lo era davvero, e non di morte.*

JOSÉ SARAMAGO, *Objecto Quase*, 1984.

Capitolo 2

Natura addomesticata: il "materiale vegetale"

Si tratta dei vestiti, degli ornamenti e delle torture che l'uomo impone al "paese", colorandolo, tatuandolo, sacrificandolo per farne un paesaggio, provando, fin dall'inizio, quel "piacere sublime di forzare la natura" di cui parla Saint-Simon a proposito di Versailles.

ALAIN ROGER, 1965

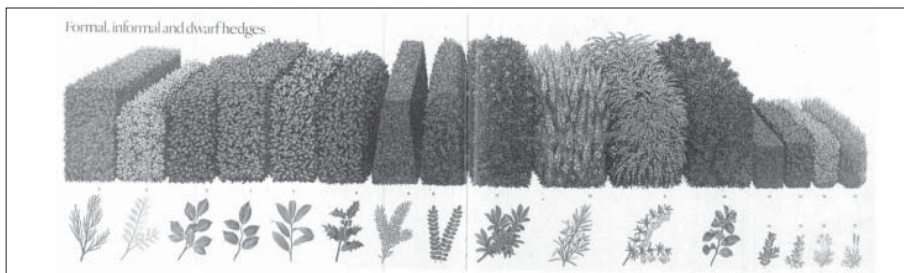
Il verde è un elemento fondamentale dell'architettura e un materiale di progetto a pieno titolo, al pari delle pietre naturali e artificiali, dei laterizi, dei metalli, dell'acqua. L'interesse al suo utilizzo in campo funerario nasce dalla riflessione sui suoi caratteri di organismo vivo e mutevole, dall'enorme versatilità e capacità espressiva: nell'immediato, in risposta alla luce ed al vento, nel breve termine, con lo svolgersi delle stagioni ¹, e infine, nel lungo periodo con la crescita e l'invecchiamento. La vegetazione addolcisce l'architettura costruendo integrandosi con essa e completandola, giocando con i sentimenti e la simbologia. Queste caratteristiche fanno delle specie vegetali dei validi alleati al progetto di architettura, ma anche degli elementi di criticità quando non se ne sappiano prevedere le necessità culturali e lo sviluppo nel tempo. Poiché "nulla è così esposto al deterioramento e alla distruzione come il materiale vegetale"², il disegno deve considerare non solo l'aspetto del giardino nel momento del pieno sviluppo delle piante, ma tenere presente l'evoluzione degli esemplari dalla crescita all'invecchiamento. Se si raggiunge un giusto equilibrio, la morte di un albero non compromette l'armonia dell'insieme, perchè altri esemplari sono nel frattempo pronti per prenderne il posto.

Queste riflessioni trovano riscontro nell'approccio metodologico di Lucia Milone: il suo manuale progettuale di verde urbano contiene letture storico-critiche che consentono di chiarire il substrato di tradizioni e culture, che hanno portato alle conformazioni attuali della vegetazione 'addomesticata' per la convivenza con l'uomo, e di appropriarsi delle sue potenzialità estetiche, sociali e culturali per usarle al meglio. Nella presentazione al volume, Liliana Bazzanello condensa tale concezione esponendo il concetto di *materiale vegetale*: "un materiale speciale della costruzione architettonico-urbana: il verde, inteso come 'materiale' non inerte, come il mattone, non solo dinamico, come l'acqua, ma anche e soprattutto vivo, come l'uomo (con affinità spesso sorprendenti). Un materiale che è di stimolo alla progettazione architettonica, ma che rischia un impiego banale, o

un sotto-impiego [...] se non adeguatamente conosciuto nella sua specificità, nella sua storia, nella sua funzionalità, così come nelle potenzialità di immagine”³. Anche Roger nel suo *Breve trattato sul paesaggio* denuncia l’errore insito nell’attenersi alle definizioni e opinioni specialistiche, senza riunirle ed integrarle in un insieme organico in cui la storia alimenti la teoria che, in cambio, la renda più chiara.

Nell’organizzazione degli spazi a verde, sia pubblici che privati, sono codificati diversi stili tradizionali di sistemazione per le funzioni della vita familiare o associata, a partire dal diletto o ricreazione fino agli intenti celebrativi, piuttosto che didattici o moraleggianti. Essi ricalcano modelli storici che tuttavia sono ormai tanto consolidati da diventare atemporali e contemporanei. Partendo dalle tre matrici archetipiche derivate dalle civiltà antiche (persiana, cinese e greca), la descrizione del giardino formale e *paysager* fornisce un quadro di riferimento per chiarire il contesto che influenza l’approccio culturale e formale alla realizzazione dei cimiteri e all’allestimento delle sepolture. Il confronto tra le tipologie di sistemazione degli spazi pubblici e privati all’interno dei recinti funerari e quelle della città, si rivela a tratti una riflessione quasi speculare, e il tentativo di addomesticare la natura, di rendere il mondo delle piante quanto più possibile simile al mondo minerale trasformando la vegetazione in architettura, si trasmette dal mondo dei giardini a quello dei cimiteri. Affrontando lo studio degli ‘stili’ codificati, si è potuto notare infatti come i termini e le descrizioni possano essere letti da entrambi i punti di vista, in un rimando continuo di significati e contributi teorici e pratici (tanto da poter sostituire la parola *cimitero* alla parola *giardino*, senza compromettere la validità delle affermazioni).

A questo proposito è bene precisare che, anche se le tecniche progettuali e realizzative del verde cimiteriale possono sembrare analoghe a quelle del verde urbano, la progettazione paesaggistica di cimiteri e parchi commemorativi, dovendo esprimere sentimenti privati e valori collettivi di grande significato, non può seguire gli stessi metodi che sono validi e sufficienti per un parco pubblico⁴. È assodato che forme e schemi del giardino cintato o chiostro, come archetipo edenico, o della pianificazione urbana, come schema distributivo della città dei morti, sono spesso confluite nel disegno dei camposanti



monumentali. A sua volta, "il linguaggio cimiteriale e funerario e la strategia del silenzio ad esso associato hanno avuto un ruolo importante nella creazione di (alcuni) giardini o di (alcuni) parchi, influenzando i ritmi e fornendo le giuste pause. In definitiva c'è stata una comunicazione fra le due sfere che ha preso origine da una associazione mentale stretta" ⁵. Esempio classico è la presenza di un monumento commemorativo in uno spazio verde che richiama alla mente pensieri di riflessione, in un risultato originale conseguente allo scambio di immagini e linguaggi.

Nei paesaggi funerari appartenenti alla cultura nordica, questa associazione parco-cimitero è più stretta ed è difficile distinguere uno spazio funerario da un giardino pubblico: le funzioni si sovrappongono, i fruitori si equivalgono, i confini sono attenuati. Il cimitero, dotato degli arredi urbani tipici del giardino pubblico e talvolta non cintato, è vissuto come uno spazio verde collettivo dove passeggiare, sostare e svagarsi. Pur con le diversità di approccio concernenti le tradizioni e la familiarità con la frequentazione delle sepolture, è possibile leggere ed apprezzare alcune di queste contaminazioni anche nei contesti italiani.

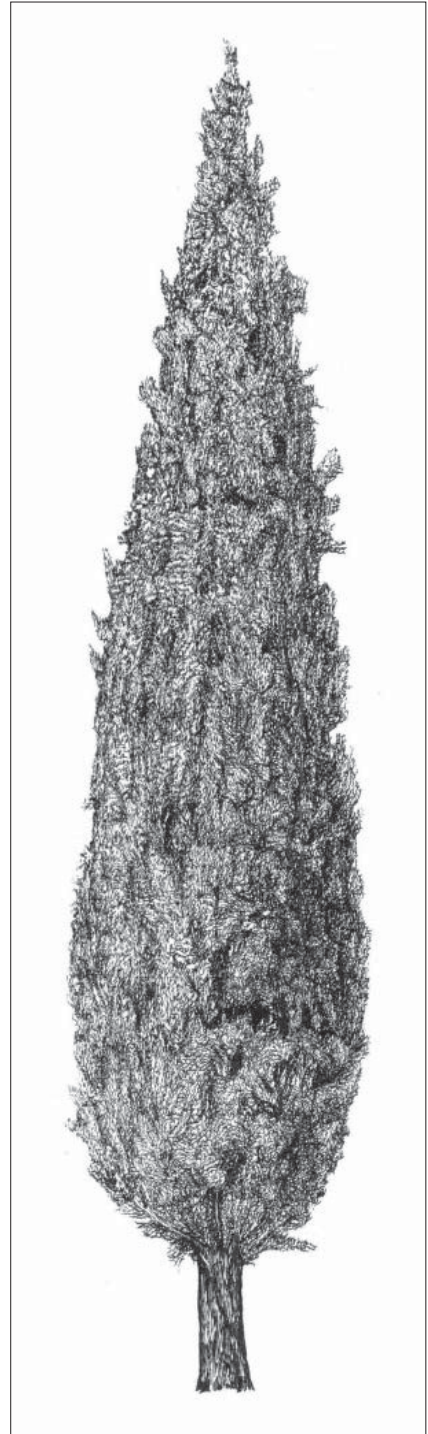


FIG. 2.1 - Tipi di siepe per i giardini inglesi, 1977. [da VERCELLONI,tav. 177]

FIG. 2.2 - L'architettura degli alberi. *Cupressus*. [da LEONARDI, STAGI pag. 47]

2.1

Sull'arte di educare la natura

Esempio supremo della natura domata dalla mano dell'uomo, i giardini vengono in prevalenza studiati nel loro aspetto di architettura del verde più che dal punto di vista semantico⁶. Il giardino invece 'parla' al visitatore attraverso le sue componenti, in un linguaggio connesso allo stile in cui è realizzato. Nell'approcciarsi allo studio e all'esecuzione di un giardino è necessario tener conto del fatto che le specie arboree richiamano forme tipiche di organizzazione dello spazio verde, che si rifanno ai diversi archetipi, anche suggeriti da esempi iconografici o letterari (emblematici i cipressi di Bolgheri). È noto che un filare di cipressi direzionato verso l'ingresso di un luogo chiuso conferisca carattere di sacralità, ma non solo: le specie commestibili rimandano all'*hortus conclusus*, le bulbose ai *parterres*, le sempreverdi alla topiaria. Una singola specie può suggerire e valorizzare il rapporto con il contesto: un esemplare maestoso caratterizza una radura, un filare suggerisce profondità, una spalliera racchiude uno spazio, e così via. Anche la scelta di specie autoctone aiuta a riconoscere il luogo, riferendosi alla sua memoria storica oltre che rispondere ad esigenze di adattabilità.

Anche se l'idea di giardino presenta abitualmente un'immagine 'verde', in esso la natura, rispetto al territorio incontaminato, è stata addomesticata dalla mano dell'uomo e costruita per conformarsi artificialmente in figure che risultano infine 'naturali' o 'formali', fino a forme sempre più rigide di chiaro stampo architettonico. In alcuni casi è di fondamentale importanza anche la scelta di *non-verde*, quando cercare di connotare un determinato luogo mediante la vegetazione equivarrebbe ad artificializzarlo e snaturarne il senso proprio (esempio tipico è la piazza italiana). Perché parlare di giardino significa soprattutto trattare del linguaggio simbolico delle forme costruite, ovvero di un certo numero di elementi e della loro combinazione, che propone significati ulteriori rispetto alla forma ottenuta⁷.

Nell'affrontare l'approccio alla vegetazione come componente del progetto di architettura e paesaggistico - applicabile alla composizione tanto dei giardini quanto dei cimiteri - si possono delineare tre scale di approfondimento della questione, che corrispondono ad "una grammatica ed una sintassi che stabiliscono i modi d'uso di ciascun elemento e le modalità di incontro di differenti geometrie; che ammettono eccezioni, figure retoriche; che danno luogo ad una varietà assai vasta, forse non infinita, di flessioni compositive dotate di senso"⁸. Esse sono: *elementi, strutture e composizioni*.

- Gli *elementi* sono i 'mattoni' vegetali, cioè i diversi organismi che fanno parte della flora: alberi, arbusti, fiori, erbacee. Le caratteristiche ⁹ proprie del materiale vegetale sono la *forma* (portamento, sagoma e densità della chioma e quindi dell'ombra propria e portata) e il *colore* (tonalità e *texture* delle foglie e del tronco, variazione del colore nel tempo, fiori e/o frutti). La *dinamicità* delle due caratteristiche enunciate ha portato allo sviluppo di tecniche agronomiche tipiche, in particolare la potatura, che mirano a controllarla nello spazio o nel tempo ed a mantenere figure particolari. Esse sono forzature della naturalità ed aumentano i 'gradi di artificializzazione' dell'organismo vegetale, condizionandone la forma e la crescita. Si tratta di forme di conciliazione - che giungono ad una completa assimilazione - tra natura ed architettura, per le quali di volta in volta si paga il prezzo della naturalezza o dell'effetto artificiale (rinunciare ad alcune funzionalità 'avanzate' o ammettere un certo senso di 'artefatto').

- Le *strutture* sono le forme di aggregazione degli elementi in strutture orizzontali o verticali, lineari o spaziali. Sono realizzate attraverso il raggruppamento di esemplari omogenei o appartenenti a specie diverse in forme lineari (bordura, siepe, *treillage*, filare) o volumetriche (cortina, quinta, macchia, bosco). Assieme all'esemplare isolato, questi sono gli elementi verticali che si stagliano sulle distese orizzontali dei tappeti erbosi, fioriti o tappezzati, o disegnati da *parterres*.

- Le *composizioni* sono le forme di aggregazione delle strutture, dettate da stili formali codificati a partire dai modelli storici che a loro volta derivano dagli archetipi dell'antichità, in quattro forme: giardino formale e paesaggistico nelle loro varianti, a cui si aggiungono la raffigurazione del sublime e delle figure retoriche.

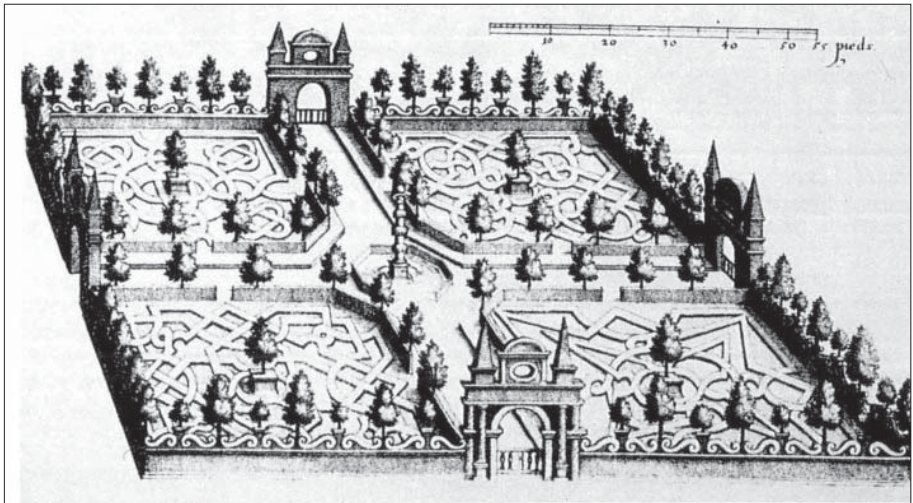


FIG. 2.3
Parterre del Jardin
de la Colonne,
Heidelberg,
inizio XVII secolo.
L'assonometria
mette in risalto
lo schema
compositivo:
impianto quadrato
+ croce, perimetri
siepi + filare,
campi + parterres.
[da CONAN tav.
106]

Dal verde naturale al verde costruito

L'arte dei giardini è la disposizione artificiale - più o meno formale - di elementi che, a differenza dell'architettura di mattoni e pietra, sono vivi, fragili ed in perenne mutamento ¹⁰: occorre ricomprendere nel progetto, e quindi pensare e prevedere, anche la modificazione della forma nella crescita, nell'evoluzione ed infine nella morte. La vegetazione, essendo materia viva, porta con sé il concetto di disegno *in fieri* per la forma, la dimensione e il colore. Si pone quindi il problema del tempo di validità del progetto e del periodo di attesa necessario al giusto risultato estetico di un esemplare o di una composizione, perché al momento dell'impianto di un giardino l'immagine è lontana da quella che vorrà essere una volta raggiunte le giuste dimensioni. Lo stesso problema si pone nei casi di restauro ¹¹ di uno spazio verde storico: gli alberi invecchiano, si ammalano e muoiono, e l'opera di conservazione non deve pretendere di mantenerne immutata l'immagine per secoli. È significativo il confronto con il passato, quando i tempi ammessi affinché il parco raggiungesse la conformazione voluta erano molto più lunghi. Si tratta di una forma di altruismo: chi concepisce il progetto deve essere consapevole del fatto che solo le generazioni future lo vedranno portato a termine ¹².

L'elemento vegetale può essere forzato dalla mano dell'uomo dalla sua forma spontanea sino a diventare vera e propria architettura vivente. Esistono quattro *gradi di libertà* ¹³ in cui è possibile far crescere la vegetazione:

- *verde naturale*, ovvero la pianta lasciata crescere naturalmente, in modo spontaneo;

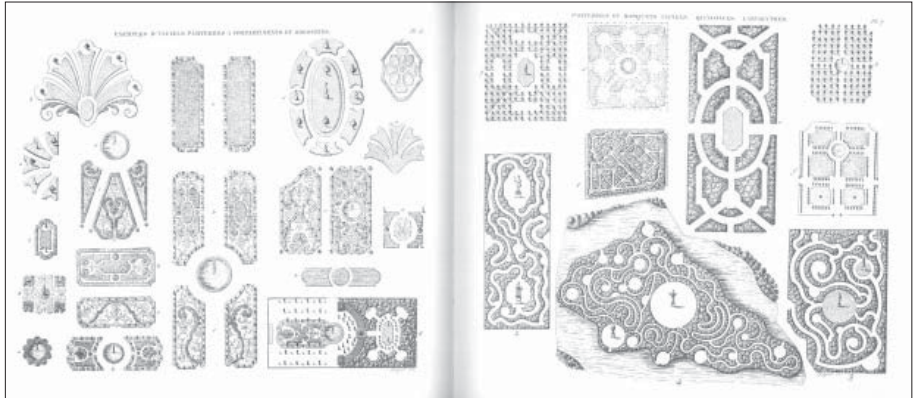
- *verde sagomato/scolpito* (topiaria), caratterizzato da ricercatezza formale e dal mantenimento nel tempo della forma ottenuta mediante potatura;

- *verde allevato* (biotettura), impiegato in qualità di elemento costruttivo vivo, con operazioni di bio-ingegneria come innesti e incisioni atte a orientarne lo sviluppo per ottenere elementi di consistenza architettonica, come pareti vive;

- *verde costruito*, con una ricerca della forma attraverso sostegni e armature di supporto alla crescita che al momento dell'impianto rimangono completamente a vista con forte impatto visivo. Appartengono a questa categoria anche i rampicanti per *treillages* - spalliere o gallerie verdi traforate - o pergolati, le siepi rinforzate da supporti per labirinti, le ripe, scarpate e movimenti di terra con strutture per l'inverdimento. A queste forme si somma il *costruito verde*: muri, tetti, pilastri, elementi architettonici in genere rivestiti di vegetazione.

La *potatura* è un intervento di taglio controllato di alcuni rami della pianta per scopi di produttività o estetici. Quella ornamentale si codifica come una vera e propria arte

FIG. 2.4
Esempi di
parterres a
compartimenti
ed a *broderie*,
a quinconce e
con labirinti. [da
AUDOT tavv. 6-7]



chiamata *topiaria*¹⁴: una tecnica di potatura delle chiome di alberi, arbusti o siepi in modo artistico, per creare figure ed effetti singolari o forme geometriche, comunque diverse da quelle naturali. Si applica di solito a specie sempreverdi con fogliame piccolo e compatto, predisposte ad essere modellate in forme di fantasia, come il bosso, il cipresso ed il ligustro, che possono essere poste in vaso o in piena terra e necessitano di una elevata manutenzione e a volte di supporti metallici. Il nome deriva da *topia*, che nella Grecia antica è la raffigurazione di un giardino da imitare. Risale quindi ai greci, ed è descritta ed a partire dall'antica Roma e comunemente applicata nei giardini dei palazzi sia in patria che nelle terre di conquista. Si sviluppa in tutta Europa soprattutto nel corso del Rinascimento e del Barocco, dove raggiunge la sua massima espressione, anche per la rinnovata diffusione di testi latini e del libro di Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili* del 1499, che riporta numerosi esempi. Declina con il diffondersi del giardino paesaggistico che la vede come una privazione della libertà espressiva della natura, ma ricompare nell'Inghilterra vittoriana come revival e stravaganza.

L'arte topiaria è la tecnica di base utilizzata per formare i *parterres*¹⁵, un tipico disegno arabescato di giardino nato in epoca barocca. Si tratta di basse siepi di bosso potate in forme geometriche che formano in modo più o meno complesso aiuole riempite di piante fiorite o ghiaia colorata. Il risultato è un arazzo vegetale apprezzabile soprattutto d un punto di osservazione sopraelevato. Sono classificate quattro varianti: *geometrico* o *all'italiana* se dal disegno regolare quadrangolare, *à l'anglois* se presenta un piano erboso geometrico inquadrato da sculture, fiori o decorazioni topiarie, *à pièces coupées* con fiori in settori geometrici, *à broderie* o *ricamo* è il più complesso, dai disegni intrecciati.

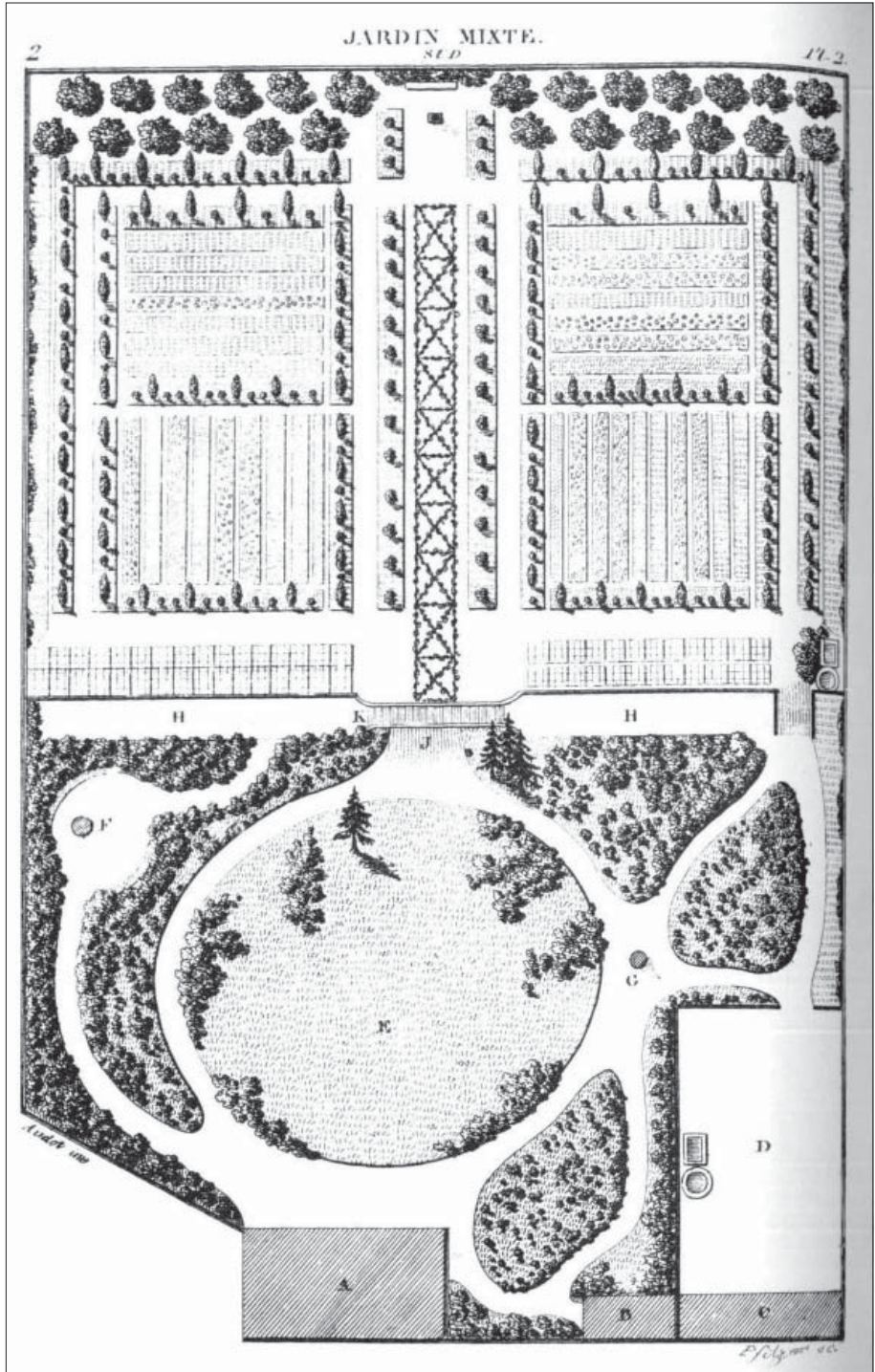
Anche la *piantumazione* ¹⁶ riflette i cambiamenti di gusto: se fin dall'antichità classica si raccomanda la disposizione a quinconce o scacchiera degli alberi per una coltivazione razionale, il Barocco porta all'estremo la disposizione geometrica di esemplari identici allineati lungo siepi dai volumi regolari. Il giardino paesaggistico muta radicalmente la concezione del rapporto fra uomo e natura e al dominio si sostituisce il rispetto reciproco, ma talvolta anche l'effetto pittoresco, ricercato in modo maniacale nella disposizione e curato nel mantenimento, ottiene effetti di artificiosità nell'inseguire la perfetta 'naturalezza ad arte'.

La pratica del *pronto effetto* risponde alla necessità che lo spazio verde sia fruibile da subito. Essa risolve la situazione di 'incompletezza' dello spazio alberato al momento dell'impianto, prevedendo la piantumazione di esemplari già adulti prelevati in vivaio (con problemi di adattamento ed acclimatazione), e un programma dinamico di diradamenti o sostituzioni successive di essenze in modo che il disegno appaia unitario e sviluppato sin dall'inizio senza causare problemi postumi di 'sovraffollamento'. Ne consegue un'avvicinarsi di rifacimenti piuttosto frequenti, che dimostra il cambiamento di mentalità rispetto ai tempi passati in cui il giardino era pensato per durare come l'architettura che andava ad abbellire.

La *semina* riguarda in genere le essenze erbacee che vanno a costituire il prato o tappeto erboso. Anche i fiori ¹⁷ hanno un ruolo importante nel dare colore e movimento alle superfici, soprattutto se li si utilizza come massa cromatica piuttosto che singolarmente. Spesso trascurati dai manuali del verde pubblico che privilegia piuttosto le piante, sono invece protagonisti del giardino già dall'antichità e ne è testimonianza l'estesa diffusione del culto di Flora. Dai ricchi *herbarium* medievali recintati sul modello dell'*hortus conclusus*, nel Rinascimento si trasferiscono a riempire le aiuole delimitate dalle compatte ossature di sempreverdi che strutturano il giardino all'italiana e poi alla francese, oltre che grandi vasi. Il giardino all'inglese bandisce i fiori perché ai colori sono preferiti i toni del verde del fogliame, mentre gli effetti dissonanti di forme e colori sono di nuovo ricercati in epoca vittoriana.

Nella formazione delle linee e delle superfici orizzontali che vanno a comporre il disegno dello spazio verde si può far rientrare anche il suolo, ovverosia l'utilizzo di terre, ghiaie o pietre in funzione di pavimentazione, anche colorate o con particolari effetti di *texture*, e per costruire scale, recinzioni e terrapieni. È da considerare infine l'uso dell'*acqua* nelle sue diverse forme: movimento, specchio, trasparenza, parete, rumore, filo.

FIG. 2.5
Giardino misto.
Una metà è
realizzata in
stile formale,
l'altra in stile
paesaggistico. la
rappresentazione
è in planimetria
ma mostra
gli alberi in
prospetto, per
far riconoscere le
specie impiegate.
[da AUDOT tav. 2]



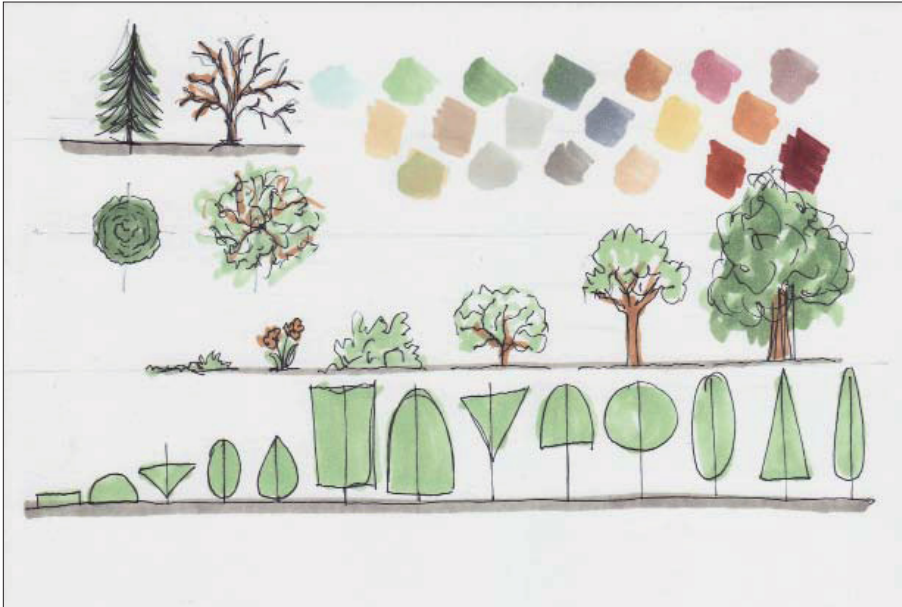


FIG. 2.6 - Schematizzazione delle caratteristiche del materiale vegetale: colore e forma (dimensioni e sagoma). Su entrambi incidono anche la caducità delle foglie ed il portamento raccolto e compatto piuttosto che il fogliame leggero. Elaborazione autografa a schizzo.

FIG. 2.7 - Abaco degli alberi per il progetto del cimitero intercomunale di Clamart (da AUZELLE pag. 241)

FIG. 2.8 - Abaco delle strutture vegetali: in orizzontale fiore / arbusto /albero, in verticale punto / linea / superficie. Elaborazione autografa a schizzo.

11	IF COMMUN	PERSISTANT		5			19	PEUPLIER D'ITALIE	CADUC		25			
		VERT FONCE		4							4			
taxus baccata		VERT FONCE		4			populus nigra italica		VERT JAUNE CLAIR		3			
12	LIERRE	PERSISTANT					20	PIN MARITIME	PERSISTANT		25			
		VERT FONCE							8					
hedera helix		VERT FONCE					pinus pinaster		VERT FONCE		8			
13	LILAS COMMUN	CADUC		5			21	PIN PARASOL	PERSISTANT		15			
		MARVE		3							12			
		VERT MOYEN		3										
syringa vulgaris		VERT MOYEN					pinus pinna		VERT FONCE		12			
14	MAGNOLIA	PERSISTANT		5			22	PLATANE	CADUC		20			
		BLANC		4							8			
		VERT FONCE		4										
magnolia grandiflora		VERT FONCE					platanus acerifolia		VERT MOYEN		8			
15	MARRONNIER BLANC	CADUC		20			23	SAULE PLEUREUR	CADUC		5			
		BLANC RAYE DE JAUNE		12							5			
		VERT FONCE		5										
aesculus hippocastanum		VERT FONCE					salix babylonica		VERT CLAIR		5			
16	MIMOSA ACACIA	PERSISTANT		10			24	THUYA	PERSISTANT		10			
		JAUNE		8							4			
		VERT CLAIR		8										
acacia dealbata		VERT CLAIR					thuya alumen		BLANC CLAIR		3			
17	ORANGER DOUX	PERSISTANT		5			25	TILLEUL ARGENTE ou DE HONGRIE	CADUC		15			
		ORANGE		5							8			
		VERT FONCE		5										
citrus sinensis		VERT FONCE					tilia argentea		VERT MOYEN		5			
18	ORME	CADUC		15			26	TROENE	PERSISTANT		3			
		PARDRE		8										
		VERT FONCE		8										
ulmus campestris		VERT FONCE					ligustrum ovalifolium		VERT MOYEN		0,5			



Archetipi: giardino persiano, cinese e greco

Alle matrici storiche ¹⁸ del giardino, codificate già a partire dall'VIII secolo a.C., corrispondono altrettante 'filosofie del verde' che sono richiamate nella progettazione dei giardini storici e contemporanei nei diversi stili. Esse possono essere presenti in parallelo, in sequenza o in commistione, anche in modo citazionistico e talvolta fino ai toni ossessivi del falso storico. In ogni epoca ricorrono elementi analoghi utilizzati ogni volta in modo diverso e rielaborati secondo le esigenze correnti.

- *Persiano/Asia occidentale/Islamico*: dai giardini pensili di Babilonia, si conforma come spazio recintato terrazzato in ordine formale rigido, quasi maniacale, in cui sono disposti in modo ordinato alberi alti, da frutta, fiori e aromatiche, orti e vigneti, nell'unione della natura con la ragione nelle leggi della geometria e della matematica che riflettono sulla terra le certezze divine. Le forme geometriche pure in sequenza regolano il disegno sia in pianta che in alzato, esprimendo la radice essenziale della bellezza, costantemente controllata nelle sue caratteristiche formali, cromatiche, olfattive, tattili. È sempre in rapporto con il costruito: mura, porte, padiglioni, logge e palazzi bilanciano gli spazi aperti creando i punti di vista privilegiati. Sono citate tutte le componenti della natura e il mondo animale escludendo le immagini negative, come un'oasi in opposizione al deserto: l'acqua è l'elemento generatore delle scansioni, dei percorsi, dei *pattern*, dei punti di sosta. È da contemplare 'come un tappeto', una riserva recintata che idealizza la vita e riproduce il creato, la forma di un'armonia universale, trasposizione in terra del paradiso promesso dal corano, luogo di infinite delizie. Da qui deriva il nome Paradiso dal persiano *Pairidaez* (recinto, parco, giardino) e *Rawda* che in arabo indica il giardino, ma anche il cimitero.

- *Cinese/Giapponese*: è un catalogo botanico, ricco di simbolismi religiosi e filosofici, in cui si cerca la semplicità e la spontaneità benché rifuggendo la simmetria. Contiene in composizione studiata tutti gli elementi della natura, minerali, vegetali ed acqua, nelle loro diverse forme. È legato all'arte e alla pittura e alla ricerca di visuali privilegiate da cui osservarlo in modo distaccato 'come un quadro'. Si può definire 'riassunto di paesaggio', ed il bonsai ne è l'emblema. Dal *jardin chinois* si è sviluppato il gusto pittoresco inglese, ed ancora oggi i giardini orientali e zen sono molto caratteristici e apprezzati per la loro perfezione.

- *Greco*: è un giardino circoscritto da un porticato che incarna l'ibridazione fra architettura e natura, prima produttivo ed in seguito meditativo. Prende ispirazione dal bosco sacro, e codifica l'ordine architettonico ispirato agli elementi naturali. Contiene quattro ruscelli, una grotta, alberi da frutto ornamentali e siepi, aiuole coltivate e statue. L'immagine è di ordine e proporzione, incarna il dominio sulla

natura. A questo periodo risale anche il *giardino dei filosofi*¹⁹, un luogo destinato alla ricreazione dell'animo e dello spirito già presente nell'accademia platonica, in cui dedicarsi serenamente al pensiero e allo studio e praticare il vivere secondo natura. La sapienza vi viene nutrita e allevata, non può essere dedicato all'ozio o allo svolgimento di attività futili, è fondamentale la sua quiete. Sarà ripreso in ambito umanistico dal giardino all'italiana.

Estremizzazione dell'aspetto simbolico e misterico è il *giardino massonico*²⁰, che si sviluppa nel XVIII secolo contemporaneamente al diffondersi in Europa degli ideali massonici. I giardini si ammantano di significati sempre più complessi, divenendo portavoce di un messaggio simbolico e rituale, secondo le tappe di un percorso di iniziazione. Le ispirazioni sono filosofiche, egizie e medievali.

FIG. 2.9
Giardino egizio
dipinto in una
tomba a Tebe,
1500 a.C. [da
VERCELLONI
tav. 3]

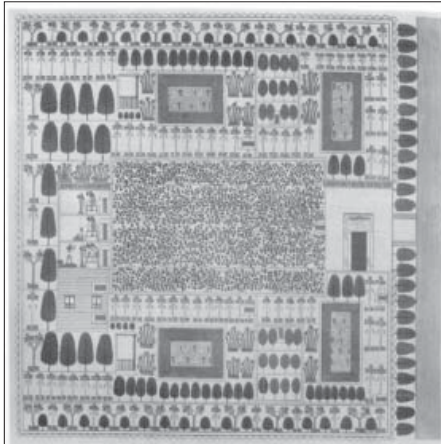


FIG. 2.10
Schema
assonometrico del
Shalimar Bagh,
giardino islamico.
[da CELLINI pag.
98]

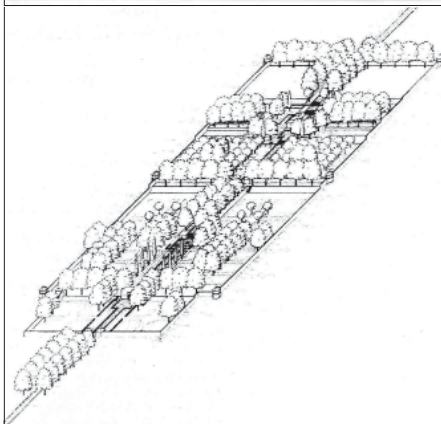


FIG. 2.11
Dipinto a *trompe-
l'oeil* di un giardino
romano, I sec. d.C.
[da VERCELLONI
tav. 7]



FIG. 2.12
Ricostruzione
grafica degli Horti
Luculliani a Roma.
[da ETLIN pag. 74]



FIG. 2.13
Ricostruzione
della villa dei
Papiri di Ercolano,
I sec. d.C. [da
VERCELLONI
tav. 6]



2.2

Giardino formale

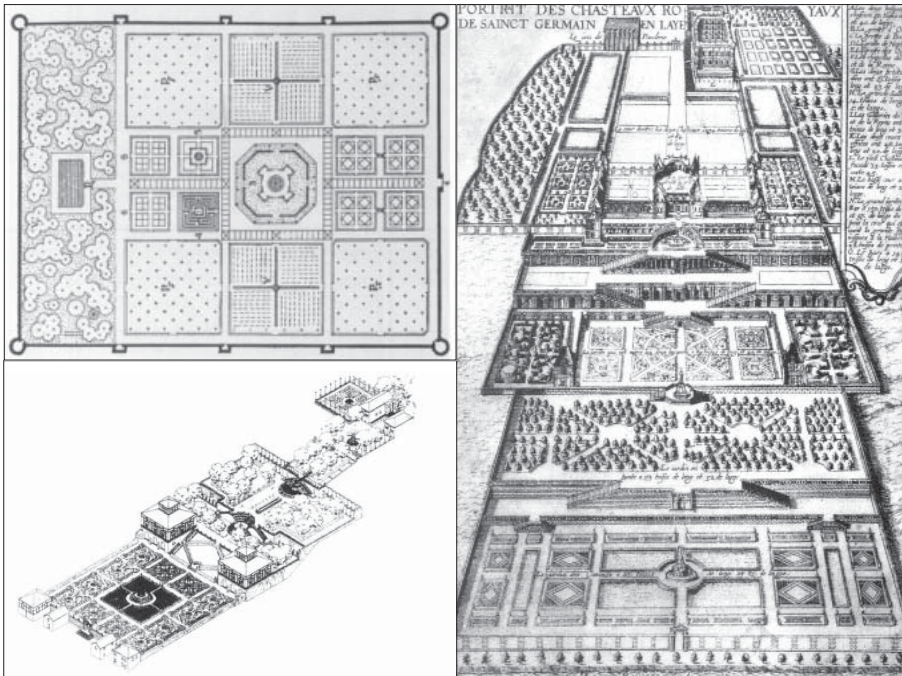
L'immagine fortemente geometrizzata del giardino formale è costruita da un impianto del verde trattato in modo architettonico, che affonda le sue radici nei giardini delle ville romane antiche. Tramandatosi attraverso l'orto chiuso dei chiostri monastici medievali, viene esaltato nell'Italia rinascimentale e poi barocca. Da qui è esportato in Francia da dove, dilatato ed enfatizzato secondo la *grande manière*, torna ad influenzare il resto d'Europa. Con l'affermarsi del gusto romantico e pittoresco proveniente dall'Inghilterra, cade in declino e viene limitato alla sistemazione di viali e parchi urbani. Caratteristiche principali sono l'equilibrio e la compostezza che risaltano dalla composizione ordinata, che utilizza elementi 'costruiti' e geometrici sia nell'impianto che nelle potature, fino ad assimilare la natura all'architettura. Sono in prevalenza espresse le tematiche della regolarità e proporzione, delimitatezza e chiusura, chiarezza e coerenza, rapporto fra natura ed astrazione.

Sono codificati tre tipi prevalenti di giardino formale: l'*hortus conclusus* medievale, il giardino all'italiana di origine rinascimentale e quello alla francese barocco.

FIG. 2.14
Planimetria di giardino medievale: aiuole con fiori, fontana, padiglioni, labirinti. Gli orti chiusi: a quinconce i pomari, in file parallele i verzieri, in forme libere il viridario. [da CELLINI pag. 16]

FIG. 2.15
Schema assonometrico del giardino di Villa Lante a Bagnaia. allontanandosi dalla casa, passa dalla composizione formale a una più libera. [da CELLINI pag. 16]

FIG. 2.16
Terrazze di Saint-Germain-en-Laye a Parigi, successione di giardini formali in grandi terrazze digradanti. Rispetto alla forma italiana, acquista maggiore grandiosità, fino ad espandersi nel paesaggio con visuali tendenzialmente infinite, anche radiali. [da CONAN tav. 14]



Hortus conclusus

Nell'età medievale, caratterizzata dalla sensibilità verso la natura in rapporto all'arte ed all'idea di Paradiso Terrestre o allegoria della Chiesa o ancora materializzazione del Cantico dei Cantici, ha origine questa conformazione ²¹ ad orti chiusi su pianta quadrata o rettangolare, per la difesa delle coltivazioni pregiate, spesso commestibili. È detto *pomario* se contiene alberi da frutto, *viridario* se ospita specie sempreverdi ed *herbarium* se contiene fiori, può avere un *orto medicinale* (comunemente detto *orto dei semplici*, che in seguito evolverà nella dotta raccolta di piante rare dell'*orto botanico*). Essendo le dimensioni ridotte, le coltivazioni sono disposte in modo ordinato e razionale ed al centro c'è sempre una fontana o pozzo per irrigare.

È comunemente annesso ad un monastero e dall'esterno appare solo l'alto muro di cinta che trasmette un senso di intimità e protezione, nato dalle esigenze religiose e culturali dell'uomo medievale: luogo per trovare risposte ai grandi quesiti esistenziali, mette in relazione sé stessi, la natura e Dio, celebrando la prodigalità della natura attraverso il lavoro dell'uomo. Incarnando il "chostro chiuso, immagine edenica, luogo di pace e di rifugio dai pericoli esterni, il giardino finisce per riflettere il concetto dell'uomo 'misura di tutte le cose'" ²². Nel monastero, solitamente uno dei recinti è destinato anche alle inumazioni dei monaci, che condividono lo spazio con le piantagioni. È celebre il *cimitero pomario* dell'Abbazia di San Gallo. Perdendo man mano il significato simbolico a favore di quello funzionale di orto con verdure e alberi da frutto o di giardino, diventa sinonimo del concetto di recinto racchiudente uno spazio privato, che in seguito si ingrandisce fino a comprendere il terreno antistante la casa.

All'italiana

La codificazione del giardino all'italiana ²³ ha origine nella Firenze rinascimentale tra il XV e il XVI secolo quando, ispirato al platonismo, il paesaggio è goduto come natura 'in piccolo' e perfezionata dalla mano dell'uomo. Il giardino contiene la natura concettualizzata, senza sentire il bisogno di espandersi per appropriarsene: il finito contiene l'infinito. L'ordine geometrico a schemi rigidi, anche nei terrazzamenti e nelle potature, e la veduta prospettica informano indifferentemente la composizione dei giardini di delizia, dei verzieri e dei frutteti. Elementi architettonici e scultorei classici sono collocati nei punti focali. Caratteristici anche le fontane e le acque specchianti, le specie arboree utilizzate con intento architettonico, l'uso predominante del sempreverde simbolo della volontà di fermare il tempo. Elementi tipici sono il *parterre*, il labirinto, il giardino segreto e quello medicinale. Man mano la parte vegetale prende il sopravvento

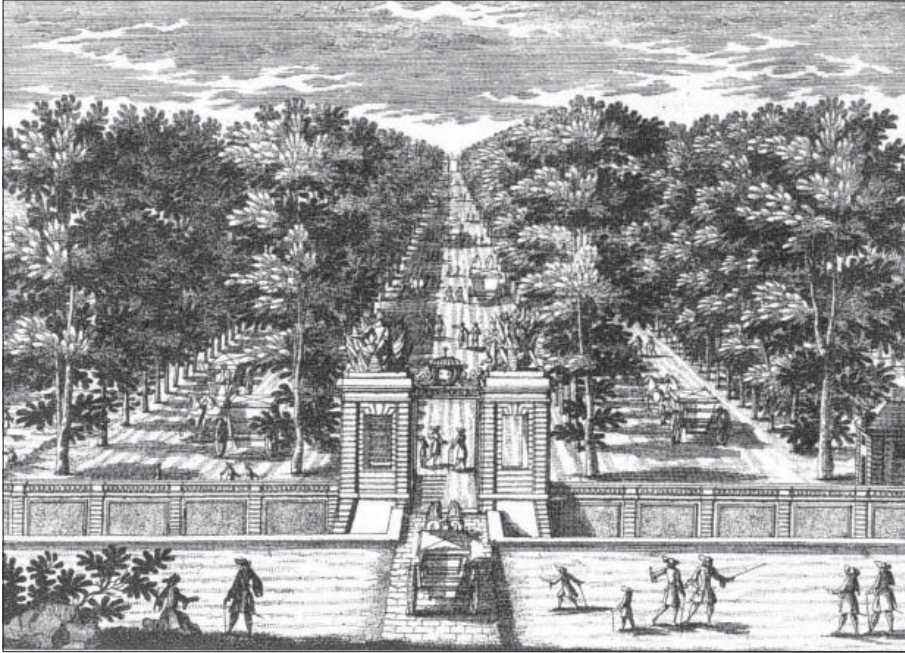


FIG. 2.17
Cours de la Reine,
prima metà del
XVIII secolo.
Tripartito, ospita
il passeggio
di pedoni e
carrozze. Il parco
pubblico nasce
in Francia come
estensione a tutta
la popolazione del
'piacere' ricreativo
e culturale dello
svago all'area
aperta. Il parco
è prima di tutto
funzionale. [da
PANZINI pag. 50]

sull'edificato, anche se rimane l'idea di un paesaggio artificiale, ricostruito mediante elementi naturali quali l'acqua e la vegetazione. Nel Seicento invece le stesse forme definite in modo quasi 'architettonico' sono utilizzate come vere e proprie scenografie.

Alla francese

Il giardino formale in Francia ²⁴ riprende strettamente i caratteri dell'omonimo italiano, ma acquisisce una maggiore grandiosità grazie alla possibilità di dilatarsi nello spazio come 'parco territoriale', grazie alla morfologia pianeggiante del terreno. I principali elementi innovativi sono le aiuole à broderie e i treillages che strutturano gallerie o padiglioni verdi per effetti di marcata scenografia. L'acqua è utilizzata per suggerire l'estensione, mentre fitti boschi in contrasto delimitano i confini. La natura viene letta secondo la filosofia cartesiana con una marcata geometrizzazione: il gusto per la grandiosità viene espresso tramite un'accentuata profondità delle visuali fortemente direzionate e prospettive vertiginose suggerite dalla strutturazione con assi radiali che tendono all'infinito. Sono materializzati i concetti di costruzione della visione fino alla realizzazione 'concreta' dell'infinito.

Nella rappresentazione della magnificenza reale, tocca punte supreme di enfasi e maestosità con il noto parco di Versailles, per poi decadere nel gusto privato in favore delle sistemazioni all'inglese, lasciando in eredità i suoi caratteri al giardino pubblico.

Il parco pubblico

Se è noto che in Inghilterra la creazione dei parchi urbani²⁵ è avviata sotto la spinta della situazione di degrado urbano e malessere sociale conseguenti alla rivoluzione industriale ed è quindi di estrazione popolare, è ancor prima in Francia e innanzitutto a Parigi che si può trovare la genesi della passeggiata urbana. Concessione di un governo centralistico²⁶ che manifesta un caratteristico gusto per l'*embellissement* nel rigore geometrico di una natura dominata dall'uomo, già nel Seicento nobili e regnanti aprono parte delle loro proprietà alla frequentazione di un pubblico selezionato, che ama guardare e farsi guardare. In seguito il verde urbano è rivestito di valori ideologici, morali e didattici ed elevato al ruolo di attrezzatura urbana vera e propria, razionale e diffusa, a disposizione di tutta la popolazione. Viene ancora impiegato lo stile formale, ma in modo sempre più asciutto e laconico, per la sistemazione dei parchi e delle passeggiate al fine di distinguere questi luoghi concepiti come spazi funzionali che "non sono che luoghi piantati con alberi [...] dove i cittadini si recano, non per godere dello spettacolo della Natura, ma per prendere un esercizio momentaneo"²⁷ e "laddove si impone che l'utile sopravvanti il bello". In seguito, con Alphand e Hirschfeld, anche nella composizione dei giardini pubblici sarà impiegato lo stile inglese, come nei grandi Bois de Boulogne, Bois de Vincennes e Buttes-Chaumont²⁸.

In ambito francese trovano applicazione compiuta dalla metà dell'Ottocento anche gli *squares*²⁹ di derivazione inglese: isolati cittadini sistemati a verde chiamati anche 'saloni di verdura', di proprietà semipubblica, veri e propri salotti verdi della città. Possono essere semplici rettangoli di prato, piantumati in modo formale oppure riproduzioni in miniatura di giardini pittoreschi. Sono utilizzati anche per sottolineare l'importanza di un monumento cittadino, circondandolo, oppure per ingentilire i *boulevards*, conformandosi come sequenza di spazi o stanze verdi.

In Germania³⁰ il movimento per l'abbellimento ed il miglioramento del territorio, fondendo l'estetica inglese e l'utopia francese, pone da subito l'accento sull'ecologia (termine coniato) e l'ambiente urbano visto come organismo (classificazioni, funzioni, teorie, attenzione complessiva per la costruzione della città con progetti integrati tra architettura e verde). Il *Volkspark* o 'parco del popolo' guarda all'aspetto utilitaristico più che a quello estetico, coniugando igiene e socializzazione, pratiche sportive e passeggiate, cultura ed educazione. L'impostazione paesaggistica viene piegata alle forme compositive semplici ed alle partizioni che rispondono ad esigenze funzionali. Si evidenzia l'insistenza sulla cultura popolare di massa e sui valori di un nazionalismo naturalistico ed interclassista, fino a sfociare nel mito della razza e della terra natia, che avranno ripercussioni anche sull'impostazione dei cimiteri.



FIG. 2.18
Giardino di
Villa Medici a
Roma, 1683.
Richiama ancora
la conformazione
ad orti chiusi. [da
PANZINI pag. 26]

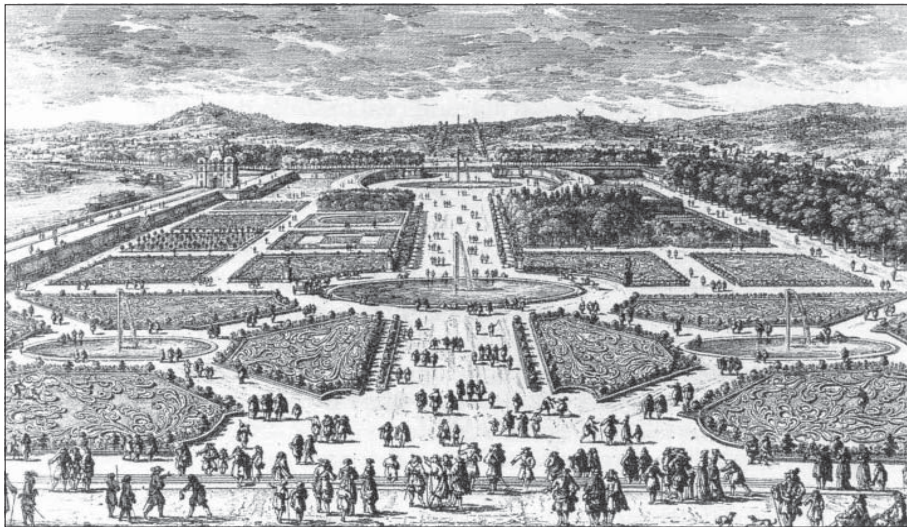
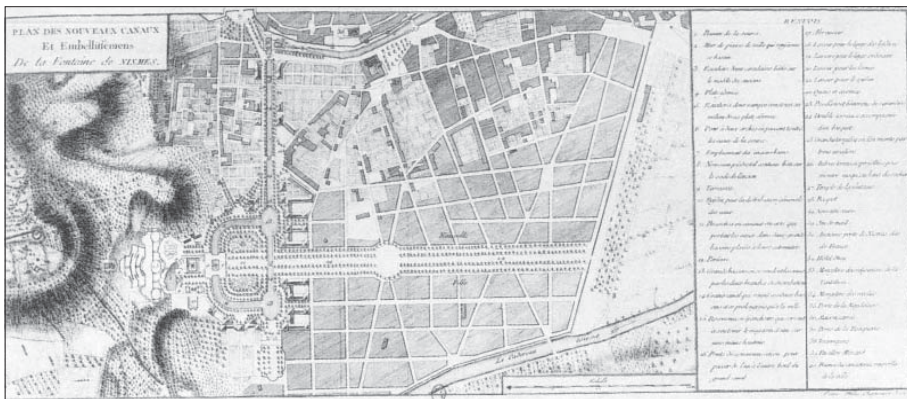


FIG. 2.19
Giardino delle
Tuileries, 1690.
Nella distesa
centrale non
ci sono alberi,
ma complicati
parterres, le
persone guardano
e si fanno
guardare. [da
PANZINI pag. 30]

FIG. 2.20
Planimetria di
Nimes, seconda
metà XVIII secolo.
L'impianto
acquisisce una
dimensione
territoriale. [da
PANZINI pag. 59]



Negli Stati Uniti il primo *landscape architect* è Frederick Law Olmsted³¹, che si forma in un lungo viaggio in Europa e progetta il Central Park di New York, confronto obbligato per tutti gli interventi successivi. Realizzato in forme pittoresche ma con grande attenzione agli elementi funzionali, in specie la circolazione, il parco urbano è elemento ordinatore e strumento di sviluppo della città, e si articola come parte di un sistema integrato: non aggiunto a posteriori, è elemento focale che condiziona il tessuto urbano. È aperto e accessibile a tutti i cittadini nell'ottica di uguaglianza profondamente radicata negli Stati Uniti.

L'apporto della cultura italiana³² in questo dibattito è deficitario e discontinuo, anche a causa dell'arretratezza di gusto condizionata dall'esperienza rinascimentale. Se a inizio Ottocento il romantico è consolidato nelle classi colte, lo stile paesaggistico non trova piena accoglienza presso l'opinione pubblica. La permanenza della tradizione formale in Italia è forte, anche perché la complessa geometria degli impianti è tesa a sottolineare la monumentalità delle nuove attrezzature imposte dalla dominazione francese (e poi volute dalla nazione riunita) e la loro funzionalità, mentre la tortuosità dei viali e dei boschetti è riusata anche per ragioni di decenza e visibilità. Non si apre un vero e proprio dibattito sul verde e sono rari gli esempi pregevoli di sistemazioni urbane non esportati dalla cultura francese. Le vicissitudini legate all'unità nazionale e ai successivi spostamenti della capitale acuiranno la speculazione dei suoli e allontaneranno ogni proposito culturale. Si vorrebbe rispondere ai problemi legati all'inurbamento imitando i tagli nel tessuto urbano operati da Haussmann ma, mancando i fondi, vi si rinuncia senza elaborare alternative.

2.3

Giardino paesaggistico

'Per il troppo variar natura è bella', 'compromesso tra anarchia (natura selvaggia) e dispotismo (giardino formale)', 'un'estensione del piacevole con il fine ultimo di suscitare il semplice godimento dell'osservatore', 'la natura in abito di festa', 'il piacere sublime di forzare la natura', sono solo alcune delle definizioni³³ della nuova tipologia di giardino che alla sua apparizione in Francia viene chiamato *irregulier, anglais* o *anglo-chinois*. È la codificazione dei *landscape architecture, landscape gardening* o *english gardening* (termini conati da Repton nel 1846) che in Inghilterra portano ad una capillare trasformazione del territorio, innanzitutto nelle campagne, grazie all'iniziativa ed ai capitali privati, con l'intento di migliorare la scena di una

porzione di terreno, al fine di esaltarne le bellezze naturali conservando l'effetto di natura incontaminata.

L'estetica romantica, ispirata alla relazione tra la natura e l'individuo, produce un luogo dove viene costruito, inquadrato ed offerto alla visione un paesaggio che non è né naturale né selvaggio: è il naturale ed il selvaggio che sono desunti dalla pittura di Poussin e Lorrain, dalla letteratura arcadica preclassica, dall'architettura dell'antichità classica, delle rovine pittoresche e preromantiche, dell'esotismo. Il tutto combinato con effetti scenografici e prospettici, secondo tagli ed inquadrature studiati *ad hoc*. Nelle realizzazioni più estreme il giardino diventa una sorta di racconto a tema che mescola in modo eclettico le citazioni secondo un filo conduttore comune, talvolta quasi in un'anticipazione dei parchi tematici di divertimento.

La presenza di sepolcri, veri o commemorativi, all'interno di questa tipologia di giardino anticipa quei temi romantici del culto dei morti che troveranno piena espressione nei cimiteri paesaggistici: "Un boschetto di alberi ben disposti è bello di per sé; ma se questo è di cipressi funebri ci attacca di più per la dolce malinconia che sveglia in noi l'idea della caducità umana. La sensazione divien più viva e profonda, se in mezzo a un circondario di cipressi v'è una tomba o una memoria d'un uomo celebre o caro"³⁵. Così già dal Settecento elementi funerari quali urne, cippi, steli, obelischi, piramidi e tempietti diventano ornamenti essenziali dei giardini sul modello delle raffigurazioni arcadiche, pittoriche e letterarie.

Il giardino paesaggistico può assumere due connotazioni specifiche, pittoresco e *gardenesque*, che si declinano in ulteriori tecniche specifiche.

Pittoresco

Nel giardino all'inglese³⁵ l'aspetto pittorico del verde denota l'influenza dell'archetipo cinese/giapponese, anche se la ricerca della naturalità si afferma per gradi. Il nesso con la pittura e il quadro è letterale ("*all gardening is landscape painting*"³⁶): la natura è vista sotto una certa prospettiva studiata e 'incorniciata' per il diletto del proprietario e dei suoi ospiti. William Kent, architetto e pittore, è considerato il creatore dello stile paesaggistico intorno alla metà del Settecento: traendo ispirazione dalle forme 'selvatiche', ricerca contrasti di masse e colori, l'irregolarità e la spontaneità unite al gusto pittorico.

Il movimento dell'osservatore e la collocazione di vedute preferenziali o a sorpresa sono inclusi nella progettazione alla ricerca di effetti scenografici e luministici, tonali e chiaroscurali. La disposizione delle masse vegetali ed i percorsi sinuosi ed irregolari

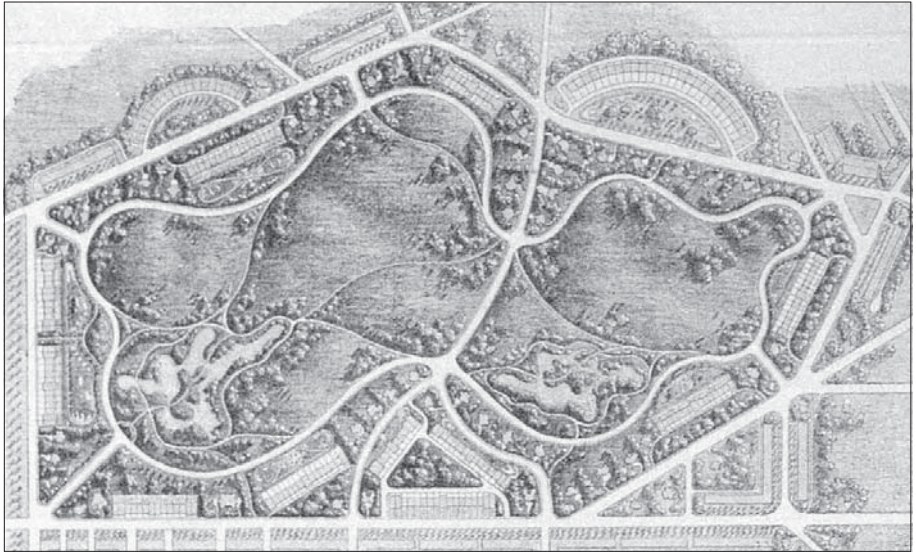


FIG. 2.21 - Pianta del parco pubblico di Birkenhead, 1845 ca. [da PANZINI pag. 174]

FIG. 2.22 - Piramide nel giardino di Maupertuis, portale in forma di finta rovina egizia, che esprime in forme grandiose il gusto per il monumento funerario nel giardino. Progettata da Brongniart, l'autore del Père-Lachaise. Anche il primo progetto per il cimitero parigino prevede una piramide (crematorio) a marcare la sommità della collina, ma non viene realizzata. [da CONAN tav. 55]





FIG. 2.23
'Fabbriche per l'ornamento dei giardini' da Thouin, 1820. Si notano i monumenti classici, tombe, sarcofagi ed urne. [da CONAN tav. 144]



FIG. 2.24
Parco inglese di Monaco, 1806. [da VERCELLONI tav. 139]

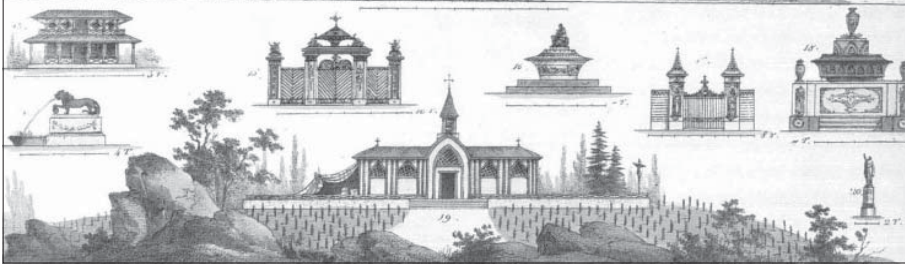


FIG. 2.25
Disegno esplicativo della differenza tra naturale e pittoresco, da Loudon, 1806. [da VERCELLONI tav. 151]

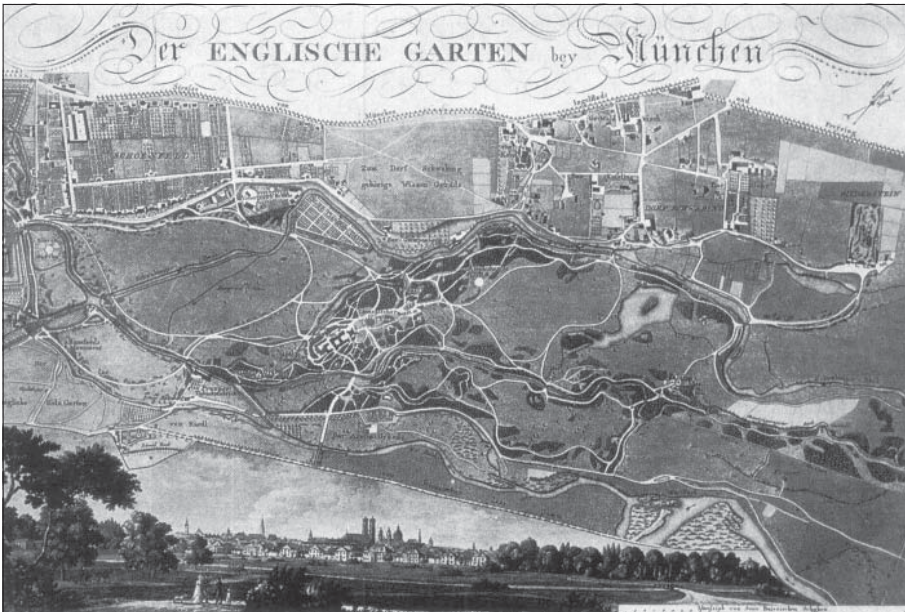
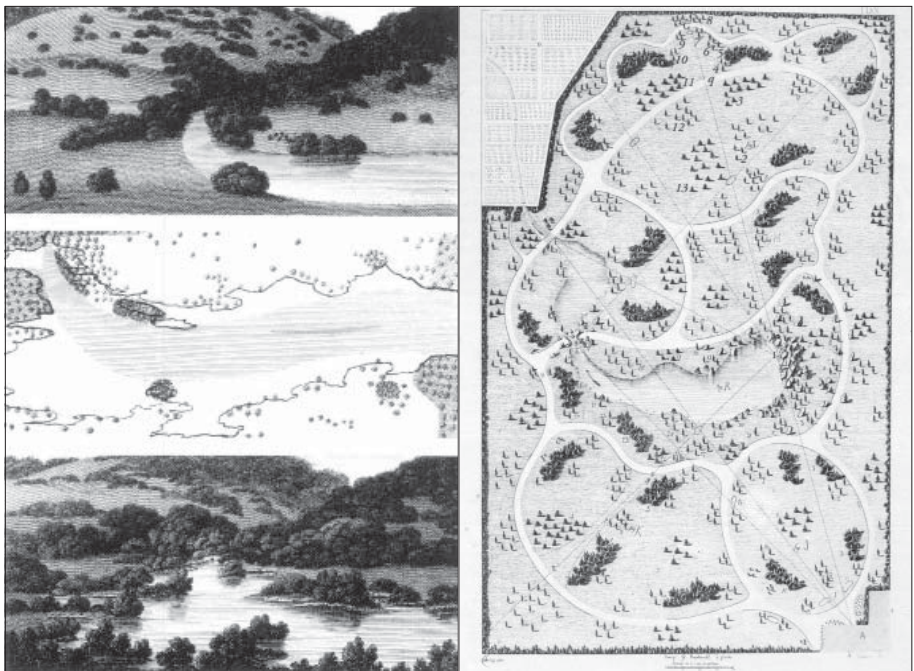


FIG. 2.26
Giardino pittoresco in cui la disposizione delle piante crea effetti prospettici ed illusioni ottiche. [da CONAN tav. 9]

enfaticizzano la percezione dell'orografia del luogo. Nell'ideale fusione tra il parco e la campagna circostante, le recinzioni sono mascherate o sostituite da fossati (*ha-ha*, ovvero muretti di contenimento scavati in un fossato asciutto che creano una sorta di recinzione invisibile). Elementi di spicco sono i boschetti (spesso con arbusti alla base per nascondere i tronchi ed accentuare l'effetto massivo piuttosto che i singoli esemplari) che fungono da filtri e separatori degli spazi aperti e da fitta cintura verso il perimetro esterno, le radure erbose, i laghetti, i torrentelli, i viali. Sono spesso presenti un giardino fiorito o un arboreto. È contemplato un uso completo dell'acqua come materiale dinamico, dallo zampillo allo stagno, e gli usi differenziati corrispondono a diverse vedute lungo il percorso.

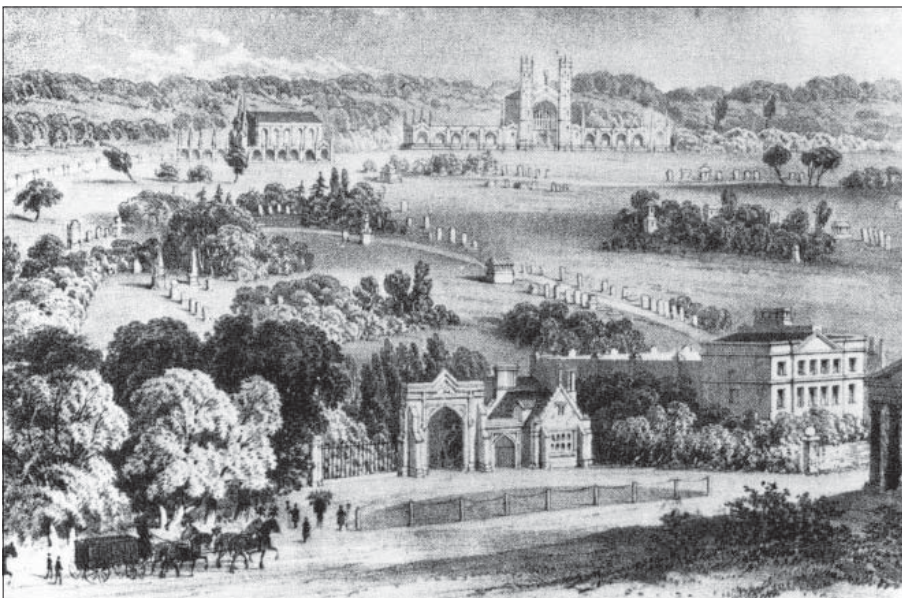
Per quanto riguarda gli elementi architettonici, sono oggetto di notevole interesse i gazebo, i tempietti, le serre, disposti lungo i percorsi in posizione attentamente progettata per alludere ai sentimenti di una cultura estetica per la quale il pittoresco, la rovina figurata, l'esotico ed il naturalistico fantastico comunicano un senso di appartenenza armoniosa e non dominatrice dell'uomo al mondo naturale. Sono molto studiati il rapporto luce/ombra, il colore, i coni visuali, anche se a volte la bellezza, grandezza e varietà delle diverse scene sono perseguite con scarsa attenzione per l'unitarietà e l'utilità dell'insieme.



Anche il giardino moderno/contemporaneo ³⁷, spesso condizionato dall'esiguità di spazio a disposizione, si avvale di accorgimenti atti ad allargare le visuali anche non riprendendo gli altri elementi dello stile pittoresco: percorsi tortuosi, ricchezza di elementi decorativi, percezioni parziali e deformate dello spazio, ecletticità di stile fino al decostruttivismo e alla sperimentazione. L'uso accorto di cortine e bordure realizzate con siepi e arbusti consente di sfruttare al meglio gli spazi e creare giochi prospettici e forti impatti 'architettonici' con poco ingombro.

Lancelot Brown, paesaggista allievo di Kent, mette a punto una tecnica peculiare chiamata *Belting-chomping-dotting* (cingere-ammucchiare-punteggiare ³⁸) caratterizzata da linee boschive continue, presenze scultoree di gruppi di vegetazione, essenze rigogliose ed isolate. L'effetto è austero, pacato e solenne, in una 'eroizzazione' degli elementi consueti della campagna.

Estremizzazione del giardino pittoresco, fino all'idea di sconfinare in un 'paesaggio giardinieristico', è la teoria del *Forest* o *Rural garden* elaborata da Stephen Switzer nel 1718 ³⁹ nell'intento di trasformare in parchi interi fondi agricoli, senza recinzioni o perimetrazioni, per quanto ampie. Vaste porzioni di territorio lasciate in uno stato apparentemente incontaminato sono destinate alla vista ed al passeggio, per diletto. È assecondato l'andamento orografico del terreno, il muro di confine è sostituito da fossati mascherati, gli alberi non sono potati. Ciò in opposizione agli spazi chiusi e geometrici, dove la natura è forzata alle necessità di composizione. Si definisce infatti 'giardiniere naturale', anche se alla fine il suo progetto somiglia al parco di Versailles.



FIGG. 2.27-28
Due versioni
del cimitero di
Norwood che
mostrano le
differenze tra
la sistemazione
pittoresca e
gardenesque,
chiamate
'Pleasure Ground
Style' e 'Cemetery
Style', da Loudon.
[da CURL pag.
257-258]

Gardenesque

Teorizzato da Loudon ad inizio Ottocento ⁴⁰, è definito come l'evoluzione del giardinaggio a comprendere fini artistici, sotto l'influenza della crescita di interesse per il giardinaggio, l'orticoltura e la botanica e sostenuto dall'idea che l'arte, nonostante imiti la natura, non debba confondersi con essa, bensì valorizzare le proprietà strutturali e compositive della vegetazione. La composizione generale segue il pittoresco, ma le singole parti sono virtuosismi di giardinaggio con specie di interesse botanico apprezzabili da vicino. Gli *arboretum*, parchi pubblici costituiti da collezioni botaniche, sono la massima espressione di questi principi. Le caratteristiche principali sono l'artisticità (riconoscibilità dell'intervento, complessità ornamentale e di colori), l'unità di espressione (gerarchizzazione dei percorsi), la varietà (composizione per scene), la relazione (principio di successione ordinata). Gli elementi compositivi tornano ad essere più leggibili e gli spazi ad essere specializzati, come *parterres* fioriti, terrazzamenti, percorsi sopraelevati. Loudon e Paxton sono gli autori per eccellenza dei parchi popolari di epoca vittoriana seguendo questo stile che permette di coniugare diverse funzioni: ricreativa (passeggiate e contemplazione), sportiva (esercizio e gioco), didattica (educazione attraverso le piante). Il secondo è però più imprenditoriale e sfrutta il valore aggiunto offerto dal parco per collocare ville lussuose, passeggiate per carrozze, aree gioco (come a Birkenhead).



Ulteriore esempio di mediazione tra stile pittoresco e geometrico, lo *Style paysager moderne* è elaborato da Thouin nel 1819⁴¹ come l'adattamento del giardino paesaggistico ai piccoli spazi della città. L'enfasi è attribuita al percorso di cintura e alla disposizione delle masse verdi per inquadrare cannocchiali prospettici verso lo spazio esterno, in una successione di vedute. Rimane però in conflitto con lo stile formale, ancora ritenuto più adatto per il giardino pubblico di piccole dimensioni in cui l'aspetto funzionale è predominante: "non è altro che un luogo di passeggio abbellito di coltivazioni di fiori e di alberature rare"⁴². Infine la *promenade publique* è ancora più semplificata, con soli filari di alberi alti aventi funzione di ombreggiamento del viale destinato al passeggio.

2.4

Bellezza sublime

La natura più rude e selvaggia incute timore ma al tempo stesso risveglia sentimenti di ammirazione legati alla sua grandiosità - vastità, infinito, oscurità - sottolineando la piccolezza dell'uomo nel cosmo. Attinge a sentimenti di paura e terrore in qualche modo legati ad un'idea di natura maligna⁴³ o quantomeno indifferente alle sorti dell'uomo, quando questa si manifesta con potenza distruttiva. Estremizzando la cultura romantica, questa visione del mondo naturale è stata spesso associata a temi funebri, come nelle raffigurazioni pittoriche di Caspar David Friedrich, ma anche alcune pitture di William Turner, ancora più visionarie. Spesso la natura è trattata in modo evocativo piuttosto che descrittivo. Il sublime può essere paragonato anche al sentimento del nulla (*nihil*, nichilismo⁴⁴) che nel '700 si riflette nella letteratura e nella statuaria, accompagnando alla morte la melanconia e idee di sparizione, annichimento, dispersione dell'individuo che vive solo nella memoria di chi resta.

Un "delizioso orrore"

Il sublime come categoria nasce nel Settecento⁴⁵ ed è ispirato *in primis* dalle esplorazioni delle montagne, che all'occhio dei romantici si trasformano da 'paese orribile' ed inospitale a 'delizioso orrore' e 'gioia terribile', due ossimori che ben definiscono questo spettacolo spaventoso che attira irresistibilmente lo sguardo. Più la vista è terrorizzante e più attrae: il fondamento del sublime è il terrore, fascinazione mista a repulsione che nasce nell'animo di colui che giudica da una posizione sicura e lontana. Sono evidenti le carenze di linguaggio quando si tratta di descrivere il



FIG. 2.29 - *Die Toteninsel* (L'isola dei morti), Arnold Böcklin, prima versione 1880. Le versioni sono in totale cinque, molto simili fra loro, ispirate dal Cimitero degli Inglesi di Firenze, dove era sepolta la figlia.
[da WIKIPEDIA]

FIG. 2.30 - *Cemetery*, Caspar David Friedrich, 1825. L'autore ha dipinto più volte il cancello di cimiteri di campagna o le rovine di una chiesa, con piccole steli e croci disseminate nell'erba o sotto la neve. A volte compare anche una fossa aperta con la vanga pronta.
[da PICASA]



sublime, che pure diventa categoria estetica per eccellenza, tanto da soppiantare talvolta il bello.

Se la bellezza è definita in base all'ondulazione della forma e la grazia è una linea serpeggiante, la prospettiva verticale dei monti soddisfa sguardo perché è più potente rispetto a quella della pianura, che si può osservare solo di scorcio, come linea di fuga, ed ogni oggetto ne nasconde un altro. È vero anche che di solito il piacere estetico è più legato al panorama che si scorge dalla vetta che al monte stesso. In seguito l'interesse dei pittori si estende anche al mare per la forma ed il movimento delle onde agitate che si increspano formando paesaggi come montuosi. In contemporanea all'avvento della fotografia, che permette inquadrature eccezionali ed istantanee, e con il procedere delle esplorazioni scientifiche, altri luoghi inospitali e climi estremi vengono inglobati nella categoria del sublime: deserti, ghiacciai, foreste in precedenza ripudiati per motivi religiosi in quanto identificati con i luoghi della punizione divina (ad esempio il diluvio). Al contrario ora gli stessi paesaggi ispirano meditazioni religiose e sulla caducità della vita, elevando lo spirito e facendo scoprire una capacità di resistere che infonde il coraggio di confrontarsi con l'onnipotenza della natura.

L'interpretazione moderna: *Land Art*

“C'è un'arte che ha accolto in sé la dimensione del tempo e del mutamento legato alle forme vegetali”⁴⁶ e lo ha interpretato in chiave artistica, a partire dagli anni '70. Si tratta di opere dinamiche i cui attributi cambiano da diversi punti di osservazione, condizioni di luce o stagioni, enfatizzando l'idea dello scorrere del tempo. Effimera per definizione, ha accettato il mutamento fino al suo estremo, la morte, anzi ne va alla ricerca per consegnare la sua opera al ciclo vitale della natura estraniandosi dalle logiche di mercato. Nel superamento dei confini tra le arti e comunione con forme artistiche diverse, porta alla fusione tra arte-nel-paesaggio e arte-del-paesaggio, dando l'idea che potrebbe rinascere di nuovo dallo stesso spazio naturale. Essa trae in parte ispirazione dai monumenti megalitici preistorici, in quanto ha il potere di conferire al luogo il medesimo carattere di sacralità e di rivelazione del divino, e l'intervento stesso è rivestito di alto potere simbolico.

2. 5

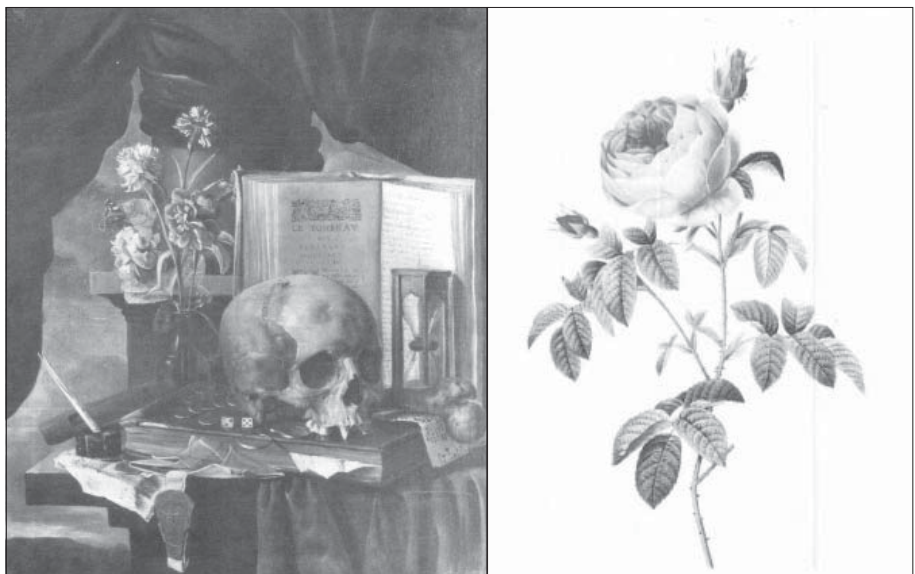
Figure retoriche

Molte volte nei cimiteri moderni, ma anche nelle città, la presenza del verde è condensata in una citazione minimale, talvolta pietrificata, che si riveste di significati retorici. Pur non trattandosi di un vero e proprio 'stile' di arte dei giardini, occorre chiarire il significato trasmesso da questa presenza infinitesima di natura nell'ambito della vita quotidiana. In effetti "mai un albero fu adorato unicamente per sé stesso, ma per quel che si 'rivelava' per suo tramite, per quel che l'albero implicava e significava" ⁴⁷.

Al di là della funzione estetica e decorativa, in cui il minimalismo può essere consono allo stile artistico adottato, si possono individuare due diverse declinazioni della funzione memoriale svolta da uno specifico albero o fiore, che possono essere descritte per analogia con altrettante figure retoriche:

- Metafora: il simbolo, ovvero sia il linguaggio dei fiori;
- Metonimia: la sintesi, ovvero sia il fiore reciso.

FIG. 2.31 - *Vanité*, S. Renard de Saint-André. Natura morta con teschio, libro di meditazioni e fiori. *Memento mori, Pulvis et umbra sumus, Mors ultimum, Vita brevis...* [da ARIES images pag. 203]
FIG. 2.32 - Ritratto di rosa, Pierre-Joseph Redouté, 1817-1824. [da VERCELLONI tav. 133]



Simbolo / metafora: il linguaggio dei fiori

Il linguaggio dei fiori o *florigrafia*⁴⁸ associa ad ogni specie dei messaggi specifici che corrispondono a significati simbolici, sacri o laici, derivanti dalla consuetudine religiosa o profana (folklore), e nella maggior parte dei casi risalgono alla mitologia classica, la quale a sua volta si innesta su leggende ancora precedenti.

Essi possono essere ricondotti a diversi elementi del mondo vegetale:

- ad una essenza: ad esempio, la rosa per l'amore, il giglio per la purezza, e tantissimi altri (cfr. il relativo glossario);

- all'idea di 'fiore in sé: il fiore o erba di campo rappresenta la caducità e la breve durata, il bocciolo la giovinezza, etc. Il dono o la raffigurazione del fiore acquisiscono significati particolari a seconda anche del contesto;

- al concetto di 'albero in sé: l'albero come natura, come simbolo della vita; le iconografie specifiche come l'albero della conoscenza o della vita, anche spezzato o sradicato; le azioni di piantare un albero, scrivere su un albero, riunirsi sotto l'albero che si rivestono di ufficialità e solennità;

- ad una parte dell'albero: radice, seme, frutto.

In tutti questi casi, la forma esteriore, o la sua rappresentazione, hanno importanza soprattutto in quanto portatrici del simbolo. La simbologia floreale-vegetale, il cui primo e più forte significato rimane sempre quello di vita, è radicata sin dall'antichità nella partecipazione al lutto e nell'offerta floreale ai defunti, e si ritrova analogamente nell'ornamento dei sepolcri. Ne permane la consuetudine tutt'oggi, anche se si è molte volte perso il legame significante-significato, svuotando il gesto o l'oggetto delle qualità ad esso legate ed assistendo ad una progressiva banalizzazione ed appiattimento della ricchezza e della varietà⁴⁹.

Sintesi / metonimia: il fiore reciso

La metonimia o metonimia, dal greco 'trasferimento di nome', è la figura retorica che consiste nel sostituire un termine proprio con un altro appartenente allo stesso campo semantico, che abbia col primo una relazione di contiguità logica o materiale. Esistono numerose modalità di sostituzione: il contenente per il contenuto, la materia per l'oggetto, la causa per l'effetto o l'effetto per la causa, l'astratto per il concreto o il concreto per l'astratto, l'autore per le sue opere, etc. Il termine usato indica il concetto da esprimere nonostante la mancanza del termine proprio, in quanto tra le due parole c'è una connessione diretta o indiretta. Quando tale connessione è di tipo quantitativo, ad esempio la parte per il tutto, la metonimia prende il nome di sinèdoche, dal greco 'ricevere insieme', figura retorica che consiste nell'uso in senso

figurato di una parola al posto di un'altra, mediante l'ampliamento o la restrizione del senso.

L'elemento vegetale può quindi essere presente o raffigurato in ambito funerario come concretizzazione del concetto di natura e come suo 'riassunto', sintesi estrema della sua rappresentazione. Il fiore reciso si trova principalmente come dono offerto in occasione della visita alla camera ardente o al sepolcro e rappresenta la materializzazione del ricordo, della presenza, di un pensiero, di una preghiera: rinnovare i fiori freschi sulla tomba mostra la costanza di questi sentimenti.

Tale consuetudine trova riscontro nell'arredo funerario sulle lastre tombali, soprattutto se di piccole dimensioni, dove a volte è inciso o applicato in metallo un fiore o ramo fiorito a materializzare questo significato di *memento*. Se ne può dedurre una doppia interpretazione: se da un lato la riproduzione con materiali duraturi del fiore indica la durevolezza e l'immarcescibilità del ricordo, dall'altro il fatto che non sia più organismo vivente e deperibile, che richiede di essere sostituito frequentemente, legittima una frequentazione meno assidua del sepolcro ed un contemporaneo affievolirsi del pensiero stesso.

Un cenno particolare merita il *crisantemo*, divenuto fiore dei defunti per eccellenza e metonimia della festa stessa e per questo disdegnato all'infuori dei sacri recinti⁵⁰, era in origine il 'fiore d'oro' associato al sole ad alla vita per la sua forma globosa e per i colori vivaci, consacrato agli imperatori orientali per la fierezza della fioritura tardiva, la sua resistenza ai freddi autunnali e la sua longevità anche reciso. Proprio queste caratteristiche, che possono essere trasposte in termini commerciali, lo hanno destinato alle bancarelle novembrine dopo il 1880 in Francia⁵¹.



FIG. 2.33 - Crisantemo per il 2 Novembre. [Foto dell'autrice, Villetta Ottagono]

NOTE AL CAPITOLO 2

¹ “Un giardiniere mi fa osservare come soltanto in autunno si percepisce il vero colore degli alberi. In primavera l’abbondanza di clorofilla dona loro, a tutti, una livrea verde. A settembre inoltrato, si rivelano rivestiti dei loro colori specifici, la betulla bionda e dorata, l’acero giallo - arancio - rosso, il rovere colore del bronzo e del ferro” citazione da Marguerite Yourcenar, *Écrit dans un jardin*, 1980.

² Cit. da Geoffery Jellicoe in Andrea Vigetti, *L’evoluzione del verde cimiteriale*, 2006, che parla di “manutenzione continua, oneri eterni”. Anche Aimaro Isola in Lucia Milone, *op. cit.*, p.120: “A me, ciò che più interessa è giocare con questo elemento un po’ imprevedibile, che è il verde, la natura... la pianta, capire che cosa capiterà a questo fiore, se verrà mantenuto sulla terra ecc. ecc. e quindi questa miscela di tutte queste cose inattese è forse quello che più ci intriga”.

³ Cit. da Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri*, 2004, citata in Milone, *op. cit.*, pp.11-12.

⁴ Cfr. Luigi Latini, *L’albero nei recinti cimiteriali tra cultura nordica e cultura mediterranea*, in *Atti del Convegno L’albero nell’ambiente urbano*, 2007; Alessandro Del Bufalo, *La porta del giardino dei silenziosi*, 1992, p.39.

⁵ Cit. da Alessandro Del Bufalo, *op. cit.*, p.39.

⁶ Cfr. Lucia Impelluso, *op. cit.*, p.6, e anche Lucia Milone, *op. cit.*, pp.48-52.

⁷ Cfr. Dario Banaudi, *Il giardino come luogo dei simboli*, in Varon, *op. cit.*, p.39. Il vegetale non è l’unico materiale costituente del linguaggio del giardino, ma si accosta alla pietra/terra, all’acqua, al metallo per costruire un linguaggio complesso e simbolico. Ad esempio nel labirinto è più importante il significato, del materiale con cui è realizzato.

⁸ Cit. da Bernardo Secchi, *Toscana felix*, in CASABELLA 536/1987 p.16 a proposito degli elementi vegetali che connotano la campagna senese e le loro combinazioni compositive.

⁹ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, pp.70-71.

¹⁰ Cfr. Lucia Impelluso, *op. cit.*, p.6 e Lucia Milone, *op. cit.*, pp.20-22.

¹¹ I testi di riferimento sono numerosi, ad esempio M. Boriani e L. Scazzosi, *Il giardino e il tempo: Conservazione e manutenzione delle architetture vegetali*, 1992 raccoglie i contributi di diversi studiosi e chiarisce il panorama complessivo delle problematiche.

¹² Anche in Pia Pera, Antonio Perazzi, *Contro il giardino*, 2007, si ribadisce il concetto della generosità del giardiniere e il cambiamento di atteggiamento contemporaneo.

¹³ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, p.68-75 e Marisa Maffioli, *Lungo il percorso dell’architettura del paesaggio con alcuni riferimenti a esperienze di intervento urbano*, in Varon, *op. cit.*, p.67.

¹⁴ Fonti: Lucia Milone, *op. cit.*, p.34; Lucia Impelluso, *op. cit.*, p.130-134; *Arte topiaria*, in www.cupressus.it. Cfr. Margherita Azzi Visentini, *Topiaria*, 2004.

¹⁵ Cfr. Lucia Impelluso, *op. cit.*, pp.194-199.

¹⁶ Cfr. Lucia Impelluso, *op. cit.*, pp.213-216.

¹⁷ Cfr. Lucia Impelluso, *op. cit.*, p.172 e Lucia Milone, *op. cit.*, p.38.

¹⁸ Fonti: Lucia Milone, *op. cit.*, p.33-37 e 53-55; Alessandro Del Bufalo, *op. cit.*, p.13; Paola Caselli, *Il giardino islamico: dagli archetipi ai modelli*, in Cellini e Sabella, *op. cit.*, pp.91-97.

¹⁹ Cfr. Lucia Impelluso, *op. cit.*, p.324.

²⁰ Cfr. Lucia Impelluso, *op. cit.*, pp.325-328.

²¹ Fonti: Lucia Milone, *op. cit.*, p.37 e 56; Lucia Impelluso, *op. cit.*, pp.127; Alain Roger, *op. cit.*, pp.29 segg; Paolo Vitta, *Il paesaggio: Una storia fra natura e architettura*, 2005, pp.86-87.

²² Cit. da Lucia Impelluso, *op. cit.*, p.6.

- ²³ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, p.38-39 e Francesco Cellini, *Note sul concetto di spazio*, in Cellini e Sabella, *op. cit.*, p.16-17.
- ²⁴ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, p.39-40 e Francesco Cellini, *Note sul concetto di spazio cit.*, pp.18-19.
- ²⁵ Fonti: Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo*, 1993; Valentina Sabella, *Il parco urbano inglese dell'Ottocento*, in Cellini e Sabella, *op. cit.*, pp.43-50; Maria Luisa Felli, *Il parco urbano dell'Ottocento: la Francia*, in Cellini e Sabella, *op. cit.*, pp.51-58.
- ²⁶ Cfr. Giovanni Ascarelli, *Città e verde, antagonismi metropolitani*, 1997, pp.9-10. La presenza dell'amministrazione statale è fondamentale e conferisce grandiosità agli interventi per la possibilità di concedere o espropriare tenute vaste. Cfr. Franco Panzini, *op. cit.*
- ²⁷ Cit. da J. M. Morel, *Theorie des jardins*, p.176, in Panzini, *op. cit.*, p.122-123.
- ²⁸ Cfr. Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, p.15 e Franco Panzini, *op. cit.*, p.246.
- ²⁹ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, p.40.
- ³⁰ Cfr. Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, pp.20-22.
- ³¹ Cfr. Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, pp.17-19.
- ³² Cfr. Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, pp.25-27; p.83 e Franco Panzini, *op. cit.*, p.127 e 136.
- ³³ Fonti: Alain Roger, *op. cit.*, p.34-35 e 39; Franco Panzini, *op. cit.*, p.178; Francesco Cellini, *Note sul concetto di spazio cit.*, pp.19-23. A volte è chiamato anche *giardino paesistico*, ma la definizione è inesatta se ci si attiene alla dicotomia paese-paesaggio esposta da Roger.
- ³⁴ Cit. da Melchiorre Cesarotti in Luigi Latini, *Cimiteri e giardini*, 1994, p.80; cfr. Lucia Impelluso, *op. cit.*, pp.329-335.
- ³⁵ Fonti: Lucia Milone, *op. cit.*, p.28 e 40-41; Francesco Cellini, *Note sul concetto di spazio cit.*, pp.19-23. Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, p.10; Franco Panzini, *op. cit.*, p.163.
- ³⁶ Cit. da Alexander Pope, progettista del primo giardino paesaggistico inglese nella sua villa di Twickenham, citato in Cellini, *Note sul concetto di spazio cit.*, p.19.
- ³⁷ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, p.43.
- ³⁸ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, p.64; Francesco Cellini, *Note sul concetto di spazio cit.*, p.23.
- ³⁹ Cfr. Franco Panzini, *op. cit.*, p.181 e Giuseppe Strappa, *I cimiteri*, in Carbonara, *Architettura pratica*, 1989, pp.537-538.
- ⁴⁰ Cfr. Franco Panzini, *op. cit.*, pp.162-165 e 248 e Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, pp.12-13. È chiamato anche *jardin fleuriste* sottolineando l'attenzione per il giardinaggio.
- ⁴¹ Cfr. Franco Panzini, *op. cit.*, pp.195-196.
- ⁴² Cit. da Boitard, *Manuel de l'architecte des jardins ou l'art de les composer et de les décorer*, 1854, citato in Panzini, *op. cit.*, p.196.
- ⁴³ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, p.62.
- ⁴⁴ Cfr. S.N., *La città dei morti cit.*, pp.21-22.
- ⁴⁵ Cfr. Alain Roger, *op. cit.*, p.65 segg. e Paolo Vitta, *op. cit.*, pp. 217-224. La teorizzazione si deve all'inglese Burke.
- ⁴ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, pp.22-24. Se ne richiamano qui solo gli aspetti utili a definire il parallelo con i progetti che, in ambito cimiteriale, hanno avuto questo appellativo, senza addentrarsi in questioni critiche e storiografiche. Sono infatti i temi del rapporto con la natura ad essere ripresi nei progetti funerari, mentre non può essere accolto il concetto di transitorietà e *performance* artistica.
- ⁴⁷ Cit. da Mircea Eliade, da Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.25.
- ⁴⁸ Questo modo di comunicazione, legato prevalentemente ai sentimenti, ha il suo massimo

sviluppo nell'Ottocento, ma i significati risalgono all'antichità. Dalla voce *Linguaggio de fiori*, Wikipedia, (al 18-5-2009). Si rimanda al relativo glossario negli Apparati per l'esposizione dettagliata dei significati legati alle diverse specie vegetali.

⁴⁹ Cfr. James Curl, *op. cit.*, p.204.

⁵⁰ "In Italia i crisantemi hanno scarso successo come piante da giardino, eppure sono gli unici fiori rustici che consentono allestimenti trionfali sino alle soglie dell'inverno. Il motivo è chiaro: sono collegati con l'omaggio di inizio novembre ai defunti [...] Restano confinati ai 10 giorni di decorazione delle tombe come vuole tradizione e, per la domanda sostenuta, il loro costo è ben più alto del valore reale, alla stregua di tutte le merci destinate al consumo di ricorrenza". Nonostante l'introduzione sul mercato di varietà a fiori piccoli rispetto ai crisantemi da taglio voluminosi e disordinati in giardino. Da Mimma Pallavicini, rubrica "Pensieri a margine", in GARDENIA, novembre 1998.

⁵¹ Cfr. Michel Ragon, *Lo spazio della morte*, 1986 [ed. orig. 1981], p.122 e S.N., *La città dei morti cit.*, p.66: "Sembra che abbiano fatto la loro apparizione sui mercati di Tolosa verso il 1830 e che siano diventati fiori da cimitero dopo il 1880".

Capitolo 3

Alcune riflessioni sulla parola *verde*

Ecco, io non penso che il verde per l'architettura sia un'aggiunta, un condimento, una salsa verde che poi si mette su tutto; penso, invece, che possa, come i mattoni o i ferri del calcestruzzo, essere costitutivo dell'opera.

AIMARO ISOLA, 2003

Introducendo il lavoro di ricerca sull'architettura funeraria nel suo legame con la vegetazione, è opportuno precisare alcune note critiche derivanti da questioni terminologiche: la parola 'verde', con la quale solitamente si intende l'elemento vegetale specificatamente in rapporto e/o in contrapposizione con quello minerale del costruito, assume accezioni differenti in relazione ad altri termini che rientrano nell'ambito della ricerca: lo spazio pubblico della città, lo spazio cimiteriale, l'architettura funeraria pubblica e privata e le pratiche rituali ad essa connesse. Esse corrispondono ad altrettanti usi, e quindi forme, del verde. L'argomento è di attualità, tuttavia appare svalutato da una sorta di ossessione ecologica che, pur essendo positiva ed auspicabile la sensibilità nei confronti dell'ambiente naturale, rende difficile un accostamento rigoroso alla progettazione formale.

Nell'architettura del paesaggio e nell'arte dei giardini, quando si prende in considerazione la natura, sia come contesto e contorno che come protagonista della scena, si intende sempre la percezione umana di quell'ambiente: il paesaggio non esiste se non è visto come tale dall'uomo, mentre la natura è di per sé indefinibile¹. In casi estremi diventa quasi una 'moda' della natura, o meglio una 'natura alla moda' che cambia costantemente seguendo le metamorfosi dello sguardo umano. Oggi pare di assistere ad una deificazione di tutto ciò che è *green*: in architettura, in economia, in politica, ma l'atteggiamento sta cambiando e l'accettazione acritica sta finendo, tanto che diversi autori², ciascuno nel suo ambito disciplinare, hanno sottolineato la vacuità di questo atteggiamento contemporaneo della società. Termini come *embellissement*, *maquillage*, *camouflage* denunciano con valore dispregiativo queste 'pennellate di colore vegetale' che nascondono e legittimano ogni intervento edilizio³.

Graffiante e irriverente, ma significativa è in proposito la posizione di Alain Roger: "Vorrei denunciare un pregiudizio: l'ossessione del verde. [...] Qual'è la ragione di

questa *verdolatria*? Perché il verde evoca il vegetale, dunque la clorofilla, e quindi la vita? Senza dubbio, ma basta questo perché il verde, un valore biologico, assurga al ruolo di valore estetico, perché questo valore ecologico diventi valore paesaggistico? [...] È proprio necessario che il paesaggio sia un vasto cespo di lattuga, una minestra di acetosella, un brodo naturale?”.

Lo spazio verde, spesso dequalificato a *green*, si riduce ad una porzione di terreno indifferenziata, residuo inedito i cui limiti vengono stabiliti sull'astratto di una mappa. Non si ricorda la storia se il disegno non tiene conto del contesto e della tradizione, non trasmette cultura se è sistemato secondo le sole regole della comodità, non è arte se si limita alla confezione: a-topico, a-temporale, an-artistico, “è un nulla vegetale [...] non si è avanzati di un passo nella creazione del paesaggio quando ci si è contentati di sistemare spazi verdi”. Si è quasi al paradosso di dover proteggere il paesaggio dai suoi stessi sedicenti protettori. Lo stesso problema si riscontra nei recinti cimiteriali, quando lo spazio verde è solo ‘terreno di risulta’, privo di significato e di valore progettuale.

È riduttivo considerare come prevalente l'aspetto ecologico della vegetazione, in quanto ne è solo una delle sfaccettature. Al reale problema della cementificazione e della plastificazione, occorre rispondere con soluzioni complesse, in cui coesistono valori estetici, urbanistici, storici, sociali, e non si può prescindere da una progettualità che tenga conto dei significati simbolici. La stessa nozione ordinaria di verde urbano è inadatta ad affrontare la realtà dei nuovi spazi pubblici: il ridurre la natura a ‘verde’ mette a nudo la povertà del modello culturale. Eppure, tale esigenza legittima è causata da una mancanza reale: ad essere insufficienti ed inadeguati sono gli strumenti di analisi e progettazione e la comprensione del rapporto di interdipendenza tra l'architettura e la natura, specialmente all'interno delle città. Conseguenza inevitabile è una sottostima delle sue potenzialità espressive, con il rischio di una banalizzazione dei risultati.

Riguardo al tema funerario, si nota un'analogia carenza di linguaggio e di significato. Le traduzioni non letterali e gli slittamenti di significato contribuiscono a chiarire come differenti consuetudini storiche, maturate dentro a distinti rapporti con la natura, la terra e la morte, abbiano portato al consolidarsi di pratiche di sepoltura, e di frequentazione dei cimiteri, dissimili tra i paesi occidentali. Lampante è il caso della locuzione ‘verde cimiteriale’ che, se in italiano è correlata a problemi di manutenzione e usata sovente in termini denigratori, è intraducibile nelle lingue anglosassoni e nordiche, dove termini differenti che suonano come ‘pantumazione’,

‘giardinaggio’ ed ‘orticoltura’ sottolineano la presenza di concetti differenti ed un dissimile approccio alla questione: non serve definire il verde del cimitero in modo specifico, perché un cimitero non è concepibile senza il suo corredo vegetale.

La straordinaria circolazione di idee e di pensieri anche molto soggettivi consentita dai nuovi media negli ultimi anni, unita ad un risveglio di attenzione generalizzato per le tematiche ambientaliste e l’amore per la natura in generale, portano ora una proficua contaminazione tra modelli e tra rituali. Da qui prende origine una vera e propria ossessione per il ‘cimitero verde’: nell’epoca dell’individualità, della personalizzazione, dell’affermazione di sé, c’è spazio per tutti di dichiarare la propria identità anche dopo la morte, dalla volontà di durata eterna al desiderio di disperdersi tornando polvere. Per tornare a riconoscersi, come società, in ideali comuni.

3. 1

Verde urbano e verde pubblico, “verdolatria”

“Nella città moderna il verde, presente in forme quantitative e qualitative diverse, rammenta l’esistenza del mondo naturale e vegetale, al quale l’uomo, in varie epoche e modi, si è sempre rapportato; e se, in termini primigeni, la natura ha talvolta significato paura dell’ignoto per l’individuo, questi è stato altresì tentato, in diverse e numerose culture, di ricondursi ad essa favorendone la mimesi, vale a dire ricreando con atti, comportamenti e forme, il suo mondo, elevandola così a essenza stessa dell’arte”⁴. Il bisogno manifestato dalla società contemporanea di poter godere della presenza del verde all’interno della città è innegabile, ma è anche fuor di dubbio che questa tematica, e prima ancora la parola stessa, sia spesso abusata: un mondo ridotto ad un colore, ad una moda, ad un numero di metri quadrati per abitante, ad uno standard quantitativo piuttosto che qualitativo, ad una legittimazione del progetto, ad un costo di gestione e manutenzione.

Rispetto all’architettura, termini come territorio, paesaggio, ambiente possono essere interpretati come un contesto, una necessaria integrazione non-estetica, o piuttosto come facenti parte dello stesso campo disciplinare e quindi soggetti alla stessa lettura⁵. L’aderire a quest’ultima posizione pone le basi per il riconoscimento degli organismi vegetali quali elementi del mondo costruito e per il loro studio sistematico. Di conseguenza ne sono individuate in modo preciso le funzioni svolte all’interno dell’ambiente urbano, e da queste le classificazioni tipologiche⁶. Tra le *funzioni* specifiche svolte dal verde urbano, che nella versione dettagliata fornita dalla

Milione sono ben ventiquattro, si richiamano dal punto di vista *ecologico-ambientale*, quella protettiva, igienica e sanitaria (controllo della qualità dell'aria, del microclima, del suolo, dell'inquinamento); per quanto riguarda invece la sfera *sociale*, quella ricreativa, culturale, didattica e non ultima quella estetico-architettonica (dal puro aspetto contemplativo fino al valore terapeutico). È comunque assodato che la funzione principale è quella del '*verde per sé*', "che ci riporta al legame ancestrale tra uomo e natura e che ci richiama ai significati di spazi aperti, liberi, non costruiti, presupposto e preludio alla funzione rigenerativa e riabilitativa del verde" ⁷. La vegetazione è dunque un elemento di grande importanza ai fini del miglioramento della qualità della vita urbana, in quanto generatore di benefici fisici e psicologici, ancor più quando fruitore e paesaggio sono posti in rapporto diretto.

Con lo svilupparsi della cultura urbanistica nella seconda metà del Novecento ⁸, il ruolo funzionale si accentua con la specializzazione delle *classificazioni tipologiche*, raggruppabili in due grandi categorie: di *arredo* (in cui prevale l'aspetto estetico - parchi urbani e giardini pubblici storici, spazi verdi di quartiere o settore, verde stradale e viali alberati) e *funzionale* ("come dice il termine stesso, si tratta di verde pubblico realizzato in funzione di determinate e particolari esigenze" - sportivo, scolastico, sanitario, cimiteriale, residenziale di quartiere e residenziale suburbano), cui si aggiunge il verde *privato* (talvolta visibile, di rado fruibile). La dicotomia ⁹ tra parco e giardino evidenzia la preminenza di elementi a preminenza naturalistica, fondamentali nella relazione tra uomo e mondo esterno e dove il fruitore si sente spettatore ed ospite, piuttosto che di spazi delimitati, perlopiù su chiara matrice geometrica, dove l'impianto vegetale è ricondotto alla creazione di un microambiente a misura d'uomo. In tempi recenti la si può dare per superata, in un'ottica più ampia di unicità dell'ambiente e di continuità tra urbano e non urbano.

Una tematica rilevante ¹⁰ connessa al verde pubblico è il costo di manutenzione che è in molti casi proporzionale al suo valore estetico, e questo al rispetto che gli è dato. Un verde pubblico diffuso e curato 'contagia' il verde privato contiguo, che di riflesso è fatto oggetto di maggiori attenzioni da parte dei proprietari, con un significativo miglioramento dell'immagine della città. È stato sottolineato che sarebbe



utile un maggiore coinvolgimento della popolazione nella sensibilizzazione al rispetto della cosa pubblica, come partecipazione alla cura, sia come ruolo educativo, sia come sentimento di proprietà condivisa ¹¹. Altro aspetto non secondario è lo studio sul campo di nuove strategie di gestione a basso costo e alta resa, anche ecologica. Tutte queste componenti possono - e dovrebbero - rientrare di diritto tra le funzioni del verde pubblico che, sentito come *cosa di tutti*, aiuta la crescita individuale e la coesione sociale.

Un'altra riflessione prende spunto dalla trasposizione inglese di 'verde urbano' come *urban forestry*. In Inghilterra le aree verdi cittadine sono spesso conformate come vere e proprie oasi di ruralità in ambito urbano, con un forte carattere di *wilderness*. In sintesi ¹², è questa l'origine prima degli spazi verdi pubblici in area anglosassone, ritagli dei *commons* e *greens* medievali rimasti racchiusi fra le case ¹³ e in seguito riorganizzati in funzione della risposta alle questioni del degrado igienico, sanitario e sociale sollevate dalla rivoluzione industriale. In altri casi, sono state concesse dai regnanti o espropriate ai notabili le grandi tenute private che, a volte, erano già aperte alla frequentazione pubblica, ma con forme, tempistiche e soprattutto classi sociali limitate: "il territorio verde, urbano e suburbano, perlopiù inizialmente legato a spazi e patrimoni privati, usufruibile solo in rari casi dal semplice cittadino, grazie soprattutto alle spinte della cultura illuminista fra il XVIII e XIX secolo, si è progressivamente trasformato in patrimonio pubblico, partecipando, come tessera significativa, alla trasformazione della città storica in città moderna" ¹⁴. I contributi più proficui si hanno in Inghilterra, Francia e Germania e possono essere così schematizzati: da "spazio

FIG. 3.1
*Hommage
à Heinrich
Tessenow*,
Ironimous, 1963.
[da VARON pag.
69]

FIG. 3.2
Cura estrema del
dettaglio vegetale
nel cimitero
americano di Lake
Forest, allestito
dallo studio di
architettura del
paesaggio Jacobs
Ryan. [da www.
jacobsryan.com]



privato, altamente qualificato e qualificante nel Seicento; luogo d'incontro della *élite* cittadina durante il Settecento, si è trasformato in ambito idealmente interclassista nell'Ottocento (con la costituzione di gerarchie di parchi, suddivise per frequentazioni) e poi in spazio con forti connotazioni sociali nel Novecento, quando le classi urbane più deboli hanno acquisito piena voce politica”¹⁵.

Dal punto di vista funzionale, i parchi urbani sono luoghi concepiti per favorire i processi di socializzazione come espressione della vita quotidiana, specialmente per i ceti sociali disagiati che, frequentando questi luoghi assieme - o almeno accanto - ai benestanti, sono incentivati a migliorare il proprio comportamento, se non lo stato sociale. Se da un lato essi sono segnale di democrazia e uguaglianza, dall'altro la loro rilevanza quantitativa è un indicatore della ricchezza e dell'attenzione dell'amministrazione pubblica.

Attraverso il passaggio nel Movimento Moderno¹⁶, si rafforzano le teorizzazioni e le standardizzazioni, fino allo svuotamento di contenuti conseguente alla riduzione della città ai soli parametri quantitativi come rapporto di suolo edificato/edificabile, in relazione alle destinazioni d'uso. Il dimensionamento, la pianificazione territoriale, questioni di natura quantitativa e localizzativa, le differenze tra verde di città e di campagna sono gli elementi prioritari. L'attenzione si sposta sull'oggetto architettonico, mentre lo spazio aperto rimane un residuo inedito, non progettato. Diventando operazione cosmetica, il passo verso il degrado formale è breve. Solo pochi sottolineano il giusto ruolo della vegetazione di cui già nel 1904, nella sua *Cité industrielle*, Tony Garnier¹⁷ afferma: “le piante sono parte integrante della scena urbana”, proponendo un nuovo paesaggio emancipato dal mito del ritorno alla natura, ma in rapporto positivo e razionale con essa: “le condizioni di natura, le quali debbono costituire un giusto contrappeso agli elementi artificiali originati dalla macchina [...] La natura interviene in modo sostanziale in quella funzione della vita che è l'abitare (spazio, sole, verde); è presente anche nella funzione del lavorare (verde e cielo); ha una parte di prim'ordine nella cultura del corpo e della mente (sito e paesaggio); in essa, infine, è inserita la circolazione” (Le Corbusier¹⁸). Dunque il verde in città può e deve essere considerato non solo come scenario e fondale estetico, ma come attore comprimario all'architettura nella realizzazione dello spazio del vivere quotidiano.

3.2

Verde cimiteriale, “verdofobia”

La presenza degli alberi all'interno dei recinti cimiteriali è storicamente associata a due funzioni prevalenti, definite come *psicologica* ed *ornamentale*, cui si aggiunge un forte significato *sacrale*, in quanto enfatizza l'eccezionalità di uso del sito. La scelta delle specie vegetali è stata e dovrebbe essere dettata quindi da considerazioni di diversa natura: simboliche, educative, filosofiche, estetiche e funzionali.

Nei cimiteri monumentali, il progettista può esprimere l'uso del verde in modo più completo, grazie alla consistenza degli spazi a esso concessi e all'idea originale di configurazione dell'intera area cimiteriale. “Grandi accessi, viali ad ampio respiro, alberi di notevole età e dimensione e alte siepi dotate di elevato impatto visivo, appaiono legati tra loro da un'impostazione progettuale antica, che porta a considerare i cimiteri monumentali come veri e propri giardini storici, imponendo



FIGG. 3.3-4
Foto aeree di
cimiteri italiani.
“Non sempre i
cimiteri italiani ci
sorprendono con
forme surreali e
inedite, a volte
sono la mestizia
e la mediocrit  che
le note dominanti.
[...] Tra di esse,
alcune note di
poetica tenerezza,
tra le pieghe
dell'incuria e della
dimenticanza.
Fiori veri ma finti
e fiori finti ma
veri. Affettivit 
contemporanea”.
(cit. da www.
foodstock.splinder.
com, 28-07-07).
[da ABITARE
n.272]

che, come tali, siano mantenuti e riqualificati”¹⁹. Gli spazi verdi funerari possono creare un ambiente sereno e pacificante: “specie vegetali sempreverdi e aree opportunamente ombreggiate contribuiscono a rendere i cimiteri un luogo in cui le difficoltà della vita di tutti i giorni acquisiscono una dimensione più contenuta e meno drammatica”.

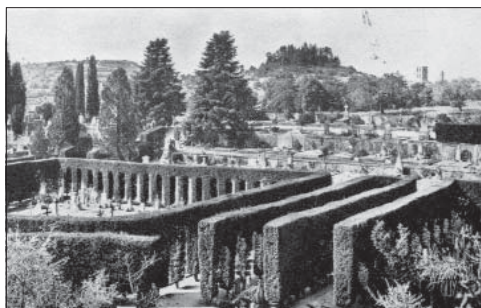
Questa ricchezza di ruoli e significati si rivela utopistica, quando si considera la pratica progettuale e le realizzazioni concrete. Nella saggistica e manualistica contemporanea, come nel web, questa categoria - che a diritto rientra nel verde, nel pubblico e nell’urbano - è il più delle volte ‘dimenticata’. Gli autori che si sono occupati di verde urbano, ne hanno sovente proposto una classificazione che non comprende il verde cimiteriale, soffermandosi su parchi e giardini pubblici anche specializzati (come spazi per il gioco, orti botanici, giardini zoologici e parchi archeologici²⁰) e verde funzionale (alberature stradali e per i parcheggi). Tra le funzioni attribuite al verde pubblico ne compare talvolta una chiamata ‘funzione cimiteriale’ a fianco di quelle educativa, sociale, sanitaria, ma senza chiarire in che cosa dovrebbe consistere²¹. Anche quando presente, la laconicità della definizione è evidente: “Il verde cimiteriale svolge anch’esso un’importante funzione culturale e ambientale, consentendo di rendere più gradevole un ambiente generalmente triste e contribuendo anche ad una conservazione dell’equilibrio ambientale e sanitario”²².



FIG. 3.5
Cimitero israelitico
del lido di venezia,
l'immagine di
abbandono è
parte del fascino
del luogo. [da
BACINO pag. 189]

FIG. 3.6
Cimitero-parco
all'americana:
Mont Auburn. Le
steli sono sparse
nel prato, sotto
grandi alberi. [da
ARIES images pag.
241]

FIG. 3.7
Immagini di
cimiteri francesi
sistemati a
giardino formale:
"Alcuni cimiteri
del XX secolo
presentano una
composizione
architettonica
fatta di cortine
vegetali e cespugli
potati in forme
diverse [...] nel
quadro del gusto
dei giardini
alla francese:
due grandi viali
fiancheggiati da
alberi potati si
incrociano ad
angolo retto e i
viali minori sono
adorni di alberi di
bosso piantati ad
intervalli regolari.
Quanto al cimitero
di Forcalquier,
che si visita
come un museo
delle piante, le
sue spallette
di vegetazione
sono alte più di 5
metri." (cit. Ragon,
pp.123-124). [da
AUZELLE pag. 106]



La locuzione ‘verde cimiteriale’ ricorre più di frequente, confrontando leggi, regolamenti e relazioni delle amministrazioni pubbliche, parificata ad altro verde di risulta ed associata a dati quantitativi e di manutenzione²³. Un fattore numerico in entrambi i casi: utile a salire le graduatorie di vivibilità urbana nel primo caso, costo da sostenere nel secondo.

Nelle descrizioni dei cimiteri storici nei quali l’elemento vegetale è più importante, è attribuita accezione positiva alla presenza di sepolture ‘immerse nel verde’ o ‘circondate dalla natura’ ed al contrario il termine ‘vegetazione’ è di solito inteso in senso negativo associato a ‘invade’ o ‘infesta’, quando se ne sottolinea lo stato di trascuratezza²⁴. Nelle relazioni di progetti di ampliamento o *restyling* si ritrovano termini allusivi, come ‘verde di rispetto e arredo del cimitero’. Salvo alcune eccezioni, la composizione viene però risolta come se si trattasse di un qualsiasi giardino pubblico, nonostante il manuale di Giuseppe Strappa avverta che “per quanto la progettazione di un cimitero-parco possa prevedere tecniche analoghe a quelle utilizzate per i parchi urbani, conviene tener conto di alcune differenze sostanziali e del diverso rapporto che in questo caso si instaura tra funzione e forma”²⁵. È necessario valutare decisioni di carattere estetico e compositivo, legate ai significati del luogo, i quali differiscono profondamente da quelli di un parco pubblico. Si devono operare anche scelte di carattere tecnico dettate dalle funzioni svolte, che pongono vincoli e condizionamenti all’organizzazione del verde (ad esempio nei campi ad inumazione o vicino ai monumenti). Tale raccomandazione rimane poco applicata.

Le indicazioni basilari riguardano lo sviluppo dell’apparato radicale in rapporto al terreno di inumazione e alla distribuzione delle sepolture, la distribuzione e densità delle ombre, l’incidenza delle superfici a prato rispetto alla tipologia dei monumenti funerari. Robert Auzelle²⁶ propone un metodo in tre fasi per affrontare al meglio la complessità della progettazione: studio degli effetti spaziali prodotti dalle piante (masse, portamento, aggregazioni, rapporti cromatici e chiaroscurali), identificazione e selezione delle essenze con uno specialista, esecuzione del lavoro in accordo con vivaisti. Egli spiega inoltre come, essendo necessario attendere almeno una generazione affinché le dimensioni degli esemplari di grandi dimensioni giungano a regime, si possa procedere a piantumare per prime le aree boscate, ma sospenderne l’utilizzo per alcuni anni, occupando per prime altre zone sistemate a giardino.

Questi argomenti rientrano nella definizione di *cemetery planting*, termine anglosassone per ‘verde cimiteriale’: vi è uno slittamento di significato verso le azioni dell’impianto (comporre, sistemare e piantumare il terreno a grande scala prima

di iniziare le sepolture) e della gestione di un parco con alberi, arbusti, fiori e prati pubblici. In lingua francese si parla in modo analogo di *aménagement de cimetière*. Nei testi inglesi si menzionano anche i termini *cemetery gardening* o *cemetery horticulture*, ovvero alla cura (*design/decoration, care/maintenance*) del verde privato che cresce sopra od attorno alle singole sepolture, nonché gli allestimenti floreali, che a tutti gli effetti rientrano nella categoria di verde cimiteriale. Ciò a differenza dell'Italia, dove la sepoltura in terra ha una diffusione limitata rispetto alla tumulazione per motivi diversi, si tende a proibire di piantare arbusti in piena terra all'interno del perimetro in concessione e sono previste limitazioni anche nel caso di vasi con terra o acqua.

3.3

Cimitero verde, "verdomania"

Oggi il richiamo al cimitero 'verde' è considerato un aspetto imprescindibile, talvolta quasi obbligatorio, in special modo nelle relazioni di progetto per l'ampliamento o il restauro di un impianto esistente. Ciò significa che l'aspetto paesaggistico occupa una posizione prioritaria nel programma architettonico e che erba, arbusti ed alberi assumono un ruolo importante nel disegno degli spazi, spesso però tralasciando il significato storico, culturale e simbolico delle essenze, che sono scelte invece secondo criteri estetici. Spia linguistica è la sostituzione del vocabolo 'cimitero' con altri presi a prestito dal mondo vegetale, in prevalenza *parco/park* e *giardino/garden* oppure *wood, forest* o *hill*, associati ad aggettivi evocativi come 'memoriale', 'funerario', 'del ricordo'. Derivate dalla tradizione nordica, inizialmente relegate in Italia ai settori accattolici e di recente sviluppate nei 'giardini' per la

FIG. 3.8
Grave-marker
di una sepoltura
ecologica. Le
posizioni sono
segnalate da
numeri, non si
possono lasciare
fiori per favorire la
crescita dell'erba e
dei fiori spontanei,
la manutenzione è
ridotta al minimo.
Un *conservation*
cemetery appare
come una riserva
naturale ed a
prima vista non
si capisce che in
realtà è un luogo
di sepoltura. [da
toward an eco-
friendly death]

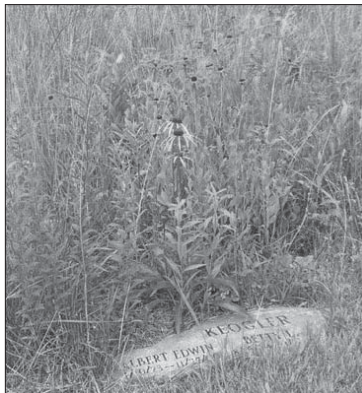


FIG. 3.9
Logo
dell'associazione
Natural Burial
[da www.naturalburial.com]



dispersione delle ceneri, le sistemazioni paesaggistiche rientrano nelle proposte dei progettisti in risposta ad una richiesta legittima della società. Anche in Italia, il 'nuovo' cimitero è progettato da architetti paesaggisti, agronomi e giardinieri come un parco pubblico, cercando di ricreare l'atmosfera d'oltralpe, dove presso le tombe si passeggia, si legge un libro, si portano i bambini, si fa un pic-nic.

L'analogo inglese *green cemetery* significa invece 'verde' nel significato di 'ecologico' (si dice anche *ecocemetery*, *natural cemetery* o *conservation cemetery*), significativo dell'indirizzo ambientalista della società. Si tratta di un cimitero 'naturale', 'ambientalista', 'ecosostenibile' che promuove pratiche di sepoltura ecocompatibili. Le motivazioni e le pratiche di questa realtà ormai consolidata sono quasi sconosciute in Italia al di fuori delle associazioni ecologiste ²⁷.

Sia la sepoltura tradizionale che la cremazione consumano notevoli risorse e materie prime e producono rilevanti quantità di rifiuti. La tanatoprassi e la cosmesi *post-mortem* fanno uso di un fluido per imbalsamare che, nonostante contenga sostanze chimiche tossiche, negli Stati Uniti è utilizzato quasi sempre per una migliore presentazione del corpo e per conferirgli un aspetto 'naturale' ²⁸. Oltre alla produzione delle bare e delle urne, delle tombe e dei relativi accessori, per quanto riguarda la sepoltura si devono considerare nel computo energetico anche gli anni di manutenzione e pulizia del monumento e del decoro vegetale (specialmente in America, piantato, irrigato e fertilizzato in abbondanza). Se all'inumazione in terra si sostituisce poi la tumulazione, i tempi si allungano ed il costo ambientale aumenta. A sua volta la cremazione, scelta da sempre più persone inappagate della sepoltura tradizionale anche perché considerata più conveniente ed ecologica, durante il suo processo di tipo industriale consuma notevoli quantità di carburante, pur considerando che le nuove tecnologie abbiano ridotto al minimo, non potendole però azzerare, le emissioni nocive.

Un'altra questione che sta diventando pressante è il problema del suolo consumato per le sepolture, anzitutto nei cimiteri dei grandi centri urbani, anche perché, indipendentemente dall'estensione del territorio, non tutti i terreni sono idonei alla sepoltura, favorendo una rapida decomposizione dei resti. Numerose associazioni si sono fatte portavoce del motto '*Save Land for the Living*', proponendo di risolvere il problema in diversi modi. Anzitutto, spingendo per la cremazione: in America, dove nel 2005 era adottata da un terzo dei deceduti, 'risparmiare terra' è la seconda motivazione di scelta, preceduta da motivi di costo inferiore e seguita dall'allentamento delle restrizioni religiose. Anche il successivo spargimento delle ceneri o la domiciliazione

dell'urna sono in netta crescita. Non tutte le religioni consentono però l'incinerazione e così in alcuni paesi si opta per il riutilizzo in verticale delle tombe, spingendo le bare più in profondità nel terreno e sovrapponendone fino a sei.

Tutto ciò porta a riflessioni sul declino del cimitero: si parla di crisi, rivoluzione, attacco al cimitero tradizionale. Seppellire i morti è un'idea antiquata, non è più sentito il bisogno di recarsi presso il luogo di sepoltura per piangere e ricordare amici e familiari.

Una risposta possibile a queste considerazioni è una filosofia chiamata *Natural Burial*²⁹, che affronta la questione del funerale e della sepoltura in funzione del rispetto assoluto dell'ambiente e dell'ecosostenibilità, cercando di ridurre al minimo l'impatto ecologico e l'inquinamento per preservare gli spazi aperti, in opposizione alla sepoltura 'moderna' vista come innaturale, come un'esclusione dalla natura difficile da accettare.

Questo tema è stato anticipato già nel 1980 da James Curl³⁰, il quale affermava che sarebbe stato "meno stravagante in termini di energia, meno distruttivo, più ecologico, più razionale e più ragionevole" tornare all'usanza medievale di inumare in tombe poco profonde e senza bara, e riusare il suolo dopo un congruo lasso di tempo. La sepoltura perpetua ha radici antiche ed è sviluppata in area anglosassone e nordica, dove il rapporto con la morte e con la natura è più sereno, e in alcune religioni. Essa ha come punto di forza il ricongiungimento del corpo alla terra madre per essere decomposto naturalmente nel suolo e riciclato a nuova vita, senza additivi chimici che accelerino il processo di scheletrizzazione come è invece spesso necessario perché la tumulazione rispetti i tempi di rotazione. Si ricollega anche al versetto della Genesi 3:19 "polvere sei, e polvere ritornerai", o "cenere alla cenere, polvere alla polvere".

Presentata come *simple and meaningful*, questo tipo di sepoltura prospetta un'accettazione non traumatica dell'ineluttabilità del morire e una '*greener burial option*' che aiuta le persone ad essere meno restie a pensare e pianificare il loro *final arrangement*, caricando il loro ultimo atto di una notevole valenza simbolica e spirituale nell'affermazione di valori personali profondi, contribuendo alla conservazione della terra anche nella morte: "*When they pick out a green burial plot, they are proud [...] It makes people's eyes sparkle*".

Secondo linee di comportamento ecologiche, non sono usate sostanze chimiche né per la preparazione e vestizione del corpo (all'imbalsamazione è sostituita la refrigerazione quando necessaria), né nella realizzazione bara, che è del tutto biodegradabile, costruita con materiali naturali, leganti e pigmenti organici. Dove è

consentito scegliere, si usano legni leggeri, vimini, foglie di banano, torba, cartone pressato, juta, lana o cotone, la coperta preferita, a volte semplici sudari, per essere posti direttamente a contatto con la terra allo scopo di una decomposizione rapida e naturale (al massimo due anni).

Il monumento, o meglio *grave-marker*, ha invece un aspetto il più possibile naturale ed integrato con il luogo ed è realizzato con piccole rocce, pietre naturali locali o legno, oppure è un albero vivo, seguendo una tradizione antica e consolidata presso diversi popoli, o una semplice incisione in una struttura memoriale collettiva. Anche il carro funebre è elettrico. È però posta la massima cura nel riconoscimento di ogni inumazione, anche con tecniche moderne di rilievo come il sistema di navigazione GPS, inserendo nella bara un trasmettitore condiviso con la famiglia.

L'inumazione perpetua è praticata in luoghi naturali non 'allestiti' appositamente, non curati da giardinieri, solitamente noti come *Conservation burial grounds*, *Natural burial grounds* o *Memorial preserves*, nella cornice della foresta incontaminata, selezionati per diventare riserve naturali: all'esaurimento dello spazio disponibile, il terreno diventa un vero e proprio bosco sacro consacrato alla memoria, protetto a tempo indeterminato da ogni tipo di uso futuro da una specifica legislazione (*conservation easement*). "A completed natural burial preserve is a green place with trees, grasses, and wildflowers, which in turn bring birds and other wildlife to the area", "These sacred and natural places leave a legacy of care and respect for our planet", "This is the place where ritual and memory connects people to land and to land conservation". Questo aspetto specifico della sepoltura naturale è interessante dal punto di vista progettuale, anche se la maggiore rilevanza è data alla scelta del luogo che diventerà una riserva naturale, mentre le opere architettoniche o paesaggistiche sono ridotte al minimo che serve per garantire la funzionalità del sito funerario.

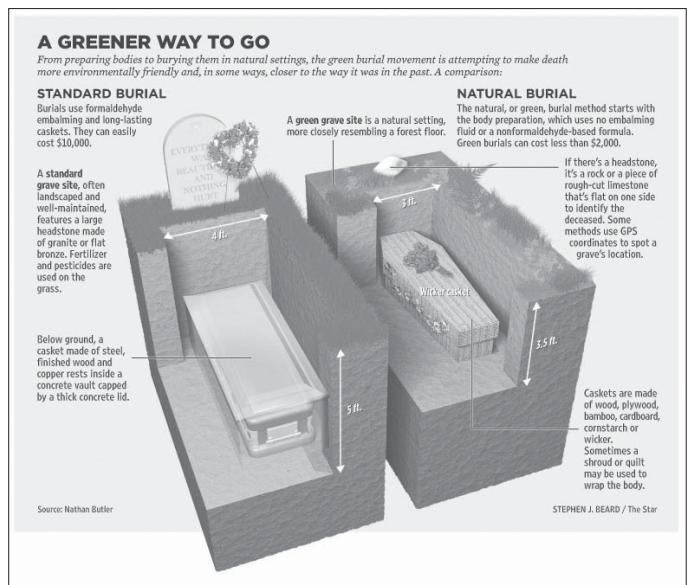
Le famiglie sono incoraggiate dagli *undertaker* a partecipare alla pianificazione del funerale, come avveniva tradizionalmente, anche se assistite da operatori specializzati: sono proposti rituali diversificati e personalizzabili, con zone consacrate ai vari culti. A volte vi è annesso un forno crematorio tradizionale, con spazi per la dispersione delle ceneri. I parenti sono anche fatti partecipi della preparazione della fossa, della deposizione del corpo, del piantare fiori e della successiva cura della tomba, perché l'inumazione nella cornice naturale onora coloro che si amano: "Planting native trees, shrubs and flowers on or near the grave establishes a living memorial and helps form a protected wildlife preserve". Il sito è sistemato in modo da favorire un avvicinamento alla natura che infonda serenità e da rendere piacevole passeggiare ed intrattenersi, ma lasciato il più naturale possibile e senza opere di



FIGG. 3.10-12
 Immagini relative alla
 sepoltura ecologica: la
 bara in vimini, la fossa
 semplice, la lapide in
 pietra naturale. [da
www.marraiafura.com e
www.thelmagazine.com]

FIG. 3.13
 'Shell', la bara ideata
 per la sepoltura in
 mare. [da www.ecofriend.org]

FIG. 3.14
 Schema di confronto
 tra sepoltura
 tradizionale e naturale:
 terreno, dimensioni,
 materiali. [da
<http://phillyecocity.wordpress.com>]



giardinaggio. Vantaggio non secondario di queste pratiche, è la riduzione di costi anche a carico della famiglia perché le usanze bizzarre e lussuose sono sconsigliate.

Altre proposte e metodi più radicali di ‘smaltimento’ o ‘riutilizzo’ del cadavere o dei resti cremati, richiamano alla mente le sperimentazioni utopistiche settecentesche: dalla vetrificazione delle ceneri cremate proposta nel 801 da Giraud (oggi c’è chi ne realizza diamanti sintetici), all’essere trasformati in compost tramite un processo chiamato *Promession*³¹. Il corpo è congelato nell’azoto liquido, frantumato ed essiccato: se ne ottiene una polvere organica che viene posta in contenitori biodegradabili e sepolta in una fossa poco profonda, sulla quale sono piantati alberi ed arbusti che si nutriranno dei composti organici, reinserendoli nel ciclo ecologico e divenendo simbolo e monumento vivente dell’estinto. L’estremizzazione di questo processo, proposta da alcuni permaculturisti, è che il ‘compost’ ottenuto fertilizzi le piante commestibili degli orti. Sarebbe la fine della competizione per la terra tra il cimitero e l’agricoltura.

Torna con *restyling* moderno anche la sepoltura in mare, praticata per tradizione dai popoli navigatori consolidata in Inghilterra, dove possiede un proprio rituale, ma riproposta in una bara-conchiglia dalle forme avveniristiche, che assicura l’inabissamento. Altri propongono di mescolare le ceneri al cemento per formare scogliere artificiali che, una volta affondate, dovrebbero rivitalizzare oceani debilitati, sostenendo lo sviluppo della vita marina, in modo da rinvigorire l’ecosistema naturale ed al contempo avere un memoriale che sia “patrimonio di vita vera [...] piuttosto che passare un’urna alle generazioni future, o prendere spazio in un cimitero”³².

Sebbene l’alternativa radicale di queste ‘riserve funerarie’ non appaia praticabile in Italia per motivi di spazio³³, di costumi³⁴ e di legislazione (in Inghilterra si può seppellire ovunque, non solo in cimitero, mentre la legislazione italiana non permette di essere sepolti senza il cofano regolamentare), è significativa la riflessione sull’impiego di materiali e processi più ecologici anche nella realizzazione della bara, che essendo sepolta diventa subito un ‘rifiuto’ a carico del terreno con il suo corredo di legni e metalli pregiati, di tessuti e vernici sintetiche. I fautori del movimento verde sottolineano che la scelta non è tra *all-green* e *no-green*: ci sono *varying shades of green* - varie tonalità di verde. Se la sepoltura naturale è l’opzione più estremista, essa rappresenta un’opportunità di rispondere in diversi modi al desiderio di celebrare, nella morte, l’ambiente naturale e quindi la vita.

3.4

Verde dinámico e verde estático, riti e forme

"*Las especies vegetales son elementos de mediación entre los vivos y los difuntos. Están presentes especialmente en dos situaciones, que podríamos denominar dinámica y estática. En la primera, están presentes en el paso del difunto al mundo de los antepasados; en la segunda, permanecen en los alrededores del lugar del enterramiento*"³⁵. Con questa singolare definizione che si rifà in modo esplicito all'immagine del movimento (nello spazio come funzione, piuttosto che nel tempo come storia), Jaume Bover nella presentazione del libro di Celestino Barallat distingue l'uso della vegetazione vivente in ambito funerario: da un lato la *ofrenda*, dall'altro la *plantacion (sembrada*, cioè 'seminata'). Ma "qual è il motivo dei cipressi nei cimiteri, delle corone di fiori durante le esequie, dei crisantemi ad Ognissanti? Anche lo scenario vegetale della morte ha la sua storia remota e, ancora una volta, le nostre usanze sono solo reminiscenze dell'antichità greco-romana"³⁶. Come cipressi, tassi, bossi fanno ormai parte integrante del paesaggio cimiteriale, così i fiori recisi o in vaso fanno mostra di sé sulle tombe. Posare un fiore sulla tomba equivale a materializzare un pensiero di ricordo o di preghiera: l'analisi dei riti e della loro origine rende conto della ricchezza di significati racchiusa dall'offerta vegetale al funerale o presso la tomba anche in ambito mediterraneo.

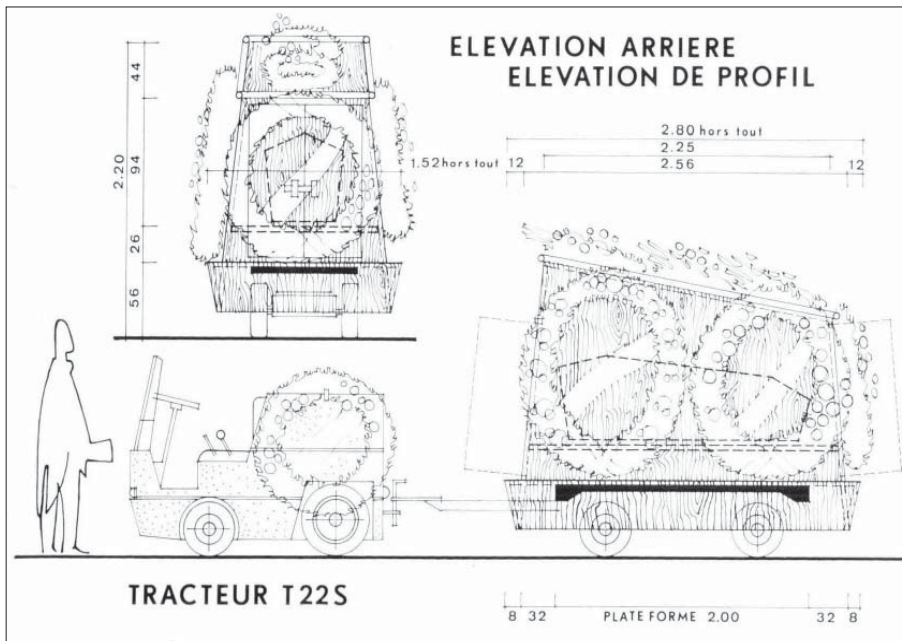
La ritualità che circonda la morte³⁷ è la risposta ad un bisogno insito nell'animo umano in tutte le culture, perché essa è vissuta non solo come fatto biologico (come è per gli animali) ma come una realtà che mette in qualche modo in contatto con un altro mondo, ignoto. Anche nel caso in cui questa 'alterità' non si identifichi con il divino, e quindi la morte sia inserita in una liturgia religiosa, permane un significato sacrale. Con scopo consolatorio e rassicurante, il senso del sacro è attribuito di volta in volta all'individualità del singolo nella sua memoria o sopravvivenza, oppure al senso collettivo di 'entità panteistiche' come la terra, la natura o l'energia vitale. Si tratta di un concetto talmente complesso da avere ancora bisogno di un luogo reale in cui celebrarsi, perché lo spazio interiore non è sufficiente e perché la condivisione fa parte di questo processo. L'aspetto di sospensione del tempo ordinario che vi è associato è fondamentale per permettere ai dolenti di esprimere la loro sofferenza e di elaborare il lutto, sostenuti dalla comunità.

La ritualità dell'addio è ricompresa nei *riti di passaggio*³⁸ che scandiscono, durante la vita dell'uomo, il cambiamento di *status* fisico o sociale all'interno del gruppo in cui è inserito e che deve confermare la propria continuità prima e dopo l'esistenza

individuale: ad esempio battesimo, passaggio all'età adulta, matrimonio. In ciascuno di questi si distinguono tre fasi: di separazione/*preliminari*, di *margini/liminari*, di *aggregazione/postliminari*. È interessante notare come spesso l'immagine di una 'morte' sia presente nella prima fase, come visualizzazione del distacco dalla vecchia condizione per entrare in quella nuova (anche il battesimo è la 'morte al peccato per risorgere a vita nuova'). In ambito funerario, i primi riguardano la preparazione ed il trasporto del corpo, per prendere coscienza dell'avvenuto decesso; i secondi consistono nella cerimonia vera e propria fino alla sepoltura o dispersione delle ceneri; gli ultimi comprendono il periodo successivo, fino all'esaurimento del lutto e la reintegrazione dei vivi nella società.

Tenendo presente questa scansione, in cui si fa rientrare la cura del sepolcro che può durare anche per un cospicuo numero di anni, si presenta di seguito una ricognizione dei momenti e delle modalità in cui il mondo vegetale entra a far parte del rito di passaggio, cercando di riallacciarsi alle sue origini e motivazioni storiche.

Fig. 3.15 - Proiezioni ortogonali di piccolo carro funebre elettrico, destinato agli spostamenti all'interno del cimitero, decorato con corone di fiori. [da AUZELLE pag. 294]



Gli elementi del rito: segnale, addobbo e offerta floreale

Fin dall'antichità, in numerose culture i fiori accompagnano i diversi momenti del rito funebre, con funzione di partecipazione al lutto o di onoranza, esprimendo inoltre con la loro deperibilità la fragilità della vita. È tuttavia difficoltoso risalire alle motivazioni 'originarie' della scelta della vegetazione per esprimere questa simbologia, codificata dai testi di florigrafia che descrivono i messaggi simbolici associati al linguaggio dei fiori. Le opere di carattere storico o sociale che affrontano le consuetudini ed i riti funerari delle diverse culture si soffermano sulla descrizione del modo in cui il fiore può entrare a far parte della cerimonia, ma l'origine di questa pratica è data per scontata. Anche nella saggistica dedicata alle nuove ritualità e strutture per il commiato, sono episodici gli accenni alla consuetudine di offrire fiori al defunto. Gli addetti del settore propongono varietà di addobbi floreali della camera ardente, del cofano e del carro funebre, fornendo al parente che organizza la cerimonia o all'amico che 'fa visita' una guida nella scelta delle essenze adeguate e dei i messaggi scritti da associarvi. Se originariamente alla ritualità soggiaceva una simbologia, oggi se ne è in gran parte persa memoria, sostituita da gesti fissati dalla formalità del cerimoniale. In proposito, negli *Apparati* è stato raccolto un glossario delle essenze vegetali in qualche modo legate ai costumi funerari con la relativa genesi delle simbologie.

Si propone una classificazione delle forme derivanti dai diversi ruoli svolti dai fiori all'interno del rito funebre dall'antichità ad oggi, in tre casi: il *segnale*, l'*addobbo* e l'*offerta* floreale.

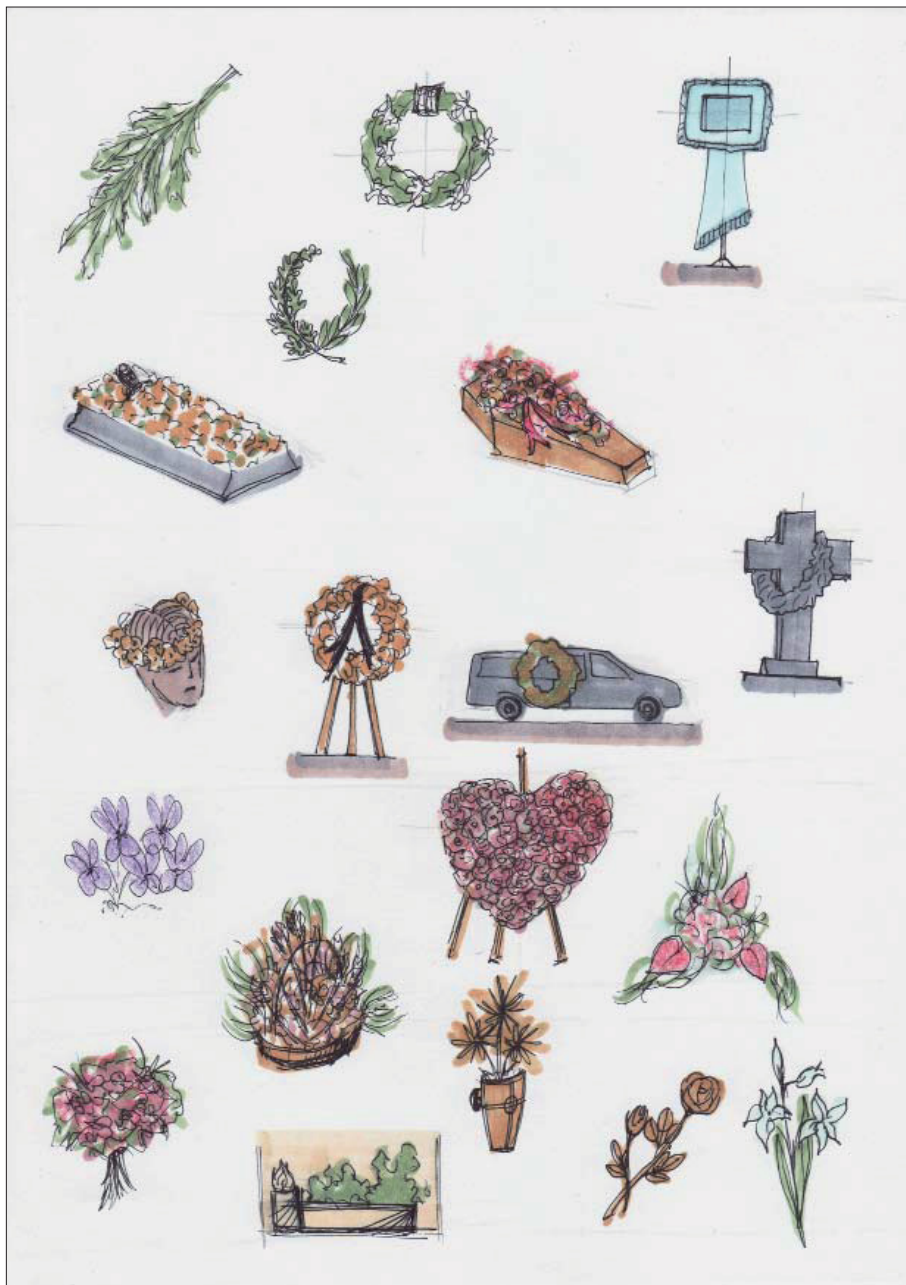
Il termine *segnale* raggruppa le forme in cui un esemplare del mondo vegetale è adoperato per annunciare l'avvenuto decesso all'interno di una casa. Già nell'antichità classica si era soliti porre una frasca di cipresso all'ingresso dell'abitazione del deceduto, in segno di lutto³⁹. In ambito anglosassone, si chiama *Door badge*, traducibile con 'insegna', il ramo o mazzolino fiorito, anche con nastro a lutto, che si pone sulla porta di una casa dove è morto qualcuno. Lo stesso termine indica anche il fiocco rosa o azzurro (*Baby door badge*) che annuncia una nascita, con evidente assonanza di significati. In Italia si usa invece porre un cavalletto che regge la *coccarda funebre*, coccarda in stoffa di grandi dimensioni nel cui centro si affigge un manifesto per il defunto e/o immagini sacre. Qui, il fiore si ritrova eventualmente raffigurato con solo scopo ornamentale.

Un *addobbo* floreale può essere applicato al corpo, al letto funebre, alla bara, alla stanza, al mezzo di trasporto del defunto, secondo forme consolidate ben presenti nell'immaginario comune. Le imprese florovivaistiche e le associazioni di giardinaggio propongono corsi specifici che sono utili per classificare le diverse tipologie di composizioni che costituiscono l'arte floreale funeraria⁴⁰. Si hanno:

- Il *copriferetro* o *copricassa*. Chiamato in gergo *cofano* o *mezzocofano*, riveste il coperchio della bara o una sua parte, riprendendone la forma. Deriva dall'usanza di deporre il defunto su una lettiera di fiori e/o coprirne il corpo. Tale pratica si ritrova con maggiore o minore intensità in quasi tutte le popolazioni dall'antichità: è stato verificato che resti di pollini rinvenuti in tombe di neandertaliani in una grotta in Iraq appartenessero a una lettiera di fiori su cui era deposto il corpo⁴¹. Non è dato conoscere se in questa fase del rito fossero attribuiti ai fiori significati simbolici o solo una funzione decorativa. Gli antichi Egizi⁴² ponevano comunemente narcisi accanto ai corpi e nei sepolcri sono stati ritrovati fiori aromatici e ghirlande di salice o delfinio, rosmarino, alloro, olivo, mirto, reseda, menta, violaciocca. I Greci legavano le estremità di un ramo frondoso per formare una corona da porre sul capo del defunto ed eventualmente aggiungendo dei fiori. Anche i Romani distendevano il corpo su un letto di fiori e con la testa cinta da una corona di fiori freschi (amaranto, sempreviva, asfodelo, violetta, narciso, edera, mirto, alloro, ulivo) o di foglie d'oro. Nella tradizione greca erano invece i partecipanti al funerale a portare sul capo delle corone di cipresso, in segno non di lutto ma di ricordo.

- La *corona funebre* o *mortuaria*. È un altro tipo di offerta che ha avuto lunga storia e ampia fortuna dalle civiltà egizia, etrusca, greca e romana ed è riportata in trattati e descrizioni di funerali antichi⁴³. Ne permane la consuetudine nei sepolcri cristiani come motivo decorativo pietrificato, mentre la versione con fiori freschi riappare in grande stile nei grandi cortei funebri nel corso dell'Ottocento, nonostante la Chiesa - che aveva infine accettato gli alberi nei cimiteri con giustificazioni igieniche - abbia cercato di impedirlo, opponendosi con fermezza a questo rito considerato sfacciatamente pagano. Tuttavia prevalgono il desiderio di ostentazione dell'agiatezza della famiglia e della partecipazione della società, sostenuti dagli interessi economici dei commercianti. Composta di sempreverdi e fiori, si sviluppa in forme scenografiche sempre più grandiose, perfino eccessive e maniacali, in un trionfo di arte floreale in gran parte svuotato dagli originali significati rituali e di florigrafia. Oggi le corone classiche sono anelli di fiori, piatti o bombati, appesi in verticale e sostenuti da un cavalletto, che vengono posti a decorazione della camera mortuaria e del carro funebre durante il corteo. La forma è simile alla coccarda o insegna funebre, le quali

Fig. 3.16
Carrellata degli
elementi del
rito che hanno
influenzato
l'offerta floreale e
l'arredo tombale.
- dal cipresso al
door badge ed alla
coccarda.
- dalla lettera al
copricassa.
- dalla corona di
fiori posta sulla
capo alla corona
funebre, anche
scolpita come
motivo decorativo.
- dalle offerte
periodiche
romane (*violaria*
e *rosaria*) e dal
mazzo portato in
dono, discendono
il cesto e le sue
varianti (cuscino
in diverse forme
e composizioni
più ricercate), il
portavasi, i tralci
di rose in bronzo.
Elaborazione
autografa a
schizzo.



hanno però un significato più specifico di ‘annuncio’.

- Il *cesto*. La pratica del dono dei fiori nasce nella Francia borghese ⁴⁴, mutuata dalle consuetudini della visita di cortesia: come si portano i fiori alla padrona di casa, così si offrono fiori ai defunti quando li si va a visitare presso l’abitazione o la tomba, che sarà la nuova casa. La conformazione classica varia dal mazzo un grande cesto di vimini con manici per portarlo colmo di fiori disposti in modo più o meno formale, ma non ha una connotazione specifica ed oggi le composizioni sono le più svariate, realizzate con fiori recisi o piccole piante d’appartamento.



FIG. 3.17
The day of the Dead, William-Adolphe Bouguereau, 1859. Due donne in lutto offrono corone di fiori sulla tomba. L’offerta di fiori è simbolo del rinnovarsi del ricordo. [da ARIES images fig. 394]

- Il *cuscinio*. È un 'incrocio' tra le altre tre tipologie: una composizione di fiori piena, da appendere in verticale come la corona, ma realizzata su un supporto circolare, ovale o talvolta a forma di cuore o croce, che si può anche appoggiare sopra la bara.

Per *offerta* (è usato anche il termine più generico di 'omaggio') si intende invece l'atto di portare un mazzo, un cesto o un vaso di fiori vivi - e quindi l'oggetto stesso - al cospetto del defunto nella camera ardente, accompagnato da un messaggio di dedica. Può essere anche inteso come un atto di 'santificare' il defunto, perché è consuetudine offrire fiori alle immagini devozionali dei santi. Il cattolicesimo pone l'accento sul momento del cordoglio nella camera ardente e della funzione in chiesa, per i quali la presenza dei fiori è uno degli elementi accessori tipici, assieme ad immagini ed oggetti sacri, allo svolgersi dei riti e delle preghiere, affinché "siano di sollievo al cristiano che crede, senza urtare l'uomo che piange" ⁴⁵. Le offerte e gli addobbi 'seguono' il defunto durante tutto il rito, essendo portati dalla camera ardente alla chiesa in cui è celebrato il funerale, ed infine disposti attorno al luogo di sepoltura finché non deperiscono.

Dimostrazioni di ricordo ed affetto sul sepolcro

La prassi dell'offerta floreale trova la sua naturale continuazione nel 'portare i fiori al cimitero' (in dialetto si dice *fiuri*) da parte di chi fa visita in modo occasionale o periodico, con la manifestazione di ricordo ed affetto condivisi nella ricorrenza del 2 Novembre. A volte criticata come usanza che legittima a 'dimenticarsi' dei defunti per il resto dell'anno, la celebrazione del giorno dei morti ha radici antiche e anzi nell'Ottocento il camposanto era a volte aperto ai visitatori solo in quel giorno, celebrato con grande devozione e partecipazione di popolo ⁴⁶.

Dal Medioevo fino al Settecento ⁴⁷ il culto quotidiano dei morti non era praticato per l'impossibilità di individuare il punto della sepoltura (effettuata solitamente in sommarie fosse comuni) e per la convinzione dell'incomunicabilità tra i due mondi. A partire dall'Ottocento invece la nuova cultura romantica della morte, sostenuta dai letterati, incontra il desiderio generalizzato di esternare il cordoglio, riprende un'usanza presente già nell'antichità più remota, in cui l'omaggio floreale rappresentava un modo per onorare il defunto, rianimarlo nella sua esistenza ultraterrena, dimostrargli affetto, ricordarlo e dialogare con lui. I Romani nei giorni successivi al funerale rinnovavano l'offerta di alimenti e vino e di fiori, ghirlande e corone (con preferenza per le rose) per sfamare, rallegrare e rianimare il defunto con una ricca ritualità dovuta alla credenza nella sopravvivenza dell'anima che

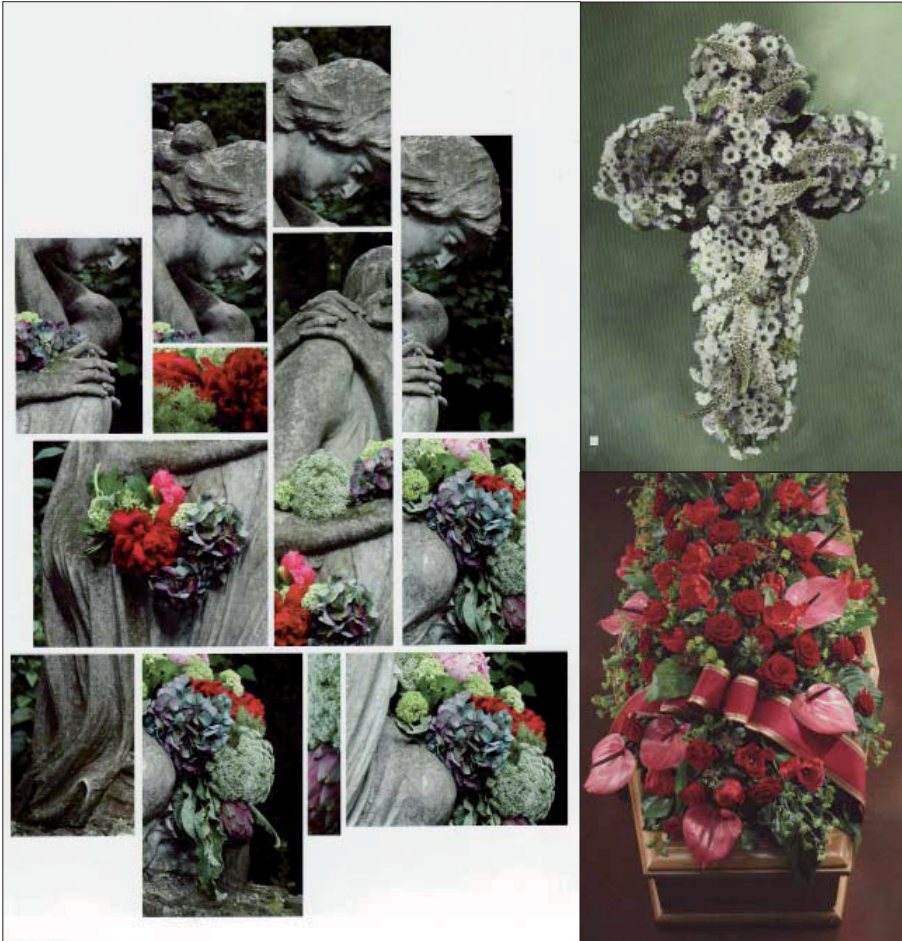


FIG. 3.18
Allestimento
di arte floreale
alla certosa
di Bologna.
[da MIGNON
Breathless pag.
76]



FIG. 3.19
Arredo tombale
coordinato:
portavasi e
fioriere. [da
BOSISIO pag. 91]

FIGG. 3.20-22
Cuscino apeso a
forma di croce,
copricassa,
decorazione
floreale dell'urna
cineraria. [da
MIGNON I fiori
per l'ultimo saluto
pagg. 5-25-31]

avrebbe preso dimora nella tomba. Specialmente i fiori rossi, richiamando il colore del sangue, rinvigorirebbero l'ombra che ne è priva. Il mondo romano dedicava un'attenzione straordinaria al culto dei morti, e ne sono testimonianza diverse ricorrenze annuali della commemorazione familiare: i *Parentalia* (13-21 febbraio) con fiori e cibo, i *Lemuria* con lucerne e riti per esorcizzare gli spiriti, la *Festa di Attis* (marzo) che impersona la natura che muore e rinasce, i *Rosalia* e i *Violaria* tra maggio e giugno, celebrati con i rispettivi fiori sulle tavole dei banchetti e sulle tombe ⁴⁸. Anche occasioni familiari, come i compleanni, erano festeggiate presso la sepoltura e delle lampade erano accese alle calende, idi e none di ogni mese.

Nella prima epoca cristiana i rituali legati ai fiori (rose, viole, gigli, fiori rossi) rimangono un modo per mantenere saldo il legame con i defunti. Sulle tombe sono offerte o rappresentate corone di alloro, fiori, metallo prezioso (etrusche), adottate dal cerimoniale pagano assieme alle foglie di palma simbolo del martirio. Vengono anche accesi lumi e gettati fiori come viole, rose e gigli: "sebbene i pagani avessero cerimonie simili, i cristiani non venivano mai accusati di fare nulla che sapesse di paganesimo" ⁴⁹, ancor più quando nel 313 il culto è liberalizzato e si possono collocare i recinti cimiteriali all'aria aperta, fuori dalle città. Simili pratiche sono tollerate, nonostante considerate dagli ecclesiastici futili e contrarie alla spiritualità cristiana, tanto che alcune voci autorevoli tentano di dissuadere i fedeli (come Tertulliano nel II secolo e Sulpicio Severo). Tra il '600 e il '700 si registrano invece numerosi tentativi di sradicare le usanze pagane relative ai riti ⁵⁰ (banchetto funebre, offerte di cibo, accensione di lanterne etc.): si introducono pratiche quali usare la bara, vestire, mettere il rosario tra le mani, celebrare la messa e segnare la sepoltura con la croce, per 'cristianizzare' l'ultimo saluto. Più tardi nel mondo protestante si arriverà a proibire le celebrazioni delle messe di suffragio negli anniversari e nei giorni dedicati ai morti ⁵¹. In alcune culture, quali in Est Europa e in Messico, si celebrano invece ancora con fervore le feste primaverili dei morti, in cui si intreccia il risveglio della natura con l'influenza delle anime dell'oltretomba.

Gli ebrei dedicano una singolare cura alla preparazione dei morti, che è un precetto religioso porta merito e lode. Sulla tomba vengono posati mucchietti di sassi in segno di rispetto e testimonianza di cura, ma non vengono portati fiori o corone, nonostante comunque l'Aldilà sia concepito come un Giardino delle Delizie (Eden) riservato ai giusti di tutte le nazioni, in cui godere la presenza di Dio ⁵².

Oggi per diverse motivazioni, in molti casi il fiore reciso o in vaso è sostituito dalla sua imitazione artificiale, sia per una questione di scarsa possibilità o volontà di visitare la tomba, sia per una sorta di trasposizione del problema igienico-sanitario dal corpo umano all'organismo vegetale codificato dalle ordinanze comunali: in estate i fiori sono vietati in molti comuni d'Italia perché si decompongono rapidamente, causando cattivi odori e pericoli all'incolumità dei visitatori⁵³. È anche quasi ovunque vietata la posa di vasi con terra, pure più resistenti e meno bisognosi di cure, al fine di non intralciare il passaggio o sporcare. Si cerca inoltre di evitare che l'eccessiva eterogeneità derivante dalla sommatoria di molteplici iniziative private contribuisca al degrado dell'immagine d'insieme dei quadri e dei campi ed alla riduzione dello spazio di circolazione tra i monumenti.

L'offerta di fiori presso la tomba trova la sua naturale continuazione da un lato nell'allestimento del sepolcro con verde privato a scopo decorativo, e dall'altro nella pietrificazione della vegetazione nell'ornamento dei monumenti. L'articolazione delle forme che il verde assume nei confronti delle microarchitetture private sarà analizzata in dettaglio nel capitolo 6.



FIG. 3.23
Cimitero
austriaco, dove
ogni copritomba
ospita un piccolo
giardino. [da www.compagniadeltgiar.dinaggio.it]

NOTE AL CAPITOLO 3

- ¹ Cfr. Alain Roger, *op. cit.*, p.16.
- ² Cfr. Alain Roger, *op. cit.*, pp. 101 segg. e Pierluigi Nicolin, *Conflitti*, al capitolo *Verde e Cemento*, pp.159-180. Da queste pagine sono tratte le note seguenti.
- ³ Nulla è negato all'edilizia se occultato, ingentilito o scambiato per uno spazio verde e a sua volta nessun progetto è approvato se non prevede i suoi congrui metri quadrati di verde.
- ⁴ Cit. da Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, p.6.
- ⁵ Cfr. Bruno Zevi, *Paesaggi e città*, 1995.
- ⁶ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, p.77-81 e S.N., *Il verde urbano nel paesaggio*, estratto da AA.VV., *Manuale per i tecnici del verde urbano*, Città di Torino, 1997, in *Paesaggio e architettura rurale*, da www.paesaggio.net, per quanto riguarda le definizioni di funzioni e categorie.
- ⁷ Cit. da Lucia Milone, *op. cit.*, p.81. Si parla di *Healing Garden*, dove benessere deriva dalla sola vista di elementi verdi, con particolare attenzione per il valore estetico e curativo.
- ⁸ Cfr. Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, pp.35-38.
- ⁹ Cfr. Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, p.7.
- ¹⁰ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, p.151-156. Il libro comprende un'ampia trattazione, con casi pratici, dell'aspetto terapeutico della cura del verde pubblico da parte di soggetti svantaggiati, con ricadute positive anche sull'estetica.
- ¹¹ La cura (in inglese si distinguono *to cure* e *to care*) è pensare a qualcosa ed esserne curiosi come funzione cognitiva, avere delle attenzioni come funzione passionale, pensare a cosa fare ed agire come attività e impegno, preoccuparsi e farsi carico come responsabilità, fare e 'guarire' finché non ci sono preoccupazioni come acquisizione di sicurezza di sé. La psicologia ambientale sostiene che la 'cultura del verde' non è un ideale romantico, bensì un bisogno fisico, anche solo del contatto visivo.
- ¹² Fonti: Franco Panzini, *op. cit.*; Giovanni Cerami, *Il giardino e la città*, 1996; F. Migliorini, *Verde urbano: Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, 1989; Emanuela Belfiore, *Il verde e la città*, 2005; Giovanni Ascarelli, *op. cit.*
- ¹³ In Inghilterra la frammentazione della proprietà e dell'amministrazione pubblica rende difficile reperire grandi spazi da dedicare alla fruizione pubblica. Gli *squares* sono isolati verdi retaggio degli antichi prati (green e common) di proprietà pubblica per il pascolo, le riunioni ed i mercati.
- ¹⁴ Cit. da Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, p.7.
- ¹⁵ Cit. da Franco Panzini, *op. cit.*, p.3.
- ¹⁶ Cfr. Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, pp.27-32.
- ¹⁷ Cfr. Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, p.30-31; F. Migliorini, *op. cit.*, p.175.
- ¹⁸ Cit. da Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*, 1971, p.80
- ¹⁹ Cit. da Andrea Vigetti, *op. cit.*, anche la seguente.
- ²⁰ Cfr. Maddalena Vagnetti, *Tipologia e funzioni del verde pubblico*, in AA.VV., *Verde pubblico*, REDA 1989, pp.96-97.
- ²¹ Anche Mariella Zoppi inserisce la sezione *Cimitero parco*, curata da Luigi Latini, all'interno della categoria *Verdi specialistici*, volume *Vuoti urbani*, collana *Progettare con il verde*, parificato a piazze, strade e parcheggi, *business parks*, cave e discariche, orti urbani. Il testo consiste in una breve nota storica corredata da qualche esempio recente e scarsi spunti progettuali.
- ²² Definizione tipica di verde cimiteriale, classificato come una tipologia di verde funzionale, nei manuali.
-

²³ Espressioni quali “metri quadrati per abitante” ovvero “appalto per la cura e manutenzione”. Emblematico: “... a meno che non si intenda come verde i parcheggi, le scuole, i cimiteri, le scarpate, gli svincoli autostradali”, da *Raddoppiare il verde in due anni*, 26-03-2004, in <http://archivistorico.corriere.it>. Sono stati visionati tramite Google Search centinaia di siti.

²⁴ Specialmente acattolici: dal fenomeno di esilio *extra-muros* che ne ha segnato la localizzazione, oggi emergono elementi di interesse ecologico per via di condizioni di inselvaticamento e abbandono che hanno favorito la formazione di particolari habitat naturali: non è raro che gli appassionati di botanica abbiano ritrovato specie rare o antiche, sopravvissute all'interno di questi spazi poco frequentati. Da Luigi Latini, *Luoghi della memoria cit.*, pp.95.103.

²⁵ Cit. da Luigi Latini, *Cimiteri parco*, in Zoppi, *Progettare con il verde*, 1990, pp.207-209.

²⁶ Cfr. Robert Auzelle, *Dernières demeures*, 1965, al capitolo 16.

²⁷ Fonti: J. Novey, *Greening your final arrangements*, 2008, in www.greenamerica.org, associazione Green America - came together; R. Heppell, *Green Funerals and Green Burials - Are you Ready?*, 3-4-2008 in www.funerafuturist.com, Funeral Futurist - Helping funeral and cemetery professionals embrace the future!; sito www.greenburials.org, Green Burials, ...Return Naturally; H. Stewart, *Toward an eco-friendly death*, 8-7-2009, in www.thelmagazine.com, The L Magazine.

²⁸ Talvolta le agenzie di pompe funebri fanno credere ai clienti che l'imbalsamazione sia prescritta dalla legge, mentre è obbligatoria solo in caso di trasporto oltre i confini dello stato federale. Cfr: H. Stevens, *Cremation or burial - Carbon emissions and the environment*, da www.keywordspy.it.

²⁹ viene proposta da *Funeral Homes, Park Cemeteries* privati e associazioni principalmente in UK, USA e Canada a partire dalla fine del Novecento, sull'onda del sempre maggiore interesse da parte della popolazione per le questioni ambientali. Nel 2008 si contavano più di 200 siti in Inghilterra, e solo una ventina in America, tra cui Ramsey Creek Preserve, Memorial Ecosystems, 32 acri in South Carolina, il primo aperto in America nel 1996, Green Springs Natural Cemetery, 93 acri in New York 2006, Forever Fernwood, 32 acri in California 2004; Glendale Memorial Nature Preserve - Memorial Ecosystems 350 acri in Florida 2002, White Eagle Memorial Preserve, 20 acri in 1300 acri selvaggi, Foxfield Preserve, 43 acri in Ohio, Honey Creek Woodlands, in Georgia, Eternal Rest Memories Park, Florida, Cedarbrook Burial Ground - Maine Steelmantown Cemetery - New Jersey Praire Wilderness Cemetery, Colorado 2010.

Alcuni siti web: www.naturalburial.org, www.foreverfernwood.com, www.glendalenaturepreserve.org, www.memorialecosystems.com, www.naturalburialground.com, www.foxfieldpreserve.org; www.honeycreekwoodlands.com, www.eternalrest.com.

Alcune associazioni: *Natural Burial Preserve, The Centre for Natural Burial; Green Burial Council*, albo di imprese certificate di prodotti, pompe funebri e cimiteri; *Green America's*, lista dei *green burial ground* in USA; *Crossings: Caring for our Own at Death, Green burial resource center*.

Alcuni libri: C. Beal, *Be a Tree: the Natural Burial Guide for Turning Yourself into a Forest*, New Society Publishers, 2009; S.N., *Before I Go, You Should Know - Funeral Planning Kit*, Funeral Consumers Alliance; David Charles Sloane, *The Last Great Necessity: Cemeteries in American History*, 1991; Jessica Mitford, *The American Way of Death*, 1963; Marilyn Yalom, *The American resting place: 400 years of history through our cemeteries and burial grounds*, Houghton Mifflin books, New York, 2008; M. Harris, *Grave Matters: A Journey Through the Modern Funeral Industry to a Natural Way of Burial* in www.blogspot.com.

³⁰ Cfr. James Curl, *op. cit.*, citazione a p.361.

³¹ *Promessa Foundation*, il cui primo impianto è operante in Svezia dal 2001, www.promessafoundation.org. Dall'articolo *Mulching your next of kin. Reflections on six years of relieving oneself into a bucket*, 16-02-2006, in <http://transitionculture.org>, sito Transition Culture - An Evolving Exploration into the Head, Heart and Hands of Energy Descent; S.N., *Cremation Environmental reasons* da <http://en.wikipedia.org>; www.guardian.co.uk.

³² Cit. da www.eternalreefs.com.

³³ In Italia, densamente abitata e con agricoltura intensiva, un campo di terra destinato a sepolture perpetue è un lusso che non ci si può concedere. Siccome solo particolari tipi di terreno sono adatti all'inumazione, bisognerebbe riqualificare le aree esistenti a costo elevato. Inoltre, un cimitero verde ha senso solo se vissuto come un parco pienamente accessibile alla cittadinanza, ma nessun italiano medio accetterebbe di abitare in un appartamento le cui finestre si affaccino su di un cimitero, che necessiterebbe anche di sorveglianza supplementare per essere un 'bosco sacro' e non un ritrovo di gente di malaffare. Da *La illusione dei cimiteri a verde*, in www.funerali.org, 20-2-2005.

³⁴ I primi prodotti biodegradabili sono stati presentati alle fiere di settore nel 2010 come novità/ curiosità in Italia e la questione è stata recentemente affrontata in alcuni articoli o blog nel web, da cui sono state tratte alcune delle informazioni riportate, ma quasi sempre in tono leggero e scaramantico. Ad esempio Michael Norton, *365 modi per cambiare il mondo*, Castelvecchi, 2009: "Funerale verde. Mettilo tra le tue ultime volontà. Bara di cartone, sepoltura ecologica in un bosco o in un campo. Ma senza danni ambientali" citato in F. Campione, *Sta per finire anche il tabù della morte naturale?*, in *OLTRE MAGAZINE* 5/2009; S.N., *Bare ecologiche e sepolture sostenibili. Eco-funerali per uno stile di vita (e di morte) eco-compatibile*, 29-9-2010 in <http://marraiafura.com>; S.N., *Rivoluzione verde per i cimiteri italiani?*, in www.funerali.org; S.N., *In Australia, anche i cimiteri sono "verdi"*, 30-9-2010, in www.ilmediterraneo.it; S.N., *Che cosa è un Green Cemetery?*, in www.cosar.info; S.N., *Woodsland, il cimitero biodegradabile*, 28-3-2010, in www.quibio.it; S.N., *Defunti verdi, cimitero ecologico*, 27-3-2010, in <http://titoccaanchesetocchi.blogspot.com>. Si riportano a titolo di esempio alcune espressioni ricorrenti: "Morire da ecologisti convinti", "Anche dopo la morte, si può essere certi di non inquinare", "Non ci resta che rispettare la natura anche da morti", "La morte che rispetta la natura", "La morte che non danneggia l'ambiente", "I defunti sepolti da oggi potranno recarsi ai cancelli dell'Ade rinati perfetti ecologisti".

³⁵ Cit. da Jaume Bover, presentazione della riedizione di Celestino Barallat, *op. cit.*, p.VII.

³⁶ Cit. da Michel Ragon, *op. cit.*, p.119, capitolo *Lo scenario vegetale della morte*.

³⁷ "L'uomo primitivo già mostrava, oltre che azioni animali, azioni rituali" citazione da Edoardo Varon, *op. cit.*, p.57. Cfr. Maria Angela Gelati, *La ritualità dell'addio cit.*, p.50. e Silvano Sirboni, *La chiesa accompagna dal battesimo alla tomba*, in *VITA PASTORALE* N1/2008, p.73. Si accenna brevemente a questo argomento allo scopo di introdurre i paragrafi successivi, ma senza entrare nel complesso mondo dei riti che riguarda la sociologia e l'antropologia e per il quale si rimanda a testi specifici.

³⁸ Cfr. Maria Angela Gelati, *La ritualità dell'addio cit.*, p.50. Cfr. per approfondimenti Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*, 1981 e Michel Vovelle, *La morte e l'Occidente*, 1986 (ita.), pp.13-17.

³⁹ Cfr. Celestino Barallat, *op. cit.*, p.8. Dalla frase di Plinio: "*Cupressus [...] Diti sacra, et ideo, funebre signo ad domos posita*".

⁴⁰ I diversi elementi possono essere realizzati in differenti stili di composizione: formale, decorativo, lineare, vegetativo. Dal corso di arte floreale funeraria in www.scuolafioristi.it, 30-10-2010.

⁴¹ Cfr. Michel Ragon, *op. cit.*, p.120. Anche Viollet-le-Duc nel *Dictionnaire* afferma di aver trovato spesso, durante i suoi scavi, sotto i resti di personaggi seppelliti dal XII fino al XIV secolo "delle lettiere di erbe e di fiori ancora riconoscibili, specialmente le rose dagli steli muniti di spine".

⁴² Fonti: Michel Ragon, *op. cit.*, pp.119-124; James Curl, *op. cit.*, p.4, 22, 38, 41-43; Celestino Barallat, *op. cit.*, pagine diverse; S.N., *La città dei morti cit.*, p.10; Mario Coppola, *Processo storico evolutivo dei cimiteri e dei sepolcri in Europa*, www.partitocristianieuropei.it.

⁴³ Cfr. Michel Ragon, *op. cit.*, pp.21-123 con cenni da R.P. Ménestrier, *Des décorations funèbres*, 1683, Georges Gibault, *Les fleurs et les couronnes de fleurs naturelles aux funérailles*, 1902 e *Les fleurs et les tombeaux in jardin*, 1902. Alla fine del XIX secolo vennero di moda, per accompagnare i cortei, delle gigantesche corone di fiori naturali, ghirlande, palme e decorazioni, anche con colori a contrasto a formare scritte, fino a dieci metri di circonferenza.

⁴⁴ Cfr. S.N., *La città dei morti cit.*, p.66.

⁴⁵ Cit. da Silvano Sirboni, *op. cit.*, p.74.

⁴⁶ Da qui, Foscolo e Pindemonte denunciano l'impossibilità di una frequentazione più assidua.

⁴⁷ Cfr. S.N., *La città dei morti cit.*, p.62.

⁴⁸ Cfr. H. Von Hesberg, *Monumenta*, 1992, p.246.

⁴⁹ Cit. da R.P. Ménestrier, *op. cit.*, citato in Ragon, *op. cit.*, pp.122-123, con San Geronimo e San Gregorio di Tours.

⁵⁰ Cfr. S.N., *La città dei morti cit.*, pp.15-17.

⁵¹ Cfr. S.N., *La città dei morti cit.*, pp.13-14.

⁵² Cfr. Andrea Vigetti, *op. cit.*; R. Balboni, *A Milano: Nasce il giardino del ricordo: Al cimitero di Lambrate, accanto ai tre nuovi impianti di cremazione*, in OLTRE MAGAZINE n. 5/2004; R. Balboni, *Pronto a Milano il primo giardino del ricordo: Finalmente possibile la dispersione delle ceneri*, in OLTRE MAGAZINE n. 10/2004.

⁵³ Il verde 'plastificato' riflette la cultura popolare, ma può sfociare nel cattivo gusto di una composizione troppo voluminosa o con colori squillanti. In numerosi cimiteri del Sud Italia in estate sono emessi regolamenti che vietano di posare fiori recisi e vasi con acqua a causa dell'accelerata decomposizione estiva, lasciando il cimitero 'sfiorato'.

IL DISEGNO DEL VERDE NELL'ARCHITETTURA FUNERARIA

E poi accadde l'inevitabile, ma non si sa ancora in definitiva chi vi diede inizio e quando. [...] Corpi seppelliti in piccoli giardini domestici, sotto i fiori vivi che si rinnovano a ogni primavera. [...] In luoghi poco abitati del regno alcune persone decisero, per tante, svariate e talvolta opposte ragioni, di seppellire i morti proprio lì accanto, dentro grotte, ai lati di sentieri nelle foreste o sul pendio riparato di un monte.

JOSÉ SARAMAGO, *Objecto Quase*, 1984.

Capitolo 4 La lettura storica: epoche / culture

Un editto del 1804, vietando ogni sepoltura nelle chiese e ne' luoghi abitati, lasciò al dolore il diritto di onorar gli estinti ne' campi consacrati al loro immutabile soggiorno. Da quel punto i tristi ricoveri della morte, venerati da tanti popoli, cangiarono, in Parigi, di aspetto. L'amico alzò una tomba sul cadavere del suo amico; [...] una madre circondò di rose la modesta tomba di un caro figlio succiso [sic.] come un fiore sull'alba; la sempreviva ornò la tomba dell'uomo probò e ne attestò la speranza; i lugubri cipressi, i salici piangenti distesero i lunghi lor rami sopra quelle malinconiche dimore.

DAVIDE BERTELOTTI, 1824

È assodato che alberi e fiori siano associati all'omaggio e al ricordo dei defunti fin dall'antichità, ma la permanenza di tali usanze nel corso del tempo non è continuativa: le prescrizioni religiose e normative condizionano le consuetudini, e viceversa. Usi e tradizioni intrecciano botanica, architettura, sociologia, letteratura, e testimoniano la quotidianità della morte, pur alternativamente celebrata o demonizzata, fino a quando nel Settecento si inasprisce il conflitto tra diadi oppostive: vivo/morto, sano/malsano, puro/impuro, pulito/sporco, dentro/fuori ¹.

La stessa contrapposizione si nota tra la storia dei cimiteri e dei giardini, e i due paesaggi sono ora integrati, ora si escludono a vicenda: "due entità differenziate, che appaiono ad una prima valutazione, lontane e che tuttavia hanno avuto un'evoluzione comune in quanto espressione nei diversi momenti storici delle stesse società e della cultura e del sentimento religioso da esse espresse" ². Il rifiuto di credere nell'aldilà genera una forma spaziale chiusa su sé stessa, dalle mura impenetrabili, lontana ed isolata, una città separata e gerarchizzata. L'aprirsi del cimitero verso il paesaggio circostante indica invece la continuità "che travalica i limiti dei cicli biologici delle esistenze terrene. Nel ritorno del corpo alla terra c'è l'immensità della natura che tutto accoglie e armonizza in un grande spirito comune alla vita e alla morte. I nostri cimiteri di campagna [...] o i cimiteri-parco legati alla tradizione anglosassone e al culto protestante sono un esempio, spesso inconsapevolmente assunto, di questa concezione pacificante della natura".

Tale concezione costituisce un filo conduttore attraverso il quale rileggere alcuni momenti salienti della storia dell'architettura funeraria, dal punto di vista del rapporto con la natura in senso 'materiale' ed 'allegorico'. Dal panteismo antico, all'intransigenza religiosa, alla controversia scientifica, alla poetica romantica, al funzionalismo modernista, alla progettualità integrata: sono questi gli atteggiamenti che, succedendosi nel tempo o manifestandosi in culture e tradizioni differenti, hanno determinato le 'alterne fortune' del verde accostato alle tombe.

4.1

Antefatto: sacralità della natura, luoghi sacri

Il concetto di sacralità insito nella natura e nei 'viventi vegetali' che la rappresentano ha origini antiche e si ritrova in tutte le culture: nell'uso a fini progettuali del materiale vegetale, come singola specie e nella composizione di forme, la memoria è un elemento determinante. Certi archetipi e certe immagini di paesaggi sono legati ad un certo luogo e si stratificano nell'immaginario collettivo³, siano essi consuetudini di coltivazione, immagini letterarie, significati simbolici. Prendendo ad esempio il cipresso, esso può richiamare alternativamente il paesaggio toscano, una famosa poesia o la sua consacrazione ad albero funerario per eccellenza. Il terreno sacro ai morti è impregnato di tali significati allegorici.

Ciò è tanto più vero quando alcune caratteristiche peculiari del luogo naturale fanno percepire in modo più intenso un significato sacrale o religioso. Allora qualsiasi cosa può essere vista come ierofania⁴ e di conseguenza diventare oggetto di venerazione. Si parla in questo caso di *Genius Loci*, ma non è così per tutti: c'è chi continua a vedervi solo la cosa in sé, poiché è di fatto fondamentale il contesto culturale in cui l'osservatore è inserito e il tipo di educazione del suo sguardo⁵. "Esistono luoghi che scuotono l'anima dal letargo, luoghi avvolti, immersi nel mistero, prescelti per l'eternità per essere sede dell'emozione religiosa [...] Quante volte [...] ci è capitato di imbatterci nel limitare di un bosco, in una vetta, in una fontana, in un semplice prato che ci imponevano di far tacere i pensieri per ascoltare il profondo del nostro cuore! Silenzio! Gli dei sono qui"⁶. Un altro fattore che sottolinea la sacralità di certi luoghi è la frequente permanenza di una destinazione religiosa in siti particolari anche nella successione di culti diversi.

FIG. 4.1
*The sacred
grove*, Arnold
Bocklin, 1882. [da
IMPELLUSO pag.
296]



Da sempre l'uomo ha affidato alla natura il compito di proteggere i propri congiunti ⁷: la convinzione che gli elementi del mondo naturale siano intimamente legati al compianto o alla commemorazione dei defunti ha origini tanto remote da potersi considerare innata nell'uomo, forse dal gesto di posare una pietra per segnare un luogo di sepoltura, forse dal ciclo della vita che i vegetali perpetuano. La ricchezza dei riti che uniscono l'uomo, la morte e la natura segnalano come sia antico e radicato il senso di custodia dei morti attraverso l'utilizzo di forme vegetali.

Speciale rilevanza tra questi luoghi è assunta nell'antichità greca e latina dal *bosco sacro*. Si può dire che esso sia "alla base della nascita del complesso sentimento nei confronti della natura che influenzerà la successiva rappresentazione del giardino" ⁸. Infatti la mitologia classica tributa culti esclusivi agli elementi naturali in cui si ritiene che abitino le divinità e le forze primigenie dell'universo. In queste selve incontaminate e solitarie, non corrotte da mano umana, l'uomo può entrare in contatto con il divino. Nel mondo greco il bosco è un luogo ameno in cui si percepiscono l'armonia e la grazia (apollineo), mentre la concezione latina introduce l'aspetto terrifico (dionisiaco) e l'uomo prova timore e sgomento. In seguito, grazie alla contaminazione con filosofie orientali, viene reintrodotta l'elemento estetico.

Altro elemento da sempre dotato di forte carica religiosa e simbolica è l'*acqua* ⁹: le grandi civiltà del mondo antico sono sorte sulle rive di grandi fiumi, che sono diventati elementi mitologici e simbolici per eccellenza assieme alle figure ad essi

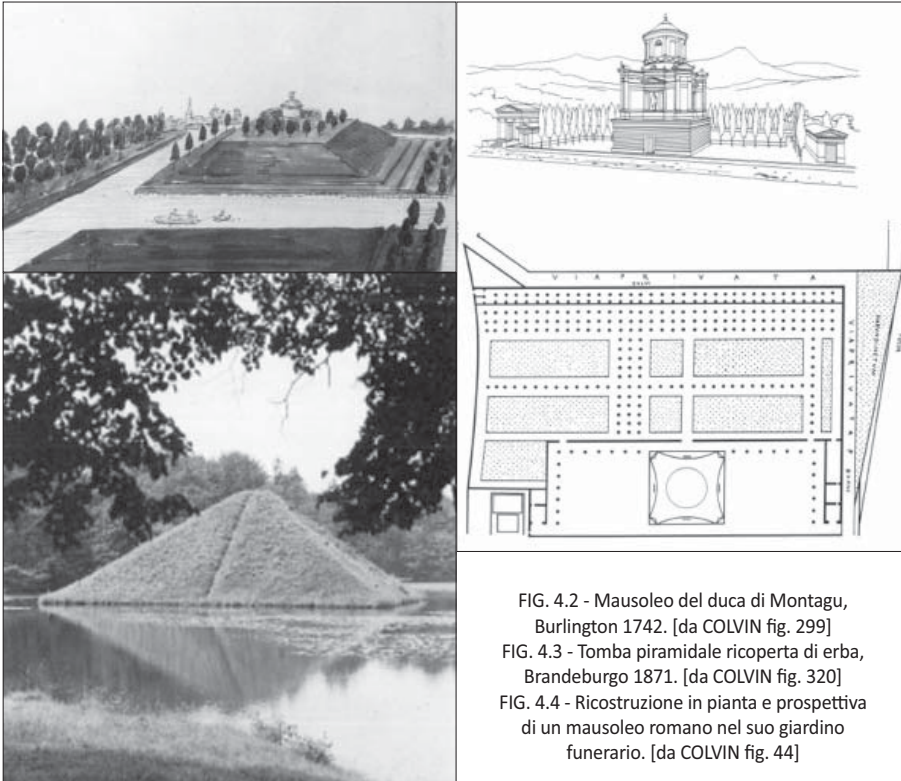


FIG. 4.2 - Mausoleo del duca di Montagu, Burlington 1742. [da COLVIN fig. 299]

FIG. 4.3 - Tomba piramidale ricoperta di erba, Brandeburgo 1871. [da COLVIN fig. 320]

FIG. 4.4 - Ricostruzione in pianta e prospettiva di un mausoleo romano nel suo giardino funerario. [da COLVIN fig. 44]

associate (ponte, barca). Fiumi ancestrali irrigano l'Eden, delimitano le terre emerse, segnano il confine con l'aldilà. L'acqua possiede un principio vitale duplice: contiene e genera la vita vegetale ed animale ed è essa stessa un 'essere' mutevole, mobile e rumoroso, che sembra vivente. Non a caso, la presenza di fonti è una costante dei santuari, in luoghi consacrati da eventi miracolosi.

Il principio della *terra madre*¹⁰ generatrice della vita è forte nei popoli antichi, che praticavano l'inumazione sotto la terra, anche in posizione embrionale. Il grembo protettivo accoglie l'uomo dopo la morte per reinserirlo nel ciclo vitale della natura, manifestato dal rinnovarsi della vegetazione. Alle origini della cultura latina il mondo dei morti veniva già associato alla campagna lavorata, alla terra che la mano dell'uomo rende fertile, come metafora del ciclo agrario e del legame tra terra, decomposizione e nuova vita generata dal seme gettato nel solco¹¹. Se per i pagani questo è il luogo dell'ultima dimora, per i cristiani nella terra si attenderà la resurrezione della carne. La tipologia della *grotta* è una variazione di questo tema ed è anch'essa un archetipo della sepoltura, e anche il sarcofago mantiene uno stretto legame con la terra.

Da sempre l'albero è l'organismo che meglio incarna il ciclo della vita, il rinnovamento e la forza generatrice, ed è per questo considerato un intermediario con l'aldilà e un custode dei morti. Già nell'antico Egitto, Osiride è la divinità sia dei morti che della vegetazione¹². Presso diversi popoli è diffusa la tradizione di piantare un albero ogni volta che nasce un bambino, affinché cresca con lui e ne sia il riferimento simbolico naturale. Quando l'uomo muore, viene sepolto ai piedi del suo albero che continua a vivere e fruttificare come suo monumento funerario¹³. In altri casi, la sepoltura è individuata da un albero piantato sopra di essa. Nei paesi nordici è presente la figura dell'*albero custode*, centro simbolico attorno al quale la famiglia crea il proprio cimitero privato, senza alcuna recinzione.

Sotto diverse forme, attingendo agli elementi sopra citati, si assiste alla formazione di uno spazio sacro e religioso che consacra il rapporto tra l'uomo e la natura e, se destinato al culto dei morti, è caricato da espressioni di commemorazione¹⁴. Si può dire che ancora oggi "fare un giardino, in fondo, è un modo di invocare la natura, enunciare una sorta di preghiera in cui si sussurra la speranza di non averla ancora perduta. Per questo, non importa quali siano il disegno o le piante scelte, un giardino ci potrà persuadere solo quando trasmetterà sommessa la sensazione che vi vibri una qualche invisibile corda che riconnetta a un non so che di sorgivo e forse selvatico. Chiamiamolo il nostro antico cercare, tra le piante, la vita"¹⁵.

FIG 4.5
Foto d'epoca
della Via Appia
antica, 1880 circa.
"La Via Appia è il
più mirabile dei
cimiteri antichi,
infinatamente
evocativo [...]
Pini romani
ombreggiano la
strada, finché
la strada si apre
e dà vista sulla
pianura, dove si
possono vedere
le ombre delle
nuvole chiazzare
il paesaggio.
Le tombe,
collocate tra pini
e cipressi, creano
un paesaggio
d'Arcadia
indimenticabile.
Pini, mirti,
cipressi e rose
sono affiancati
alla rassegnata
bellezza delle
tombe in rovina".
(cit. trad. da Curl,
p.68) [da www.
fondazionezeri.
unibo.it]



4.2

Le alterne fortune della presenza vegetale nelle aree di sepoltura

L'associazione natura-sepoltura è come si è visto una costante in tutto il mondo antico, ed il cristianesimo tenta di rompere questa continuità nella volontà di sradicare il paganesimo, ma senza riuscirci mai completamente. Sono piuttosto le inchieste ed i dibattiti illuministi a determinare l'allontanamento prima dei morti dalle città, e subito dopo degli alberi dai morti: intorno alla metà del Settecento il rifiuto della promiscuità coi defunti è risvegliato da considerazioni in materia igienico-sanitaria sostenute da argomentazioni di ordine filosofico. Parola d'ordine è 'aerare', ovvero sgombrare, demolire, ripulire all'interno le città e al contempo allestire all'esterno terreni nudi e spogli, il più possibile lontani, meglio se chiusi al pubblico per evitare ogni contaminazione.

La Rivoluzione Francese genera una serie di trasformazioni che intervengono radicalmente nella gestione del 'territorio dei morti', nell'ubicazione delle aree destinate alla sepoltura e nella loro configurazione, ma soprattutto nell'affermazione, ideologica e culturale, del "principio che la sepoltura rientra tra i servizi che devono essere garantiti dal potere pubblico e il cimitero, da luogo di pietà e venerazione, diventa, sotto tutti gli aspetti un'attrezzatura di servizio"¹⁶. La diffidenza generalizzata nei confronti della morte e l'atteggiamento funzionalista con cui viene affrontata la questione delle sepolture extraurbane, portano ad istituire dei veri e propri 'depositi' anonimi di cadaveri fuori dalle città, terreni dissodati in cui sono scavate grandi fosse comuni nelle quali i corpi sono disposti a strati, coperti da calce e terra. Niente alberi, niente ornamenti: la città della ragione progetta una macchina efficiente per lo smaltimento dei corpi.

È solo dopo aver superato questa prima fase di rifiuto che, grazie al mutato atteggiamento culturale ed ai contemporanei progressi scientifici, alla fine del Settecento si assiste alla riconciliazione con la spiritualità e con la vegetazione, che conduce nuovamente alla connotazione in senso paesaggistico dei recinti funerari. Alla memoria dei governanti e dei progettisti riaffiorano gli archetipi dei monumenti sepolcrali e il loro scopo precipuo di simbolo e testimonianza dell'individuo e della collettività, riammettendo la glorificazione nell'architettura e nell'ornamento. Se nell'antichità i sepolcri avevano influenzato la conformazione dei giardini privati, il cimitero ottocentesco si modella sull'esempio dei parchi paesaggistici inglesi, aspirando all'oblio romantico nella natura. La normativa, perentoria e stringente, contenente distanze, dimensioni e tempi esatti, giunge solo alla fine di questo percorso.

Consuetudini antiche

Dall'antichità, la definizione dello spazio consacrato ai morti coincide nella maggior parte dei casi con la delimitazione di uno spazio aperto, a contatto con la vegetazione¹⁷. Nei sepolcri notabili degli antichi Egizi erano scolpiti o dipinti ninfee e fiori di loto ad adornare le pareti, oltre ai fiori veri deposti al momento del funerale. La cultura araba e musulmana, nel sud della Spagna e attorno al Mediterraneo, curava in modo particolare i cimiteri come giardini. I Turchi inaugurarono per primi la consuetudine di piantare un cipresso accanto ad ogni sepoltura.

I Greci non rifiutavano la sepoltura neppure ai nemici, perché credevano che un corpo insepolto fosse un'offesa agli uomini e agli dei: da ciò si comprende come fosse importante il culto dei morti. Era consuetudine adornare le tombe con asfodeli, amaranti e mirti; nelle necropoli si piantavano rose e fiori per le offerte rituali. Mentre i poveri erano sepolti in necropoli extraurbane, i benestanti facevano costruire i propri monumenti funebri nei loro possedimenti di campagna. A personalità importanti ed agli eroi erano tributati onori speciali, anche erigendo giardini funerari in loro omaggio, dove collocare la sepoltura e recarsi per celebrarne la memoria (ad esempio nell'Accademia platonica). La vegetazione aveva scopo ornamentale, ma già erano privilegiati alcuni 'alberi funerari' come le conifere, consacrate a simbolo dell'immortalità e utilizzate anche per le pire funerarie.

Molte tombe etrusche, che si conformavano come vere e proprie abitazioni pietrificate ed erano raggruppate in necropoli che richiamano da vicino la città, erano dipinte con alberi, piante, animali e scene di vita quotidiana, mentre all'esterno gli alberi ingentilivano i viali di quelle case silenziose. Dal tumulo etrusco ricoperto di terra deriva la tipologia romana, che spesso è coronata da alberi disposti sugli spalti architettonici (ad esempio il Mausoleo di Augusto) o più semplicemente da un boschetto di alberi piantati nella terra. Da questo modello deriva il tumulo botanico.

"Dell'arte funeraria romana sono rimaste solo le tracce più durevoli, le tombe ed i monumenti di pietra o di marmo lungo le strade consolari e le strade importanti che si dipanavano dalle città. Dello stretto legame del culto romano dei morti col mondo vegetale [...] non rimangono che evidenze di fonte letteraria"¹⁸: del mondo romano si conoscono molti cimiteri murati, in genere con un monumento centrale importante, e veri e propri *giardini funerari* che consistevano in recinti privati contenenti una o più sepolture e sistemati a giardino con piante potate in modo formale e fiori odorosi. La presenza dell'acqua, antidoto del fuoco delle pire crematorie, enfatizzava un perfetto bilanciamento, per un senso di riposo completo. Fonti, statue e passeggiate ombrose assicuravano che il giardino fosse un'oasi di pace

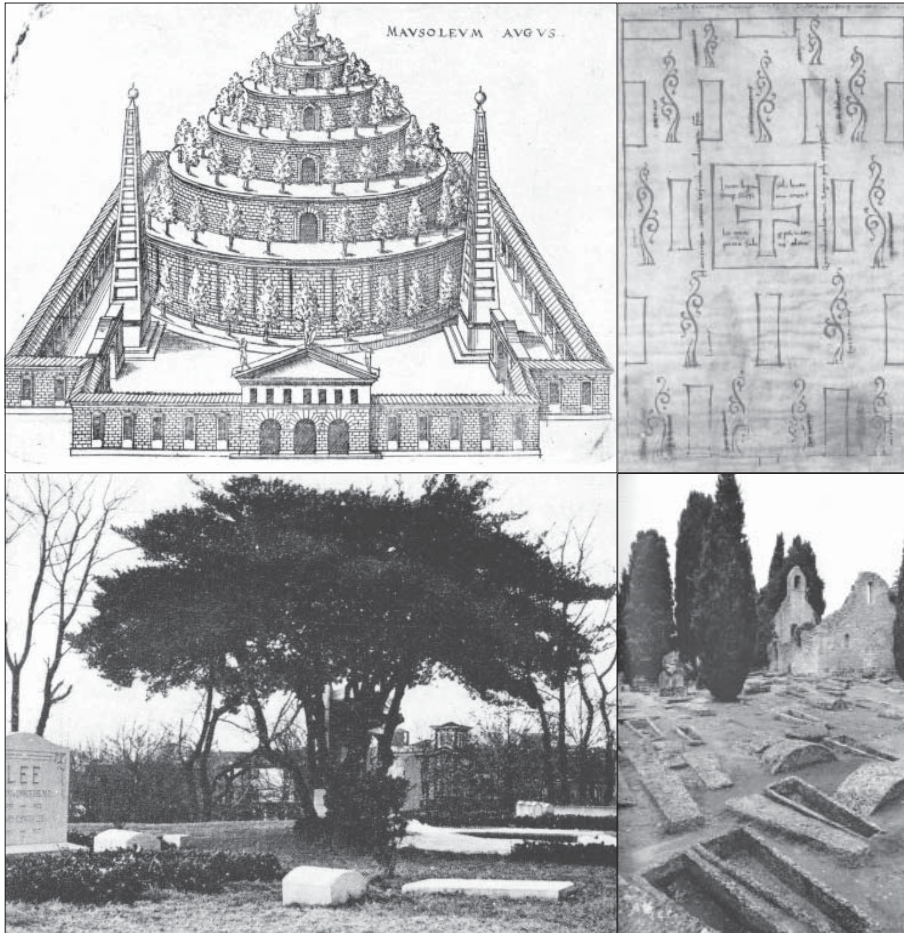


FIG. 4.6
Ricostruzione del Mausoleo di Augusto, Roma, 28 a.c. Gli alberi decorano il tumulo architettonico. questo archetipo sarà ripreso nell'architettura rivoluzionaria. [da ETLIN pag. 285]

FIG. 4.7
Cimitero pomario nell'Abbazia di San Gallo: orto e giardino sono luogo di sepoltura, con tombe simmetriche alternate a quinconce intercalate da elementi vegetali ordinati a scopo utilitario e meditativo. [da VERCELLONI tav. 12]

FIG. 4.8
Albero di tasso al centro del cimitero. Nei paesi nordici è consuetudine piantare dei tassi presso gli ingressi ed al centro dei luoghi sacri. [da AUZELLE pag. 81]

FIG. 4.9
Antico *churchyard*. [da ARIES images fig. 28]

e bellezza di cui il defunto stesso poteva avere esperienza. Il paesaggio ideale di un oltretomba paradisiaco poteva essere goduto sulla terra, poiché il giardino funerario simboleggiava il giardino dell'aldilà, ed i romani facoltosi lasciavano donazioni per garantire continuità e inviolabilità di tali giardini ed assicurarsene un godimento perpetuo. Nel recinto erano racchiuse piantumazioni che fornivano fiori, frutta e vino per onorare il defunto, come vigneti e roseti in abbondanza che assicuravano offerte per le libagioni ma anche una rendita fondiaria per mantenere gli stessi mausolei: la produzione aiutava a finanziare il sostentamento del giardino e delle tombe. Vi erano edificate case estive e sale da pranzo affinché i familiari potessero ritrovarsi per i festeggiamenti durante i giorni di commemorazione. Gli epitaffi alludono alle rose ed altri fiori, alla tomba collocata in un giardino di delizie e all'urna inghirlandata.

Avvento del cristianesimo e condanna delle usanze pagane

Nel cristianesimo antico le consuetudini legate al culto 'vegetale' dei morti rimangono molto simili alla tradizione romana, soprattutto quando nel 313 la religione è liberalizzata e si possono collocare i recinti funerari all'aria aperta (subdiali) fuori dalle città, ed i benestanti concedono terreni di proprietà situati in campagna per istituire sepolcreti in cui si possano riunire tutti i 'fratelli nella fede'. Nel corso del tempo, la natura ha ripreso il sopravvento su questi spazi non caratterizzati dall'architettura, e non ne resta traccia.

Nel corso del Medioevo ¹⁹, mentre cresce l'aspirazione ad essere sepolti il più vicino possibile alla chiesa e alle reliquie, si consolidano due tipologie di struttura: ad *atrium*, con arcate per le fosse comuni e ossario nel campo centrale, oppure un basso recinto per le fosse individuali all'interno del perimetro consacrato o *coemeterium*, termine che designa non solo il luogo delle inumazioni, ma tutto il terreno consacrato di pertinenza della chiesa che beneficia del diritto di asilo (*azyllus circum ecclesiam*). Questa usanza si allarga man mano a strati più ampi di popolazione e perdura fino a fine Settecento, nonostante preveda nella maggior parte dei casi sepolture anonime (è malvista la pratica di 'innalzare i cadaveri dal suolo', preferendo l'inumazione) o quantomeno la separazione tra giacitura del corpo e monumento commemorativo. È da rilevare che in questo spazio protetto che gode del diritto di asilo, in genere collocato in posizione centrale nel villaggio, si svolgono tutti i momenti salienti della vita comunitaria: ritrovi e riunioni, mercati e commerci, feste e balli, in un intreccio/promiscuità/confidenza tra vita e morte, come una reale *danse macabre*.

In questo spazio aperto condiviso tra diverse funzioni, anche la vegetazione e le sepolture si contendono il posto, fino ad una sorta di prevenzione ufficiale contro le piantagioni nei cimiteri: a fine '500 il Concilio di Trento risolve di bandire qualsiasi forma di vegetazione allo scopo di rafforzare la tradizione cristiana che aveva sempre rifiutato la presenza di alberature vicino alle tombe, considerata una caratteristica delle sepolture pagane. Anche a Milano, nel 1573 è imposta la costruzione di mura o siepi ed interdetto l'ingresso agli animali. Ai tempi della Chiesa trionfante, nei cimiteri è bandito ogni tipo di vegetazione e anche in seguito vengono rinnovati tali divieti, in quanto alle preoccupazioni religiose si assommano quelle sanitarie, con la paura che prodotti vegetali provenienti dai camposanti, che nel frattempo sono abitualmente sfruttati dai contadini come pascolo o frutteto, siano poi destinati all'alimentazione umana. In Francia il vescovo di Rennes ordina nel 1636 che i tassi vengano "sradicati e tolti dai cimiteri, poiché i contadini se ne servono per cattivi usi": l'ordine viene eseguito, ma è osteggiato dal popolo con violenza, tanto che i tassi in

Bretagna sono ripiantati in gran numero ²⁰. Tutti i divieti di carattere religioso sono sempre contravvenuti, e ancora nel 1765 un decreto del Parlamento di Parigi diffida “i portieri e chiunque altro di piantare alberi ed arbusti nei cimiteri”.

Auzelle ²¹ sottolinea che in realtà la nozione di *albero funerario* è variabile nel corso dei secoli, e l'arboricoltura del XVI secolo non ha necessariamente le ostentazioni simboliche che le si sono attribuite a posteriori. Nondimeno, il privilegio che hanno certe specie di conservare il loro fogliame ha rivelato la loro vocazione simbolica già dall'antichità, ed il cristianesimo si richiama al paganesimo antico, attribuendo all'ornamentazione vegetale della morte un valore estetico (giardino) e metafisico (resurrezione). A questa simbologia si rifà la vegetazione dei conventi e dei chiostri con i *viridarium*, termine che significa allo stesso tempo *frutteto* e *cimitero*. Sarebbe però abusivo dare un peso eccessivo alla dotazione floreale o arborea: essa è un elemento accessorio nell'ordinamento dei cimiteri, e sarebbe un anacronismo elevarla ad un ruolo che non le appartiene.

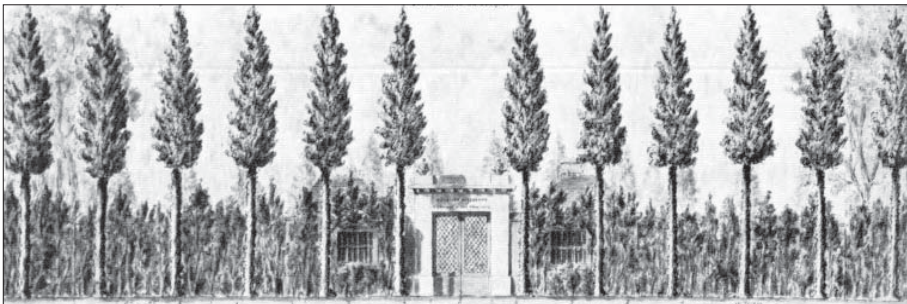


FIG. 4.10
Bosquet religieux,
Hazon, 1801. [da
ETLIN pag. 264]

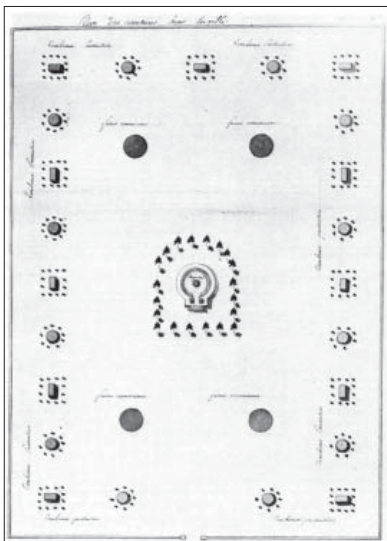


FIG. 4.11
Progetto di
cimitero, F.V.
Pérard de
Montreuil,
1775 ca. [da
BERTOLACCINI
pag. 31]

FIG. 4.12
Champ de repos,
Chambry e
Molinos, 1799. [da
AUZELLE pag. 128]

Dalle prime timide apparizioni all'esterno del recinto, gli alberi tornano nel progetto, fino al cimitero concepito come un parco pittoresco.

Il dibattito illuminista sulla funzione sanitaria della vegetazione

In Francia a partire dal 1770 sono pubblicati numerosi studi che indagano le cosiddette teorie *areiste*²³: la natura dell'aria, le cause che ne determinano l'alterazione ed i sistemi per bonificarla; e gli alberi sono tra gli accusati. *"Etrange interdiction [...] alléguait-on ou croyait-on que les plantations étaient susceptibles de gêner la circulation de l'air, condition essentielle pour que le cimetière ne soit pas un danger pour les vivants? [...] Quelle curieuse compétition entre les morts et les plantations!"*²².

Nel 1783 una Dichiarazione Reale decreta l'allontanamento dalla città di tutti quegli impianti che producono 'rifiuti' considerati fonte di contagio, cimiteri compresi, nel nome del già citato conflitto sano/insano in cui dal controllo dell'insalubrità consegue il controllo dell'inquietudine. I primi regolamenti di polizia mortuaria prescrivono quindi la realizzazione dei depositi extraurbani come spazi spogli e disadorni, essenziali all'estremo e privi di ogni copertura vegetale²⁴. L'interdizione alla presenza della vegetazione è motivata dalla preoccupazione che le masse frondose possano imbrigliare le correnti d'aria e le radici possano rallentare lo smaltimento dei liquami, e in generale siano un pericolo per il mantenimento dell'assoluta salubrità del luogo: "i cimiteri si costruiranno in un luogo aperto, poco distante dal centro abitato, della dimensione che chi governa giudicherà più idonea [...] dovranno essere circondati da un muro alto, ed avere una porta forte e sicura [...] In questi cimiteri non dovranno crescervi viti, alberi, arbusti né piante di alcun genere, non solo quelle che danno frutti, ma anche quelle che non danno alcun frutto, né quelle che possano servire da pasto per gli animali. Ugualmente non può crescervi il fieno, né alcuna erba verde che possa essere mangiata"²⁵. Solo cipressi o pioppi italici sono al limite ammessi lungo i viali di accesso o intorno ai confini, che avvertano della destinazione sacra del luogo richiamando immagini funerarie dell'antichità classica²⁶.

Nel 1803 il Ministro dell'Interno francese Jean-Antoine Chaptal, redigendo il progetto di legge che sarà alla base dell'Editto di Saint Cloud, viene osteggiato in questa teoria dai più illustri scienziati e igienisti, come l'abate Joseph Priestley, che nel frattempo hanno vagliato gli studi sulla fotosintesi clorofilliana e sulla capacità delle piante di donare salubrità agli ambienti, generando "una vera doccia di aria purificata", favorendo l'assorbimento delle esalazioni mefitiche e profumando l'ambiente, soprattutto nel caso si scelgano essenze resinose, più indicate per i luoghi funebri anche per le cupe tonalità del fogliame.

Anche la reazione alle condizioni di degrado in cui versano i cimiteri urbani parigini è una causa importante dell'introduzione massiccia della vegetazione: la presenza

degli alberi all'intorno e dentro i cimiteri avrebbe modificato la fisionomia inquietante di quei luoghi. Se l'assenza di alberi nei primi cimiteri extraurbani settecenteschi è dovuta in parte all'estrema essenzialità ed anonimato con cui si concepisce lo spazio, senza particolare interesse per l'apparato decorativo, ben presto i pregiudizi che avevano accompagnato le prime ipotesi progettuali sono accantonati in favore di una natura partecipe della scena funebre con scopi igienici, consolatori ed emozionali.

Il riconoscimento ufficiale è sancito nel 1804 con l'emanazione dell'Editto di Saint Cloud ²⁷ che, mitigando il radicalismo delle prescrizioni di anonimato ed egualitarismo, concede maggiore spazio all'iniziativa personale (anche dal punto di vista monumentale e scultoreo) ed all'aspetto estetico ed emotivo, anche se non accenna a possibili configurazioni architettoniche: *"On y fera des plantations, en prenant les précautions convenables pour ne point gêner la circulation de l'air"*. A seguito della rivoluzione francese, l'albero viene considerato come un vero e proprio simbolo funerario destinato a segnalare, proteggere e depurare i cimiteri e durante il XIX secolo anche la Chiesa finisce con l'accettarlo. D'ora in poi, la scelta di usare o meno gli alberi è a carico del progettista: la scienza e la religione li hanno riabilitati in modo definitivo ²⁸.

La riconciliazione romantica tra cimitero e giardino

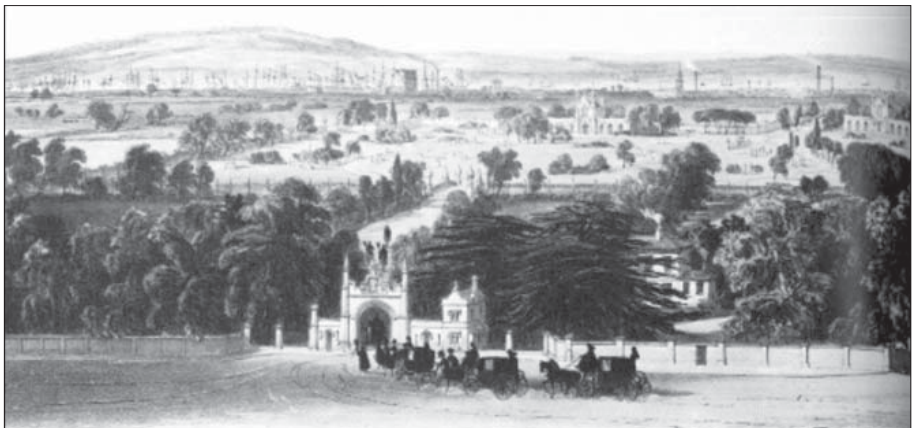
La vegetazione è contemplata nelle trattazioni teoriche sui cimiteri ancor prima del consolidarsi delle nuove scoperte scientifiche, e già precocemente nel 1788 Quatremère-de-Quincy ²⁹ elogia la presenza degli alberi nei recinti funebri soprattutto per il loro aspetto malinconico: *"la plus ancienne manière d'embellir les cimetières isolés c'est d'y planter des arbres: déjà chez les anciens le cyprès étoit destiné au deuil des tombeaux, comme la rose au plaisirs de l'amour"*. Allo stesso modo nelle relazioni del 1801 per la proposta di un nuovo cerimoniale, Bernardin De Saint-Pierre e Delille ³⁰ prefigurano una natura riconciliata in modo definitivo con lo spazio cimiteriale in cui il giardino assume il compito simbolico di esprimere un nuovo culto dei defunti. Nello spazio razionale della morte si insinua lo spazio funebre di filosofi e poeti, luogo di visita, meditazione e conforto, la tendenza alla malinconia e cupezza viene rafforzata dalla poesia notturna e sepolcrale, che testimonia la nascita del culto moderno dei morti rivendicando il diritto all'immortalità laica ³¹. L'influenza dei pittori paesaggisti, come Poussin, fornisce immagini pittoriche ispiratrici della sepoltura romantica nella 'dolce Arcadia' e l'isola dei pioppi di Ermenonville, celebrata dal filosofo Rousseau ne è la sua interpretazione costruita ed esempio da imitare. Nel trattato di Hirschfeld sull'arte del giardinaggio, i *Jardins de cimetière* "prefigurano il cimitero pubblico

FIG. 4.13
Cimitero di Green-
Wood, Brooklin,
1847. [da ARIES
images fig. 345]

FIG. 4.14
Cimitero di
Nunhead, Londra,
1843 ca. [da CURL
pag. 233]

FIG. 4.15
Cimitero di Tower
Hamlet, Londra.
[da CURL pag.
240]

La somiglianza con
un parco pubblico
in cui passeggiare
è evidente.



come un parco, un luogo di meditazione e di svago all'interno del quale le tombe, uscite dall'anonimato dei grandi e scarni recinti settecenteschi, acquistano nuova autonomia, manifestano un mutato rapporto con la morte che da privata diviene pubblica attraverso la celebrazione del defunto, anticipano un rinnovato culto dei defunti e un nuovo modo di intendere le sepolture all'interno dello scenario naturale, che avrà massima espansione nell'architettura dell'Ottocento" ³².

Da questo momento l'architettura funebre si lega in modo indissolubile al tema del giardino commemorativo: i cimiteri vogliono proporsi come Campi Elisi, spazi del riposo eterno dove la natura sublimata può distogliere dai tristi ricordi ³³. Nei progetti viene suggerita una vegetazione abbondante come elemento di rallegramento del riposo dei morti, e vengono privilegiati gli aspetti naturalistici e paesaggistici. Il camposanto si conforma talvolta come un belvedere sul paesaggio circostante, e cambia anche il modo di concepirne i confini: scompaiono le barriere che presidiavano lo spazio neutro e disadorno, mentre si cerca di dilatarne i confini ed estenderne i significati ³⁴. In proposito il progetto di Giraud prende a modello i giardini inglesi, realizzando un fossato che non interrompe la vista sull'esterno, siepi e rampicanti che mascherano il muro di cinta.



FIG. 4.16
Chiesa e cimitero di S. Mattia a Breslavia. E' probabilmente questo l'aspetto di molti cimiteri urbani prima della riforma. [da LATINI pag. 10]

FIG. 4.17
Incisione del cimitero degli Innocenti a Parigi prima della chiusura. colpisce l'aspetto brullo e smosso del terreno, con pochi monumenti, personaggi occupati in faccende di vario genere, cortei funebri e becchini al lavoro, lo *charnier* colmo di ossa. [da AUZELLE pag. 46]

4.3

L'esilio dei morti dalle città: il cimitero pubblico come terreno nudo

Parlando delle posizioni assunte nel corso del tempo rispetto alla relazione tra verde e sepolture, si è già accennato all'estromissione dei cadaveri dalla cerchia urbana decretata dall'Illuminismo, nell'ambito di una generale riflessione critica sulla funzionalità e ordine pubblico della città. La constatazione dello stato di indecenza e pericolosità delle sepolture urbane, incarnato dal suolo smosso del Cimitero degli Innocenti parigino, suscita ripugnanza e preoccupazioni di carattere igienico e spinge allo smantellamento di tali spazi ³⁵. È un cambiamento epocale nell'atteggiamento nei confronti della morte e la sepoltura: svuotati e spianati, se ne cancella anche il ricordo in una vera e propria *tabula rasa* che coniuga la rimozione dei *memento mori* all'*embellissement* urbano.

Preso dalla smania igienista, in parte mascherata da egualitarismo e pietà religiosa, la società allontana i propri morti in modo frettoloso, riaprendo o costruendo *ex-novo* i depositi extraurbani. Lo svolgimento del rituale funebre rimane circoscritto alla commemorazione in chiesa, dove si effettua una 'sepoltura fittizia', per poi consegnare il corpo all'istituzione pubblica, che provvede al trasporto ed all'interramento in fosse comuni anonime. Lo *status* del defunto cambia radicalmente da dormiente in attesa della resurrezione a corpo da smaltire.



Lo spazio funerario concepito dagli uomini dei Lumi è infatti un ‘salubre deposito’ realizzato nella terra denudata. Contrapposto tanto alla città quanto alla campagna, è un terreno neutro e spoglio in cui non sono ammessi segni rituali o commemorativi. “I progettisti dei primi impianti cimiteriali inizialmente tendono a trasferire nei campi aperti l’idea di semplicità e sicurezza, spesso priva di qualsiasi traduzione architettonica: per costituire un nuovo cimitero è necessario, e spesso sufficiente, un recinto, per lo più quadrato o rettangolare, una croce e una cappella sepolcrale”³⁶. Tuttavia tale immagine incontra notevoli opposizioni: se già in passato si era ricorso a depositi mortuari lontani dalla città, questi erano una misura straordinaria in caso di epidemie o guerre, e i cimiteri extraurbani che sono realizzati già nel Seicento sono riservati ai malati o agli indigenti³⁷: è infatti considerato un grave oltraggio per un cristiano essere sepolto in un campo ‘come un moro’. La popolazione guarda come “atto di terribile crudeltà, alla separazione del corpo umano dalla realtà fisica dei luoghi religiosi: sono gli infedeli, i suicidi, gli uomini e le donne di malaffare ad essere sepolti in un campo e, per benedetta che sia la terra [...] è comunque questa l’immagine che ora viene riproposta”³⁸.

Mentre la Rivoluzione Francese esaspera la situazione aggravando la sommarietà delle inumazioni, nell’opinione pubblica riprende vigore il concetto di sacralità del terreno destinato alle sepolture - almeno quelle facoltose - ed in questo senso la separazione topografica non implica segregazione bensì autonomia, rispetto, sacralizzazione. Si guarda con favore ai complessi conventuali *extra-muros*, ai modelli del camposanto italiano e del cimitero-giardino inglese che, nel soddisfare la condizione che “i morti dormano in perpetuo separati dai vivi”, non rinunciano al decoro, alla personalizzazione, alla pietà³⁹. In Spagna, nascono in questo periodo i cimiteri privati gestiti da confraternite, per ovviare allo stato desolante dei sepolcreti comunali, peggiorato anche dalla cronica carenza di denaro.

Primi provvedimenti e normative in Francia

Il Decreto del Parlamento parigino del 1763 è la prima, radicale legge che prescrive il trasferimento dei depositi funerari al di fuori delle mura urbane. Esso stabilisce la scelta di un campo aperto spianato e recintato, in cui aprire fosse comuni senza segni distintivi o monumenti. L’attenzione è posta sull’aspetto funzionale, sull’igiene, il decoro ed il controllo, per regolamentare pratiche che hanno “distrutto il vecchio rispetto nei confronti dei morti che caratterizza i popoli civili e che si ritrova persino nei più selvaggi. La politica dei funerali fu avvilita e il loro uso fu degradato con impudicizia che fece rivoltare persino i più abbruttiti [...] Si è voluta denunciare

l'indecenza dei nostri cimiteri, o per meglio dire, di questi recinti dei morti, appena circondati da miserabili placche e abbandonati ad ogni violenza" ⁴⁰.

La questione dell'anonimato e della totale nudità del terreno suscita però forti opposizioni, e già nel 1776 i toni vengono smorzati, consentendo la personalizzazione attraverso l'introduzione di sepolture distinte e monumenti commemorativi. Nel 1794 Jean-Baptiste Avril propone la mitigazione della visione brutalizzante della morte con l'immagine moralizzatrice di un cimitero ideale come campo di delizie, un terreno in aperta campagna che rispetti le prescrizioni igieniche, ma anche la volontà di celebrare l'individualità, nel conforto offerto dalla vegetazione ⁴¹.

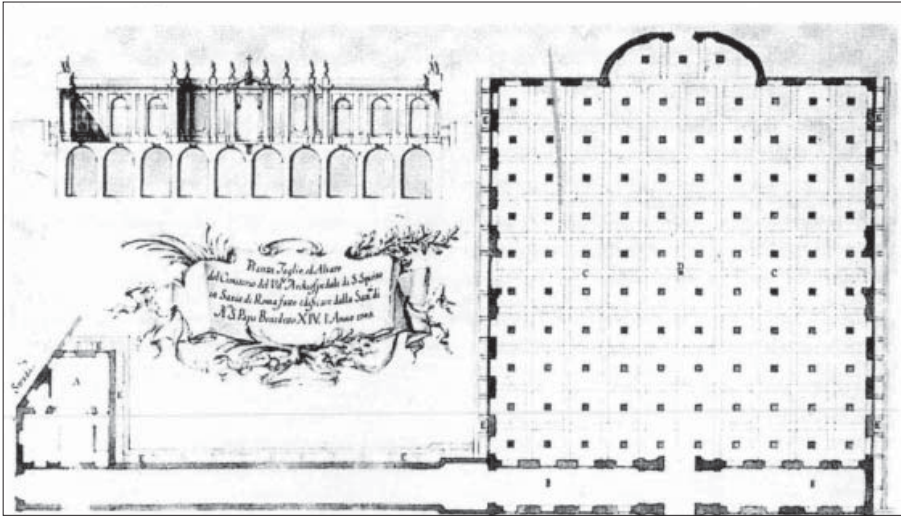
Come già per la riconciliazione con la natura, è infine l'Editto di Saint Cloud a sancire il diritto all'individualità e riconoscibilità della sepoltura, nel principio innovativo delle inumazioni a rotazione che garantiscono per tutti un congruo periodo di memoria. Inoltre, per chi può pagare, istituisce la concessione perpetua, un piccolo lotto di terreno in proprietà su cui edificare un monumento commemorativo segno dello status sociale, col suo piccolo giardino privato. È questo l'evento fondatore del culto moderno dei morti, fissando anche i caratteri della cerimonia, e del cimitero borghese, nonostante nel testo non siano proposti riferimenti architettonici.

È la cultura accademica a concretizzare l'idea del nuovo cimitero ideale, specchio della città e delle sue gerarchie, producendo notevoli sperimentazioni progettuali. Nella pratica, però, le realizzazioni si devono confrontare con le necessità impellenti di approntare spazi rispondenti al regolamento, spesso con scarsità di fondi che poco concedono alla magnificenza, e per molto tempo le realizzazioni sono molto semplificate e si parla ancora di '*depotoirs de la mort*' ⁴².

La situazione italiana, tra "macchine funebri" e "orridi depositi"

Negli stessi anni, in Italia la situazione si presenta frammentaria a causa della complessa situazione politica e normativa derivante dalla parcellizzazione degli Stati. Nei territori asburgici, come la Lombardia, sono estesi dal 1767 i decreti giuseppini in materia di polizia mortuaria, ma senza riuscire a scalfire le vecchie usanze fino all'estensione del decreto napoleonico nel 1806 ⁴³. La legge francese trova un terreno favorevole alla sua applicazione, proprio perché la questione delle sepolture era stata già affrontata dai singoli governanti, spinti dagli studi di medicina preventiva o da emergenze sanitarie.

Emergono in questo campo tre strutture realizzate nel corso del Settecento e che concretizzano le istanze igieniste di impronta illuminista: il Cimitero dell'Ospedale di S. Spirito a Roma del 1745 e il Cimitero delle 366 fosse a Napoli del 1762, progettati



FIGG. 4.18-20 Cimitero di S. Spirito a Roma, 1745. Planimetria, prospettiva, foto della situazione attuale. Esprime il concetto di spazio cimiteriale essenziale e funzionale, con cui si predispone un sistema ordinato di depositi anonimi. Il riscatto nell'immagine d'insieme è offerta dal trattamento plastico delle pareti di recinzione. [da BERTOLACCINI pag. 22 e 26, AUZELLE pag. 90]

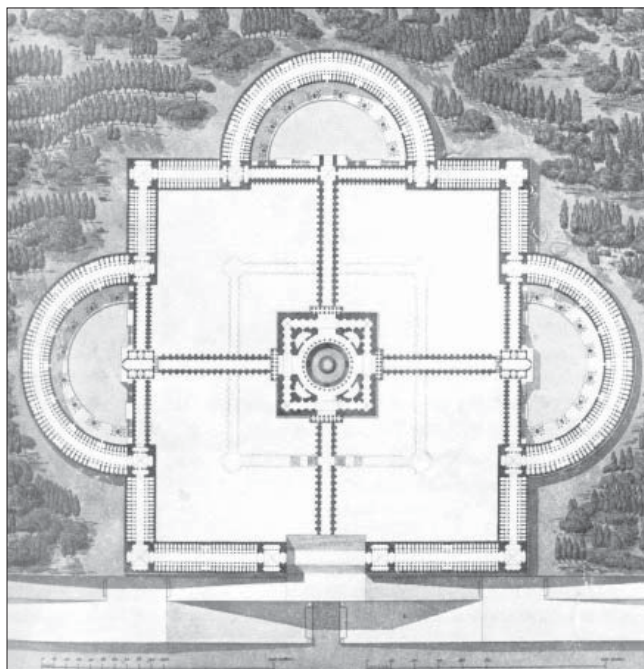


FIG. 4.21 *Elisée ou cimetière public*, Gasse, 1799. Lo stilema neoclassico ripropone in forme monumentali il tema dell'anonimato e delle gerarchie sociali. La natura è confinata al di là del recinto. [da CURL pag. 155]



dall'architetto Ferdinando Fuga, e S. Cataldo a Modena del 1773 promosso dal Duca in osservanza dei nuovi precetti ⁴⁴. Sono strutture collettive impostate su criteri rigorosamente funzionali e razionali che producono un effetto finale di coerenza ed eleganza architettonica nella disposizione ordinata delle bocche di fossa, regolari ed identiche. Macchine funebri perfette, attrezzature urbane laiche, sono modelli a cui si ispirano numerosi dei progetti successivi, in cui prevale il disinteresse per il riconoscimento individuale delle sepolture a favore della visione d'insieme.

Negli anni seguenti all'entrata in vigore del nuovo decreto, si assiste in genere alla frettolosa apertura di aree cimiteriali in terreni distanti dai nuclei abitati ⁴⁵, che soddisfino in modo pedissequo i requisiti minimi di igiene e pubblico servizio, senza promuovere progetti di carattere monumentale e decoro ambientale e conferendo valore architettonico solo all'ingresso, e all'oratorio se presente. Tale situazione solleva un intenso dibattito letterario che insiste sul radicalismo dei nuovi recinti e la mancanza di rituali e di segni distintivi, religiosi o laici, che riflettano il sentimento comune. Foscolo e Pindemonte raccolgono queste considerazioni nei loro poemi, contribuendo con Ercole Silva a promuovere immagini funerarie provenienti d'oltralpe e una concezione della morte più serena. Si assiste così al recupero di modelli quali la tipologia claustrale, ingentilita da porzioni di giardino formale o, più raramente, pittoresco.



4.4

Questioni di botanica funeraria

*“Society was agreeably diverted by melancholy; and by the vision of a necropolis based on the country park, where tombs and monuments would be set off against the subtle colours and tones of foliage. Art, the Picturesque, and hygienic necessity were to combine in a fortuitous way”*⁴⁶. Tutti gli aspetti citati da James Curl rientrano nella materia della botanica funeraria: il parco con le caratteristiche formali e cromatiche della vegetazione, la composizione artistica e pittorica dell’insieme, il sentimento che tale disposizione ispira. Quest’arte risale ai greci ed ai romani, i quali realizzavano giardini funebri per sé stessi ed i propri familiari, in cui l’aspetto estetico ed utilitaristico della vegetazione si coniugava alle simbologie della composizione e delle essenze, per ricreare il modello edenico.

La codificazione storica: il *parque funerarario* di Celestino Barallat

La consacrazione ufficiale della disciplina, e una larga influenza sui progetti successivi fino ad oggi, si deve all’opera già ricordata di Celestino Barallat⁴⁷, che esce nel 1885, poco dopo l’apertura del cimitero del Montjuic. In Spagna il cimitero, pur essendo essenzialmente architettonico come in Italia, è stato contaminato dal giardino arabo-moresco, e le piantagioni sono ricche e variegatae.

Il manuale descrive le caratteristiche del *parque funerarario* mediterraneo, soffermandosi a lungo sulle essenze che lo compongono, giustificandone l’adeguatezza con motivazioni che si rifanno a qualità ‘fisiche’ ed a valenze simboliche. La prima parte elenca una serie di ‘simboli’, mescolando singole specie a caratteristiche più generali:

- alberi: il cipresso, la palma, il salice piangente;
- simbologie: il colore verde, il profumo, la linfa, l’assenza del frutto, la pace, l’umiltà, il ricordo: la sempreverde, la forza, l’amore, il seme e il nutrimento, le virtù curative, la metamorfosi, la ‘navigazione’, la morale;
- tipi minori: l’offerta vegetale, la vegetazione scolpita, il legno per le bare.

La seconda parte spiega come combinare questi elementi nella composizione, inframezzando ancora richiami a diversi tipi di piante minori (anche ‘stravaganti’, come il sedano o il prezzemolo):

- alberature alte: uso di conifere e salici, uso delle palme, altre piante alte;
 - arbusti e fiori vari, piante acquatiche, piante di significato convenzionale, piante odorose, rampicanti, erba;
-

- composizione: rapporto delle piante alte con le tombe, base della vegetazione (i tronchi), combinazioni di vegetali, disegno del parco funebre, effetti di prospettiva, luce-ombra-colore, policromia ornamentale, tumuli botanici, forme libere;

- manutenzione: igiene, caduta delle foglie;

- curiosità: 'blasone' vegetale, l'albero della vita, la vegetazione nei riti purificatori.

Il profilo che emerge da queste indicazioni è un modello di giardino funerario mediterraneo ricco di verde, in cui le diverse specie sono legate alla cultura popolare e l'insieme è organizzato secondo effetti di colore, chiaroscuro e prospettiva per comunicare un senso di sacralità e solennità, austero, ma non rigido. È pensato per essere l'ambiente ideale dove esternare il dolore e il ricordo in un'atmosfera pacata di pace e tranquillità.

Le indicazioni ricorrenti si possono così riassumere:

- prevalenza delle foglie sui fiori, delle sempreverdi, degli alberi alti e slanciati;

- prevedere sempre cipressi, palme e salici per l'elevata simbologia;

- includere piante aromatiche per il profumo e la simbologia;

- distinguere le essenze tra pubblico e privato, vivente e scolpito;

- evitare i frutti, le spine, le piante velenose, le piante commestibili, gli odori forti;

- evitare il troppo sole, la troppa ombra, il colore nero;

- nessuna architettura deve prevalere sugli alberi eccetto la Croce;

- il 'bosco sacro' deve esistere prima del cimitero o apparire come tale;



Character Area A



Character Area B



Character Area C



Character Area D

FIGG. 4.22
Cimitero di
Waikumete,
*Conservation
and Reserve
Management
Plan*, Waitakere,
2003.
Identificazione
delle tipologie
di area verde.
[dall'omonima
relazione di
progetto]

- mascherare i tronchi con arbusti per una continuità 'in orizzontale';
- mascherare i confini con rampicanti;
- verificare che l'effetto invernale degli alberi spogli non comprometta la composizione.

L'approccio anglosassone: *landscape engineering in cemetery design*

Una serie di saggi pubblicati agli inizi del Novecento negli atti della Convenzione annuale dell'associazione AACs⁴⁹ Fornisce un'ampia panoramica sulla progettazione dei *park cemeteries* americani e sul ruolo di diverse figure professionali. I cimiteri americani sono istituzioni private, perciò sono amministrati come aziende in cui gli investimenti devono essere bilanciati dalle entrate, le quali dipendono dal 'gradimento' dei clienti.

Nella progettazione del cimitero, la tendenza artistica incarnata dal paesaggista deve essere temperata dalla conoscenza ed esperienza del funzionamento reale, apportata dall'ingegnere di paesaggio, che pone tre limitazioni: i costi di costruzione, di esercizio e di manutenzione. Il costo di costruzione è una voce di spesa importante, ma il tentativo di risparmiare potrebbe ripercuotersi sulla gestione, causando in seguito spese maggiori. Ogni elemento costruttivo deve essere considerato per il suo valore estetico, ma anche il peso del funzionamento deve essere noto fin da subito. È necessario considerare attentamente le condizioni di partenza del terreno, perché progettare una forma di fantasia sulla mappa topografica, senza tener conto delle informazioni in essa contenute, implica poi molti movimenti di terra per soddisfare quel disegno. Anche la posizione degli alberi è rilevante, per non rischiare di doverli tagliare prima che siano cresciuti, per essere stati messi nel posto sbagliato.

La composizione del paesaggio è un aspetto fondamentale della progettazione di un cimitero: occorre temperare le due figure estreme - il 'parco' ed il 'campo di monumenti' - per creare un luogo dove la pianificazione è celata dall'effetto, realizzato in stile pittoresco, che "ti fa sentire intuitivamente lo scopo per cui esiste".

Gli elementi che compongono un buon progetto sono:

- un sito naturale favorevole;
 - la sistemazione del sito con effetti naturalistici;
 - il tracciamento viario secondo criteri di funzionalità ed estetici;
 - il tipo e l'ubicazione degli edifici;
 - i tipi e l'ubicazione di monumenti e lapidi;
 - lo sviluppo delle aree a prato;
 - la selezione e piantumazione corretta dei materiali vegetali.
-



FIGG. 4.23-27 - Masterplan del cimitero di Sacramento, area delle sepolture comuni (la parte boscata è riservata in militari): vegetazione esistente e di progetto, tipologie di percorsi, esempio di riqualificazione di un campo di sepolture con l'impianto di piccoli arbusti [dall'omonima relazione di progetto]



Il verde si articola in boschetti e macchie alternate al prato, cortine perimetrali che mascherano o sostituiscono le recinzioni di confine e creano una quinta verde, fioriture articolate su tutto l'anno con arbusti ed erbacee. Questo è lo sfondo adatto su cui si stagliano i monumenti con l'effetto migliore (è da evitare che la vista di un monumento abbia come sfondo un altro monumento) e l'unitarietà dell'insieme assorbe anche l'elemento stonato che ci può essere. Alcune strade sono funzionali, altre portano 'senza meta' per il cimitero.

Nelle intenzioni dei progettisti, tutto ciò necessita di una 'cura costante e perpetua' per mantenere le composizioni paesaggistiche create: "nulla cambia così rapidamente, niente è così temporaneo, nulla a cui tanto danno può essere fatto per ignoranza o negligenza in così breve tempo, come la composizione del paesaggio". Un cimitero dovrebbe essere conservato sempre uguale a sé stesso, così da continuare ad esprimere il sentimento di cui quel tipo di disegno è simbolo. Il cimitero moderno dovrebbe essere il giardino ideale del futuro.

FIG. 4.28 - *Aménagement de cimetière*, Caue de l'Oise. Porzione di nuovo impianto al limitare del bosco di betulle. [dall'omonima relazione di progetto]



Aménagement de cimetière in Francia

Auzelle ⁴⁹ afferma che c'è una radicale differenza tra l'immagine di un cimitero e quella di un parco pubblico, e l'arte dei giardini non sempre è adatta ad esprimere le peculiarità del luogo, perchè troppo 'esuberante'. Un quadro armonioso e un decoro la cui dignità invita alla meditazione, sono i criteri che si impongono a una composizione dove i dettagli devono concorrere a una ricerca di nobiltà discreta, di gravità delicata. L'equilibrio è difficile da ottenere: ci sono delle incompatibilità tra le tombe e gli alberi. Gli elementi da considerare sono:

- Le epoche di fioritura possono essere pianificate per avere giochi di simultaneità o a scalare. La scelta dei fiori richiede giudizio e riflessione, per evitare effetti vistosi e differenze di colore troppo accentuate, e rispettare l'austerità, o almeno la gravità del luogo. Alcune parti possono essere trattate a giardino botanico con valore educativo, anche essere oggetto di visite organizzate. Le piantagioni consigliate ai concessionari possono essere oggetto di uno studio di insieme e figurare nella regolamentazione.

- La disposizione di arbusti addolcisce il passaggio tra confini, zone boscate ed aree aperte. L'altezza media degli alberi non dovrebbe superare i 5 metri, si preferisce avere una visuale aperta verso le prospettive sul villaggio e gli spazi agricoli. Gli arbusti tappezzanti riducono la manutenzione del suolo, i rampicanti abbelliscono i muri ciechi e le recinzioni.

- Rami alti ottengono trasparenze o cammini ombreggiati, rami bassi giocano con i riflessi nell'acqua dei bacini e delle fontane. Il portamento può essere slanciato, orizzontale o pendente.

- Le radici sono un problema: una radice tagliata per effettuare o rinnovare un'inumazione è un albero che muore. Occorre scegliere alberi che non estendono le radici in orizzontale. Per lo stesso motivo, il posizionamento degli alberi vicino ai viali può causare problemi alla pavimentazione o alla canalizzazione dell'acqua ⁵⁰.

- Un'ampia varietà di colori delicati può essere ottenuta con le foglie - dal verde chiaro al blu, dal giallo al rosso - ed i tronchi dal bianco al nero al rosso. Questi cambiano in funzione del tempo e delle stagioni.

- L'imperativo di Ognissanti non può essere trascurato: il *rendez-vous* dei vivi e dei morti non può aver luogo unicamente nello spogliamento autunnale degli alberi a foglia caduca. Lo stesso vale per la situazione in inverno, perché la composizione non deve essere troppo nuda o con vuoti marcati: l'ossatura deve restare indicata da alberi a foglia persistente e da alberi dalla forte struttura. Occorre conoscere l'età di maturità delle specie impiantate.

- I residui vegetali da piante coltivate nella terra e quindi in contatto diretto con i resti organici devono essere inceneriti o reintegrati nel terreno.

NOTE AL CAPITOLO 4

¹ Cfr. Laura Bertolaccini, *La formazione storica del cimitero moderno*, in Strappa, *Edilizia per il culto*, 2005, p.270.

² Cit. da Mariella Zoppi, presentazione a Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, anche la seguente.

³ Cfr. Lucia Milone, *op. cit.*, pp.31-32.

⁴ Cfr. Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.29; Paolo Vitta, *op. cit.*, pp.3-4; Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, 1967.

⁵ Cfr. Alain Roger, *op. cit.*, p.22: la divinità in realtà abita lo sguardo dell'osservatore e gli proviene dall'arte, così come in altri casi il sentimento del sublime piuttosto che di spaventoso. È necessario il distacco del colpo d'occhio, uno sguardo panoramico e distante. Il termine coniato per questa invenzione del paesaggio è *distaccatura*. Per approfondimenti cfr. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, 1979 e Simon Schama, *Landscape and memory*, 1995.

⁶ Cit. da Barrès, *La colline inspirée*, citato in Roger, *op. cit.*, p.21-22.

⁷ Cfr. Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.25-26.

⁸ Cit. da Lucia Impelluso, *op. cit.*, p.294. Per la descrizione seguente cfr. Lucia Impelluso, *op. cit.*, pp.294-296. Cfr anche Paola Maresca, *Giardini incantati, boschi sacri e architetture magiche*, 2004.

⁹ Cfr. Alessandro Del Bufalo, *op. cit.*, p.13.

¹⁰ Cfr. Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.17-18; Strappa, *I cimiteri cit.*, p.536.

¹¹ Cfr. Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.29-33.

¹² Cfr. Alessandro Del Bufalo, *op. cit.*, p.13.

¹³ Sono citati l'albero di cocco e quello del pane. Cfr. Claudio Caramel, *Architettura e design nei luoghi cimiteriali*, in *Un progetto di riqualificazione dei luoghi cimiteriali*, da www.tanexpo.com ed Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.25.

¹⁴ "I paesaggi religiosi consacrano con la loro presenza il rapporto tra uomo e universo, tra l'immensità della natura e il paesaggio antropizzato" citazione da Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.36-37.

¹⁵ Cit. da Pia Pera, Antonio Perazzi, *op. cit.*, p.155. Elogio della vegetazione spontanea contro l'artificialità degli ibridi sterili e del pronto effetto, proposte di partecipazione della popolazione alla cura di spazi che sono sentiti come propri in quanto comunicano non solo la loro estetica ma emozioni e sensazioni piacevoli, pacificanti, quasi 'ottimistiche'.

¹⁶ Cit. da Adriana Arena, *op. cit.*, p.11.

¹⁷ Le notizie che seguono sono tratte e rielaborate da Michel Ragon, *op. cit.*, nel capitolo *Lo scenario vegetale della morte* 119-124, con cenni da Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*; James Curl, *op. cit.*, p.4, 22, 38, 41-43, che riporta informazioni da 'Sir Thomas Browne'; Celestino Barallat, *op. cit.*, pagine diverse; S.N., *La città dei morti cit.*, p.10; Mario Coppola, *op. cit.*, G. Napoli, F. Vacchero, *op. cit.*; G. Boetti, *Violette e cyber-fiori*, in *OLTRE MAGAZINE* n. 9/2003.

¹⁸ Cit. da Strappa, *I cimiteri cit.*, p.536; poi James Curl, *op. cit.*, pp.42-43 per la descrizione. Secondo vari popoli antichi il luogo occupato da un cadavere viene da questo sacralizzato, perciò cimiteri isolati di campagna, che in seguito spariranno riassorbiti da chiese e chiostri, sono tipici delle tradizioni pagane. Si credeva perfino che seppellissero ovunque in campi, giardini o anche in casa.

¹⁹ Fonti: S.N., *La città dei morti cit.*, pp.10-11, Maurizio Bottacin, *La tentazione del nulla. Giardini della memoria per un eterno oblio*, in Pavan, *op. cit.*, pp.14-15, Giuseppe Strappa, *I cimiteri cit.*, p.552, Michel Ragon, *op. cit.*, pp.121-130, Robert Auzelle, *op. cit.*, p.65, Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, p.33, Adriana Arena, *op. cit.*, pp.17-18, Fabrizio Negrini, *La progettazione delle aree verdi*, in Strappa, *Edilizia per il culto*, 2005, pp.393-394; Mario Coppola, *op. cit.*

²⁰ Cfr. Michel Ragon, *op. cit.*, p.121 e Robert Auzelle, *op. cit.*, p.82. In Europa del Nord il salice, la palma ed il cipresso lasciano il posto al tasso, al bosso, all'abete e al sorbo. Il tasso è un albero tradizionale normanno, ma prima ancora romano, che è usanza piantare al centro del recinto e in prossimità dell'ingresso, anche della chiesa. Il tasso è sacro nelle attività contadine e una tradizione popolare, venuta dalla mitologia antica, voleva che se ne mettesse una radice nella bocca di ogni morto. Si comprende come quest'albero millenario abbia sempre impressionato l'uomo, come immagine di durata e trascendenza. Michel Ragon, *op. cit.*, p.121; Robert Auzelle, *op. cit.*, p.82.

²¹ Cfr. Robert Auzelle, *op. cit.*, p.65 e 82.

²² Cit. da Robert Auzelle, *op. cit.*, p.82.

²³ Fonti del paragrafo: Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, pp.29-33; Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, pp.33-34; Adriana Arena, *op. cit.*, p.20 e 30; Giuseppe Strappa, *I cimiteri cit.*, pp. 552-553; S.N., *La città dei morti cit.*, p.33; Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.51-52; Michel Ragon, *op. cit.*; Andrea Vigetti, *op. cit.* Per approfondimenti confronta Richard Etlin, *L'air dans l'urbanisme*, 1977. Prima che la medicina scopra la funzione dei batteri si crede che le malattie si diffondano nell'aria attraverso 'miasmi'. Per approfondimenti cfr. Grazia Tomasi, *Per salvare i viventi*, 2001, spec. pp. 253-265.

²⁴ Ad esempio in *Collezione delle leggi e dei decreti reali del Regno delle Due Sicilie, Napoli, 1828* "una estensione di terra nuda, ben dissodata, interamente spogliata di alberi, arbusti e piante perenni di qualunque specie, circondata di mura" citata in Arena, *op. cit.*, p.91.

²⁵ Cit. da Arcivescovo di Torino, Carta Pastorale sul problema delle sepolture, 1777, cit. in Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.24.

²⁶ Cfr. Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.51. Nella *Collezione delle leggi e dei decreti reali del Regno delle Due Sicilie, Napoli, 1828*, p.200, è consentita la sistemazione di piante all'ingresso e lungo le mura del recinto "affin di rendere il luogo men disgustoso, e concigliargli quella religiosa tristezza, che tocca il cuore, e richiama alla memoria utili considerazioni morali" cit. in Adriana Arena, *op. cit.*, p.91.

²⁷ Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, p.63.

²⁸ Come conclusione del dibattito si riporta la Sezione IX "Piantagione di alberi, arbusti, fiori, ecc." del *Regolamento G.U. del 13 ottobre 1876*, che accomuna prescrizioni igieniche, compositive, botaniche e simboliche, seppure permangono alcuni preconcetti: "La piantagione di alberi e di arbusti, come anche la coltivazione dei fiori, giova in sommo grado a diminuire gli effetti sinistri dei miasmi cadaverici. Gli alberi, gli arbusti, e di preferenza i sempreverdi, i fiori, ed anche le erbe, specialmente se aromatiche, giovano alle ragioni della igiene dei cimiteri, sia col rendere e mantenere più fresco ed ombreggiato il terreno, sia col consumare sotterra una parte delle sostanze organiche in decomposizione. È necessario che la piantagione nei cimiteri venga praticata con discernimento sia per riguardo alla quantità e qualità delle piante, che alla loro disposizione, onde non cadere in un difetto opposto. Circondare i cimiteri di folta ed elevatissima arboratura, ed ingombrarne l'area soverchiamente di arbusti, equivarrebbe ad immobilizzare per così dire l'impura atmosfera cimiteriale, che verrebbe così sottratta al dominio dei venti che soli possono disperderla in diverse direzioni e rinnovarla. Se un filare di alberi sempre verdi e d'alto fusto, lungo il lato del cimitero che prospetta un vicino paese, può essergli opportuna barriera per difenderlo dalle dirette correnti miasmatiche, che altrimenti verrebbero portate dai venti in quella direzione, non avrebbe in suo favore questa speciale circostanza, qualora fosse continuato tutto intorno al cimitero. Le ragioni della igiene non debbono in alcun caso sacrificarsi a quelle della simmetria dell'ornamento. Gli alberi di alto fusto dovranno perciò convenientemente alternarsi qua e là cogli arbusti per modo che il sottostante terreno sia per qualche parte del giorno illuminato dal sole, e che l'aria possa liberamente circolare e rinnovarsi in tutto l'ambito del cimitero. Per le siepi che vengono piantate lungo i viali od i stradoni dei cimiteri non si useranno quelle piante le quali, come per esempio, il bosso, servono di ricettacolo ed anche di nutrimento ai numerosi vermi che si raccolgono, e vi muoiono, contribuendo così colla loro decomposizione a rendere più insalubre l'aria del cimitero. Le rose, i garofani, i gerani, il timo, la santoreggia, la maggiorana potranno utilmente usarsi nelle piccole aiuole che la pietà e l'affetto dei superstiti trova un conforto nel coltivare al piè della croce che si distingue dalle altre la fossa ove riposano le spoglie mortali dei loro congiunti. Gli antichi popoli furono assai industriosi nell'adornare con piante

e con fiori i sepolcri e le tombe dei loro parenti, e ne seppero fare tal uso da esprimere con essi un senso recondito il più conveniente alle loro particolari affezioni. Il tasso (sempre verde) fu l'emblema della immortalità dello spirito; l'alloro e la palma cresciuti sulla tomba dei guerrieri furono il premio delle loro vittorie; due edere intrecciate ricordarono mestamente il ratto immaturo di due teneri sposi; il mirto, il giglio, la rosa, furono il simbolo dell'amore, della castità, della verecondia; i papaveri distinsero il sepolcro del vecchio venerando, e una corona di semprevivi riposò sull'urna della madre feconda di numerosa prole. Le piante ed i fiori coltivati dall'affetto dei superstiti sulle tombe dove riposano i loro cari riuscirono così un emblema di onore, un argomento di gloria, un segno di amore, un tributo di gratitudine ed una testimonianza di affettuoso ricordo, e di perenne compianto." Da Maria Concetta Ciappa, *Gli impianti: il verde*, in AA.VV., *L'altra Città cit.*, pp.39-40.

²⁹ Quatremère-de-Quincy propone il cimitero immerso nella natura come possibile alternativa al cimitero-edificio e arricchisce il modello architettonico di elementi tratti dalla scena naturale: il recinto pisano si dilata allora enormemente per poter ospitare al suo interno un parco in cui all'ombra di una fitta vegetazione le tombe si pongono non come monumenti della umana vanità, ma come messaggi di dolce malinconia. "*Les arbres plantés sur les cimetières, servent non seulement à designer par leur caractère les lieux où ils se trouvent, mais encore à purifier l'air: car les plantes en général diminuent les mauvaises exhalaisons, ou les rendent moins pernicieuses. Les arbres engagent encore à s'arrêter dans cet endroit ou tout de monuments propres à émouvoir, invitent à des souvenirs intéressants, ou à des réflexions utiles. Mais il soudra que les arbres qu'on plantera dans les cimetières ou dans leur dentour, pour augmenter la sainte mélancolie du lieu, annoncent, par leur seuillage brunâtre et sonce, le deuil qui couvre la scène. Les arbres corniferes et résineux conviennent sur - tout à cette plantation, à cause de leur aspect roide et morne. Ils pourront tantôt s'élever isolés sur les fosses, tantôt se rassembler en groupes et en bosquets obscurs. Ces groupes et ces bosquets pourront même renfermer les tombes de quelques personnes remarquables, des sièges solitaires s'y présenteront, de manière à faire tomber sur une inscription frappante l'oeil de celui qui s'y assoit. En général, si jamais un monument de genre de celui qu'on a décrit [...] sans avoir rien de terrible ni de repoussant, seroit capable d'ébranler l'imagination et de porter à l'âme tout les sentiments de la piété, de l'attendrissement et d'une douce mélancolie"* citazione in Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, pp.50-51.

³⁰ Una volta riconosciuto il valore igienico e formale, il cammino di riconciliazione con il mondo degli alberi procede verso un approccio sensitivo ed emozionale e le piante con la loro fragranza e le loro fioriture contribuiscono a rendere più gradevole e densa di significato la frequentazione dei luoghi funebri. Delille nel suo poema *Les Jardins* afferma che le tombe sono circondate da cipressi, pioppi, salici piangenti e "il cimitero sarà inoltre un pubblico giardino, che assumerà le sembianze di un "Elisio terreno in cui l'uomo stanco degli affanni della vita, andrà a riposarsi, al riparo dalla loro minaccia" e "la malinconia andrà vagando con le sue fantasticherie" citato in Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, p.34 e 59-60.

³¹ Young e Gray, Foscolo e Pindemonte tentano di rendere familiare la morte e alle macabre visioni funebri oppongono un'immagine di morte amabile, di ritorno al grembo della terra in una natura clemente. Laura Bertolaccini, Alessandro Valenti, *op. cit.*, p.87.

³² Cit. da Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, pp.29-33. Per la descrizione di Ermenonville si veda Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*

³³ Melchiorre Missirini, *Dei gravi danni e pericoli minacciati dai sepolcri posti nei recinti abitati: col progetto dell'edificazione di un campo santo di Niccolo Matas*, 1839, sez.IV cap.XXXII, esalta il ruolo consolatorio e sanitario della natura, fornisce informazioni sui vari tipi di piante "accomodate ai diversi sepolcri" e sul loro significato, dividendole in "liete, simpatiche, serie, malinconiche e amorose". Da Alice Setti, «*Tu che ti soffermi e leggi*», 2010, p.76; il Cav. Marulli, *Su l'architettura e la nettezza delle città*, 1808, accanto alle robinie e alle begonie, cita per la prima volta in un recinto cimiteriale gli alberi di agrumi. da Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.52. "*Des plantations toujours vertes, soigneusement entretenues, des bosquets d'arbustes en fleur dans la belle saison, seraient disposés le long des portiques et entre les petits murs d'inscriptions. Ils tempéraient, sans la détruire, l'austérité du lieu*" citato da M. Léonce Reynaud, *Traité d'architecture*, 1863, in Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.53.

³⁴ Cfr. Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.29-33; Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *Lo spazio della morte*, in HINTERLAND 29-30, 1984, p.8; Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, pp.59-60.

³⁵ Cfr. Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, pp.15-17, 8-10, 33, 85; Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, pp.84-93; Adriana Arena, *op. cit.*, p.24, Maurizio Bottacin, *op. cit.* In realtà ad eccezione di pochi casi lo spazio dedicato alle sepolture non è individuabile come architettura, ma è piuttosto nascosto nelle adiacenze degli edifici sacri a seguito della centenaria tradizione di sepoltura *apud ecclesiam*. Ma la nuova 'disposizione d'animo' verso i defunti prende le mosse anche da un altro cambiamento epocale: a partire dal XIX secolo, si vuole che corpo e monumento coincidano, invece di ammassare i cadaveri uno sull'altro e poi disperderne le ossa, come era abitudine nelle inumazioni *ad sanctos* e negli *charnier*. Lo spostamento dei cimiteri e nello stesso tempo la volontà di possedere una tomba individuale, definitiva e coincidente con la sepoltura, obbliga gli urbanisti a concepire un nuovo modello di cimitero. Da Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, 1983, pp.242-44.

³⁶ Cit. da Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.54.

³⁷ In Inghilterra e nelle colonie americane, rispetto all'Europa continentale, è già diffusa l'idea del cimitero autonomo in campagna. S.N., *La città dei morti cit.*, p.20

³⁸ Cit. da Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.13. Cfr. Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, p.14. Nell'Ottocento, divenuto laico e plurireligioso, il cimitero non è più un luogo di transizione e di attesa: è luogo di conservazione e di accumulazione dei morti. Da Jean Didier Urbain, voce *Morte*, in Enciclopedia Einaudi, 1980, p.544.

³⁹ Cit. da Abate Porée a metà '700 citato in S.N., *La città dei morti cit.*, p.35.

⁴⁰ Cit. da A.C. Quatremere-de-Quincy, Rapport, Paris an VIII, in S.N., *La città dei morti cit.*, p. 54.

⁴¹ "Coperto di cipressi, di tassi, di salici piangenti, di arbusti e di fiori; è esposto a sud su un'altura per facilitare la ventilazione, sul bordo vi si piantano dei pioppi. Nessuna fossa comune, ma inumazioni fianco a fianco" citazione da Adriana Arena, *op. cit.*, p.27.

⁴² Cfr. Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, per la differenza tra i progetti e le realizzazioni per Parigi, Roma e Madrid.

⁴³ Fonti: Adriana Arena, *op. cit.*, p.12 e 64-66, S.N., *La città dei morti cit.*, pp.93-94, Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, p.13 e 100, Ornella Selvafolta, "Il giardino e il recinto": in Mozzoni e Santini, *Il disegno e le architetture della città eclettica*, 2004, pp. 354-5; Mario Coppola, *op. cit.* Anche in Italia ci sono chiostri con *impluvium* non pavimentati e recinti addossati a chiese e conventi o in campi aperti, con sterri per le inumazioni dei poveri. Si tratta di terreni destinati a grandi fosse comuni che restano aperte fino al loro completo riempimento. Sovente gestiti da ospedali o confraternite, piuttosto che dalla chiesa. Nel sud il primo decreto per la costruzione di campisanti comunali extraurbani è emanato solo nel 1817 da Francesco I: nei primi cimiteri meridionali ammessi solo i cipressi all'esterno del recinto come uno dei pochi elementi concessi al sentimento religioso, con la funzione di richiamare la "religiosa tristezza che tocca il cuore e richiama alla mente utili considerazioni morali". Per approfondimenti cfr. Ornella Selvafolta, "Dopo l'editto": il modello del Père-Lachaise e i cimiteri italiani dell'Ottocento, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne...*, 2007, pp. 59-81.

⁴⁴ Fonti: Adriana Arena, *op. cit.*, pp.53-57, Robert Auzelle, *op. cit.*, p.90, Philippe Ariès, *Images de l'homme cit.*, p.243, Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, pp.18-24.

⁴⁵ A.C. Quatremere-de-Quincy parla di *campagna mortuaria* con il significato di semplice recinto per inumazioni, da Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.49. "Tali potevano essere, ad esempio, i cimiteri extraurbani di Milano, aperti correttamente *extra-moenia*, ma descritti nell'angoscia e nella disperazione che provenivano da siti deserti e disadorni; tale era il cimitero di Pavia che, ancora nel 1865, si presentava come una landa impietosa, sprovvista di 'un ingresso decoroso', deserta di vegetazione, priva di una 'cappella che indichi consacrato il luogo', unicamente delimitata da un 'muro di cinta quale appena si converrebbe ad un rustico cortile'" citazione da Ornella Selvafolta, *op. cit.*, p.355.

⁴⁶ Cit. da James Curl, *op. cit.*, p.207. Anche se la società di cui parla l'autore è quella dell'Ottocento, si può senza discrepanze applicare al XXI secolo: la società è nuovamente attratta dall'idea della sepoltura nel verde.

⁴⁷ Celestino Barallat, *op. cit.* Recensioni e articoli: S.N., *Libre "Principios de Botánica Funeraria" de Celestino Barallat*, da <http://imatgesdesilenci.blogspot.com>; Rosa Varona, *Botánica funeraria: la vegetación que habla*, 2009, da www.enmemoria.com; J. De Vicente, *Botánica funeraria y cementerios municipales*, 30-11-2005, da www.farodechipiona.com; Ana Fernandez Ibanez, *Botanica funeraria*, da www.cementerioarque.com, rivista online Koimeterion, n.4/2005; J. Riera, *Un ciprés. Botánica funeraria. Un antiguo arte repleto de simbolismos*, da www.lagatayelbuho.110mb.com; S.N., *Hablemos de jardines: el jardín del cementerio*, 30-11-2007, da <http://hablemosdejardines.blogspot.com>. La predominanza della lingua spagnola è lampante. La traduzione inglese *Funerary botany*, che è stata utilizzata nel titolo della tesi, non è molto comune (quasi solo come traduzione del titolo dell'opera di Barallat), ma sono preferiti i termini *planting*, *gardening* e *horticulture* già richiamati.

⁴⁸ T.B. Meehan, *Suitable trees and shrubs for a modern cemetery*, in *AACS Proceedings of the 8th Annual Convention*, Philadelphia, 1894; G.H. Brown, *Landscape work in the cemetery*, in *AACS Proceedings of the 19th Annual Convention*, Washington, 1905; H. Wilson Ross, *Evergreens and ornamental grasses for cemetery planting*, in *AACS Proceedings of the 22nd Annual Convention*, Kansas City, 1908; E.B. Wilhelm, *The importance of landscape engineering work in planning cemeteries*, in *AACS Proceedings of the 35th Annual Convention*, Detroit, 1921; A.D. Taylor, *Landscape composition in its relation to cemetery design*, in *AACS Proceedings of the 41st Annual Convention*, Cleveland, 1927. Da International Cemetery, Crematuon and Funeral Association, www.iccfa.com.

⁴⁹ S.N., *Aménagement de cimetièrre*, Caue de l'Oise, Conseil d'architecture, d'urbanisme et d'environnement de l'Oise, da www.caue60.com, e Robert Auzelle, *op. cit.*, p.211 e 231-245. "Occorre dire infine che, queste eccellenti disposizioni una volta prese, l'ottimismo in materia di decorazione floreale non ci sembrerebbe di rigore? Tutta una educazione del pubblico resta da fare, che richiederà quanto tempo? Quanti anni, quanti lustri occorreranno perché smettano di sbocciare questi fiori di perline, porcellana o plastica dove il cattivo gusto si compiace in una estetica da bazar?"

⁵⁰ Le caratteristiche del suolo cimiteriale, idonee per una rapida decomposizione dei corpi, sono anche particolarmente adatte per la coltivazione delle piante, come cespugli fioriti o sempreverdi. Le essenze arboree hanno invece problemi a causa dell'apparato radicale che si estende in orizzontale, anche 3/5 volte la chioma, ed è concentrato nei primi 60/80 cm di profondità. Ciò significa, al contrario di quanto si potrebbe credere, che non intaccano le bare, che sono sepolte a 2 metri di profondità: è al momento delle esumazioni che la pianta sarebbe gravemente danneggiata. Da Fabrizio Negrini, *op. cit.*, pp.398-9.

Capitolo 5

La lettura tipologica: categorie / modelli

*Giova poter accontentare chi brama alzare monumenti a' suoi
cari defunti sotto i portici coperti o in cappelle già preparate;
[...] giova poter soddisfare altresì quelli che desiderano porre
le tombe de' loro morti al cielo aperto tra le gaiezze meste dei
fiori, le verdi fronde de' salici e dei cipressi.*

CAMILLO BOITO, 1862

In genere l'architettura del cimitero è studiata solo dal punto di vista costruttivo ¹, come conseguenza di definizioni tipologiche e normative desunte dai manuali, e slegato dalle problematiche che interessano il verde. Quegli esempi che applicano modelli derivati dall'architettura del paesaggio, indicati genericamente come 'cimiteri parco', sono definiti secondo una classificazione rimasta per molto tempo legata ai risultati di esperienze nordeuropee e trattati in modo citazionistico come posizione teorica e suggestione, senza approfondirne gli elementi costitutivi per tranne indicazioni di possibili applicazioni progettuali.

Questa ricerca approfondisce la discriminazione tra le diverse varianti tipologiche di tali 'cimiteri-parco', la loro genealogia a partire dagli archetipi e le influenze reciproche nei diversi Stati, proponendone una classificazione. Ne emerge un quadro articolato negli impianti riguardo alla funzione e all'importanza assegnata al verde nel rapporto con le sepolture.

Il trattamento più propriamente *paysager* del cimitero è una visualizzazione tangibile di un contesto culturale in cui l'architettura della morte è supportata da una sorta di religione della natura, per cui il cimitero si trasforma in uno spazio allusivo della bontà e continuità del ciclo naturale, in contrapposizione al tradizionale paesaggio latino, caratterizzato da schiere di monumenti. Inoltre, ai cimiteri nordici è conferito un ruolo di 'isole verdi' interne al tessuto urbano, in modo da offrire, con passeggiate e panorami, occasioni di distensione, oltre che un contatto consolatorio con una natura che infonde calma e raccoglimento, "sfrondata dal tradizionale apparato di simboli macabri" ².

Le definizioni formali derivanti da questo assunto di partenza sono tuttavia diversificate, a seconda di quale degli archetipi del paesaggio sia assunto come matrice primaria: tra i due estremi del bosco e della distesa erbosa si trova tutta la

gamma delle forzature della naturalità prodotte dalle sistemazioni a giardino, più o meno formali.

Il secondo paragrafo riunisce i progetti e le realizzazioni contemporanee, individuando quattro 'gradi di complessità' nell'uso dell'elemento vegetale: dall'*embellissement*, al rapporto con il contesto, ai valori simbolici, all'emozione. Queste 'modalità' o indirizzi di progettazione del verde cimiteriale rendono conto di un panorama di opere recenti che attingono a modelli ed ispirazioni eterogenei ed eclettici per quanto riguarda le tipologie, le strutture ed i materiali utilizzati.

Infine, sono approfondite alcune tematiche di attualità che offrono e richiedono una progettazione o un ripensamento della sistemazione a verde, che si può rivestire di nuove funzioni e significati: gli ampliamenti, le zone di rispetto, i luoghi della dispersione, i cimiteri acattolici, il verde privato.

FIG. 5.1 - *Mourning embroidery*, Amelia Russel Smith, New York, 1805-15. [da ARIES images pag. 268]



5.1

Le tipologie consolidate: tra attrezzatura pubblica e luogo della memoria

I progetti di cimiteri sviluppati a partire da metà Settecento dimostrano la crescita di attenzione nei confronti di un luogo inizialmente considerato alla stregua degli altri servizi pubblici. Il recupero del senso religioso dei luoghi consacrati ai morti e la ricerca di nuove pratiche rituali che si possano conciliare con il trasporto del corpo fuori dalle mura, testimoniano “il rinnovato interesse nei confronti di un al di là in cui è possibile ricongiungersi con i propri cari nel ricordo dei quali si vive in attesa della dipartita, [che] trasforma il cimitero, così come succedeva nel medioevo, in uno spazio religioso, in un luogo della memoria”³.

Dalla costituzione del prototipo del Père-Lachaise di Parigi, il modello del giardino paesaggistico inglese viene esportato in America, Inghilterra, Germania e nord Europa, mutandosi via via in una forma più libera e naturalistica, fino alla rielaborazione moderna ancora in Francia. Analogamente, dai recinti addossati alle chiese anglosassoni derivano i campi funerari inglesi ed americani, che in parte condizionano i memoriali e cimiteri di guerra, i quali possono anche essere costruiti in forme più monumentali e scenografiche. Tipologia a sé stante sono i recinti delle comunità accatoliche, modellati come giardini informali, più o meno pittoreschi, o così trasformati in seguito all’abbandono. Un breve accenno meritano anche la fase rivoluzionaria-utopistica e la tradizione tipica mediterranea, entrambe derivanti da matrici urbane e connotate da un forte carattere architettonico, che lascia poco spazio alla vegetazione, utilizzandola piuttosto in modo simbolico ed allusivo.

La trattazione segue una scansione tipologica che solo in parte è conseguenza di trasformazioni avvenute nel tempo. Si assiste infatti alla compresenza di tipologie diverse, che seguono strade parallele o si contaminano a vicenda, aumentando la complessità della composizione. Si è cercato pertanto, nell’analisi dei complessi cimiteriali, di risalire ai caratteri comuni che giungono a connotare il tipo ‘ideale’. I diversi modelli o varianti individuati sono:

- Utopie, concorsi e progetti. La fase rivoluzionaria, i progetti monumentali e le accademie;
 - Tradizione latina: architetture per la morte. La tradizione tipica mediterranea;
 - Arcadia: la propria tomba nel proprio giardino. Le sperimentazioni di scenari funerari nel parco paesaggistico anglosassone,
 - Modello paesaggistico: dal *cimetière parc* francese... Il modello codificato dal cimitero parigino;
-

- ... al *rural cemetery* americano al *Zentralfriedhof* tedesco. L'esportazione in Nord America e da lì in Europa centrale;

- Tradizione continentale e nordica: *Waldfriedhof*, sepolture nella foresta. Il modello originale tedesco, le influenze in Svizzera e paesi scandinavi;

- Nuove esperienze francesi: *cimetière paysager*. Le sperimentazioni del dopoguerra sui cimiteri intercomunali;

- Tradizione anglosassone: dai *churchyards* ai *lawn cemeteries*. L'evoluzione del recinto parrocchiale in Inghilterra e Stati Uniti;

- Memoriali e cimiteri di guerra. Le sistemazioni scenografiche del primo dopoguerra e i campi di croci nel secondo dopoguerra;

- Cimiteri acattolici: gli orti degli ebrei. La tipologia della sepoltura perpetua nel giardino.

Le caratteristiche che definiscono le diverse tipologie possono essere lette come archetipi formali che sono ripresi e combinati dai progetti successivi con risultati originali. In definitiva, le realizzazioni esemplari di una categoria sono rare, mentre è ben più frequente la commistione di tipi in parti diverse di uno stesso impianto, o anche la compresenza di elementi riconducibili a diverse tipologie a formare strutture miste.

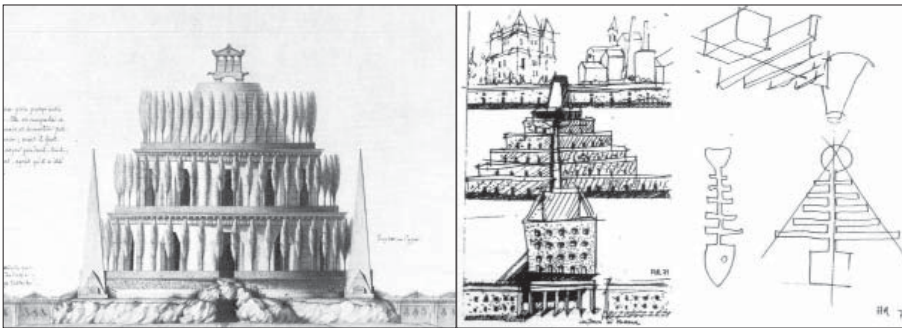


FIG. 5.2 - Mausoleo, Jean-Jacques Lequeu. [da ETLIN pag. 284]



FIG. 5.3 - Cimitero in paesaggio d'Arcadia, Boullée. [da CURL pag. 191]

FIG. 5.4 - Studi di Aldo Rossi per il cimitero di Modena, 1971. [da CREMONINI pag. 17]

Utopie, concorsi e progetti

Nell'Illuminismo e specialmente nel periodo rivoluzionario, il tema funerario è trattato con esemplare sistematicità di riflessione sulle moderne necessità funzionali, unite alle questioni di distinzione sociale. Tali aspetti diventano motivo compositivo all'interno delle Accademie⁴ e tra i progettisti, che producono una notevole quantità di materiale iconografico, nonostante incontrino due ordini di problemi realizzativi: da un lato l'eccessivo costo di soluzioni tanto grandiose, e dall'altro la riluttanza della popolazione ad accettare soluzioni radicali di egualitarismo ed anonimato, sottomesso alla celebrazione della collettività. Le sepolture comuni costituiscono 'parte del paesaggio' e la memoria è privilegio di pochi.

Nella maggior parte dei casi, i progetti esecutivi e le realizzazioni sono quindi più modesti perché mirano soprattutto allo stabilimento di un luogo '*seguro y decente*' dove seppellire in maniera decorosa (Manuel Molina per Madrid, nel 1752).

Le sperimentazioni dell'architettura 'utopistica' e 'visionaria' si configurano solitamente come monumentali impianti fuori-scala fondati su geometrie semplici, cerchio e quadrato, e volumi puri e disadorni oppure stilemi classici in alzato, dalla monumentalità titanica che sfida il tempo. La progettazione unitaria del complesso, collocato in siti desertici o di 'teso naturalismo' che enfatizzano l'immagine del nulla, arriva a definire il tipo del cimitero-edificio⁵ che ha caratteri di architettura *delle ombre, sepolta, fuori-scala, scarnificata*. La vegetazione non ha solitamente posto in questi monumenti alla morte se non, come si è detto, con funzione di esaltare la desolazione e l'ostilità del paesaggio esterno. Talvolta gli alberi entrano nel disegno, ma più che altro con funzione decorativa, infatti somigliano a colonne o statue.

"Ogni funzione religiosa sembra completamente perduta: l'edificio sepolcrale diventa occasione per una panteistica celebrazione della natura dove l'elemento architettonico, quasi depurato, sublimato, attinge al repertorio formale e simbolico del mondo antico per comunicare, attraverso le architetture scarnificate, fuori scala, veri e propri messaggi civili"⁶. L'eroismo architettonico si stempera però presto in una ricerca di dimensioni e forme più misurate e adeguate ad una diffusa conquista laica della memoria e della testimonianza dopo la morte, nonostante sia rimarchevole il tentativo di superare la concezione del semplice 'spazio da recingere' per motivi funzionali.

Tra gli altri, il Cimitero di Chaux di Ledoux rappresenta nella parte sepolta il negativo catacombale della città ("la terra si schiude un po' per scoprire gli antri della morte; quando noi esistiamo, essa non c'è ancora; quando essa è noi non siamo più; i malanni si affollano in massa, cadono nelle sue viscere"), e nell'alzato l'ordine cosmico: infatti la raffigurazione viene sublimata nella visione di sfere celesti.

Meritano un cenno particolare due grandi architetti che in diversi momenti storici hanno fatto propria la poetica del sublime in ambito funerario, ciascuno secondo la sua personale interpretazione: Etienne-Louis Boullée ed Aldo Rossi.

L'architecture parlante di Boullée ⁷, nella sua scala sovrumana, con i suoi volumi massicci scavati dalle ombre e privi di decorazioni, necessita di un intorno naturale egualmente sublime e grandioso che enfatizzi il carattere di immutabilità e indifferenza allo scorrere del tempo delle sue opere. Lo si percepisce chiaramente osservando il prospetto del cimitero posto in un paesaggio arcadico. La vegetazione svolge un ruolo importante anche nel disegno dei singoli monumenti, dove l'architetto predilige collocare un gran numero di cipressi che somigliano a sculture, per richiamare il mondo romano.

Lische di pesce, scheletri ed ossa: l'ossessione osteologica di Aldo Rossi ⁸ cresce in parallelo con lo sviluppo del famoso progetto per l'ampliamento del cimitero di Modena, in cui la liscia è il principio del disegno. Attribuita alla morte per diretta analogia formale, l'idea dello scheletro è anche la visualizzazione della struttura e costituzione delle cose: vedere l'ossatura dell'edificio ne mette a nudo l'idea. Nei suoi disegni e nei progetti ricorrono così edifici abbandonati e in rovina, che evocano e rappresentano la morte. La casa che ha perduto colori, decori, apparenze, quell'apparato esteriore e superficiale che media rispetto alla vita, agli usi, ai gusti, è il ritorno all'essenza e alla nudità della casa, a ciò che è imperituro, mentre l'intorno dell'edificio si riduce ad arido deserto e perde ogni connotato per far risaltare gli elementi costitutivi. Si è parlato per questo di 'sublime architettonico'.

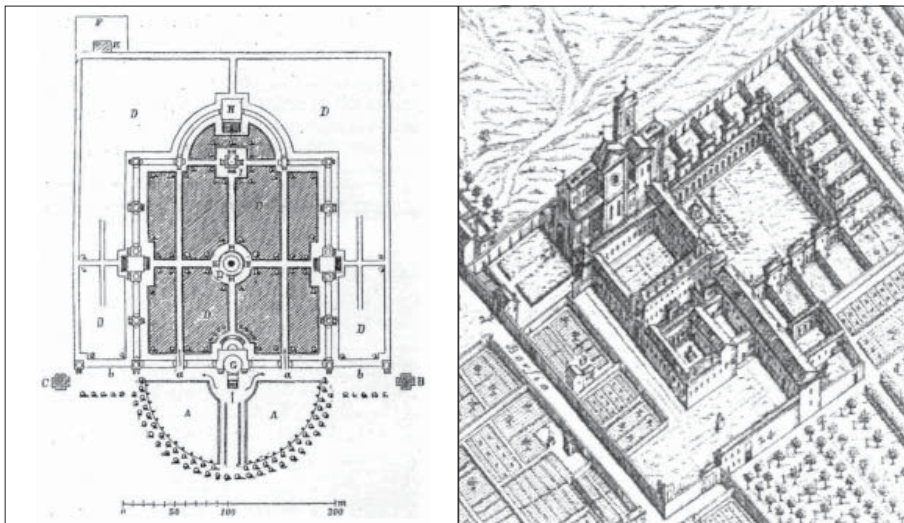


FIG. 5.5 - Planimetria del Vantiniano di Brescia, la forma unitaria è concepita fin dall'inizio. [da BERTOLACCINI pag. 35]

FIG. 5.6 Assonometria della Certosa di Ferrara, 1747. L'impianto claustrale viene man mano adattato alle sepolture. [da LATINI pag. 89]

Tradizione latina: architetture per la morte

Il cimitero mediterraneo (Spagna, Portogallo, sud della Francia) è chiamato 'architettonico', 'monumentale', 'a pianta regolare', termini che riflettono la vocazione di spazio prettamente costruito. Il modello di riferimento principale è infatti il Camposanto di Pisa (oltre che per l'architettura, anche per l'aspetto museale e di 'macchina funebre'), a sua volta derivante dalla tipologia claustrale medievale. "Corrisponde a una composizione basata essenzialmente su insiemi di tombe delimitate da siepi o alberi tagliati, disposti a diverse altezze, su piccole terrazze, un po' alla maniera dei giardini provenzali o italiani. L'elemento essenziale della composizione è questa volta da riferirsi al gruppo delle tombe, più o meno disperso, dove si demanda alla natura, qui di rompere una prospettiva, là di mascherare tale elemento ineguale o difettoso"⁹.

Sono richiesti spazi pianeggianti, eventualmente terrazzati, che vengono chiusi da recinti in forme ortogonali regolari che accentuano il carattere costruito nel proporzionamento delle forme. La densità del costruito è alta e la vegetazione ha un ruolo marginale, piegata alle esigenze compositive dell'organismo architettonico. Alberi e siepi, utilizzati in forme molto geometrizzate riprese dal giardino formale, sottolineano i percorsi organizzati da assi e nodi e inquadrano alcune prospettive scenografiche (l'ingresso, la cappella ed edifici che costituiscono punti focali o visuali sull'esterno). Il richiamo al giardino all'italiana è stringente, come ai piani di espansione della città.

Nelle intenzioni di monumentalità, il recinto rispecchia la dimensione laica e civica, accogliendo il famedio o pantheon, a scopi rappresentativi, e maestose architetture private. Vi si esprime la tradizione della *civitas* romana e l'orgoglio della comunità, mentre gli esempi nordici accentuano l'individualismo. La sua forma più definita è data dal cimitero neoclassico, chiuso ed immobile. Esempio in questo senso è il Vantiniano di Brescia: concepito dall'inizio secondo un progetto unitario da realizzare per stralci, ha mantenuto nel tempo organicità e pulizia delle architetture.

Talvolta è inserita in modo misurato una piccola porzione di giardino trattata in modo più libero, perché, secondo le parole di Camillo Boito, è bene considerare che alcuni potrebbero preferire questa tipologia di sepoltura nel verde: "gli spazi distribuiti a giardino sarebbero non molto vasti, ombreggiati d'alberi a macchie ed a gruppi, con fronde di diversa forma e di diverso colore [...] Qui nell'apparente irregolarità la mano dell'arte dovrebbe pur dirigere tutte cose, ordinare la composizione degli edifici, degli alberi e delle vie. Così agli ampi spazi per le ordinate sepolture ed ai non grandi giardini si dovrebbero collegare con ordine sapiente le costruzioni architettoniche

[...] La severa maestà degli edifici sarebbe contemperata dalla vista allettatrice e varia della natura; e per questa bella armonia dell'architettura con i campi fioriti e coi giardini fronzuti, l'anima proverebbe in sé nell'unità, varietà e però pienezza di sensazioni profonde" ¹⁰. L'architettura concede piccoli spazi ad un'articolazione che integri il giardino al recinto, al fine di soddisfare le richieste individuali e le suggestioni pittoresche sostenute dal dibattito teorico e letterario.

Il Monumentale di Milano è l'esempio principe di questa tipologia in Italia. In area spagnola, il modello è arricchito da un uso più estensivo della vegetazione derivato da contaminazioni dei giardini arabi. Anche gli impianti che riadattano i conventi extraurbani, con il tempo accentuano il loro carattere di spazio costruito regolare.

Arcadia: la propria tomba nel proprio giardino

Premessa allo sviluppo del cimitero connotato in senso paesaggistico che diverrà forma tipica nell'Ottocento, è la diffusione dei modelli iconografici del giardino paesaggistico inglese, il quale include nel paesaggio la collocazione di sepolcri e monumenti commemorativi. Per compiacere l'estetica romantica e suscitare sentimenti di malinconia e riflessione sul senso della vita, la vista è colpita dall'improvvisa apparizione di un elemento funerario in mezzo al verde. Esempi più famosi di questa poetica sono Castle Howard, Twickenham e Stowe in Inghilterra, ed Ermenonville in Francia ¹¹. Di quest'ultimo, l'iconografia dell'*Ile des peupliers* dove riposa (per breve tempo) Jean-Jacques Rousseau è divenuta emblema incontrastato dei Campi Elisi e della 'dolce arcadia' descritta da Virgilio e da Goethe e dipinta da Poussin, interpretazione più elevata e suggestiva, imitata in numerose declinazioni dalle realizzazioni successive.

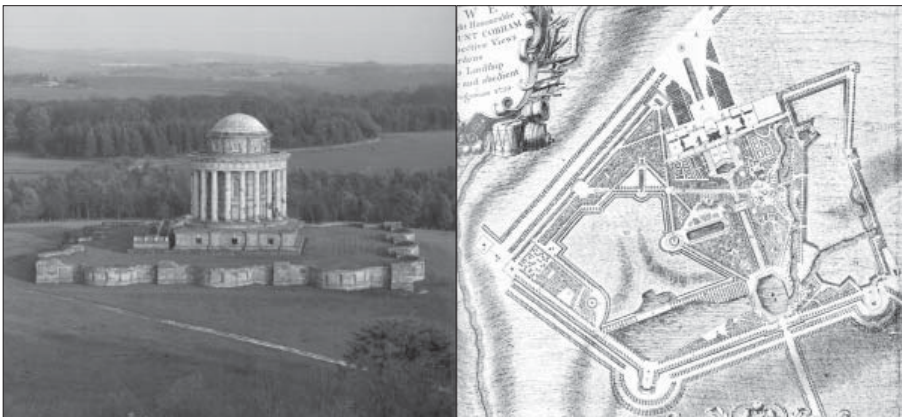


FIG. 5.7 - Vista del tempio di Stowe. [da COLVIN copertina]

FIG. 5.8 - Planimetria del parco di Stowe, 1739. [da ETLIN pag. 185]

FIG. 5.9 - Vista del boschetto delle tombe al Parc Monceau, Parigi, 1779. [da ETLIN pag. 211]

Il simbolismo macabro delle tradizioni medievali è rifiutato con fermezza e l'idea laica del riposo eterno nella consolazione della natura, in un ambiente sereno e bucolico, si contrappone, rafforzandosi, alle contemporanee immagini di desolazione fornite dai sepolcreti urbani: espulso dalla chiesa e dalla città, il defunto può riposare serenamente nella pace della campagna, edificando un degno monumento nella sua proprietà, accanto a monumenti dedicati alla memoria degli amici o di uomini illustri. Questa consuetudine decade con il tempo per la paura di atti vandalici, ma in Inghilterra esistono ancora cimiteri privati pittoreschi.

La prassi del giardino commemorativo si diffonde rapidamente dall'Inghilterra alla Francia e in Germania, fino a sfociare nella citazione grottesca. È il caso del Parc Monceau a Parigi, *jardin spectacle* che propone, tra le altre *folies*, scene romantiche, curiose o spettacolari, un angolo pittoresco con delle finte tombe (*tombeaux de parade*: "bosco delle Tombe, composto di pioppi d'Italia, di sicomori, di platani, di cipressi e di tuie della Cina [...] Scoprirete a destra una piramide a imitazione di quella di Caio Sestio [sic.] a Roma, ma di carattere egiziano [...] Un portale in rovina [...] vi conduce" ¹²). È tanto rinomato, che si proporrà di espropriarlo per farne un vero cimitero borghese. Sono diversi gli esempi di sofisticati paesaggi campestri con scene pittoresche di rovine e tombe, che soddisfano il gusto per il sentimento malinconico. Questa immagine viene introdotta nei parchi pubblici con scopo moraleggiante e didattico, come suggerito da Hirschfeld: "si possono collocare opere adatte a produrre impressioni utili sulla folla. Parrebbe proprio questo il luogo conveniente per disseminare di momenti di utile istruzione i percorsi che il popolo fa con lo scopo di divertirsi, e per far convergere la sua attenzione su importanti soggetti degni di memoria" che celebri le virtù nazionali, ma sono banditi i segni di dolore ¹³. Il sepolcro diventa repertorio iconografico, citazione del tema funerario, da includere nelle composizioni dei parchi: i simboli pagani della morte influenzano prima l'arte dei giardini, ed in seguito quella funeraria.



Il tema è introdotto in Italia da Ercole Silva, il quale ricorda che tali monumenti “esigono sempre una scena analoga al carattere delle relative emozioni. Il monumento d’un’avventura, d’un sentimento, d’una ricordanza piacevole attragga l’occhio sulla bella collina, che sormonta; un monumento di duolo o di malinconia si nasconda modestamente in un fondo appartato, tra umidi virgulti, o sotto le rocce [sic.] [...] Allorché le bellezze della natura hanno saziato i nostri occhi, noi amiamo di fermarci presso quei monumenti, ove il cuore vi trova pascolo novello”. Non tutti i monumenti convengono ad un giardino commemorativo: archi di trionfo e statue equestri sarebbero fuori luogo, mentre si addicono urne, cenotafi, colonne civiche e navali perchè risvegliano idee e sentimenti che il paesaggio non saprebbe comunicare da sé. Devono essere però collocati con discrezione, nascosti tra il verde e non ammassati¹⁴. Il campionario vegetale suggerito per gli spazi funerari si richiama all’immagine dei monumenti funerari dell’antichità classica e si prediligono, per il contributo che danno alla solennità del luogo, le essenze sempreverdi: pini, cipressi, tassi e allori. Silva non ripropone però acriticamente la proposizione inglese, adattando il pittoresco alla cultura mediterranea dello spazio funerario, componendo un insieme articolato di stanze verdi solenni e maestose.

Il giardino paesaggistico: dal *cimetière parc* francese...

Il modello originale del cimitero parco ispirato al giardino paesaggistico inglese e delle istanze elegiache, codificato primariamente dal Cimitero Parigino del Père-Lachaise, è talmente noto nelle descrizioni e nell’iconografia da non necessitare di spiegazioni approfondite.

Collocato su un terreno parzialmente collinare già sistemato a parco privato, il progetto di Brongniart mantiene le strutture vegetali preesistenti, ridisegnando il sistema di viali di raccordo per adattare il giardino pittoresco alla conversione in parco funerario (che contiene però tutti gli elementi di gerarchizzazione e privatizzazione degli spazi propri del cimitero moderno), esaltato dai percorsi sinuosi e dalla vegetazione naturalistica che si apre in corrispondenza dei *rondpoints* per sottolineare viste o monumenti privilegiati. La vegetazione è selezionata con accuratezza dallo stesso progettista e contribuisce a valorizzare i monumenti funerari: salici piangenti, cipressi, pioppi, tigli e castagni disposti a quinconce o boschetti fanno da ombroso sfondo alle fioriture poste sulle singole tombe, mentre i parterres erbosi accolgono le inumazioni comuni.

Dapprima le tombe si dispongono isolate lungo i viali, come lungo le vie urbane, in cui si può passeggiare come in un parco pubblico, ma l’inatteso proliferare delle

concessioni perpetue e delle cappelle gentilizie in dimensioni monumentali porta in breve tempo alla completa saturazione degli spazi, che assumono in gran parte la conformazione di cortine edilizie quasi continue. L'emulazione della memoria dovuta alla cresciuta attrattiva del luogo, scelto da letterati ed artisti, conduce alla trasformazione del carattere del luogo in spazio fortemente costruito. Nel tempo, l'immagine del cimitero parigino è diventata parte inscindibile della poesia della città, tanto da stroncare sul nascere qualsiasi idea di modifiche o spostamenti. Un luogo loquace, popolato e frequentato, un giardino 'eloquente' non solo della memoria, ma della vita urbana, che è ancora uno degli esempi più interessanti al mondo.

Vi trovano realizzazione le sperimentazioni sullo spazio urbano, che vengono poi assorbite dalla città stessa: viali alberati e percorsi accolgono la funzione salutare coniugata con quella morale del verde. Tali caratteristiche sono poi accentuate da Loudon nella realizzazione dei cimiteri in stile *gardenesque*.

In Italia alcuni esempi pregevoli sono ispirati a questo modello: Staglieno a Genova e Poggioreale a Napoli (il Père-Lachaise italiano), ed in parte il Campo Verano a Roma. Anche questi sono stati soggetti a saturazione, perdendo parte del fascino iniziale.

FIG. 5.10 - Vista del Père-Lachaise nel 1848. E' enfatizzato l'aspetto di parco pubblico. da MONUMENTS HISTORIQUES pag 34]



... al rural cemetery americano, al Zentralfriedhof tedesco

Nell'esportazione in Nord America proposta da John Grisham nel 1823¹⁵ in seguito ad un viaggio in Europa, il modello del cimitero-parco francese si dilata nella vastità degli spazi incontaminati, dove peraltro è già presente la tradizione di seppellire in campagna piuttosto che in chiesa, come alternativa ai problemi di sovraffollamento che iniziano a manifestarsi nelle grandi città. L'effetto paesaggistico acquista vigore con la sistemazione di aree boscate più fitte e dall'effetto più naturalistico (*wilderness*) rispetto al prototipo. Di conseguenza è ridotta la densità delle sepolture, inizialmente semplici steli a volte circondate da un recinto metallico, che sembrano collocate casualmente nel bosco rigoglioso. Non ci sono problemi di saturazione: quando lo spazio inizia a scarseggiare e inizia ad essere compromesso il carattere del luogo, si annette una nuova porzione di terreno e si manterrà la stessa tipologia. Infatti, alla fondazione il cimitero di Mont Auburn, primo di questo genere aperto nel 1831, non differisce nella planimetria dal Père-Lachaise. In seguito però il secondo perderà quel carattere agreste che l'aveva originato, mentre l'americano mantiene le sue caratteristiche. Anche le decorazioni dei sepolcri, pur subendo un periodo di arricchimento e sfarzo, tornano presto all'iniziale semplicità fino alla semplice lastra tombale a filo del suolo, che non interrompe la vista del paesaggio in un mimetismo perfetto.

I cimiteri americani coniugano talvolta esperimenti didattici alle funzioni funerarie, includendo arboreti e scuole di agraria in porzioni del sito (Mont Auburn è stato fondato da una società di orticoltori, mentre i cimiteri pubblici sono successivi). Con il tempo, il carattere selvaggio viene domato fino ad assumere l'aspetto attuale di grandi parchi perfettamente curati.

Variante di questa tipologia, comparsa nel primo dopoguerra, sono i *Memorial Parks*, primo fra tutti Forest Lawn, espressione tipica della cultura americana attratta dai mass media e dal carattere imprenditoriale delle attività, che rimuove le scene dolorose proponendo immagini pastorali rassicuranti, in un mascheramento della morte che a tratti ricorda l'artificialità di un parco divertimenti.

Il modello originale americano, piuttosto che quello francese, trova applicazione in Germania nei *Zentralfriedhof*, grandi strutture urbane centralizzate modellate come parchi paesaggistici boscosi. Il Cimitero Centrale di Amburgo di Johan Cordes, del 1879, diviene il modello di tutte le realizzazioni successive, con abbondante vegetazione ad alto fusto e percorsi sinuosi. La planimetria si regolarizza, e la componente monumentale viene smorzata (eccetto nelle porzioni dei militari) a favore dell'aspetto di parco pubblico, anche qui con scuole di botanica. Nel tempo la densità delle tombe aumenta in modo considerevole, con ampliamenti in forme regolari che ne snaturano i principi regolatori.

FIG. 5.11 - Veduta del cimitero del Père-Lachaise. [da ARIES images pag. 240]



FIG. 5.12 - Veduta del cimitero di Mont Auburn, Cambridge, 1847. La predominanza del wilderness è evidente. [da ETLIN pag. 262]



FIG. 5.13 - Planimetria di Mont Auburn, 1831. [da ETLIN pag. 361]

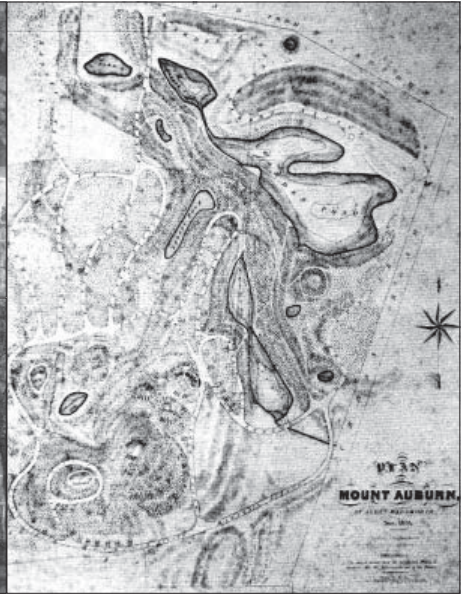


FIG. 5.14 Cimitero di Amburgo, 1963. In Germania il modello torna ad essere più razionale, con percorsi ortogonali e file di inumazioni. [da CARONARA pag. 549]



Tradizione continentale e nordica: *Waldfriedhof*, sepolture nella foresta

In Germania ¹⁶ si sviluppa agli inizi del '900 una tipologia originale di cimitero a vocazione vegetale, distinta dai grandi *park cemeteries* cittadini di derivazione americana, plasmata sulla nostalgia per la tradizione rurale, l'artigianato ed il mondo contadino nel rifiuto delle macchine, delle industrie, delle idee e prodotti stranieri. Nel *Waldfriedhof* (cimitero-foresta), lastre tombali, steli e monumenti piccoli e discreti sono immersi nei boschi ad alto fusto che circondano le periferie delle città tedesche (a volte sono sistemati o piantati *ad hoc*, con l'inconveniente di dover attendere una generazione per il loro sviluppo). La gestione è affidata alle famiglie dei defunti.

La prima realizzazione, ad opera dell'architetto Hans Grassel nel 1907, teorico del movimento, è il *Waldfriedhof* di Monaco. L'impianto presenta tutti gli elementi caratterizzanti: decentrato, a scala ridotta, nell'ambiente naturale, in contrapposizione al tipo monumentale. L'aspetto espressivo dell'arte funeraria, che recupera il lavoro artigianale, è utilizzato a fini didattici. Una commissione artistica evita ogni stravaganza. Questo modello ottiene un grande consenso tra le organizzazioni per la difesa dei valori germanici e si diffonde rapidamente, anche se poche realizzazioni restano fedeli al prototipo e di solito viene sovrapposta al terreno una matrice geometrica rigida che lo accosta al modello urbano, fino talvolta a snaturarlo (a Dortmund, 1920, la geometria talmente regolare fa dimenticare il modello di partenza).

Il modello è esportato in Svizzera, dove l'applicazione non è sistematica (Berna, Lucerna, Manneg-Zurigo), e nei paesi scandinavi, dove grazie alle estensioni di territorio disponibile può raggiungere le sue espressioni migliori, fino ad incarnare la diversità culturale e religiosa ed il diverso grado di intimità con la natura che intercorre rispetto alla tradizione mediterranea. La solitudine del paesaggio e la tradizione di scambio tra natura e architettura favoriscono la diffusione di questa tipologia, fino ai nostri giorni.

Il cimitero paesaggistico nordico adagia con discrezione le sepolture all'interno di zone parzialmente boschive naturali o artificiali, fruite come parchi pubblici e vissute come momento di valorizzazione di un luogo al quale una comunità attribuisce uno specifico valore simbolico. L'esempio meglio riuscito, più noto e più imitato è il Woodland Cemetery di Stoccolma, in cui gli architetti Asplund e Lewerentz hanno saputo valorizzare le già favorevoli condizioni di partenza ed evocare un'idea della morte molto suggestiva. Di straordinaria bellezza, è stato dichiarato Patrimonio dell'Umanità dall'Unesco. La foresta di *Pinus Nigra* e le ampie distese a prato accolgono con discrezione le strutture funerarie e le tombe a terra, composte con lastre orizzontali per non interrompere la pace e la solennità del luogo. Anche le

recinzioni sono limitate e nascoste da muschio e tappezzanti ed il traffico è relegato alla periferia dei luoghi di sepoltura creando un'area destinata al silenzio ed alla meditazione.



FIG. 5.15 - Viale alberato del Dorotheenstädtischer Friedhof di Berlino. [da DE LEO pag. 91]

FIG. 5.16-18- Cimitero di Davos 1920-21, bosco di larici e veduta da lontano del fondovalle.

E' stato eletto ad esempio della perfetta integrazione del progetto con il sito per la misura con cui le sepolture trovano posto rispetto all'andamento dei percorsi ed alla massa arborea. [da AUZELLE pag. 376]

FIG. 5.19 - Woodland Cemetery, Stoccolma, 1915-40. [da WORPOLE copertina]



Nuove esperienze francesi: *cimetière paysager*

A soli quarant'anni dall'apertura del Père-Lachaise¹⁷, le concessioni perpetue hanno preso così piede da minacciarne la saturazione. E già la città preme ai suoi confini: la situazione è pericolosamente simile a quella dell'*Ancien Régime*. Nasce così negli anni '60 dell'Ottocento la proposta del Barone Haussmann di chiudere tutti i vecchi cimiteri e costruire un grande impianto raggiungibile con la ferrovia a 22 km dalla capitale, nei terreni aperti e poco costosi di Méry-sur-Oise, sul modello del Working Cemetery londinese inaugurato nel 1855 a 47 km dal centro urbano. Tuttavia il progettista ha sottovalutato l'impatto emotivo della sua proposta: il culto dei morti si è molto rafforzato, fino a divenire un elemento civico primario, e la popolazione si oppone con fermezza all'allontanamento dei defunti. Inoltre, il cimitero parigino è entrato a far parte del panorama cittadino tanto da esserne una delle istituzioni ed attrazioni principali.

Questa non è l'unica proposta alternativa al modello tradizionale: anche John Claudius Loudon, il più noto *landscape gardeners* che si occupa di progettazione di cimiteri, portando all'estremo la sua contrarietà per le sistemazioni artificiali e costruzioni, propone che "il terreno deve essere lasciato per quanto possibile allo stato naturale, e addirittura il ricambio periodico delle inumazioni dovrebbe essere evitato: il corpo deve tornare a far parte del suolo in modo permanente e quando il cimitero è saturo dovrebbe essere chiuso, trasformato in parco pubblico, e le pietre tombali custodite, a ricordo delle salme inumate, spese della pubblica amministrazione"¹⁸. I proprietari terrieri dovrebbero aspirare ad essere sepolti nella terra di loro proprietà, con un monumento funebre che ne tramandi la memoria. Per i poveri, si potrebbero istituire dei 'cimiteri temporanei' il cui terreno, una volta utilizzato per le sepolture, torni ad essere destinato a scopi agricoli.

Nel secondo dopoguerra le strutture minori di Parigi sono così dense di monumenti da far pensare un'altra volta al loro trasferimento. L'architetto Robert Auzelle¹⁹, pubblicando nel 1965 i risultati di uno studio scrupoloso sulla storia e la progettazione dei cimiteri, propone la formula 'mista' del *cimetière paysager*. Egli si occupa della realizzazione di cimiteri-parco intercomunali, tra cui il prototipo di Clamart, e giunge alla proposta estrema di unico camposanto per tutta la Francia da collocare in una parte della nazione poco abitata. Tale idea suscita in Francia un vivace dibattito tuttora attuale, nonché numerose realizzazioni di questo tipo nonostante la popolazione non sia del tutto favorevole. L'impianto somiglia ai *rural cemeteries* americani, con densità ridotte e sepolture nascoste dal verde, nel rispetto dell'ambiente naturale preesistente, ma l'aspetto pittoresco è temperato da

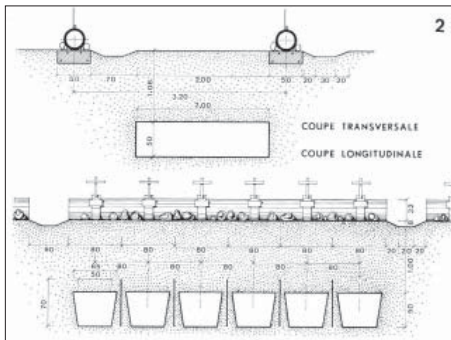
sobrietà e pacatezza. Le tombe a terra costituiscono la maggioranza delle sepolture e si prediligono senza lastra, solo con cippi o steli in testata. L'area delle sepolture è integrata nel sistema di verde pubblico e le parti non ancora in uso sono adibite a parchi urbani, anche con impianti sportivi.



FIG. 5.20 - Planimetria del cimitero internomunale di Clamart. [da AUZELLE pag. 228]

FIG. 5.21 - Progetto delle inumazioni comuni a Clamart. [da AUZELLE pag. 144]

FIG. 5.22 - Cimetière paysager du Port. [web]



Tradizione anglosassone: dai *churchyards* ai *lawn cemeteries*

Tra la fine dei Seicento e l'inizio del Settecento, il *churchyard*²⁰ inglese è una prateria adiacente alla chiesa, nella quale spesso pascolano gli animali del ministro del culto e dove, di tanto in tanto, si levano le *headstones* delle fosse individuali. È condiviso dal popolo e dai nobili e borghesi noncuranti di farsi ricordare, che lo preferiscono allo *charnier* in cui le ossa sono disperse. L'immagine del recinto che circonda la chiesa è consolidata in buona parte dell'Europa riformata e soprattutto nell'area settentrionale tra il Mar Baltico e il Canale della Manica e nei paesi del Nord (isole britanniche, Svezia, Norvegia, Danimarca, Germania, Olanda). L'*enclos* parrocchiale bretone (recinto murario collocato di solito al centro del borgo o villaggio, che racchiude la chiesa, il calvario, l'ossario e il cimitero) si differenzia dal *churchyard* per il carattere agreste di quest'ultimo. Questa forma è mantenuta dai classici complessi vittoriani, e parte del loro fascino è dovuto allo stato di trascuratezza in cui sono mantenuti, che ne fa delle vere rovine romantiche immerse nella vegetazione lussureggiante²¹.



FIG. 5.23
Churchyard
moderno. [da
AUZELLE pag. 103]

FIG. 5.24
Cimitero di
Montreal, Canada.
[da ARIES images
fig. 329]

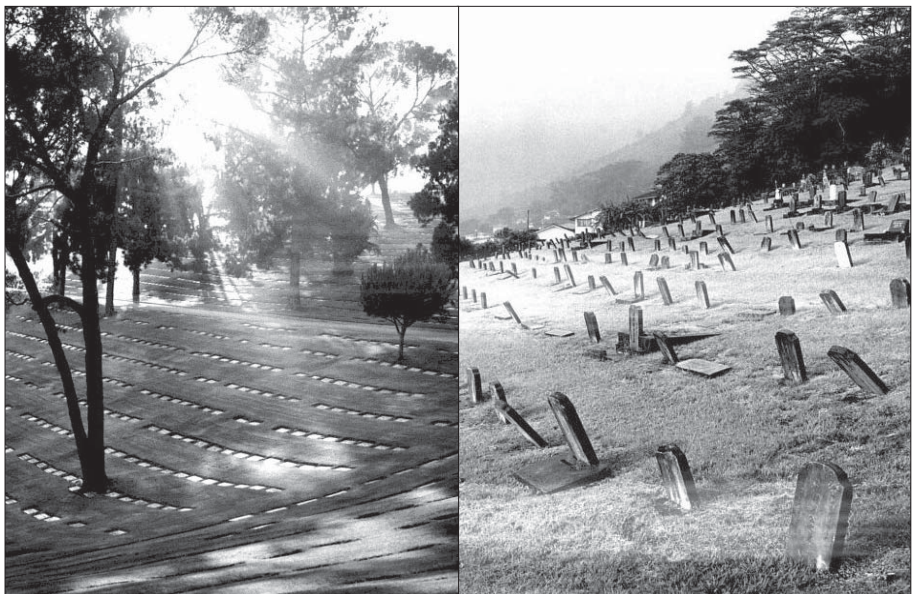
FIG. 5.25
Cimitero
medievale
sviluppato
attorno alla
chiesa, al centro
del villaggio. [da
AUZELLE pag. 42]

FIGG. 5.26-27
Lawn cemeteries
americani, con o
senza alberi tra
le sepolture, con
lastre o steli.
[da YALOM pagg.
8-10]

I pellegrini inglesi del XVII secolo portano con sé nell'America del Nord la tradizione di preferire la sepoltura all'aperto nella natura, in mezzo ad una foresta o una radura oppure all'interno delle loro piantagioni, piuttosto che in chiesa ²². L'iniziale prevalenza dello stile paesaggistico derivato dall'esempio del Père-Lachaise lascia presto il passo ad una spiccata tendenza a ridurre tutti quei segni architettonici che ne indicano la funzione e ne segnano i confini, fino a fare del camposanto un'area funeraria simile ad una prateria o ad un luogo di pascolo.

Il tipico cimitero nordamericano contemporaneo, chiamato *lawn cemetery* ²³ da *lawn* ('prato all'inglese') si codifica così dagli anni '80 dell'Ottocento come una vasta distesa erbosa pianeggiante o ondulata, divisa da strade carrabili in campi che contengono tombe a terra sparse o allineate ritmicamente, con steli o lastre tombali piccole e poco appariscenti. I confini sono segnati da allineamenti di cipressi e palme. Essenziali e minimalisti, non distraggono il dolore con visioni di fiori, ma il grande ed ordinato prato verde trasmette pacatezza, semplicità e sentimento di uguaglianza, in pieno stile americano. È un processo progressivo di astrazione che si contrappone all'*horror vacui* che caratterizza invece i cimiteri mediterranei, dove le costruzioni architettoniche e plastiche tendono a riempire ogni spazio ad imitazione del modello urbano.

La semplificazione dei monumenti, che rifiutano l'ostentazione, e l'incidenza delle superfici a prato presenta il vantaggio di semplificare le pratiche di gestione, anche se a volte è necessario un sistema di irrigazione (negli Stati meridionali).



Memoriali e cimiteri di guerra

Cimiteri di guerra e sacrari militari, mausolei e monumenti ai caduti e pantheon che celebrano l'orgoglio nazionale, costituiscono un capitolo significativo dell'architettura cimiteriale a partire dalla Rivoluzione Francese²⁴. Da quel momento nasce il culto del soldato comune oltre che dei graduati o condottieri, perché nell'esercito composto da cittadini volontari è forte l'idea di uguaglianza e la dimensione collettiva. Il primo cimitero di guerra è tedesco e nasce per caso dopo la guerra franco-prussiana del 1870-71, mentre è per prima la Francia nel 1915 a sancire il diritto di ogni caduto ad un luogo di riposo perpetuo. Il trattato di Versailles obbliga ogni stato a custodire le tombe dei soldati nemici caduti e seppelliti sul territorio nazionale. Si sente la necessità di onorare e celebrare la morte come sacrificio, gratitudine, ricordo, dispiacere, perdita, vittoria, sforzo, spreco: *"a memorial is a memorial, not a social service [...] memorials, to be successful, must have a spiritual and poetic content"*²⁵.

Negli anni '30 il regime fascista consolida il mito nazionalista esaltando l'eroismo dei caduti nella Prima Guerra Mondiale, che ha visto cadere tredici milioni di vittime, e promuovendo la realizzazione sui luoghi delle tragedie (in maggioranza nell'arco alpino) di numerosi Sacrari tra cui quello di Redipuglia, il più grande. Si tratta di sistemazioni monumentali a scala paesaggistica che a volte coinvolgono professionisti provenienti dai paesi d'origine delle vittime, attenti alla progettazione del paesaggio, con il quale tentano di comunicare significati legati alla memoria ed alla commemorazione. Tali monumenti riflettono in tridimensione la grandezza del sacrificio, ed infatti non ricordano affatto gli archi di trionfo o i monumenti romani di cui prendono a prestito il linguaggio classico, il più adatto a comunicare solennità. È di frequente scelta una collocazione scenografica e panoramica sfruttando l'orografia mossa dei siti, per enfatizzare la teatralità dei monumenti architettonici che come punti focali convogliano l'attenzione, mentre lo sguardo può spaziare sull'intorno incontaminato. Da un punto di vista distributivo e funzionale, queste occasioni sono molto interessanti perché le sepolture sono in numero noto e chiuso, e ciò permette di progettare in termini di opera conclusa, definibile in ogni dettaglio e che non evolverà nel tempo. Dal punto di vista culturale, è possibile esprimere un alto valore simbolico ed artistico che esalti la funzione della memoria collettiva piuttosto che il silenzio e l'immobilità.

Alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale il territorio italiano torna ad essere un grande sepolcreto dove giacciono i corpi di soldati di ogni nazionalità, ma la mutata concezione della morte conduce ad una realizzazione differente: sono sterminati campi di croci o piccole lapidi che rifuggono ogni retorica e ricercano la

sacralità nella geometrica linearità della composizione, che enfatizza il concetto di uguaglianza di fronte alla morte collettiva. Declinazioni di uno schema incentrato su due elementi simbolici collocati in posizione centrale, la *Croce del Sacrificio* e la *Pietra della Rimembranza* o *Cappella della Resurrezione*, presentano un linguaggio architettonico minimale derivato da modelli britannici. Gli elementi sono uniformi e privi di decorazioni, le architetture assecondano l'andamento del terreno che è stato sacralizzato dal sangue versato, e non può ricevere ulteriore violenza. Nell'iteratività degli elementi, il singolo diventa un tassello che contribuisce a creare l'effetto di 'grande numero'. Qui il verde è ridotto all'estensione di un tappeto erboso uniforme e perfetto, a lasciare che siano gli allineamenti di steli, croci o altri elementi ripetuti a definire la spazialità.

Nel caso di massacri, come nelle Fosse Ardeatine a Roma, spesso i resti sono accolti in ossari comuni mentre i nomi sono incisi a parte, su un monumento o un muro commemorativo che acquisisce particolare rilevanza simbolica e monumentale. L'intento onorifico emerge con forza nella celebrazione collettiva della memoria, molto distante dal coevo individualismo borghese delle cappelle di famiglia ²⁶.

FIG. 5.28
Sacriario del
Monte Grappa.
[da CURL pag.
334]



FIG. 5.29
Sacriario militare
di Redipuglia. [da
CURL pag. 333]



FIG. 5.30
Cimitero tedesco
di La Cambre.
[da AMERICAN
MEMORIALS]



FIG. 5.31
Cimitero di Omaha
Beach a Saint-
Laurent-Sur-Mer.
[da AMERICAN
MEMORIALS]



Cimiteri accattolici: gli orti degli ebrei

Fino al secolo scorso, i cimiteri ebraici erano chiamati 'orti', forse dalla credenza che gli israeliti seppellissero i propri morti negli orti o nei campi coltivati ²⁷. Il Talmud impone invece l'allontanamento del recinto funerario, in quanto i deceduti sono considerati fonte di impurità. Talvolta è ancora possibile riconoscere nella toponomastica cittadina gli antichi luoghi di sepoltura, che testimoniano la segregazione a cui venivano sottoposte le comunità straniere in genere ma anche la volontà di distinguersi e di raggrupparsi, che esprime l'orgoglio della propria diversità e la richiesta di disporre di spazi in cui rispondere in pieno ai propri dogmi religiosi.

Quando in epoca napoleonica sono istituiti i cimiteri extraurbani, le comunità accattoliche devono avere un settore separato dal resto del terreno di sepoltura da un muro di cinta e con ingresso indipendente. Nelle città in cui sono insediate le comunità più consistenti, come Roma, Livorno e Trieste, a volte è già esistente o viene edificato un cimitero dedicato. Caratteristica rilevante è che per molte religioni, come ebrei e musulmani, è obbligatoria la sepoltura perpetua, e non è ammissibile lo spostamento dei corpi. Ciò ha visto accrescere nel tempo lo spazio da destinarsi a questo tipo di inumazione con necessità di ampliamento.

La caratteristica decisamente 'vegetale' di questi spazi è da ricondursi a due motivazioni principali: anzitutto la perpetuità delle sepolture e la mancanza di tradizione della visita ai defunti favorisce l'inselvaticamento del luogo, in secondo luogo i cimiteri detti 'degli inglesi' spesso sono concepiti con la precisa volontà di richiamare brani di giardino romantico, a memoria della madrepatria.



FIG. 5.32
Cimitero ebraico
di Praga. [da ARIES
images fig. 327]

FIG. 5.33
Cimitero degli
inglesi di Roma,
sullo sfondo la
piramide di Caio
Cestio che ha
ispirato tante
raffigurazioni. [da
BACINO fig. 132]

5.2

Lastscapes: tendenze contemporanee nella botanica funeraria

È superfluo affrontare un'elencazione di tutte le metodologie di realizzazioni recenti che accolgono il verde all'interno del recinto cimiteriale come elemento significativo della progettazione. Ogni architetto produce un risultato autonomo ed individuale, partendo da assunti differenti ed ispirandosi a suggestioni provenienti da ambiti disparati, ed è difficile individuare delle classificazioni tipologiche in base alla forma: "oggi ci troviamo di fronte ad una maniera di progettare più libera, dove il peso più importante è sicuramente occupato dall'individuo, dalle sensazioni e dai sentimenti che questa architettura può risvegliare: i fruitori paradossalmente non sono i morti ma i vivi, che in questi luoghi provano sensazioni intime, complesse e spesso contraddittorie. Quindi, 'paesaggi silenziosi' per la riflessione e il ricordo, paesaggi in cui l'architettura si lascia timidamente attraversare e incorporare alla filosofia, al simbolismo, alla scultura, alla religione e alla poesia"²⁸.

È significativa piuttosto una classificazione delle opere in base all'utilizzo del materiale vegetale, nell'importanza che gli viene assegnata nella prevalenza del ruolo estetico o simbolico, come emerge dal confronto tra i numerosi esempi presentati dalla pubblicistica recente²⁹. Si è voluto dare spazio a quei modi di operare innovativi che, distaccandosi dai tipi storici e combinando gli archetipi in modo nuovo, coniugano le funzioni tradizionali dello spazio di sepoltura con la progettualità contemporanea. Introducendo linguaggi attuali ed eterogenei, elementi di sperimentazione od ardite astrazioni e rimozioni degli elementi superflui, non rinunciano alla valenza spirituale, anche se slegata da rimandi religiosi e radicata nel legame con la natura. Il nuovo giardino funerario, "riscattato dalla funzione abbellitoria o di risarcimento igienico, si trasforma in un vero e proprio parco sepolcrale, spazio per la gente dove incontrarsi e passeggiare. Nuovi giardini per il ricordo, scenario poetico e suggestivo. Ma anche duro e ruvido"³⁰.

Fermo restando il diverso approccio che differenzia l'area mediterranea e quella nordica, si rileva che le soluzioni più feconde si rinvergono in ambiti dalla prevalente vocazione 'architetonica', dove la contaminazione delle discipline produce gli effetti più innovativi. Si profilano rapporti più stretti con l'architettura del paesaggio, suggestioni provenienti dalle sistemazioni urbane e dagli spazi pubblici, dall'arte e dal design. Le categorie di riferimento sono quattro: *estetica, tradizione, simbologia ed emotività*.

Valorizzare l'estetica e l'*embellissement*

Un primo approccio all'uso del verde nei progetti recenti si avvale dell'arte dei giardini per sistemare 'a parco', indipendentemente dallo stile, alcune parti pubbliche dell'area cimiteriale. Il risultato è del tutto paragonabile ai parchi e giardini pubblici, siano essi di tipo formale, *gardenesque* o pittoresco, e la finalità prevalente è la ricerca di qualità estetica, nata dalla consapevolezza che un ambiente piacevole e curato comunichi sensazioni positive, consolatorie e rasserenanti, in risposta alla generale domanda di verde avanzata dalla società contemporanea.

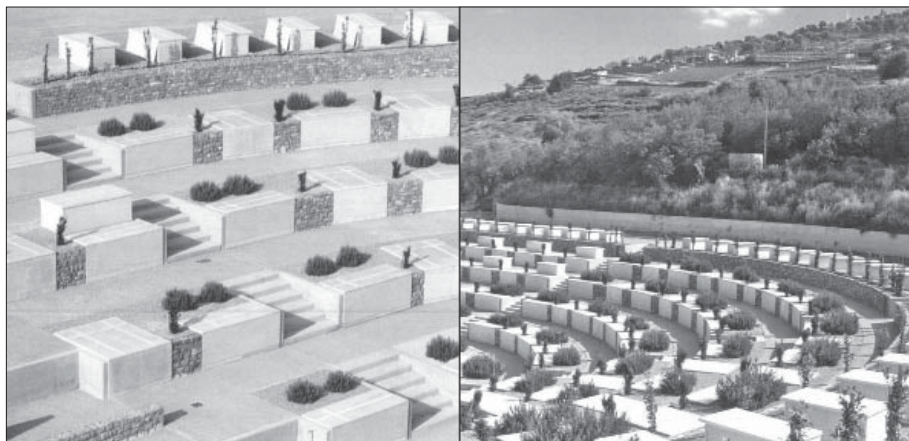
Con questa 'tecnica' possono essere riqualificati i punti focali dell'area cimiteriale (ingresso, incroci, aiuole per monumenti commemorativi) e gli spazi di risulta tra le aree più prettamente funzionali, quali viali e campi per le sepolture. Per motivi tecnici e funzionali, i campi destinati alle sepolture comuni, stante la frequenza delle rotazioni delle tombe e l'esiguità di spazio per il passaggio, non possono essere strutturati in modo molto articolato e sono comunemente risolti con un semplice tappeto erboso. Non mancano però le sperimentazioni di introduzione di misurate sistemazioni 'a giardino' dell'area soprastante l'inumazione studiate in modo da facilitare le operazioni di manutenzione. L'ampliamento del cimitero di Armea, in Liguria, è un esempio ben riuscito dell'applicazione di queste pratiche.

Creare legami con il paesaggio circostante

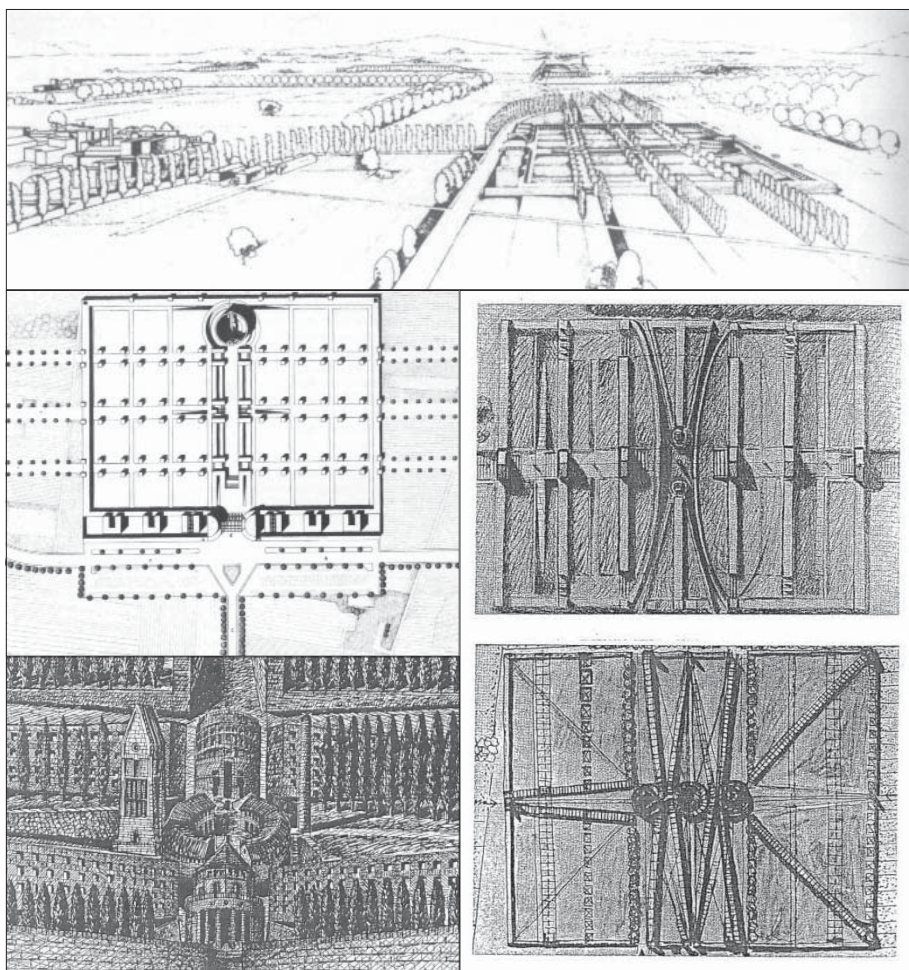
Una seconda metodologia di impiego delle alberature nei recinti cimiteriali è riconducibile al tentativo di integrare il confine recintato e lo spazio da esso racchiuso con il tessuto verde limitrofo. Le motivazioni addotte si rifanno in prevalenza al recupero del 'carattere' del luogo e delle tradizioni locali, anche attraverso l'uso di materiali da costruzione consoni, perseguendo la mimesi con il contesto. La funzione memoriale si esplica di fatto anche nel recepire la sedimentazione storica locale del verde, forzando l'obsoleto legame con alcune specie vegetali che se pure rendono riconoscibile il luogo sacro, non sono radicate nel territorio³¹. Sono "progetti paesaggistici che hanno focalizzato la loro attenzione sul rapporto con il sito, la morfologia, la topografia e sulla forza che questi legami possono esercitare sul progetto [...] che colgono gli stimoli suggeriti dal sito e dalle curve di livello, interpretando paesaggi naturali e artificiali"³².

Nel caso di territorio a carattere agrario, o comunque extraurbano pianeggiante, possono essere ripresi giaciture, direttrici e percorsi della maglia podereale che diventano così motivi ordinatori del progetto e generano i percorsi interni e le relative scansioni spaziali. Livellamenti, piccoli scavi e riporti di terra possono in alcuni casi,

FIGG. 5.34-35
Vedute
dell'ampliamento
del cimitero di
Armea, Liguria.
I terrazzamenti,
in cui sono
incastonati i
blocchi delle
sepulture a terra
e le vasche per
la vegetazione,
seguono
l'andamento delle
curve di livello.
[da DE LEO pagg.
170-173]



FIGG. 5.36-39
Progetti per
il cimitero di
Lissole. La maglia
ortogonale dei
campi entra a
scandire i campi
delle sepolture.
[da CREMONINI
pag. 157, STRAPPA
pag. 296, PAVAN
pag. 92-94]



interrompendo la monotonia della pianura, sottolineare visuali e punti focali con interventi minimi. Il due progetti del 1981 per il cimitero di Lissone rappresentano bene quest'attenzione per il disegno dell'intorno.

Se invece il contesto è alberato o boscoso, anche con orografia mossa, la vegetazione al bordo si infittisce e si 'inselvaticisce' fino a congiungersi senza soluzione di continuità con la natura esterna e nascondendo la recinzione. In passato, l'artificio di sostituire il muro di confine con un fossato alberato, un terrazzamento, un percorso rialzato o un *ha-ha* (recinzione nascosta), era di norma applicato nelle sistemazioni paesaggistiche dei parchi per sottolineare la continuità tra la proprietà sistemata in modo pittoresco e allo stesso tempo incorniciare alcune vedute esterne privilegiate, che entravano così virtualmente a far parte del gioco pittorico.

Ancora, se il recinto è inserito in un contesto urbano o adiacente ad un parco pubblico, il trattamento *gardenesque* delle aiuole e dei percorsi - con composizioni scenografiche di alberature, arbusti e *parterres* - si prolunga e si insinua negli spazi comuni a sottolineare la continuità d'uso tra dentro e fuori, e smaterializzare il confine di passaggio.

Quando infine il territorio naturale è di per sé altamente scenografico o evocativo, l'intervento si adagia assecondando i dislivelli e quasi si confonde con l'orografia, in una mimesi che esalta le caratteristiche naturali dell'area: il rapporto singolare che si instaura con il terreno all'interno del cimitero fa sì che questo rientri di diritto nel novero dei materiali progettuali principali³³. Tra i memoriali militari già richiamati, quello del Passo della Futa incarna quest'immagine.

Recuperare valori simbolici e culturali

Un utilizzo più colto e 'sottile' della vegetazione all'interno del progetto si basa sulla selezione delle essenze botaniche in base alla loro consuetudine d'uso in campo funerario, oltre il cipresso il cui impiego è scontato, e legandosi alle tradizioni locali. Questa teoria è stata esposta in modo esaustivo da Barallat, ed è stata ripresa da alcuni progettisti contemporanei³⁴. Si tratta di un adattamento delle tecniche di arte dei giardini a situazioni complesse come quelle dei camposanti, dove convivono esigenze sia funzionali che culturali, sia simboliche che emotive, sia pubbliche che private, in cui "la percezione delle sensazioni diventa protagonista attraverso l'uso della luce, dei materiali e del paesaggio, lasciando così in secondo piano gli aspetti legati alle esigenze puramente funzionali"³⁵.

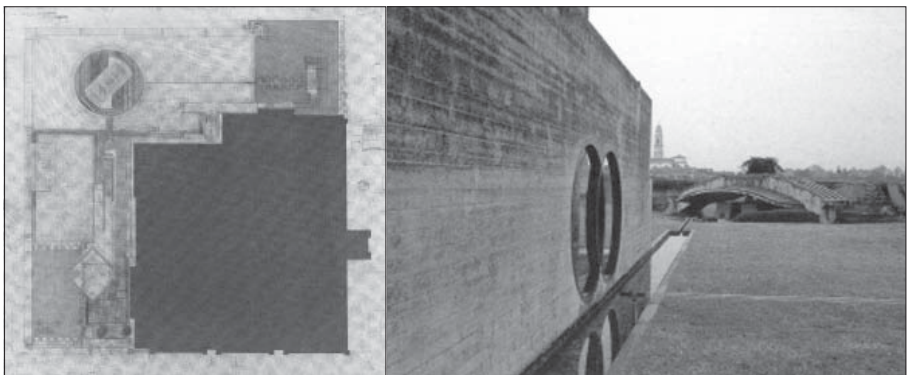
Massima espressione se ne ha nei Giardini della memoria, nei quali la tendenza ad una sistemazione a verde che trasmetta emozioni positive, oltre che assolvere

alla funzione di dispersione delle ceneri, si coniuga con l'inserimento di esemplari peculiari, rari o caratteristici, che fungano da punti focali dell'intera composizione. Spesso anche l'acqua e la roccia acquistano valore simbolico, ad esempio nei giardini dei crematori dove spesso è evocata la simbologia dei quattro elementi come metafora del ricongiungimento all'ambiente naturale. Il giardino del ricordo di Milano, realizzato per primo in Italia nel 2006 ancor prima dell'approvazione della relativa normativa, risponde a queste caratteristiche ³⁶.

In altri casi, la selezione delle essenze è finalizzata alla creazione di spazi intimi e raccolti, dove celebrare il momento del distacco nella massima riservatezza, ma allo stesso tempo sottolineando il percorso sotteso al rito di passaggio ed i diversi momenti rituali, attraverso il cambiamento nella composizione. Grande realizzazione di questo tipo è la nota Tomba Brion di Carlo Scarpa, dove l'uso discreto, misurato e accurato del verde sottolinea aspetti poetici come l'arcosolio che si solleva dal suolo (arbusti) o il cimitero dei religiosi (cipressi). Lo stesso paesaggista che si è occupato qui della sistemazione del verde, Pietro Porcinai, ha realizzato anche il memoriale dedicato a Mattei a Bascapé, un 'sacro recinto' tracciato da movimenti di terra, filari di alberi ed un corso d'acqua a delimitare l'area della tragedia in cui l'imprenditore ha perso la vita ³⁷.

L'attenzione per la botanica funeraria può essere applicata a qualsiasi tipo di sistemazione degli spazi pubblici e dei monumenti privati, e contribuire in modo significativo alle funzioni 'didattica', 'esemplare' e 'mnemonica' che il camposanto oggi è chiamato ad assolvere.

FIGG. 5.40-41
Planimetria e
vista della tomba
Brion di Carlo
Scarpa, concepita
come un giardino
poetico.
"Carlo Scarpa
concepì ariosi
spazi verdi e
acque nei quali
aggirarsi come in
un giardino, sintesi
di bellezza tra
natura e cultura
per meditare
su vita e morte.
Senza angoscia.
Rialzò il piano
di campagna,
perciò da fuori
il luogo murato
pare invalicabile,
mentre da dentro
lo sguardo può
spaziare sul
bel paesaggio
collinare, come se
non ci fosse cesura
tra dentro e fuori,
tra momento
interiore e
territorio, tra vita
e morte" (cit.
PALLAVICINI).
"Questo è l'unico
lavoro che
vado a vedere
volentieri, perché
mi sembra di
aver conquistato
il senso della
campagna, come
volevano i Brion.
Tutti ci vanno con
molto affetto, i
bambini giocano
i cani corrono:
bisognerebbe
fare tutti i cimiteri
così" (cit. SCARPA).
[da ZAGARI pag.
44 e DAL CO fig.
379]



Risvegliare emozioni e suscitare riflessioni

Il cimitero contemporaneo nella progettualità più spinta si apre a sperimentazioni architettoniche, paesaggistiche ed artistiche: “il nuovo spazio della morte è fatto di interferenze tra materia e luce, tra sperimentazione e prototipi, tra natura e artificio”³⁸. L’ultima metodologia di utilizzo del materiale vegetale che si riscontra nelle recenti realizzazioni presuppone la conoscenza delle potenzialità evocative e comunicative del simbolismo verde, che sfocia in un risultato che va oltre i confini della creatività architettonica. Si tratta di composizioni scenografiche pensate per comunicare una profonda impressione emotiva ed a volte un effetto di straniamento e di shock. A volte, la vegetazione non è presente in forma vivente, ma ricostruita, pietrificata ed enfatizzata per massimizzarne l’effetto drammatico e la presenza della pietra, dell’acqua e del fuoco richiama valori simbolici.

Soluzioni progettuali poetiche e significative declinano in modo inedito l’atavica associazione natura-sepolcra. Esempio in questo senso è il memoriale di Bogdanovic a Jasenovac, a forma di fiore stilizzato, ingigantito a scala monumentale. In scala più ridotta, anche gli alberi di cemento incastonati nel muro dei colombari di Kienast Furstenwald comunicano analoghe sensazioni forti.

In altri casi, alcuni progettisti hanno portato nei loro disegni una filosofia di intervento che si può dire in simbiosi con il paesaggio in cui si inserisce, ideando architetture a grande scala che si mimetizzano e si fondono con l’intorno naturale, richiamandosi ad alcuni assunti della *Land Art*. Le sistemazioni paesaggistiche che prevedono scavi (anche a cielo aperto, come affioramenti archeologici di necropoli antiche) e discese che diventano l’elemento generativo della composizione enfatizzano l’aspetto del ventre della terra³⁹, in quanto ricettacolo delle spoglie mortali e “l’immagine del ritorno alla terra è reinterpretata poeticamente come scavo dentro la natura e gesto della materia rimossa per contenere il corpo: primo segno dell’architettura dell’uomo”. Complessità e geometrie che rivelano la forza che sta dentro gli strati che formano il terreno e che raccontano l’arte di modellare il suolo, incidere la terra, inglobarla e farne progetto di paesaggio. Capostipite di questa tendenza è il cimitero di Urbino progettato da Arnaldo Pomodoro.

Anche l’intenzionale assenza totale di vita vegetale, in una sistemazione che a scala paesaggistica farebbe pensare alla presenza del verde, comunica sensazioni sconcertanti. È il caso del cretto di Gibellina di Burri o del Memoriale di Berlino di Eisenmann: in entrambi i casi è materializzata la memoria di una tragedia, sia naturale o umana, che ha causato un devastante sconvolgimento nella vita delle comunità coinvolte. La mutilazione della natura esprime questo sentimento e la

monumentalità dell'intervento, in cui il visitatore perde la cognizione della propria posizione e dimensione, è studiata per indurre alla riflessione profonda su tali accadimenti.

FIG. 5.42
Progetto del
cimitero di Nizza
stagliato contro
la montagna [da
ANFIONE ZETO
pag. 103]

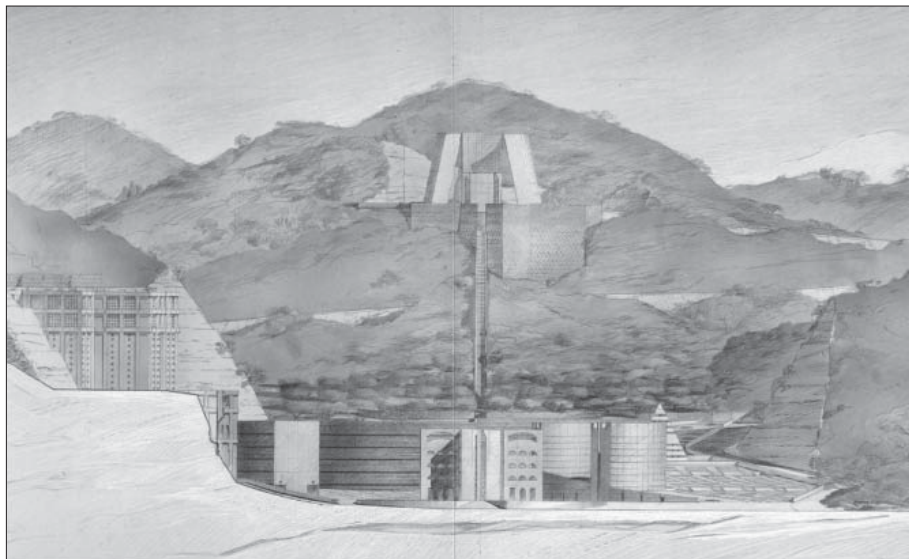
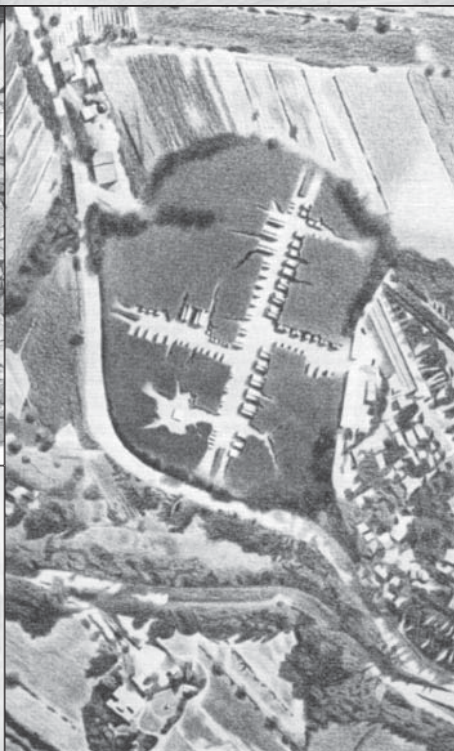
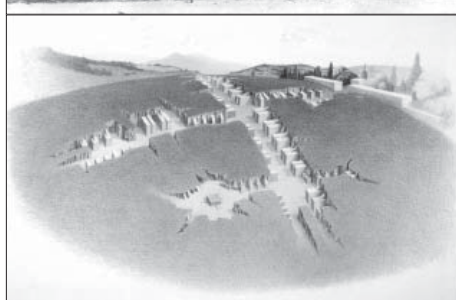


FIG. 5.43
Albero stilizzato
in cemento
incastonato nel
muro a Kienast
Furstenwald.
"Paesaggi fatti di
cemento, pietra,
lamine d'acqua
e acciaio, dove
[...] la presenza
degli alberi
viene sostituita
da sagome
tratteggiate
nella superficie
ruvida di un muro
di recinzione.
Sono i nuovi
elementi che
appartengono allo
spazio cimiteriale,
elementi che con
la stessa potenza
di quelli del
repertorio classico
esprimono il
rapporto tra uomo
e morte" (cit. De
Leo pp.97-98. [da
DE LEO pag. 145]



FIGG. 5.44-45
Progetto
di Arnaldo
Pomodeoro per
il cimitero di
Urbino, come una
ferita nella terra.
Richiama la Land
Art. [da
HEATHCOTE pag.
178 e STRAPPA
pag. 282]



5.3

Tematiche di attualità: uno sguardo al futuro prossimo

Le problematiche di attualità inerenti le pratiche funerarie contemporanee ⁴⁰, forniscono alcuni interessanti spunti di riflessione sulle manifestazioni formali della celebrazione del lutto e sullo studio di contesti funzionali alle nuove ritualità, e propongono occasioni progettuali uniche per ridefinire le forme e i luoghi dedicati alle sepolture applicando in modo ricco e coerente gli insegnamenti acquisiti dallo studio della botanica funeraria. La progettazione e manutenzione del verde all'interno del cimitero è un problema molto sentito nell'ottica di una valorizzazione degli spazi destinati alla memoria ⁴¹. Se l'architettura del paesaggio ha la "finalità ultima di dare forma e significati allo spazio esterno in cui si svolgono e si rappresentano le relazioni e i riti collettivi dell'uomo" ⁴², tale definizione è perfettamente applicabile al tema funerario, in cui "l'architettura ed il design di qualità potrebbero e dovrebbero dare molto a questi luoghi, oggi troppo spesso trascurati dal punto di vista progettuale. Dalla progettazione urbanistica fino al dettaglio e fino all'oggettistica funeraria un grande lavoro di riqualificazione qualitativa potrebbe innescarsi" ⁴³.

Fino all'adozione di un punto di vista che ribalta la situazione attuale, ed in cui "le aree verdi costituiscono una parte tanto rilevante del cimitero da potersi affermare che, sotto certi aspetti, quello che differenzia un cimitero da qualsiasi altro parco o giardino pubblico è la presenza delle tombe" ⁴⁴. Tale affermazione un po' forte sottintende che anche nel cimitero mediterraneo è necessario prevedere attrezzature di arredo urbano, che devono essere adattate al carattere specifico del luogo: esulando dall'aspetto ricreativo, è comunque sentita la necessità di passeggiare su di una pavimentazione adatta, godere dell'ombra, sedersi.

Le prescrizioni normative, nell'ottica della regolamentazione di improrogabili necessità pratiche, possono essere lette in forma propositiva come possibilità di creare ambienti confortevoli e rasserenanti, salubri e sicuri, sobri e pacati, dove visitare, passeggiare, ricordare, riflettere, condividendo l'empatia con uno spazio naturale e leggendo la storia della comunità. Se per ovvie ragioni lo spazio dedicato alle sepolture, sia inumazioni che tumulazioni, non può accogliere alberi di una certa dimensione, questi nuovi spazi comuni, sommandosi a viali, aiuole ed aree residuali accrescono la disponibilità di superficie da progettare a verde con competenza e lungimiranza.

Dall'ampliamento di strutture esistenti che talvolta è ancora necessario alla valorizzazione della zona di rispetto cimiteriale, in modo da sottolineare il valore

simbolico del recinto ed al tempo stesso la sua fruibilità, dalla progettazione dei luoghi della dispersione delle ceneri al restauro dei cimiteri accatolici in abbandono o all'istituzione di nuovi settori distinti nei recinti cittadini, ad alcune proposte per una riscoperta del verde privato associato ai monumenti funerari, è possibile individuare nuovi modi di applicare in modo coerente e qualificante gli elementi, le strutture e le composizioni dell'architettura del verde.

Ampliamento di strutture esistenti

Nel corso dell'ultimo secolo, l'urgenza di ampliare lo spazio cimiteriale ⁴⁵ per l'aumentata richiesta delle tumulazioni ha sottoposto gli impianti ottocenteschi ad una serie continua di aggiunte successive che ne hanno progressivamente snaturato la concezione ottocentesca. Piccole addizioni successive, programmate dalle amministrazioni pubbliche con lo stesso spirito pragmatico che ha caratterizzato altri servizi primari, realizzate con il semplice spostamento dei muri di recinzione, hanno ripetuto in dimensioni maggiori il tipo preesistente. Allo stesso tempo la struttura a corte è stata via via colmata per il massimo sfruttamento e soffocata dalla carenza di spazio, fissando standard minimi di superficie e riducendo la durata delle concessioni. Alla stregua di un 'servizio di smaltimento', il cimitero è stato considerato come una questione di funzionalità, regolamentazione e gestione, in un'ottica di mimetismo rispetto all'esistente. "Il disegno dell'ampliamento delle strutture cimiteriali è poche volte negli ultimi decenni integrato con la preesistenza, quasi mai considerata area da rispettare, bensì area da non conoscere" ⁴⁶. Si nota un'indifferenza rispetto al luogo ed all'antistante centro abitato, e la posizione marginale rispetto alla vita urbana riflette un pari disinteresse per l'argomento.

La modificazione massiccia delle richieste di sepoltura dall'inumazione alla tumulazione, dovuta ad un diverso atteggiamento culturale nei confronti della morte, è stato il motivo dominante di questa trasformazione spaziale. Da un contesto molto semplificato di campi comuni a rotazione e spazi aperti, quale quello previsto dalla normativa e dalla manualistica, si è passati alla schiera di colombari fuori terra: il loculo è diventato modulo e parametro compositivo. Le aree libere, residuali o alberate, sono state man mano occupate da volumi squadrati, anche su più livelli, racchiuse da muri simbolicamente protettivi e racchiusi. Da qui la saturazione eccessiva, che produce un aspetto sempre più 'costruito' dei recinti funerari.

È ora in atto un ulteriore mutamento sostanziale nella cultura della morte, che avrà di nuovo notevoli ripercussioni formali e compositive: con la fase di stabilità demografica sommata all'aumento delle cremazioni, il corpo umano ha cessato di

essere la misura di riferimento per il progetto ⁴⁷. Nel caso estremo della dispersione delle ceneri, lo spazio fisico per la conservazione dei resti non è necessario. Il cimitero torna così ad essere, da luogo di deposito di corpi, luogo di celebrazione della ritualità e di conservazione della memoria.

Oggi negli ampliamenti la questione quantitativa è di secondaria importanza rispetto all'aspetto qualitativo della progettazione, e si aprono possibilità di recupero della nozione di organismo e dell'unità formale, delle simbologie che trasmettono valori religiosi e civili, dell'idea di monumento collettivo. Alcuni progetti recenti sono testimonianza di questi principi che si rifanno alle concezioni illuministe (rilevanza del recinto, priorità dei percorsi, formazione di nodalità monumentali, analogia con i tessuti urbani), ma riletti in termini innovativi e con una nuova centralità data alla presenza della natura. Non si tratta di operazioni finalizzate solo ad evitare il collasso: anche in situazioni di stabilità si può prevedere un'addizione all'esterno al fine di de-saturare altrettante aree interne e ridare respiro alle strutture consolidate o ricostruire la maglia dei collegamenti tramite gli spazi aperti.

Senza dimenticare che il cimitero mediterraneo è definito da caratteri di tessuto costruito, dove gli spazi aperti svolgono un ruolo affine a quello degli spazi pubblici della città tradizionale, come piazze e giardini: la progettazione del verde non può perciò ispirarsi acriticamente a modelli paesaggistici, ma deve essere integrata con le architetture, al pari degli altri spazi della città.

Valorizzazione della zona di rispetto cimiteriale

La normativa vigente prescrive che tutt'intorno al perimetro funerario sia istituita una fascia di rispetto ⁴⁸ in cui è interdetta l'edificazione, e nella quale possono essere realizzati interventi urbanistici, parcheggi e svincoli stradali, locali tecnici, opere pubbliche e sportive, attività legate al settore funerario, serre e colture, parchi e giardini. Deve essere considerato anche lo spazio per ampliamenti futuri. Le motivazioni di questa prescrizione, inizialmente igieniche (tutela della salute e salvaguardia dalle infezioni), sono oggi soprattutto psicologiche (impatto della vista degli edifici per le tumulazioni e delle luci connesse), quindi di decoro e rispetto dovuto al luogo di culto.

L'impatto sul suolo è abbastanza evidente: l'area cimiteriale vede ampliarsi il proprio ingombro - nello spazio, oltre che nel tempo - il che nella maggior parte dei casi è visto come un ostacolo ad un'eventuale espansione e riorganizzazione urbana. Spesso l'area è lasciata più o meno incolta, raramente vi sono barriere verdi che isolano e delimitano l'area sacra e occultano le strutture di servizio che di solito sono

addossate esternamente al recinto.

Si profila la possibilità concreta di sfruttare questo spazio per esternalizzare quel verde che trova scarso posto all'interno del recinto mediterraneo, così saturo di edifici per necessità e 'minerale' per tradizione. Leggendo le stesse normative in chiave propositiva, piuttosto che restrittiva, si ottiene di avere a disposizione un cospicuo spazio libero che consente grandi possibilità di intervento. Si delineano le forme di un vero e proprio parco urbano lineare, agganciato alle vie di collegamento con la città, che avvolge e racchiude lo spazio sacro sottolineandone la sua alterità rispetto al contesto ma al tempo stesso invita ad avvicinarsi attraverso elementi familiari e rassicuranti. L'atto della visita può essere così introdotto e accompagnato da una cornice vegetale di estensione adeguata a comunicare quei valori tradizionali che si trovano nei grandi complessi paesaggistici europei, richiamando il tema del viale alberato ottocentesco di accesso al cimitero.

Correttamente inserita in nel paesaggio, soprattutto se delicato quale il margine tra urbano ed extraurbano rappresentato dalle periferie cittadine, la fascia di cerniera tra le due città può diventare un intervento urbanistico qualificante, ospitando un arredo verde curato che sottolinei il valore spirituale del luogo, che rimane preminente rispetto alla fruizione di svago. Si possono installare monumenti simbolici ed evocativi - naturali o artigianali - attraverso i quali rievocare anche quell'aspetto didattico, educativo e moralizzante già auspicato dai teorici ottocenteschi. Sottolineando l'affinità di linguaggio tra cimitero e giardino/parco/paesaggio, "le esigenze affettive, poetiche, simboliche ed emotive vengono rispettate e si uniscono alle esigenze del vivere, del guardare, del muoversi: il paesaggio è contemplato e vissuto, è religioso e laico, è immobile e dinamico, è silenzioso e caotico" ⁴⁹.

FIG. 5.46
Render del
progetto di
ampliamento
del cimitero
di Felino (PR),
Archh Bonaretti
e Boccacci. [da
OLTRE MAGAZINE
articolo relativo]



FIG. 5.47
Render del
progetto di
sistemazione della
fascia di rispetto
del cimitero di
Ugozzolo (PR)
[da COMUNE DI
PARMA]

I luoghi della dispersione delle ceneri

La Legge 130 del 2001 ha precisato, in materia di cremazione, la possibilità di disperdere le ceneri all'interno dei cimiteri ovvero all'esterno (in natura), sebbene ponendo alcune restrizioni⁵⁰. A seguito di queste disposizioni legislative, si rende necessaria la realizzazione di Giardini delle Rimembranze, intesi come area definita in cui disperdere le ceneri in almeno un cimitero per ogni comune. Tale area è intesa come un luogo di memoria collettiva e individuale, che risponda alla necessità di individuare un luogo fisico dove ricordare gli estinti di cui non sia presente una reale sepoltura⁵¹. Talvolta la dispersione è voluta del defunto ed i familiari si trovano poi a non avere un punto di riferimento, un luogo distinto dove dirigere i propri ricordi e pensieri ed elaborare il lutto, una 'collocazione finale'⁵². La necessità di tale legame è all'origine della nascita del monumento funebre, delle esequie in chiesa e anche delle *Funeral Homes* in cui celebrare il rituale laico, le 'onoranze', perché il momento del distacco non può essere elaborato in solitudine.

Anche se il Concilio Vaticano dal 1965 ha ammesso la cremazione per i fedeli, nell'Europa cattolica il fenomeno è rimasto limitato per lungo tempo⁵³. La motivazione più profonda di questa posizione non è dottrinale (Dio 'non può' far risorgere un corpo dalla cenere), bensì per tradizione⁵⁴: i primi cristiani hanno scelto l'incinerazione per distinguersi dai romani e per essere sepolti nella terra come il loro Signore che con la sua presenza l'ha santificata. La cremazione è stata infine riconosciuta come un tipo di trattamento del cadavere sacro quanto la sepoltura, tuttavia la Chiesa cristiana condanna ancora la dispersione in natura⁵⁵ come gesto contrario alla fede ed espressione di credenze neo-pagane, panteistiche e naturalistiche, la conservazione dell'urna in luoghi diversi dai cimiteri e le sepolture anonime, ma si stanno elaborando proposte di istituire luoghi di reposizione delle urne più vicini alle chiese e più legati alla comunità e luogo di culto dei defunti.

Il nome 'giardino' prescelto per queste aree, toglie ogni dubbio sulla concezione del legislatore⁵⁶, che riflette l'opinione comune e la volontà di slegarsi dal simbolismo cattolico: è sancita la volontà di sistemazione 'a verde', un verde che possa suggerire sentimenti di pace e conforto che siano di sollievo al cordoglio nel momento della cerimonia e durante eventuali visite successive.

La compresenza di motivazioni religiose-filosofiche e tecnico-pratiche impone una progettazione curata e delicata di queste aree, spesso definite 'poetiche'. La loro collocazione non dovrebbe essere subordinata, come talvolta avviene, alla disponibilità di spazi di risulta che ne limitano la dimensione e la forma. Si deve prediligere invece il disegno organico di uno spazio appartato e raccolto, che

favorisca l'intimità e la meditazione, magari arredato con panche o sedute discrete. È auspicabile altresì la presenza di elementi focali in grado di catalizzare la memoria collettiva, nonché di valorizzare il sito dal punto di vista artistico, come ad esempio un richiamo ai quattro elementi.

Non bisogna dimenticare che si tratta di uno spazio di servizio ⁵⁷, funzionale e 'tecnologico', in quanto deve rispondere ad alcune esigenze tecniche e culturali tipiche della funzione a cui è adibito: il suolo deve essere preparato, mescolando al terreno materiale drenante e assicurando la resistenza al calpestio, ed attrezzato per accogliere ed assorbire le ceneri. Talvolta è usato l'espedito dell'acqua nebulizzata su erba o ciottoli per favorire la penetrazione della cenere nel sottosuolo ed evitare l'effetto visivo di un terreno grigio e polveroso. In Francia è anche possibile inumare le ceneri: si solleva un piccolo o quadrato di prato, si scava la terra per 20 cm in profondità, si versano le ceneri e si richiude con la terra ed il prato ⁵⁸.

Non ci sono controindicazioni agronomiche per la messa a dimora di qualsiasi specie di albero, perché le ceneri non sono inquinanti.

Cimiteri acattolici

La necessità di manutenzione e restauro dei cimiteri acattolici, inglobati come settori speciali nei camposanti cittadini, più che la necessità di spazio - data l'esiguità delle comunità ivi risidenti - pongono un interrogativo riguardante la cura della vegetazione presente all'interno di tali recinti. In molti casi infatti, specialmente se si tratta di cimiteri autonomi non amministrati dalle società di servizi comunali, la forma di degrado prevalente è individuabile nella "naturalizzazione totale del sito" ⁵⁹, dovuta all'abbandono o comunque alla scarsa cura, che occultata le singole tombe e

FIG. 5.48
Render del
progetto del
Giardino della
Memoria a
Marore, arch.
Giandebiaggi e
Mora. (PR)
[da ADE NEWS
articolo relativo]



FIG. 5.49
Planimetria del
giardino con
fontana per la
dispersione delle
ceneri al Tempio
di Cremazione
di Valera (PR),
arch. Zermani. [da
ROSSI, pag. 213]

con l'andare del tempo compromette la riconoscibilità dell'intero luogo, favorendone la rimozione dalla conoscenza collettiva. Si profila perciò sovente la necessità di un intervento di recupero del verde, oltre che la pulitura e ricollocazione delle lapidi.

Per questo tipo di cimiteri caratterizzati da inumazioni perpetue e in cui non si prevede di giungere alla saturazione dello spazio, la sistemazione del verde è da considerarsi carattere imprescindibile dell'aspetto del luogo. È importante conservare e risanare le alberature di pregio, piantumando nuovi esemplari e specie tappezzanti per ricostruire la continuità della sistemazione paesaggistica, che deve essere il meno artificiosa possibile per evitare un effetto pittoresco troppo spinto, che mal si accorderebbe allo spirito di questi luoghi. È evidente che in seguito al restauro si pone l'onere costante di una adeguata manutenzione. Lo stesso discorso vale per quelle aree ricomprese nei cimiteri monumentali in cui il verde è più ricco e che si conformano come porzioni di parchi o giardini storici: si rimanda alla vasta trattatistica specializzata sul restauro del verde storico per gli approfondimenti di carattere tecnico.

Altre comunità acattoliche, storicamente insediate in territorio italiano o di insediamento più recente, hanno precetti religiosi che prescrivono modalità di sepoltura specifiche e richiedono settori separati⁶⁰, che offrono oggi la possibilità di sperimentare nuove soluzioni progettuali. Alcuni riti consentono solo l'inumazione perpetua: dopo aver quantificato il fabbisogno di spazio, si potrebbe pensare di applicare alcune soluzioni della sepoltura ecologica. Se il corpo deve tornare in perpetuità alla terra, nulla vieta che sia condivisa con gli alberi.

“Acqua votiva”

L'ultimo aspetto relativo alle questioni di attualità riguarda l'allestimento e la gestione del verde privato di abbellimento delle singole sepolture. Essendo la vegetazione un organismo vivente, fragile e deperibile, l'assiduità delle cure richieste è una questione rilevante in determinati allestimenti, quali la posa di mazzi di fiori recisi o la collocazione in piante in vaso che necessitino di annaffiature e pulizia costanti. La locuzione 'acqua votiva' sottolinea l'utilità di una pianificazione della manutenzione del verde di decoro delle singole sepolture, attraverso un servizio parificato alla 'luce votiva'. Potrebbe trattarsi di un impianto di irrigazione centralizzato che serva i sepolcri, per permettere la sopravvivenza di piante e fiori in vasche e vasi senza temere la siccità del clima mediterraneo. In alcuni cimiteri, specialmente negli Stati Uniti dove l'immagine del prato verde e curato è il contesto inscindibile dalle sepolture, sono operanti servizi di *perpetual care*⁶¹ che si occupano delle operazioni di giardinaggio, ma a costi di solito elevati.



FIG. 5.50 - Quadro di cinerari predisposto con arredo omogeneo [da BOSISIO pag. 26]

FIG. 5.51 - Proposte di design [da TANEXPO]

FIG. 5.52 - inumazione 'arerata' con moduli componibili [da TECNICANEWS]

FIG. 5.53 - Veduta del cimitero di Sacramento con lastre tombali incassate nel prato. [da relazione relativa]



Studiare nuove modalità di gestione del verde privato è un aspetto fondamentale non solo per un cimitero che voglia definirsi 'giardino' o 'parco', ma anche per garantire al cittadino adeguati spazi di espressione del lutto, del ricordo e della personalizzazione del sepolcro senza che per questo l'insieme appaia troppo disordinato ed eterogeneo. Se è giusto vietare la piantumazione in terra di fiori e arbusti che sporgano dal perimetro in concessione o che non vengano gestiti in modo adeguato e la collocazione di vasi che intralcino il passaggio o le operazioni di pulizia, le prescrizioni normative non possono limitarsi ad una serie di restrizioni.

La progettazione dei campi di sepoltura può trarre grande beneficio dalla sistemazione con elementi naturali, e le strade percorribili sono molteplici. In diverse situazioni, soluzioni progettuali che reinterpretano in modo innovativo le applicazioni della botanica funeraria diventano esempi a cui ispirarsi.

Anzitutto, una sistemazione del verde pubblico che, oltre ai classici siepi e tappeti erbosi, propone forme di verde che valorizzano e caratterizzano in modo esteticamente gradevole e funzionalmente appropriato le varie tipologie di sepoltura, dall'inumazione alle tombe private ai colombari. Poiché in un contesto piacevole e curato il singolo è dissuaso dall'apportare abbellimenti personali secondo il proprio gusto.

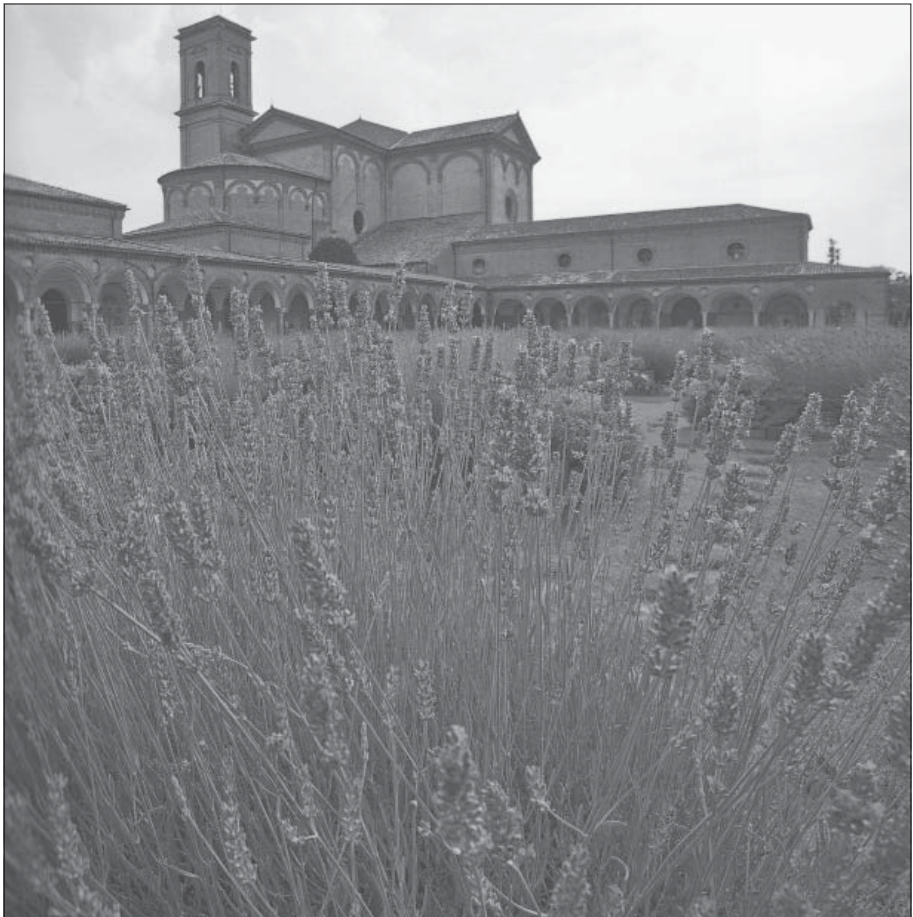
Una seconda modalità di gestione è creare campi comuni in cui ogni sepoltura viene segnalata ed ingentilita da un'aiuola o da un arbusto in piena terra, ma l'insieme è gestito in modo collettivo studiando i materiali e le disposizioni appropriate in modo da facilitare le operazioni di manutenzione. Il campo delle aromatiche alla Certosa di Ferrara ne è un esempio splendido: richiamando alla memoria il giardino dei semplici del monastero medievale, ottiene un'immagine di sobrietà e pacatezza rasserenante e pacificante.

È proponibile anche la combinazione in uno stesso campo la sepoltura di bare e di urne, studiando la 'tessellazione dello spazio' in modo da coniugare lo sfruttamento del terreno senza sprechi ad una texture mossa ed articolata che qualifichi l'immagine generale del sito. In proposito sono state studiate anche forme modulari di inumazioni 'areate' con blocchi di pavimentazione speciali dal alternare allo spazio per le sepolture, in una composizione variata che gioca anche con le diversità di colori e materiali⁶².

Una possibile risposta è infine un adattamento della 'tipologia nordica'⁶³, in cui i familiari si possono prendere cura in prima persona del rettangolo di terreno che sovrasta l'inumazione, ma supportati da consulenze specifiche in modo da orientare le scelte verso essenze adatte all'uso per le loro caratteristiche fisiche (stagionalità, acclimatazione, manutenzione, accrescimento) e simboliche. Le stesse considerazioni

valgono per le piante vive poste a decorazione delle tombe e delle edicole in appositi vasi o vasche previste nel perimetro della struttura in elevazione che spesso sono previsti in fase di progetto, ma poi rimangono sottoutilizzati, in un propizio incontro tra il *cemetery gardening* e la tradizione architettonica mediterranea.

FIGG. 5.54-55
Gran Claustro alla
certosa di Ferrara,
con campi di
sepulture
distinti. Le
fosse sono
contrassegnate
da cippi modulari
di ridotte
dimensioni,
collocate in un
prato verde e
ornate con piante
officialini di vario
genere coltivate
in piena terra
accanto alle
lapidi e sentieri
di pietre levigate
allineate. Sono
soprattutto arbusti
sempreverdi
della flora
mediterranea di
facile coltivazione
e scarsa
manutenzione:
lavanda, alloro,
cineraria, erica,
salvia. La cura
del prato e delle
piante officialini
è affidata al
personale del
cimitero [da
FEDELI AMICI
pagg. 29-30]



NOTE AL CAPITOLO 5

¹ Cfr. Luigi Latini, *Cimiteri parco cit.*, p.191.

² Cit. da Luigi Latini, *Cimiteri parco cit.*, p.199.

³ Cit. da Adriana Arena, *op. cit.*, p.79.

⁴ L'ultimo decennio dell'*ancien régime* è caratterizzato dalla produzione di grandiosi progetti di architettura funeraria e di necropoli patrocinati dall'Académie Royale che, a partire dal 1765, formula per cinque volte dei temi di concorso aventi per oggetto la realizzazione di impianti cimiteriali. Da Adriana Arena, *op. cit.*, p.21. Altre fonti: Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, pp. 19, 26-27 e 79-96; Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p. 54; Mario Manganaro, introduzione a Adriana Arena, *op. cit.*, pp.9-10; Adriana Arena, *op. cit.*, p.28,79,135; Laura Bertolaccini, Alessandro Valenti, *op. cit.*, p.89; Giuseppe Strappa, *I cimiteri cit.*, pp.532-535; S.N., *La città dei morti cit.*, pp.78,93,97; Ornella Selvafolta, *op. cit.*, pp.363-369, tralasciando le trattazioni più sintetiche.

⁵ Cfr. Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, pp.16-18.

⁶ Cfr. Laura Berolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.54.

⁷ Cfr. James Curl, *op. cit.*, pp.189-191, J.M. Pérouse De Montclos, *Étienne - Louis Boullée (1728 - 1799)*, 1997.

⁸ Cfr. Daniele Vitale, *L'azzurro del cielo*, in AA.VV., *Per Aldo Rossi*, Marsilio, Venezia, 1998, p.55.

⁹ Cit. tradotta da Robert Auzelle, *op. cit.*, p.212. Altre fonti: Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, pp.21-22; Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, p.10; Emanuela de Leo, *op. cit.*, p.62.

¹⁰ Cit. da Camillo Boito, Relazione del progetto per Milano del 1862, in HINTERLAND 29-30. Si trova un'applicazione di tali principi nel piccolo giardino pittoresco progettato a Ferrara, che però tempera l'immagine sostituendo le sempreverdi ai salici. Da S.N., *La città dei morti cit.*, p.94.

¹¹ Cfr. Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, pp.37-48. Il tema è ripreso da quasi tutti gli autori, in modo più o meno approfondito.

¹² Cit. da Langlois, *Folies Tivolis*, citato in Panzini, *op. cit.*, p.109.

¹³ Cit. da Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins, 1779-1785*, citato in Panzini, *op. cit.*, p.124.

¹⁴ Cfr. Ercole Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi, 1976* (ried.), pp.210-214 a proposito dei monumenti nel giardino. Un'altra sezione è dedicata ai giardini annessi ai cimiteri.

¹⁵ Cfr. S.N., *La città dei morti cit.*, p.70-81, Giuseppe Strappa, *I cimiteri cit.*, pp.543-8.

¹⁶ Fonti: Giuseppe Strappa, *I cimiteri cit.*, pp. 549-551, Luigi Latini, *Cimiteri parco cit.*, p. 192 e 198; Luigi Latini, *L'albero nei recinti cimiteriali cit.*; Andrea Vigetti, *op. cit.*; S.N., *La città dei morti cit.*, p.161, L. Cremonini, *Architetture cimiteriali*, 1999 p.18; Werner Fuchs, *Le immagini della morte nella società moderna*, 1973, p.145; Fabio Mangone, *Paesaggi della civiltà: i cimiteri nordici nel primo Novecento*, in Felicori, *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, 2005, pp.219-227.

¹⁷ Cfr. S.N., *La città dei morti cit.*, pp.116-121; Memoria del Prefetto di Parigi, 1844, che lamenta che in soli 30 anni il cimitero sarà stipato; Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, p.8.

¹⁸ Cit. da John Claudius Loudon, *On the laying out planting and managing of cemeteries and on the improvement of churchyards*, 1843, citato in Vagnetti, *Cimiteri e monumenti funerari*, in Carbonara, *Architettura pratica*, 1958, p.541. Cfr. Giuseppe Strappa, *I cimiteri cit.*, p.540. La sepoltura in profondità nella terra sembra ossessionare Loudon che la raccomanda in tutti i suoi scritti per ragioni igieniche arrivando a consigliare di riempire di terra anche le tombe in mattoni.

¹⁹ Auzelle, *op. cit.* Egli si lamenta dell'affollamento dei cimiteri francesi, dell'improvvisazione, del "prétentieux et chaotique caravansérail de la mort, desperate kermesse funéraire [...] pas d'arbres, pas de fleurs, si ce n'est celles, qui, parcimonieuses, jonchent les tombes familiales. Encore les arbres sont-ils des essences dites 'funéraires', c'est-à-dire des essences méditerranées qui souffrent souvent d'inadaptation et

d'anémie - ce qui convient peut-être à la place qui leur est chichement dispensée" p.88. Cfr. Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, p.8 e Giuseppe Strappa, *I cimiteri cit.*, p.535.

²⁰ Fonti: S.N., *La città dei morti cit.*, pp.18-19 e 156; Ezio Bacino, *Golfi del silenzio*, 1978, pp.50-52; Adriana Arena, *op. cit.*, pp.17-18; Michel Vovelle, *op. cit.*, p.507. Il termine *churtyard* indica letteralmente il sagrato, cioè lo spazio consacrato antistante la chiesa, che può contenere delle sepolture, ed è preferito al più specifico *graveyard* che significa proprio cimitero. "Assai diffusa, nel XVIII secolo, era l'abitudine di far pascolare capre e montoni nei cimiteri, tanto che i vescovi francesi dovettero moltiplicare gli ordini di chiusura dei cimiteri, ciò che spiega quelle griglie, costruite per impedire che gli animali assalissero la tomba, ancora oggi visibili attorno ad alcune tombe dell'epoca. In Inghilterra invece, a partire dal XVIII secolo, si cominciò a considerare naturale che gli animali circolassero liberamente all'interno dei *churtyard*, perché questo veniva incontro al nuovo sentimento romantico della natura" citazione da S.N., *La città dei morti cit.*, p.23.

²¹ "Se uno penetra nei labirinti e tra i viluppi di pietre saline, di sarcofagi di granito e di nodi di liane vegetali di un sepolcreto britannico, come i mille che giacciono ai piedi delle chiese parrocchiali e delle loro torri campanarie, e ne impietrano ed inselvano i selciati e i sagrati [...] si convince che queste foreste sbilenche di cipri tombali istoriati dalle dediche e graffiti, dalle età e dalle intemperie [...] sono altresì dei 'giardini di scultura' [...] oltre che delle riserve naturali di specie vegetali rare e di animali da 'paradiso terrestre' e perduto" citazione da Ezio Bacino, *op. cit.*, p.51. Nei cimiteri inglesi vige la concessione perpetua, perciò quando lo spazio è saturo vengono abbandonati e cadono presto in rovina.

²² Lontano dalle grandi città, le sole in cui si sono manifestati problemi di sovraffollamento e carenza di spazio, l'usanza di seppellire nella natura incontaminata delle zone rurali è proseguita fino a tempi recenti. Da H. Stewart, *op. cit.*

²³ Cfr. S.N., *La città dei morti cit.*, p.76; Luigi Latini, *Cimiteri parco cit.*, p.209.

²⁴ Fonti: Laura Bertolaccini, *La formazione storica del cimitero moderno cit.* p.279, James Curl, *op. cit.*, pp.315-337; Enrico Valeriani, *Il luogo della morte tra memoria e immaginario*, in *HINTERLAND* 29-30, p.45, Luigi Latini, *Luoghi della memoria cit.*, pp.95-103; Edwin Heathcote, *Monument builders*, 1999, pp.52-59; Stefano Zagnoni, *Retoriche del silenzio: i sacrari militari della "Grande Guerra"*, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne...*, 2007, pp. 165-184; Mario Coppola, *op. cit.*

²⁵ Cit. da James Curl, *op. cit.*, p.316.

²⁶ "Dagli umili cimiteri di campagna, ritagliati come orti e vivai entro la damiera ad arazzo della pianura padana, alle floreali croci di ferro battuto dorato dei chiostrini alpestri, dolomitici ed atesini; dalle cilindriche torri degli ossuarii risorgimentali colmi di bandiere, di trombe e di tamburi e di proclami, emergenti come fari marini sui vertici dei dolci dossi merlettati di vigneti delle pianure lombarde e dei colli veneti, alle cittadelle fortificate ed ai mastii di Oslava [...] alla inarrestabile planante scalea di Redipuglia [...] dai cimiteri anglo-americani disseminati dalla Seconda Guerra mondiale dalle spiagge della Normandia ai litorali di Anzio, come impeccabili ranghi di legioni marmoree e crociate ancora manovranti in ordine chiuso sui verdi prati di parco simili a reggimenti settecenteschi, ai trecento sarcofagi di travertino tutti uguali [...] delle fosse Ardeatine, ci giunge l'imperioso e dolce messaggio di silenzio del mare letéio che giace, nero e lucido di antracite, alle soglie 'irremeabili' dell'Ade" citazione da Ezio Bacino, *op. cit.*, p.54.

²⁷ Manlio Brusatin, *Dizionario macabro del sec. XVIII*, in Pavan, *op. cit.*, p.27; Adriana Arena, *op. cit.*, pp.87-88; Luigi Latini, *Luoghi della memoria cit.*, pp.95-103. Cfr. Grazia Gobbi Sica, "In loving memory..." i cimiteri evangelici di Firenze, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne...*, 2007, pp.155-163.

²⁸ Cit. da Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.59-61. Il termine *spiritual landscape* identifica questi luoghi dove sono cercate relazioni emozionali tra uomo e natura.

²⁹ Emanuela De Leo ha raccolto e comparato un campionario molto vasto ed è il testo più recente sul verde, ma anche Vincenzo Pavan, *op. cit.*, i Manuali dell'Architetto e le riviste del settore. Per la descrizione approfondita e la comparazione con altri esempi si rimanda pertanto a questi testi.

³⁰ Cit. da Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.97-98 e 67.

³¹ Sono fondamentali preliminari analisi storiche, del sito e della coerenza paesaggistica. Da L. C. Ferrari, *Parchi della memoria. Teoria e caso di studio*, in *OLTRE MAGAZINE* n. 10 e 11/2007.

³² Cit. da Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.107. L'autrice individua come parole chiave della progettazione topografia/superficie e limiti/collegamenti, evidenziando che l'aspetto qualificante dei progetti contemporanei è il rapporto con il contesto.

³³ Cfr. Giorgio Bianco, *L'impiego dei materiali*, in Strappa, *Edilizia per il culto cit.*, p.438. Un'orografia mossa o in pendenza accentua e facilita il riconoscimento al suolo di un ruolo di primo piano, ma anche la semplice distesa di inumazioni può suscitare un forte impatto.

³⁴ "Per troppo tempo è stato associato all'immagine del cimitero un repertorio figurativo ed estetico rigido. L'indifferenza dimostrata verso i nuovi materiali ha contribuito alla stagnazione di un linguaggio severo, di un codice simbolico che, a fatica, in questi ultimi anni è stato lentamente rivoluzionato. Riuscire ad affrontare un tema così carico di tradizione e significati in modo 'fresco e nuovo' sembra, appunto, una recente conquista per il progetto cimiteriale. Senza pregiudizi ideologici, vengono utilizzati materiali nuovi e antichi, in funzione all'organicità dell'opera e del suo rapporto con il luogo. Alcune volte l'appartenenza a quest'ultimo viene accentuata dall'uso di materiali locali o addirittura 'nuovi' che si adattano a determinate esigenze cromatiche, di grana o del luogo in cui nascono" citazione da Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.141-142.

³⁵ Cit. da Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.62. In realtà gli aspetti funzionali sono sempre prevalenti, ma l'abilità del progettista sta nel renderli 'invisibili' per far emergere gli aspetti compositivi, estetici e simbolici.

³⁶ Ultimato ancor prima dell'approvazione del regolamento attuativo della Legge Regionale 130 del 2001, stante la lunga lista d'attesa. Da R. Balboni, *A Milano: Nasce il giardino del ricordo: Al cimitero di Lambrate, accanto ai tre nuovi impianti di cremazione*, in *OLTRE MAGAZINE* n. 5/2004. e R. Balboni, *Pronto a Milano il primo giardino del ricordo: Finalmente possibile la dispersione delle ceneri*, in *OLTRE MAGAZINE* n. 10/2004.

³⁷ Cfr. Luigi Latini, *Cimiteri e disegno del giardino nel paesaggio italiano del novecento*, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne...*, 2007, pp. 197-211.

³⁸ Cit. da Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.105.

³⁹ Cfr. Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, p.18 e Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.107.

⁴⁰ "L'inadeguatezza dei modelli storici e la carenza di nuove definizioni tipologiche e standard quantitativi si rivelano maggiormente nell'attuale momento storico, caratterizzato da nuovi mutamenti degli usi funerari e da un rapido diversificarsi dei comportamenti" citazione da Luigi Latini, *Cimiteri parco cit.*, p.192.

⁴¹ Cfr. Andrea Vigetti, *op. cit.*

⁴² Cit. da Giampiero Donin, introduzione a Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.7.

⁴³ Cit. da Claudio Caramel, *op. cit.* È interessante rilevare l'interesse non solo materialistico dei tecnici e degli imprenditori del settore funerario, che spesso si adoperano per promuovere e diffondere la crescita e la consapevolezza dei loro clienti anche attraverso iniziative culturali e didattiche. Ad esempio l'Ufficio Olandese dei Fiori, in occasione di ogni edizione di Tanexpo, propone allestimenti floreali alla Certosa di Bologna con visite guidate gratuite, oltre che promuovere corsi e pubblicazioni specifiche per sensibilizzare sull'uso dei fiori recisi come abbellimento delle tombe. Cfr. Marc Mignon in bibliografia.

⁴⁴ Cit. da Fabrizio Negrini, *op. cit.*, p.393. Tuttavia la definizione sottolinea certe caratteristiche e funzioni peculiari del cimitero: "Nei cimiteri cani non hanno accesso, i bambini non giocano sui prati e nessuno si sognerebbe di fare jogging - almeno questo non accade nei cimiteri italiani - pur tuttavia, anche nei cimiteri italiani ci sono prati, alberi, panchine, viali, fontane e aiuole fiorite. Le persone in visita nei cimiteri devono potersi sedere all'ombra, annaffiare i fiori e camminare lungo i sentieri senza infangarsi le scarpe", p.397.

⁴⁵ Cfr. Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, p.6, Giuseppe Strappa, *Generalità*, in Strappa, *Edilizia*

per il culto cit., pp.267-268 e 288-289, Laura Bertolaccini, *La formazione storica del cimitero moderno cit.*, p. 283.

⁴⁶ Cit. di Paolo Portoghesi in Alessandro Del Bufalo, *op. cit.*, p.8.

⁴⁷ "Un cambiamento ovvio è dato dallo 'spazio' occupato dalla salma, nel cimitero questa rappresenta il 'modulor'; su di essa fino a poco tempo fa si è stabilito il passo delle sepolture e il numero dei colombari. L'architettura riconosce all'uomo e alle sue proporzioni geometriche la forza per la definizione dello 'spazio'. Sulle proporzioni del corpo umano vengono tarate le regole dell'ergonomia. La cremazione annulla definitivamente questo legame [...] la scala 'umana' del modello cimiteriale cattolico-tradizionale è dunque destinata a modificarsi" citazione da Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.77-78. Oggi è più che altro la problematica dei 'resti inconsunti' a richiedere l'accrescimento degli spazi di inumazione.

⁴⁸ Cfr. Daniele Fogli, *L'itinerario progettuale*, in Strappa, *Edilizia per il culto cit.*, pp.453-456; Luigi Latini, *Cimiteri parco cit.*, pp.199-200. La fascia di rispetto è profonda di norma 200 metri, con limite minimo di 50 metri (25 nel caso di ossari e cinerari).

⁴⁹ Cit. da Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.101.

⁵⁰ L'applicazione è stata demandata alle regioni ed ai comuni, con una prevedibile regolamentazione a macchia di leopardo: in Emilia Romagna, la Legge Regionale 19 del 2004 ed il Regolamento Regionale.

⁵¹ Cfr. S.N., *Alla Certosa di Bologna un luogo dedicato alla dispersione delle ceneri: Il giardino delle rimembranze*, in OLTRE MAGAZINE n. 1/2007. si riflette sull'obsolescenza del cimitero tradizionale, anche a causa dei memoriali on-line, e sulla persistenza della necessità di individuare un luogo fisico in cui elaborare il lutto, che però potrebbe non identificarsi con un cimitero, da H. Stewart, *op. cit.*: "Non vedo i cimiteri come un luogo soddisfacente da visitare [...] Non mi sento più vicina a quella persona che nel silenzio del mio cuore. Mi piacerebbe maggiormente andare nei boschi e dire: 'Io sono qui per visitare il papà'. O acquistare una panchina in un parco e dedicarla alla memoria del genitore, per sedersi e parlare con lui nella mente. 'Ora è un posto dove andare per trovare conforto. Per me'".

⁵² Cfr. Silvano Sirboni, *op. cit.*

⁵³ Cfr. S.N., *La città dei morti cit.*, p. 143-148. La bibliografia specifica sull'argomento, dal punto di vista storico e sociologico, è molto vasta. Cfr. ad esempio C. Capone, *Uomini in cenere*, 2004. A Milano nel 2004 le cremazioni toccavano il 50% del totale delle sepolture, la punta massima in Italia seguita da Bologna con il 30% (2007). Da R. Balboni, *A Milano: Nasce il giardino del ricordo cit.* e R. Balboni, *Pronto a Milano il primo giardino del ricordo cit.* Un secondo ordine di motivazioni è correlato alla propaganda della cremazione come gesto antireligioso, e ancora perché a volte è scelta per rendere più sbrigativa e definitiva la questione della morte, analogamente al sentimento di antimonumentalità testimoniato dalla riduzione dei monumenti e anche di cinerari comuni. Da non sottovalutare è infine la nota e drammatica memoria storica evocata dalla vista di un forno crematorio.

⁵⁴ Roguet spiega i motivi della posizione della chiesa: "Non è per ragioni dottrinali che la Chiesa interdice l'incenerimento: non sarà più difficile a Dio resuscitare Giovanna d'Arco, le cui ceneri sono state gettate nella senna, che Santa Teresa del Bambin Gesù, le cui spoglie, da qualche anno, si è dissolta nel suolo umido del cimitero di Lisieux [...] La Chiesa interdice l'incinerazione perché tiene all'inumazione come a una tradizione di famiglia. Il corpo di Gesù fu deposto nella tomba. I primi cristiani, in un mondo pagano che praticava l'incinerazione, restarono fedeli all'inumazione. E quest'usanza tradizionale ha un valore pedagogico: l'incinerazione evoca alla nostra immaginazione una distruzione radicale, un annientamento. Al contrario, coricare un corpo nella terra materna, attendere la sua distruzione dalle forze normali della natura, trattarlo come un seme che si depone nel solco per le messi future: tutto questo comportamento suppone e favorisce un grande rispetto per i corpi battezzati dei nostri defunti e la speranza della resurrezione beneaugurante" citato in Robert Auzelle, *op. cit.*, p.125.

⁵⁵ Cfr. Silvano Sirboni, *op. cit.*, M. Politi, *La chiesa: si a cremazione ma niente ceneri al vento*, in REPUBBLICA 30 ottobre 2009, Paolo Rodari, *i vescovi ripensano la cremazione, ma senza spargere le ceneri*, in IL FOGLIO 30-10-2009 da www.paolorodari.com. La cremazione è ammessa perché non indichi scetticismo nei confronti della resurrezione, e la dispersione indica noncuranza per la sacralità del corpo. Per tacere della trasformazione in diamanti che possono essere ottenuti dalle ceneri...

⁵⁶ “Lo sviluppo del modello sepolcrale senza dubbio deriva dall’evoluzione del significato della morte nella società contemporanea, ma in qualche modo anche da uno sviluppo legislativo che è riuscito a liberare i cimiteri dalle rigide regole relative alle pratiche di sepoltura”, tenendo conto della trasformazione formale e concettuale necessaria in seguito alla mescolanza contemporanea di culti ed etnie. La prevalenza dell’inumazione è stata il maggiore ostacolo alla naturale diffusione di pratiche differenti. Citazione da Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.59-61.

⁵⁷ Note tecniche da Laura Bertolaccini, *I crematori*, in Strappa, *Edilizia per il culto cit.*, p.411 e Fabrizio Negrini, *op cit.*, pp. 393-399. il dimensionamento è di minimo 3mq per ogni dispersione di resti cremati (chiamati *cremains* in inglese).

⁵⁸ Cfr. S.N., *Aménagement de cimetière*, Caue de l’Oise, Conseil d’architecture, d’urbanisme et d’environnement de l’Oise, da www.caue60.com.

⁵⁹ Ci si rifà a titolo di esempio alla relazione del recupero del cimitero ebraico di Pesaro a cura dell’arch. Franco Panzini, da www.giardinipaesaggio.it.

⁶⁰ Cfr. Matteo Greco, *Il cimitero interculturale*, Tesi di Laurea in Architettura, Parma, 2007-2008, in generale e per Parma.

⁶¹ In una scena del film *A Spasso con Daisy*, la protagonista cura la tomba del marito in un classico *lawn cemetery* caratterizzato dalla distesa di bianche steli allineate in file parallele. Conversando con lo *chauffeur*, critica il fatto che molti parenti deleghino la manutenzione del verde privato ad un servizio di *cura perpetua* a pagamento, ironizzando che suo figlio lo avrebbe fatto dal giorno stesso del suo funerale.

⁶² Cfr. S.N., *Impianto e gestione tombe a terra*, in SPECIALE MARMISTI n.2/2010.

⁶³ Si guarda oggi con rinnovato interesse alle tradizioni nord-europee, dove la monumentalità diffusa a misura d'uomo sostituisce con garbo la monumentalità individualista ed esasperata dei modelli latini. Esperienza originale quella del cimitero verde, valida alternativa ai cimiteri-città. da Laura Sposato, *Al di qua dell’aldilà. I cimiteri come problema urbanistico*, da www.coopfirenze.it.

Capitolo 6

La lettura formale: scale di lettura / strutture

Si rinnova il connubio, le antiche e ben note affinità, che hanno legato sin dalla preistoria, attraversando civiltà e religioni, da una parte l'idea del cimitero, il campo santo, la casa e/o la città dei morti, come massima espressione simbolica e celebrativa dell'ultima dimora e dall'altra il paesaggio, la natura, come cornice la più dolce e adatta, in simbiosi dialettica con il monumento di pietra, per accogliere e accompagnare lo scandire eterno del tempo.

GIAMPIERO DONIN, 2006

Nell'approccio alla progettazione di uno spazio sacro ¹, indipendentemente dalla forma di impianto e dallo stile di realizzazione, ogni elemento che lo compone assume un'impronta simbolica, in quanto è chiamato a trasmettere significati superiori e comunicare contenuti complessi (culti, liturgie, ritualità ²) in modo intelligibile. La forma più semplice dello spazio consacrato ai morti è caratterizzata da un numero ridotto di elementi "che rispondono a pochi gesti fondamentali di protezione e attraversamento dello spazio, soprattutto agli atti del *recingere* e *percorrere* che ne generano la struttura profonda" ³. Le strutture fondamentali vedono enfatizzata la loro rappresentatività connotandosi come elementi ricorrenti o *archetipi* ⁴: "il recinto, il prato, il portale, la lapide, il giardino, l'acqua, la terra, la pietra. I grandi maestri dell'architettura contemporanea affrontando il tema del cimitero hanno sempre espresso con serietà l'esigenza di proporre progetti 'ordinati', semplici, simbolici, di grande qualità architettonica" ⁵.

Gli elementi suddetti possono essere organizzati in quattro categorie 'morfologiche', dal grande al piccolo, dal contenitore al contenuto:

- l'*impianto*;
- il *recinto* e le architetture pubbliche;
- le *microarchitetture* private;
- i *monumenti* distintivi.

Il recinto svolge il ruolo fondamentale: perimetro che stabilisce la forma del cimitero, che racchiude fisicamente lo spazio sacro, simbolicamente invalicabile, che materializza il confine. Sulla risoluzione del *limes* tra i due spazi, le due realtà, si

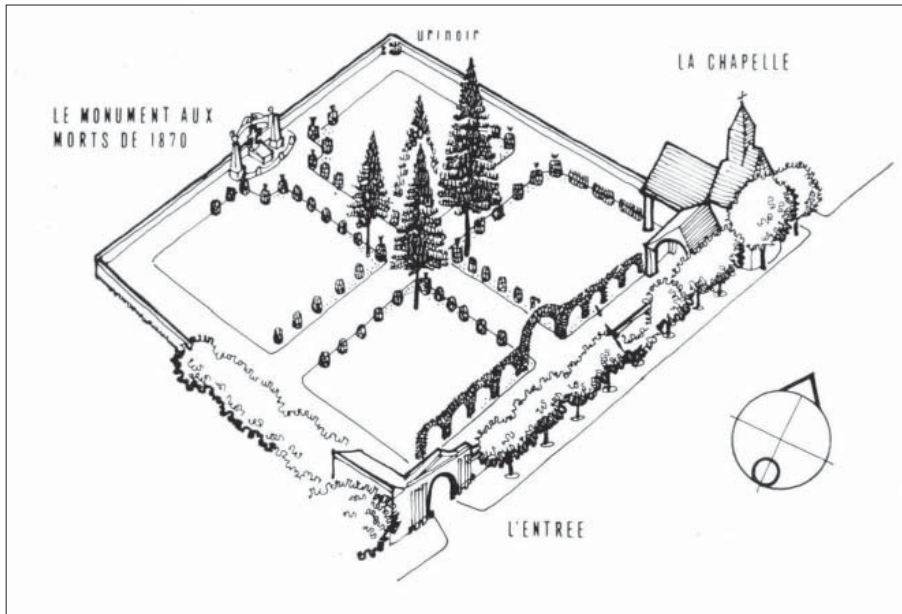


FIG. 6.1 - Assonometria del cimitero di Bois-Commun, che *“se pare d'élégantes plantations régulièrement et sobrement taillées dans le style classique. Sur plan carré la composition est accusée par les deux grandes allées qui se croisent perpendiculairement en son centre, délimitant les quatre carrés d'inhumation”*. [da AUZELLE pag. 104]

basa il più delle volte l'intero programma architettonico ⁶. Le aperture praticate nella cinta muraria sono vie d'accesso e punti nodali in cui celebrare il rito del passaggio, e condensano il significato simbolico del *collegamento/separazione*. Presso l'ingresso principale si collocano gli edifici di servizio, in posizione defilata e con ruolo minore. Le architetture pubbliche conformate come edifici isolati sono sporadiche: la cappella-oratorio, il famedio, il crematorio. Più spesso sono inglobate nel perimetro come 'cortina edilizia'. Infine si hanno le architetture di iniziativa privata, ovvero edicole e tombe di famiglia che costituiscono il tema decorativo prevalente. Talvolta, per la loro forma o l'importanza del defunto, si configurano come veri e propri elementi distintivi e caratterizzanti del paesaggio funerario in cui si collocano.

Tutti questi elementi della composizione presentano uno specifico rapporto con la vegetazione nelle sue forme più diverse. Essa può essere impiegata ad evidenziare, abbellire e/o a dare significato a queste architetture pubbliche e private, secondo il linguaggio dell'arte dei giardini già richiamato, dalla foresta al fiore, ma è sufficiente anche, *“in assenza di più significative localizzazioni paesaggistiche, [...] il fondamentale elemento naturalistico e fattore di strutturazione formale è dato dal ritaglio azzurro del cielo, come soffitto vivente e mutevole”* ⁷.

6.1

Nel segno della croce, l'inserimento nel paesaggio

Nel medioevo il cimitero non ha una collocazione autonoma, anzi per certi versi non esiste, perché il suo spazio è celato all'interno di quello della Chiesa, nell'edificio stesso o nelle sue pertinenze, o in terreni appartenenti a confraternite o strutture ospedaliere. Dalla metà del Settecento dapprima questi spazi sono cintati e delimitati, ed in seguito estromessi dalla città. Il recinto funerario recupera uno spazio individuato e delimitato, ma non si tratta di un ritorno all'antichità romana: è un modo della cultura occidentale di porre ordine e razionalizzare il mondo dei morti. Per controllarlo e padroneggiare l'inquietudine che da esso proviene⁸, vi si impongono dei confini: "La capacità e i modi di trasformare e possedere un territorio da parte dell'uomo derivano dall'imposizione di confini: con la definizione di un limite si stabiliscono delle differenze, degli ambiti che, attraverso una linea visibile o immaginata, separano il paesaggio"⁹.

La scelta di impiantare un recinto funerario sul territorio investe scelte urbanistiche, in relazione alla posizione rispetto alla città, e simboliche, in relazione all'atto fondativo, all'orientamento rispetto ai punti cardinali ed alla simbologia delle figure geometriche adottate o della loro aggregazione. Si pone poi il problema del rapporto/raccordo con l'esterno che può essere naturale o urbano, a seconda della collocazione. La progettazione può infine essere affrontata in due modi contrapposti: mediante l'*integrazione* per mimetismo del cimitero nell'ambiente, oppure enfatizzando la *diversità* dello spazio sacro in un'opposizione più o meno contrastata, che faccia emergere il suo carattere originale (è il cimitero che crea il sito). A metà strada si colloca la ricerca di una armonia che congiunga il rispetto del sito con un certo carattere personale: adesione, antinomia, equilibrio sono le tre possibili formule di rapporto tra l'opera e il contesto¹⁰. Tutti questi condizionamenti - che è difficile riuscire a soddisfare in pieno - si sommano nella volontà di costruire un luogo dignitoso, decoroso e rappresentativo della città e della società.

L'inserimento nel paesaggio si compie attraverso i riti di fondazione, con l'individuazione di una matrice formale conveniente, che spesso combacia con una forma geometrica semplice suddivisa dall'assialità principale originata dall'ingresso e intorno alla quale si dispone l'intero impianto. L'assialità secondaria ortogonale, direzionata dalle direttrici e percorrenze interne funzionali, suddivide lo spazio in maglie geometriche minori, matrici di organizzazione del tessuto di sepolture e scansione planimetrica del suolo. Al centro, il fulcro simbolico della composizione,

mundus segnalato da spazi aperti o edifici rilevanti: “la razionalità si esplica nell’uso diffuso e comune a diverse aree geografiche e culturali, di alcuni costanti elementi compositivi mutuati dalla contemporanea struttura urbana”¹¹.

Gli elementi vegetali che esplicitano queste caratteristiche sono i manti erbosi che ricoprono gli spazi aperti ed i campi di inumazione che, almeno all’inizio, lasciano leggibile la geometria, e gli elementi verticali che accompagnano i viali, i quali segnano assi e direzioni e si connotano come punti focali della composizione al pari delle architetture emergenti. La composizione paesaggistica, pur utilizzando i medesimi elementi, li associa in maniera molto più libera.

Forme e geometrie

L’editto di Saint Cloud fissa per i nuovi recinti extraurbani la distanza dall’abitato, l’altezza del muro di cinta, la divisione in settori con ingressi e recinzioni separate per le diverse confessioni religiose, le dimensioni e distanze reciproche delle fosse individuali e delle concessioni perpetue per i monumenti distinti. Come si è già ricordato, esso non fornisce alcuna indicazione riguardo alla configurazione architettonica dei nuovi impianti, riportando solo la dicitura generica di *‘Terrains spécialement consacrés à l’inhumations des morts’*. Ciononostante, nella maggioranza dei casi la planimetria del recinto funebre assume, almeno in una sua parte (in Italia è poco diffusa la seduzione del *picturesque landscape* definito dal prototipo del Père-Lachaise), forme geometriche altamente simboliche che richiamano il senso della memoria collettiva¹².

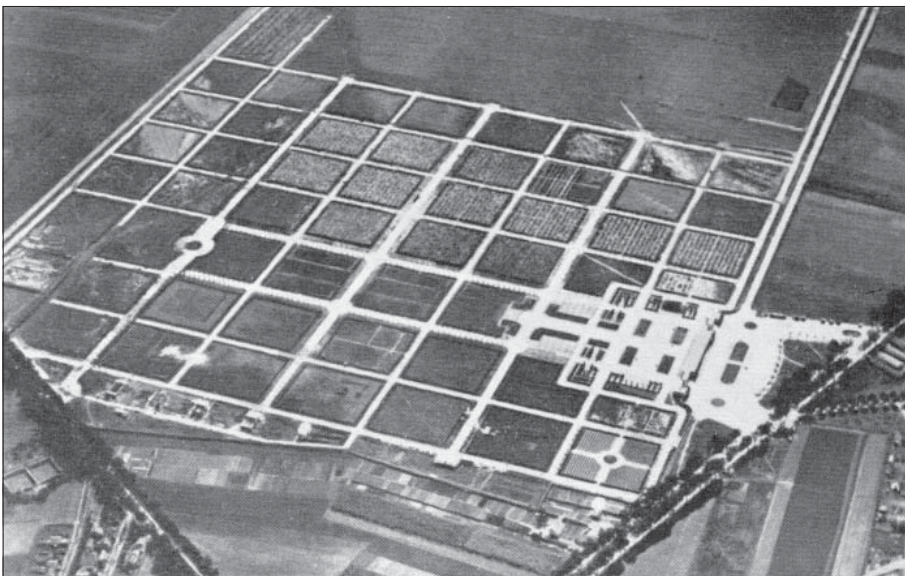


FIG. 6.2
Cimitero di Pantin,
Nord-Est di Parigi:
"la monotone
découpe
orthogonale
des nécropoles
suburbaines a
dépoetisé les
champs des
morts". [da
AUZELLE pag. 98]

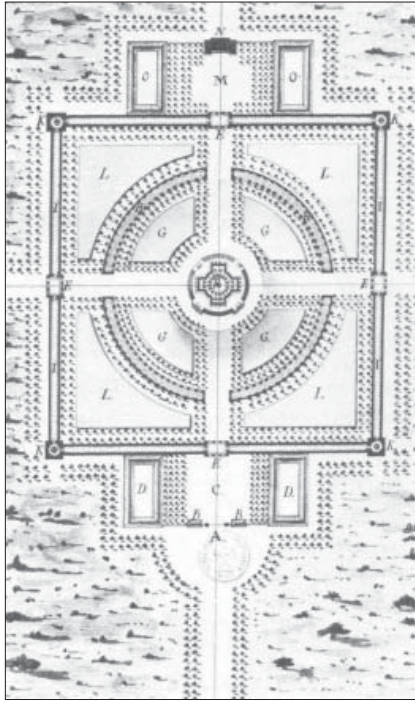


FIG. 6.3
Progetto per
un cimitero,
1782, Jean
Didier Antoine.
Il grandioso
impianto combina
diverse figure
geometriche,
sottolineate dagli
allineamenti
degli alberi. [da
BERTOLACCINI
pag. 31]

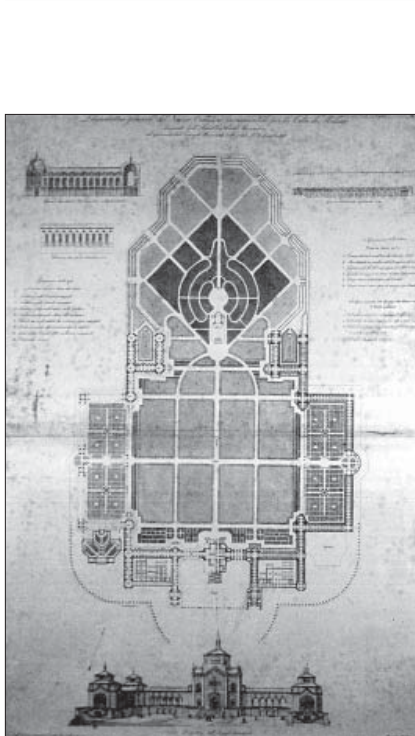


FIG. 6.4
Planimetria del
Monumentale
di Milano, 1863,
Maciachini. [da
MOZZONI SANTINI
pag. 376]

È preferito il *quadrato*, simbolo della terra e quindi dell'orientamento nello spazio, dell'ordine, dell'umanità. la matrice claustrale che la città ideale quadripartita. Forme *rettangolari* derivano dalla deformazione di questa, ma mantengono gli stessi significati: lo schema quadrangolare è la forma tipica del giardino già nell'antichità, ripresa dall'*hortus conclusus* e dal giardino all'italiana.

Decisamente più raro è l'*ottagono*, complesso e raffinato sia regolare che a lati diseguali. Figura intermedia tra quadrato e cerchio, racchiude in sé la dualità terra/cielo, rappresenta i riti di passaggio e il ciclo vita/morte, la rigenerazione e la resurrezione (forma tipica dei fonti battesimali).

Le forme *circolari* sono limitate a causa della complessità di realizzazione, e però affascinano a causa dell'accentuato simbolismo che riproduce la forma perfetta del cielo, dell'enfatizzazione delle gerarchie sociali a seconda della distanza dal *mundus*, della totale assenza di angoli morti decantata dalle teorie igieniste.

La *croce* si sovrappone alla quasi totalità di figure, a disegnare i percorsi principali e rafforzare la figura archetipica che "corrisponde all'idea cosmogonica dell'universo suddiviso in quadranti da quattro fiumi (Genesi) e si relaziona allo schema antico del tracciamento delle città - gli assi fondamentali orientati secondo i punti cardinali - e la divisione in quartieri.

All'incrocio degli assi si trova il luogo sacro dell'origine, per il quale passa, in verticale, l'asse del mondo" ¹³.

L'*orientamento* preferito segue il percorso del sole e l'ingresso è rivolto a levante, con la prospettiva del viale principale che guarda verso il tramonto, eventualmente ruotato in asse con la centuriazione. Altre volte prevalgono però ragioni di rapporto con la città o la rete viaria.

La combinazione di più figure porta alla realizzazione di forme mistilinee che permettono di sommare il richiamo alle matrici geometriche primitive oltre che di rispondere in modo più adeguato a diverse necessità funzionali, mentre il neoclassicismo è il riferimento stilistico principale per il carattere di monumentalità, ma non è "l'opzione stilistica a suggerire il tipo cimiteriale, poiché se è vero che il neoclassico può dare risposte ragionevoli ed efficienti ai problemi organizzativi e costruttivi di una grande necropoli, è anche vero che il sistema della reiterazione modulare dei portici potrà in seguito, altrettanto convenientemente, sostituire ai colonnati antichi il modello del chiostro, attingendo quindi ai modi figurativi e costruttivi di altre epoche ad altri stili" ¹⁴.

L'articolazione dello spazio interno deriva dall'archetipo medievale pisano: un campo adibito a sepoltura comune, delimitato da una teoria di portici che individuano la misura dell'intero luogo e conferiscono dignità architettonica ed artistica al recinto, contenendo le opere d'arte: l'ordinamento monumentale è dedotto dall'ordinamento planimetrico. In seguito, tranne alcune eccezioni (ad esempio il Vantiniano di Brescia, realizzato in fasi successive ma secondo un progetto unitario stabilito dall'inizio), il susseguirsi nel tempo degli ampliamenti ha comportato negli impianti maggiori una perdita di unitarietà architettonica, rendendo difficile leggere (se non dall'alto) la configurazione planimetrica originaria sia dall'esterno, per l'assommarsi delle geometrie, che dall'interno, per la saturazione degli spazi aperti ¹⁵.

I riti di fondazione

La scelta del luogo in cui collocare la dimora dei morti è sempre stata altamente simbolica, anche se nell'Ottocento in molti casi la decisione è affrettata dall'imperversare delle epidemie che rendono urgente il tracciamento di un impianto extraurbano ¹⁶. Questo non è tuttavia il solo motivo del riadattamento dei complessi conventuali confiscati fuori dalle mura per accogliere i cimiteri moderni: infatti l'opinione pubblica propende per queste strutture che già contenevano sepolture nel verde dei giardini e dei chiostri e che presentano un aspetto più vicino alla consuetudine, mantenendo una certa aurea di sacralità dovuta all'architettura ed

alla funzione del luogo. I complessi conventuali *extra-muros* sono strutture piuttosto articolate che includono numerosi spazi aperti conformati come chiostri, giardini ed orti. In questi spazi iniziano ad essere collocate le sepolture sia nei campi che sotto le arcate perimetrali. Finché la saturazione non ne modificherà in seguito l'aspetto, manterranno un aspetto 'monastico' e tuttora l'immagine è suggestiva: Bologna e Ferrara sono esempi di questo tipo ¹⁷.

Complicazioni ulteriori, che però possono essere di stimolo al progetto, sono la collocazione su un pendio o un'altura, ed eventualmente la preesistenza di una sistemazione a parco o giardino articolata. Il modello immediato è il Père-Lachaise, e San Miniato al Monte per l'Italia. In questo caso, la componente scenografica delle vedute sulla città entra di diritto nelle caratteristiche dell'impianto.



FIG. 6.5
Panorama della
Certosa di Ferrara,
1851. Si notano gli
orti del convento,
adibiti a sepoltura,
che si ricollegano
alla vegetazione
fuori dalle mura.
[da LATINI pag. 91]

In altri casi si prediligono aree demaniali od orti, per questioni di costo. Delicate discussioni riguardano il condizionamento dello sviluppo futuro della città e la necessità di rispettare i regolamenti che richiedono terreni sciolti adatti alla mineralizzazione dei resti, sopraelevati (la minore pressione atmosferica favorisce il disperdersi dei gas) ed esposti a Nord ai venti freschi che velocizzano la decomposizione¹⁸. In questo caso, solitamente l'aspetto iniziale è quello di grandi recinti porticati in forme regolari che racchiudono i campi di inumazione, talvolta alberati in modo rado, con una conformazione molto semplice e spoglia. Sarà piuttosto la presenza dei monumenti privati ad arricchire l'effetto complessivo.

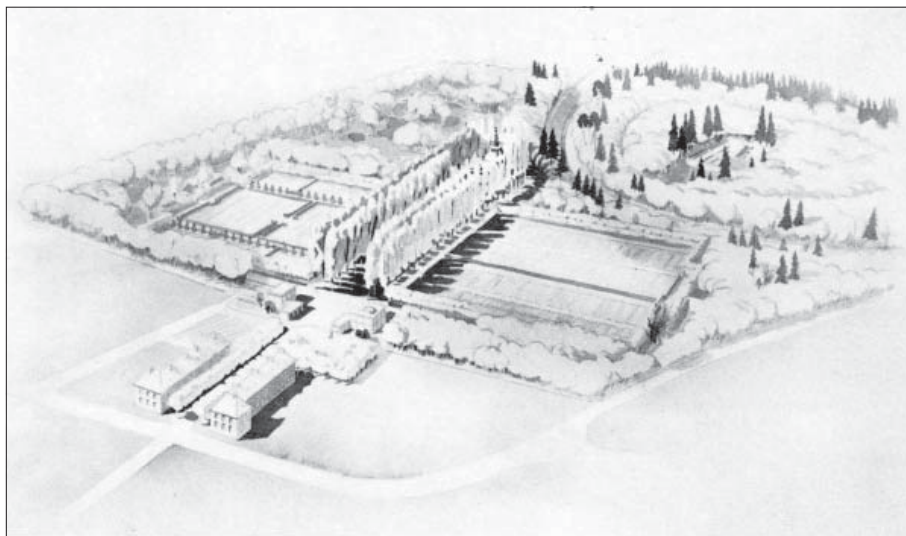
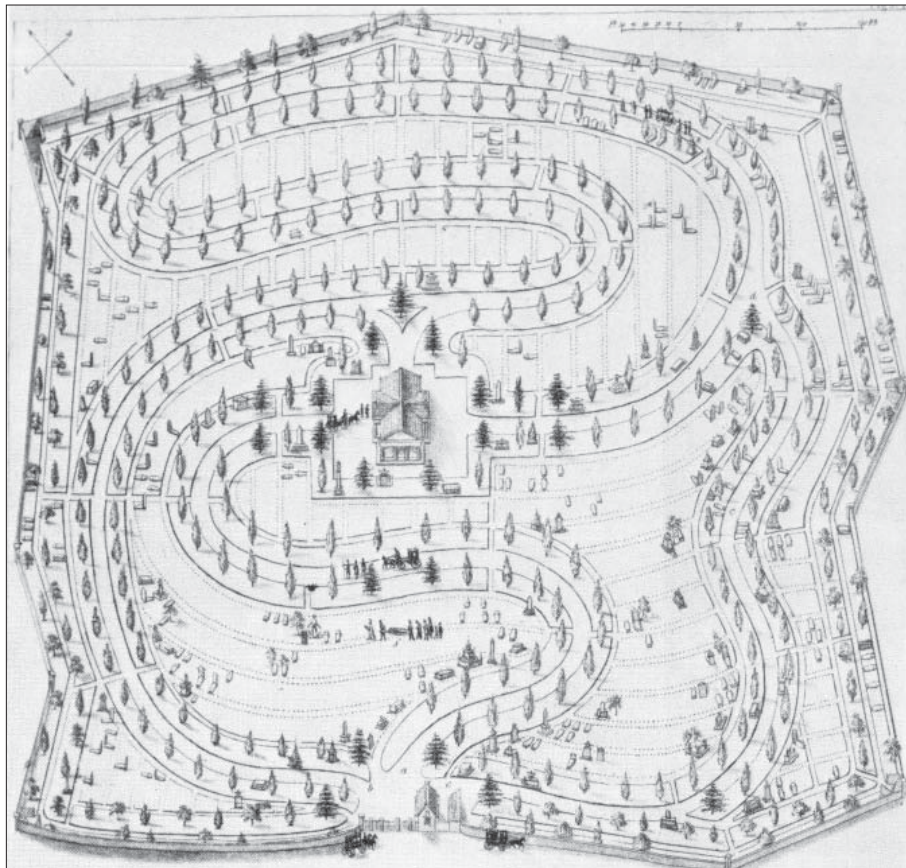
Altra variante formale è la scelta di pianificare un unico complesso per tutta la città, che possa diventarne un monumento condiviso di memoria civica, oppure piccoli recinti dislocati in periferia, che presentano il vantaggio della vicinanza alle parrocchie e di una più semplice gestione dello spazio.

L'impianto generale lega tra loro le varie parti e funzioni, assegna i ruoli e determina il carattere simbolico: il disegno planimetrico della città dei morti, a partire dalla matrice elementare dello spazio recintato con percorsi ortogonali simbolici originati dal *castrum* romano, segue logiche di direzionamento, gerarchizzazione, specializzazione attraverso la disposizione di percorsi, parti costruite e spazi aperti¹⁹. Il perimetro è sempre segnalato in modo molto netto dalla presenza di mura o recinzioni, fossati o spalti. Il viale è l'elemento ordinatore della composizione ma anche il luogo del rituale dell'accompagnamento e del commiato, l'incrocio al centro ha un doppio significato simbolico e funzionale²⁰. A volte fiancheggiato da via crucis o lapidi commemorative, la presenza di alberature, alte quali i cipressi, scandite da un passo costante segnala in modo inequivocabile la presenza del luogo delle sepolture.

La scelta tra un territorio sgombro e pianeggiante, o reso tale da movimenti di terra, ed uno orograficamente movimentato e boschivo è all'origine della differenziazione tra il cimitero mediterraneo e le tipologie d'oltralpe, che rielaborano gli elementi già analizzati in forme organiche e sinuose. Per assecondare l'andamento del terreno, il recinto si modella in forme curvilinee e viene mascherato dalla vegetazione. A loro volta, i viali assumono andamenti radiali ed articolati, senza linee rette. Spazi aperti e boscati si alternano a scandire la composizione e creare una varietà di paesaggi e vedute, mentre le architetture di servizio sono collocate in posizione defilata. Dall'esterno, solo l'ingresso segnala il passaggio verso lo spazio sacro.

FIG. 6.6
*Design for Laying
Out and Planting
a Cemetery in Hilly
Ground, Loudon.*
Curve sinuose, ma
piantumazione
funzionale. [da
CURL pag. 257]

FIG. 6.7
Progetto per
il cimitero di
Aiguillon. La
predominanza
visiva del viale
alberato sottolinea
l'importanza del
percorso che
conduce alla sala
delle cerimonie.
[da AUZELLE pag.
378]



Il rapporto con la città

Se l'epoca dei Lumi ha sancito l'allontanamento dei depositi funerari dalla città, la città borghese ottocentesca rivaluta le nuove attrezzature pubbliche come parti integranti del programma urbanistico, seppure in posizione decentrata, ed elementi qualificanti dell'immagine della città dal punto di vista funzionale, estetico, artistico, morale e simbolico ²¹. È sentita la necessità di rendere facilmente raggiungibile il camposanto, ed il percorso stradale di collegamento è oggetto di progetti di sistemazione per renderlo adeguato al nuovo ruolo di rappresentanza, commisurato all'importanza del cimitero, considerato vero e proprio monumento di identità civica: come la "superba alleanza fiancheggiata di cipressi e a tratti di statue, che guiderebbe al cimitero, permettendo dal centro di Milano la vista del suo maggiore monumento". Il collegamento tra città e cimitero rientra a pieno titolo nelle questioni di disegno urbano, in quanto la scelta della collocazione dell'impianto funerario va a costituire un punto focale nella periferia, accentrando la maglia viaria e le direttrici di espansione ²². Costituendo spesso la prosecuzione di importanti assi viari urbani, è ampliato ed alberato assumendo anche la funzione di pubblico passeggio *extra-muros*, mentre l'ingresso monumentale o la conformazione architettonica del muro di confine diventano la scena terminale di un percorso simbolico che si origina dal cuore della città, mediante un'opportuna sistemazione di vegetazione ed arredi. Esempio calzante è l'accesso al Vantiniano di Brescia, in cui il viale, fiancheggiato

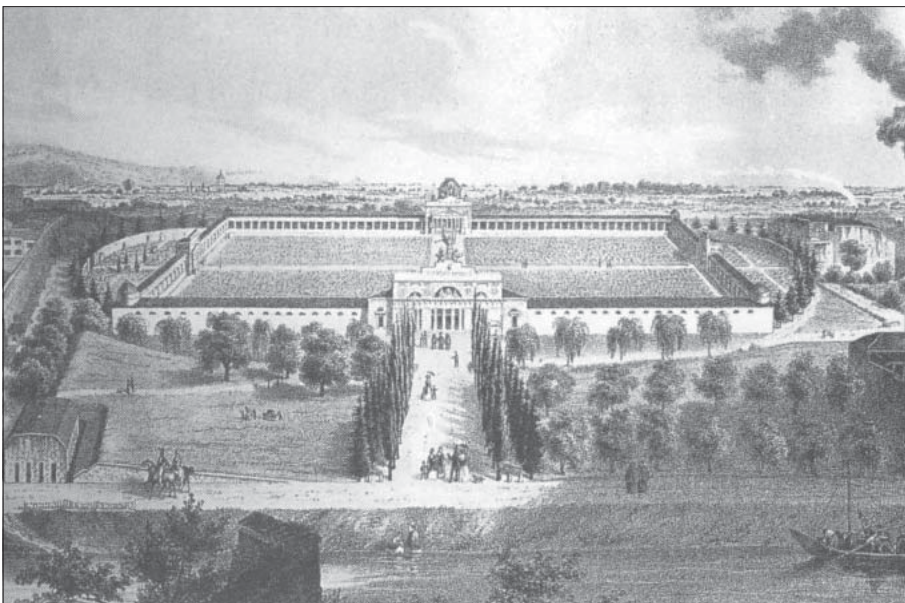


FIG. 6.8
Veduta del
cimitero di
Verona, 1850
circa. Si notano la
forte simmetria
del complesso e la
solennità del viale.
[da MOZZONI
SANTINI pag. 374]

di cipressi i e cippi funerari che ricordano le vie consolari romane, è estensione nel paesaggio suburbano del mondo racchiuso nel nuovo recinto e dei suoi significati e si conclude con una piazza semicircolare circondata da cipressi che incornicia la veduta del camposanto: “qual passeggio [...] più opportuno del campo santo per chi ama abbandonarsi ad una dolce ed affettuosa malinconia?”.

Il richiamo alle vie funerarie è ideologico oltre che formale: nell'antichità, per entrare in una città era necessario passare attraverso il territorio dei suoi morti, per iniziare a conoscerne la storia e la cultura; allo stesso modo, il viale introduce la visita alla città speculare dell'Ottocento.

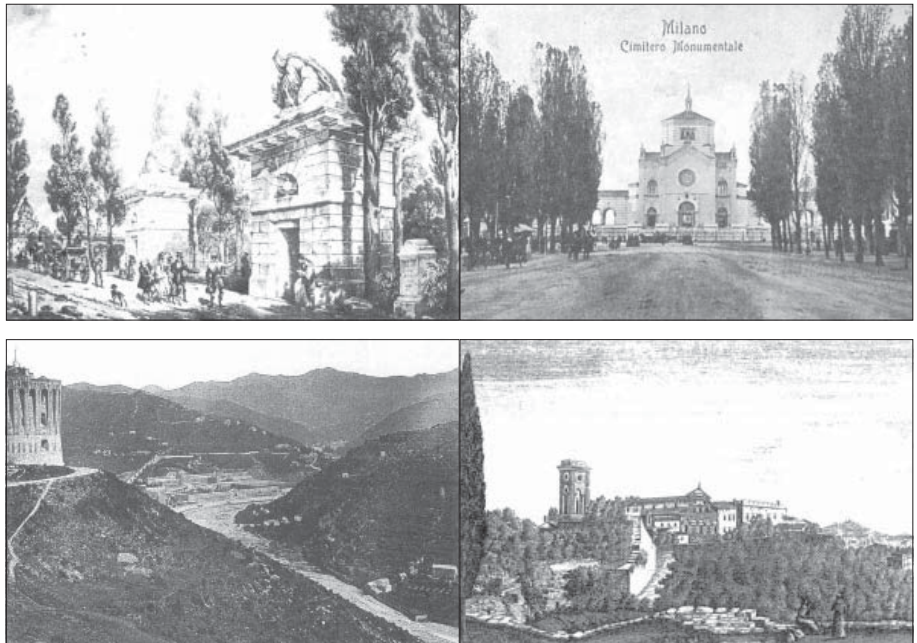
FIG. 6.9
Vista del viale
alberato che
porta al cimitero
di Brescia: la
promenade
extraurbana. [da
LATINI pag. 95]

Nelle città in cui la struttura è collocata in posizione sopraelevata, come Napoli e Firenze, la percezione del panorama cittadino dal percorso di accesso esalta la dimensione paesaggistica e carica di ulteriori significati estetici e simbolici la visita ai defunti: la vista del territorio circostante entra a far parte della connotazione del recinto. Sono “luoghi dalla doppia scenografia, una racchiusa tutta verso l'interno, un'altra aperta verso il paesaggio circostante. [...] Macchine scenografiche simboliche, rivolte verso il loro interno e nello stesso tempo raffinate camere ottiche, aperte verso l'orizzonte esterno da cui si inquadrano di volta in volta scorci di paesaggi”²³.

FIG. 6.10
Il Famedio del
Monumentale
di Milano
trguardato dal
viale d'accesso,
inizio '900: il
monumento
cittadino. [da
MOZZONI SANTINI
pag. 376]

FIG. 6.11
Il cimitero di
Staglieno nella
valle del Bisagno
a Genova, fine
'800: la posizione
scenografica. [da
MOZZONI SANTINI
pag. 374]

FIG. 6.12
La salita a San
Miniato al Monte,
Firenze, 1845: la
terrazza sulla città.
[da LATINI pag.
117]



6.2

Recinto - portico - porta, lo spazio "altro"

La costruzione di un edificio sacro è anche delimitazione, distinzione, contrapposizione fra sacro e profano: già nel latino ecclesiastico il cimitero è definito *asylus circum ecclesiam*²⁴, e l'idea di protezione insita nel concetto di asilo conduce alla definizione architettonica di uno spazio aperto recintato, un luogo pubblico racchiuso tra mura, accanto alla chiesa. La locuzione *campus sanctus* rinvia ad un luogo 'sacro' e inviolabile, ma anche 'sancito' e stabilito, dunque 'concluso' e perimetrato. Anche l'immagine del cimitero monumentale è affidata alla geometria del recinto che impronta l'intera composizione, "introverso a tal punto da non cercare alcun legame con la natura che lo circonda, quale evidente e didascalico segno di una auspicata segregazione del mondo dei morti da quello dei vivi"²⁵.

Il cimitero volge le spalle alla città, mostrando una cortina chiusa e compatta, un 'retro' che materializza il confine. Dalle iniziali istanze di allontanamento dalla città dei depositi mortuari, il cimitero moderno vuole piuttosto proteggere i morti per garantire loro rispetto, decoro e tranquillità. Il recinto materializza questa presa di distanza dall'edificato, rafforzata da aree verdi di rispetto *non-edificandi*. All'estremo opposto di questa concezione è invece l'uso del verde che, accompagnando i tracciati geometrici, "contribuisce ad umanizzarne il significato ed il rapporto col mondo esterno. Nell'Italia di inizio Ottocento il recinto architettonico, accompagnato da filari di alberi, non è più la necessaria barriera che deve assicurare la separazione tra il mondo 'impuro' delle sepolture e quello 'puro' della natura, ma può diventare il punto di contatto tra due diversi paesaggi, il segno di riconciliazione"²⁶.

La monumentalità dell'unico ingresso sottolinea l'importanza formale e spirituale della porta, limite e collegamento tra aldiquà e aldilà, espressione formale del rito di passaggio, così come la tomba è la soglia tra i due mondi nella scala privata. Lo spazio antistante o retrostante l'ingresso è il luogo della relazione con il percorso che vi giunge dall'esterno (e quindi con la città) e dello scambio simbolico. Nelle sue vicinanze si raccolgono gli edifici amministrativi.

Verso l'interno invece, dalla semplicità del muro di contenimento alle teorie di portici, gallerie e arcate aperte sullo spazio scoperto, formano la quinta di chiusura della prospettiva dei viali e dei campi di inumazione. Coesistono, con prevalenza dell'una o dell'altra, strutture seriali, come il portico, e organiche, come l'ingresso, aggregate a definire lo spazio interno e produrre meccanismi di centralità e perifericità e gerarchie. Le microarchitetture private, addossandosi al recinto o allineandosi

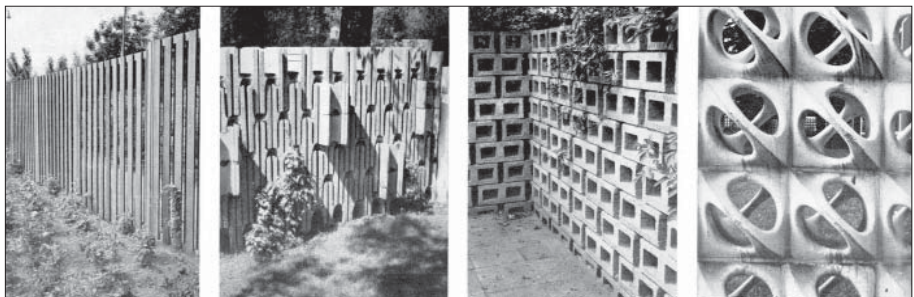
lungo i viali, frammentano l'unitarietà di spazio.

Il muro di recinzione si presenta inoltre come elemento che raccoglie il patrimonio artistico e monumentale del complesso funerario, assumendo su di sé le lapidi ed esumati e monumenti commemorativi, costituendosi come ossario (la nascita del portico risale alla necessità di raccogliere le ossa esumate dal terreno centrale) o colombario per loculi o vero e proprio portico con percorso distributivo coperto, fino ad essere costituito da una successione di cappelle private chiuse.

Lo scopo del perimetro murario è di 'dare un carattere architettonico' al luogo di sepoltura e, insieme al portale d'ingresso, deve essere riconoscibile e svolgere la propria funzione protettiva: anche il teorico del *gardenesque* Loudon consiglia alti muri di recinzione, nonostante la raccomandazione di far somigliare i cimiteri a dei 'salubri giardini' e l'importanza attribuita all'abolizione di barriere artificiali tra giardino e ambiente circostante. Tuttavia la chiusura non deve essere necessariamente costruita in senso 'edile': la legge francese è stata modificata da 'mur' a 'cloture': grigliato metallico coperto da arbusti spinosi o sempreverdi, un terrapieno in pendenza sormontato da una siepe, un sistema di canali o la riva del fiume con recinzioni nascoste nella vegetazione.

In molti progetti, la vegetazione indica i limiti del paesaggio, ma anche li rompe, unendo le aree sepolcrali attraverso sentieri vegetali e scandendo intere zone. Dal disegno delle aree libere destinate a verde "dipende buona parte del carattere del cimitero stesso. La destinazione di questi spazi deve essere prevista, almeno nelle indicazioni generali, nell'impostazione dell'impianto il quale ne stabilisce ruoli e funzioni. [...] Non sono infatti zone vuote da 'sistemare' una volta completata la progettazione dei percorsi ed edifici ma concorrono anche nelle nostre aree dove la costruzione occupa larga parte dello spazio disponibile, alla formazione dell'architettura dei luoghi di sepoltura come parte integrante del progetto"²⁷:

FIG. 6.13
Alcuni esempi di recinto 'alternativo'. La normativa francese prevede un 'cloture', non un 'mur', e ciò permette soluzioni diverse che favoriscono la colonizzazione vegetale. [da AUZELLE pag. 308]



Il bisogno di recintare: il modello del Paradiso

Nei termini usati per definire il giardino - *ghorto*, *hortus*, *ort* - è forte il significato di *recinto* e di *chiusura*. Il giardino è infatti un luogo per eccellenza dove si addensano fatti carichi di significati simbolici. L'atto di erigere il muro di cinta implica il desiderio di protezione e la volontà di cesura con ciò che si trova al di là di questo perimetro²⁸. "Se qualcuno doveva pensare ad una vita oltre la morte, che restituisse all'uomo la libertà e la bellezza, compromesse dalla fatica dell'esistenza, il luogo sperato, desiderato, immaginato, per molti non poteva essere che la sublimazione delle componenti più preziose della vita sulla Terra, ordinate secondo un disegno di incomparabile armonia: il paradiso-giardino attraversa la storia del pensiero escatologico e ispira poeti, artisti, architetti"²⁹. L'idea di giardino è infatti legata al concetto di *Eden*, figura archetipica dell'inizio e della fine dei tempi e simbolo di felicità, che si innesta su tradizioni precedenti: la mitologia orientale del *kepos*, recinto protetto nel grembo della grande madre, luogo e simbolo della vita, rappresentato da un albero (l'immagine dell'albero del bene e del male appare invece per la prima volta nella Bibbia). In seguito l'iconografia dell'*hortus conclusus* evoca anche la purezza della Vergine Maria e suggerisce meditazioni sulla natura del rapporto fra l'uomo ed il mistero della vita e della morte.

I termini geometrici ed architettonici del discorso si sovrappongono a quelli filosofici ed esistenziali: anche nei cimiteri edificati in modo monumentale, il paesaggio costituisce il legame e lo sfondo insostituibile per una idea di pace paradisiaca che unisce in un circolo la fine di tutto con l'inizio di tutto, nel giardino.

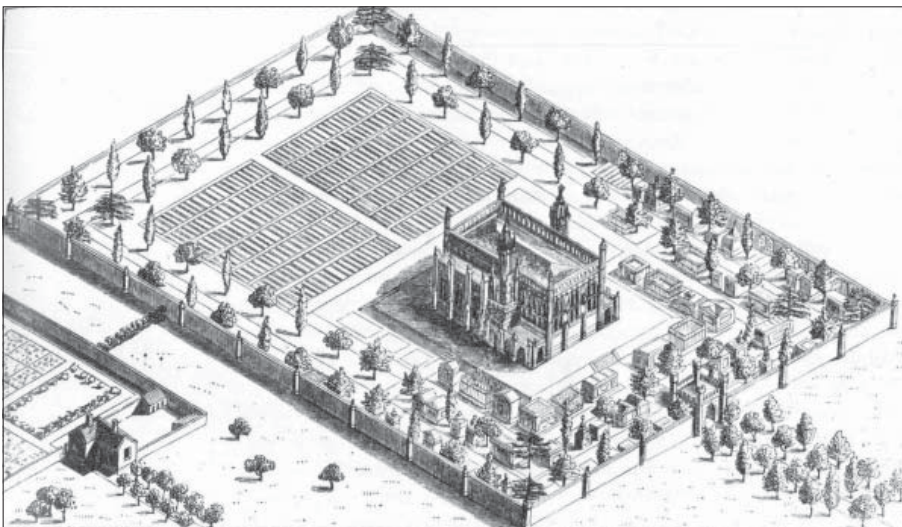


FIG. 6.14
Assonometria di un cimitero 'adatto per una parrocchia di campagna', che ricorda un orto medievale. [da CURL pag. 261]

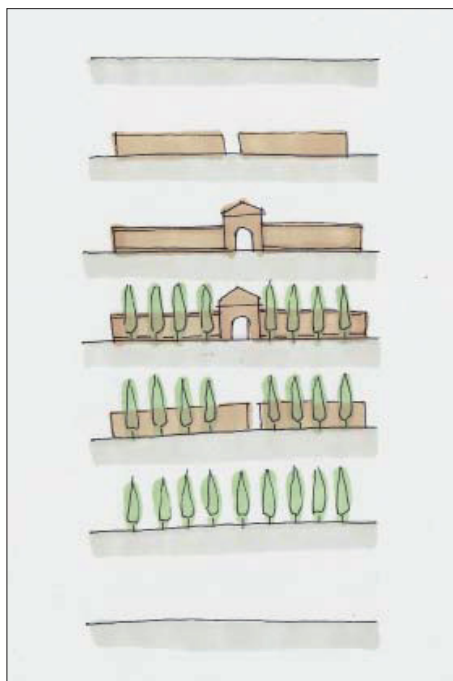
FIG. 6.15
L'allineamento di cipressi è evocativo al pari della vista del recinto murario, e forse anche di più. Elaborazione autografa a schizzo.

Le tre chiusure

Si deve a Jean D. Urbain³⁰ la formulazione dell'idea di delimitazione e sbarramento dovuta alla triplice chiusura della bara, del sepolcro e del recinto che deriva dalla negazione e dall'occultamento della morte codificati dal cimitero ottocentesco. Già la recinzione dei sepolcreti urbani a partire da XVII secolo aveva segnato una forte separazione rispetto ai precedenti medioevali, dove lo spazio circostante la chiesa era aperto e integrato alla struttura urbana accogliendo le funzioni più svariate. Questa chiusura deriva da molteplici ragioni: *pietas* religiosa, sicurezza, tutela giuridica, ma i camposanti rimangono sempre connessi alla chiesa.

Nella concezione ottocentesca, la vestizione ed esposizione del cadavere mascherano l'avvenuto decesso, la bara è sigillata e murata nel loculo, a sua volta nascosto all'interno del monumento funerario. La stessa sepoltura è una delle tre forme di occultamento della morte, assieme alla distruzione (cremazione) ed alla conservazione (mummificazione). Il muro di cinta, cortina continua e introversa, è destinato ad occultare alla vista l'intero territorio dei morti come 'frontiera topologica'. Talvolta, un canale corre tutt'intorno al perimetro e l'attraversamento di un ponte per accedere all'ingresso enfatizza la sensazione di entrare in un luogo sospeso. Infine, lo stesso recinto è dissimulato per mezzo di cortine o elementi naturali di transizione rispetto alla città.

La codificazione del concetto di chiusura nel mondo funerario è determinata dal desiderio di fare come se nulla fosse nascosto, per esorcizzare la morte. Le soluzioni tipologiche date a questo problema corrispondono a diversi 'tipi di rifiuto della morte', e la vegetazione è chiamata a fare la sua parte in ognuno di questi passaggi: dal corteo funebre / il fiore, al sepolcro / l'arbusto, al recinto / l'albero.



6.3

Porta - casa - edicola, l'architettura del ricordo

La casa per sempre è nella gran parte dei casi arricchita da un richiamo vegetale, sia esso vivente, inciso o dipinto, sia fastoso o minimale, sia simbolico od ornamentale, a sottolineare il doppio ruolo materiale e morale della tomba ³¹. La vegetazione si ritrova in tutte le tipologie di sepolcro nonostante la generalizzata riduzione di elementi decorativi e caratterizzanti riscontrata in periodi recenti, tuttavia nelle tombe ed edicole private, collocate sul terreno all'aperto, ha maggiori possibilità di articolazione ed espressione.

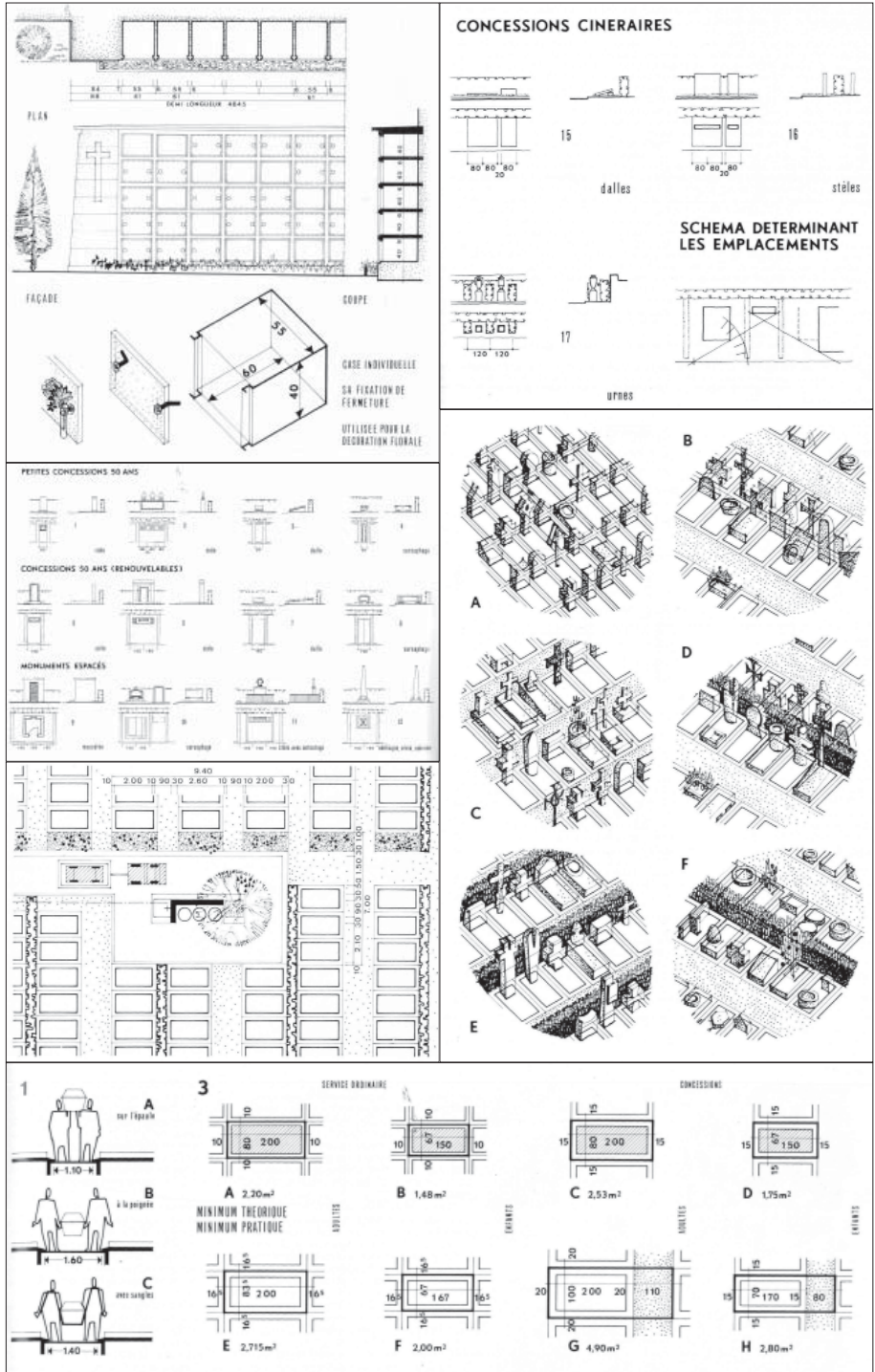
La presenza di allestimenti vegetali a corredo della singola sepoltura, nelle sue forme più semplici, assume caratteri diversi nelle tre tipologie:

- Il *loculo*, disposto di fianco o di testa, compresi ossari e cinerari a muro. In queste sistemazioni lo spazio dedicato alla personalizzazione è limitato alla lastra verticale di chiusura dell'avello, che può ridursi ad un minimo di 40x40 cm, da dividere fra i tradizionali elementi di arredo tombale (iscrizione, fotografia, luce votiva e portavaso ³²). Le scelte ricadono nella maggior parte dei casi all'interno del campionario delle produzioni seriali. La presenza dell'offerta floreale qui si riduce ad uno o pochi fiori collocati in un portavaso ancorato alla lapide, per non ostacolare la lettura degli altri elementi. In alcuni casi il mazzo fiorito è sostituito da piccoli rami in metallo coordinato. In Francia è usanza porre fiori in ceramica dall'aspetto delicato.

- L'inumazione in fossa *comuni*. I campi di inumazione comuni sono pianificati dall'ente gestore del cimitero e suddivisi in piccoli lotti, in base ad un progetto predeterminato che rimanda a pochi modelli di disposizione che ottimizzano lo spazio disponibile (il più diffuso prevede un vialetto di passaggio ogni due file di tombe che si spalleggiano). Alla testata di ogni sepoltura è collocato un piccolo cippo o stele dal disegno unitario per tutto il campo ed il terreno sovrastante la fossa è sistemato in modo uniforme, solitamente coperto da manto erboso. La manutenzione è a carico del gestore e solitamente si impedisce la posa di vasi od oggetti a terra per non intralciare le operazioni.

- L'inumazione in fossa *distinti*. È un poco più articolata e al privato è data la libertà di disporre a piacere del rettangolo di terra che copre la fossa. La sepoltura è individuata da un rivestimento diverso dalla pavimentazione circostante (ghiaia anche colorata, erba, tappezzanti) e può essere delimitata da pietre, un recinto o un rivestimento lapideo unitario chiamato *copritomba* che riunisce la stele verticale

FIG. 6.16
 Schemi di
 tipologie di
 sepolture
 comuni con
 dimensionamenti
 e possibili
 disposizioni: loculi,
 tombe a terra,
 tombe per urne
 cinerarie. [da
 AUZELLE pagg.
 278-9, 295, 175-6]



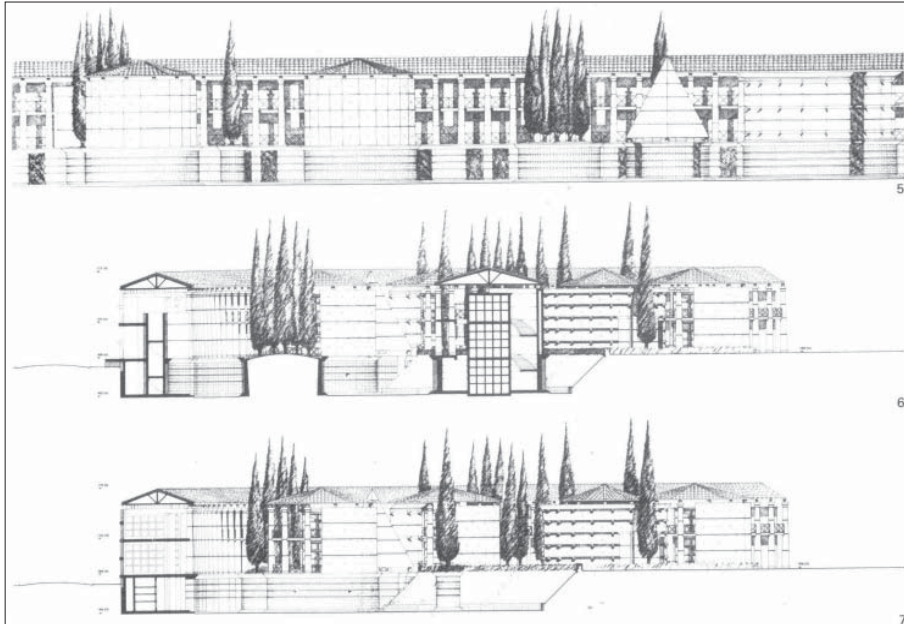


FIG. 6.17 Progetto per il cimitero comunale di Ciampino, interessante la soluzione di piantare gli alberi in grandi 'vasi' sulle cui pareti trovano posto gli ossari. La soluzione è tipicamente architettonica del colombario diventa il supporto per una cospicua presenza vegetale. [da HINTERLAND pag. 52]

FIG. 6.18 Tomba nel giardino di Plessis-Chamant, destinata alla sposa del proprietario. E' una sorta di salottino all'aperto, per raccogliersi in meditazione. Contiene gli elementi tipici del giardino funerario: recinto e monumento, seduta e vegetazione. [da CONAN pag. 92]

in testata e la lastra di copertura orizzontale, lasciando al centro un rettangolo più o meno ampio per la piantumazione personalizzata. Nelle tradizioni d'Oltralpe ³³ si possono individuare molti modelli positivi, grazie alla consuetudine consolidata di seppellire nel terreno e alla diffusione della cultura del giardinaggio. Regolamenti e pubblicazioni specifiche indirizzano il cittadino che intenda prendersi cura personalmente di quello che è spesso considerato un vero e proprio giardino in miniatura, altrimenti dietro il pagamento di un canone annuale l'amministrazione si fa carico dell'allestimento e del mantenimento del verde privato.

La classificazione formale degli elementi di decorazione vegetale delle microarchitetture private - archi, cappelle, tombe, edicole - è più articolata, e può essere scandita secondo le tipologie già analizzate a proposito dell'arte dei giardini.

Addobbo e arredo

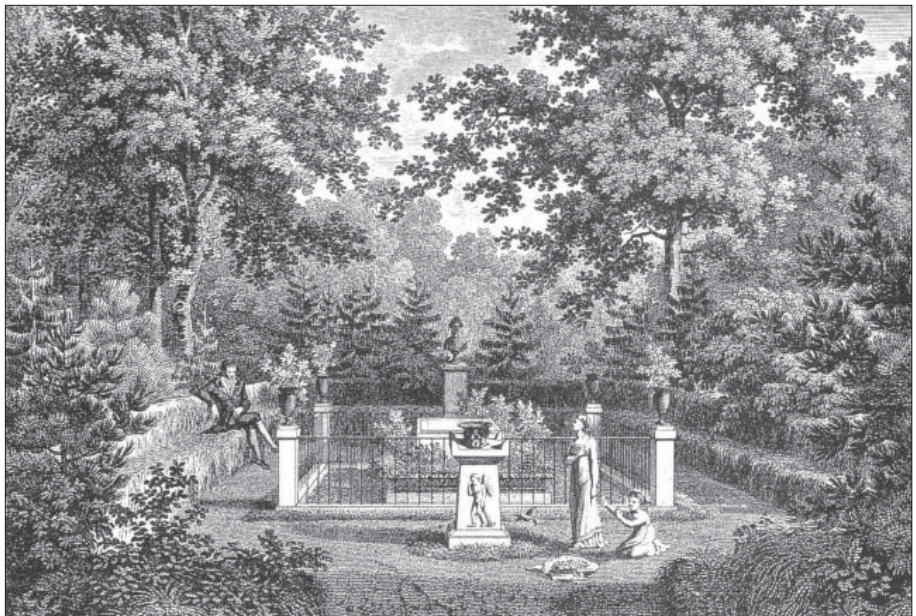
Primo e più semplice elemento caratterizzante la sepoltura in senso 'vegetale' è il portavaso, arredo tombale specifico che ospita contenitori per fiori recisi o in terra. Dalla piccola applicazione sulla lastra verticale di chiusura del loculo - personale - ai grandi vasi ancorati alle architetture maggiori - collettivo - si declina in un'infinità di stili, forme e tipologie. Gli esempi più interessanti sono quelli integrati armoniosamente nel progetto in una perfetta fusione di architettura ed arti applicate.

Giardino e *gardenesque*

Anzitutto nelle edicole, che per assonanza di forme richiamano i modelli dell'architettura civile, l'ingresso in particolare è carico dei significati simbolici del passaggio, e può essere sottolineato da aiuole, siepi, arbusti, rampicanti o vasi collocati di fronte o ai lati, o da decorazioni che corrono intorno o sopra il portale. La riproduzione in miniatura della casa è così abbellita da un minuscolo giardino che richiama da vicino la sistemazione delle ville urbane. In questo senso, possono essere fatti rientrare in questa categoria anche gli ornamenti vegetali dell'architettura, che suggeriscono una sobria presenza del verde accostata al monumento (cornici, capitelli etc.).

Fondale e scenografia

Nelle sepolture a terra un tappeto erboso o fiorito o di tappezzanti può essere disposto tutt'intorno a isolare la tumulazione, a volte circondato da una leggera recinzione bassa, altre volte sopraelevato su di un piedistallo. Una funzione sempre di contrasto ed isolamento dal contesto, ma più spiccatamente scenografica, è svolta da siepi o arbusti disposti a formare una quinta o fondale alle spalle del monumento. Un fitto fondale verde, modellato secondo la topiaria, fa risaltare per contrasto il marmo delle sculture, in un equilibrio perfetto di forme e colori.



Anche nella statuaria l'elemento vegetale può conformarsi a sfondo e decoro della scena, suggerendone l'ambientazione naturalistica, senza richiamare simbologie particolari.

Pittoresco e paesaggistico

Il verde anche 'incolto' che avvolge la tomba, richiama l'ideale romantico della sepoltura nella natura incontaminata, in un bosco, in un parco, nell'isola dei pioppi di Ermenonville. Stanti gli spazi limitati a disposizione, si tratta di una 'miniatura' di tale concezione, poco più che una citazione. Si accorda in specie con tombe terragne semplici, meglio se solo un cippo o una lastra in stile classico, con effetto di rovina, o molto semplice e rustico, anche una pietra sbazzata.

Effetti più scenografici e grandiosi si possono ottenere con i *trompe-l'oeil* pittorici sui fondali di portici e cappelle, realizzati nello stile della pittura di paesaggio, da cui a volte il monumento sepolcrale o commemorativo emerge in tridimensione addossato alla parete. Questo richiamo ad un giardino funerario che si stende al di là della parete testimonia la volontà di allargare l'orizzonte del verde privato ad abbracciare sistemazioni paesaggistiche a grande scala.



FIG. 6.19

Progetto per la tomba di Giulietta, prima metà XIX secolo. [da PAVAN pag. 51]

FIG. 6.20

Cenotafio in memoria degli esploratori morti nel viaggio di Pérouse, Vien, 1788. [da ETLIN pag. 106]

FIG. 6.21

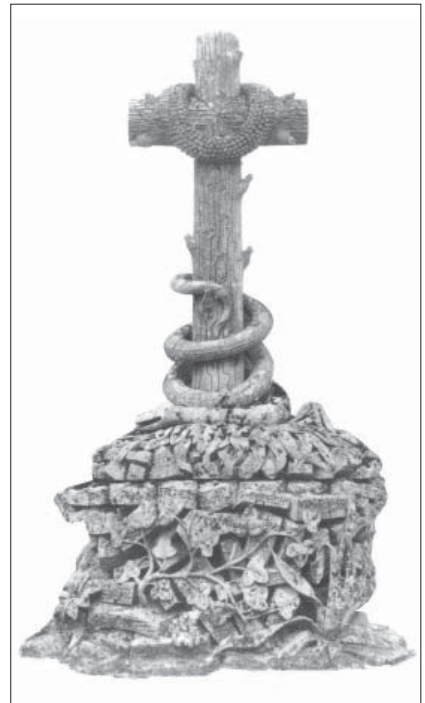
Monumento funebre che riproduce la roccia, il legno, il serpente e l'edera. [da ARIES images pag. 267]



Sublime e raffigurazioni della natura

Il cumulo di pietre, la nuda roccia che segna la sepoltura richiama l'archetipo originario del sepolcro ed al contempo è la sistemazione più semplice e funzionale. Da anonimo e collettivo, diventa individuale e personalizzato e infine imponente e grandioso, sublime. Di derivazione etrusca e romana è invece il tumulo botanico, un basso cono o piramide di terra rivestito da erba, arbusti o un boschetto.

In questa categoria si possono far rientrare anche le altre raffigurazioni della natura, quali fontane o sorgenti d'acqua, i paesaggi dipinti più propriamente sublimi e le scene di animali (ad esempio la cerva che si abbeverava o la rondine che sfama la nidiata).



Decorativo e simbolico

Dalla rosa al giglio, dalla corona funebre al serto fiorito, dal ramo di quercia all'alloro, dal tralcio di vite all'albero spezzato... una miriade di rappresentazioni dell'elemento vegetale scolpito, dipinto o fuso nel metallo pervade quasi ogni monumento funebre dai primi esempi ottocenteschi alle ultime realizzazioni. "Gli oggetti della cultura funeraria in genere vengono collegati in maniera assai discreta ai monumenti, come risulta molto chiaramente dalle stele dell'Italia settentrionale, nelle quali tra i busti sono inserite alcune rose, per così dire pietrificate, a mo' di perpetua decorazione, che i sepolcri ricevevano soltanto in occasione dei *Rosalia*. Nel caso delle ghirlande, il messaggio è già molto più comune, perché si trattava di un motivo decorativo diffuso. Tutti questi motivi in ogni caso restano piuttosto generici, sia come ricordo della casa sia come rimando alla tomba" ³⁴.

Seppure in molti casi i significati simbolici siano ormai caduti in disuso, e l'iconografia sia ripetuta più per tradizione che per consapevolezza, l'atto del ricordo pietrificato dall'offerta di un fiore non cede all'oblio.

6.4

Edicola - monumento - landmark, il segno nel paesaggio

"Il territorio in genere è occupato da impronte, segni e tracce lasciati dall'uomo, testimoni di un'appropriazione e capaci di fornire degli strumenti per dare leggibilità al paesaggio; grandi o piccoli *landmark*, infissi o poggiati nella terra, stabiliscono nella geografia umana delle barriere che, se isolate in un grande spazio naturale, acquistano ancor di più importanza. Così torri, campanili, pilastri sacri e croci si sovrappongono al paesaggio, producendo effetti scenografici capaci di consacrare un territorio. La verticalità posta a sostegno del mondo [...] diviene l'elemento portante della visione paesistico-territoriale, stabilendo un ordine cosmologico" ³⁵.

In alcuni casi è il sepolcro ad assumere connotazioni di monumentalità e specificità tali da renderlo immediatamente riconoscibile ed identificare lo stesso luogo sacro con esso, fino a delimitare interi paesaggi e condizionare con la loro presenza la vita delle popolazioni successive.

Le sepolture ed i monumenti megalitici dell'antichità hanno esercitato e mantengono tutt'ora un fascino straordinario, soprattutto perché consistono di sistemazioni a scala paesaggistica con allineamenti di grandi pietre, enormi tumuli o movimenti di terra. Sono legami di fedeltà, sicurezza, memoria. Il culto dei

morti rimodella così il paesaggio e determina l'inizio della storia architettonica e paesaggistica: visibili da molto lontano o solo da punti di vista privilegiati, questi complessi culturali e/o sepolcrali sono pervasi da una forte carica simbolica e nella loro immobilità inducono sentimenti profondi: è lo stesso effetto prodotto oggi dai memoriali di guerra.

I monumenti dell'età classica e romana, cippi e colonne, obelischi e piramidi, sottolineano con la loro presenza un angolo suggestivo del paesaggio (un boschetto, una riva, una collina, talvolta ricreati dal paesaggista), ma è senz'altro la croce il simbolo che racchiude universalmente il maggior significato sacrale: già prima del cristianesimo, rappresentando il sole, era collocata a segnalare punti particolari nel territorio, luoghi di fede. È assimilata all'albero della vita, all'asse del mondo, alla figura umana in piedi con le braccia aperte, alla scala, al ponte, "variazione di un uguale ed elementare modello che l'uomo ha utilizzato per creare un 'rapporto sacro' con la terra". Rivela un centro, una ierofania, comunica e protegge, introduce una dimensione spirituale, trasforma in terra da venerare tutto lo spazio circostante.

L'intero paesaggio è oggi rivalutato, da sfondo scontato della composizione, intorno e cornice che suggerisce sentimenti malinconici e consolatori, a nuovo protagonista del paesaggio sacro, che comunichi simbologie e valori, custodia e rispetto, che rinforzi quel rapporto eterno tra uomo e paesaggio.



FIG. 6.22
Albero isolato
che caratterizza
una scena. [da
VERCELLONI tav.
89]

FIG. 6.23
Tomba
dell'imperatore
Nintoku a Osaka.
E' lunga quasi 500
mt. [da DE LEO
pag. 35]

Singularità

Eye-catcher è il termine inglese che definisce con esattezza la capacità di alcuni elementi, disposti in modo peculiare in uno spazio aperto o su uno sfondo neutro, di 'catturare lo sguardo' e convogliare su di sé le linee di forza del paesaggio. Caratterizzati da verticalità e singularità, i *landmarks* sono collocati in modo da produrre effetti scenografici e suggestivi.

Si tratta di frequente di elementi architettonici o scultorei, ma anche un albero imponente e maestoso o raro e particolare può occupare il punto focale della composizione di uno spazio aperto, ad esempio un Giardino del ricordo o a segnalare l'ingresso del cimitero, come un tempo un tasso era posto a segnalare la soglia di ogni luogo consacrato. Alla bellezza dell'immagine scultorea dell'esemplare si andranno così ad aggiungere i significati simbolici già visti, legati al concetto di albero, di natura, di vita.

FIG. 6.24
Esemplare di cipresso nel prato dei miracoli alla Certosa di Ferrara [da FEDELI AMICI pag. 25]

FIG. 6.25
Scorcio del cimitero di Baden-Ruthof: l'ingresso è segnalato da un grande albero. [da STRAPPA pag. 399]

FIG. 6.26
Memoriale di Jasenovac, un grande fiore stilizzato [da WIKIPEDIA]

FIG. 6.27
Filare di cipressi all'ingresso della Certosa di Ferrara [da FEDELI AMICI pag. 24]

FIG. 6.28
Studio per il crematorio di Gavle circondato da una foresta ad alto fusto. [da AUZELLE pag. 393]

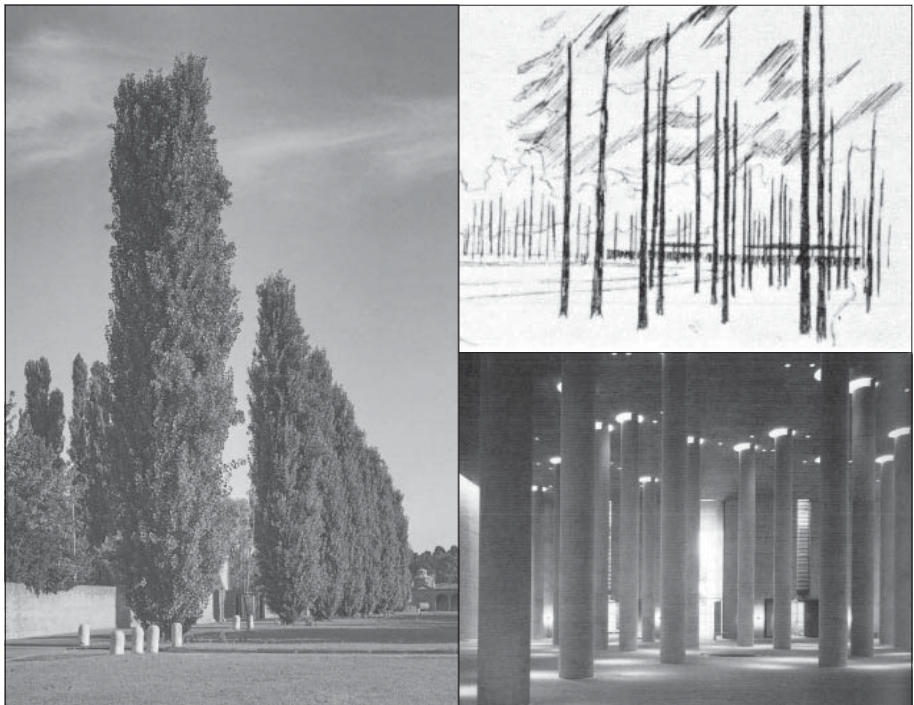
FIG. 6.29
Crematorio Baumschulenweg, Berlino, 1998. Il bosco sacro è entrato nella sala delle cerimonie. [da STRAPPA pag. 430]



Iterazione

“Un parco dai fitti filari di alberi si trasforma in un’area commemorativa, un paesaggio agrario italiano diviene meta di pellegrinaggi [...] linee di croci bianche si svelano all’improvviso aprendo lunghe visuali prospettiche verso alte alberature che tracciano i confini del cimitero”.

L’elemento identificativo e sacralizzante del paesaggio può non essere puntuale. Anzi, in molti casi è proprio la ripetizione a generare un impatto visivo ed emotivo più forte: un filare lungo un viale, una cortina attorno ad un recinto, una massa boscata alta e fitta. Ciascuna di queste immagini richiama alla mente archetipi sedimentati nella memoria collettiva quali vie o boschi sacri, ed il significato è rafforzato dalla carica simbolica rivestita dall’elemento vegetale. Tanto che a volte è l’architettura medesima a rifarsi a questi modelli per enfatizzare la percezione dello spazio riservato al culto, come nel crematorio di Stoccolma.



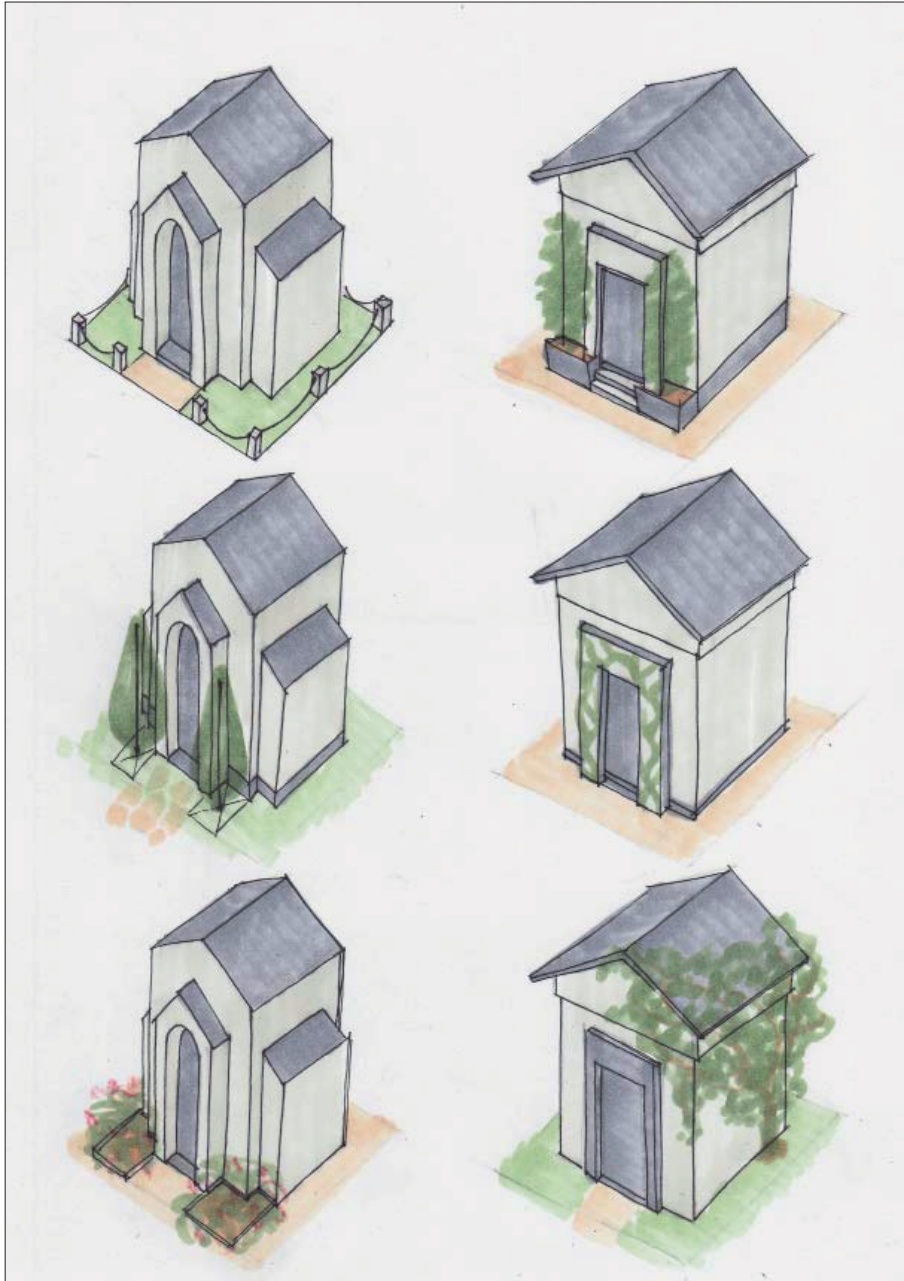
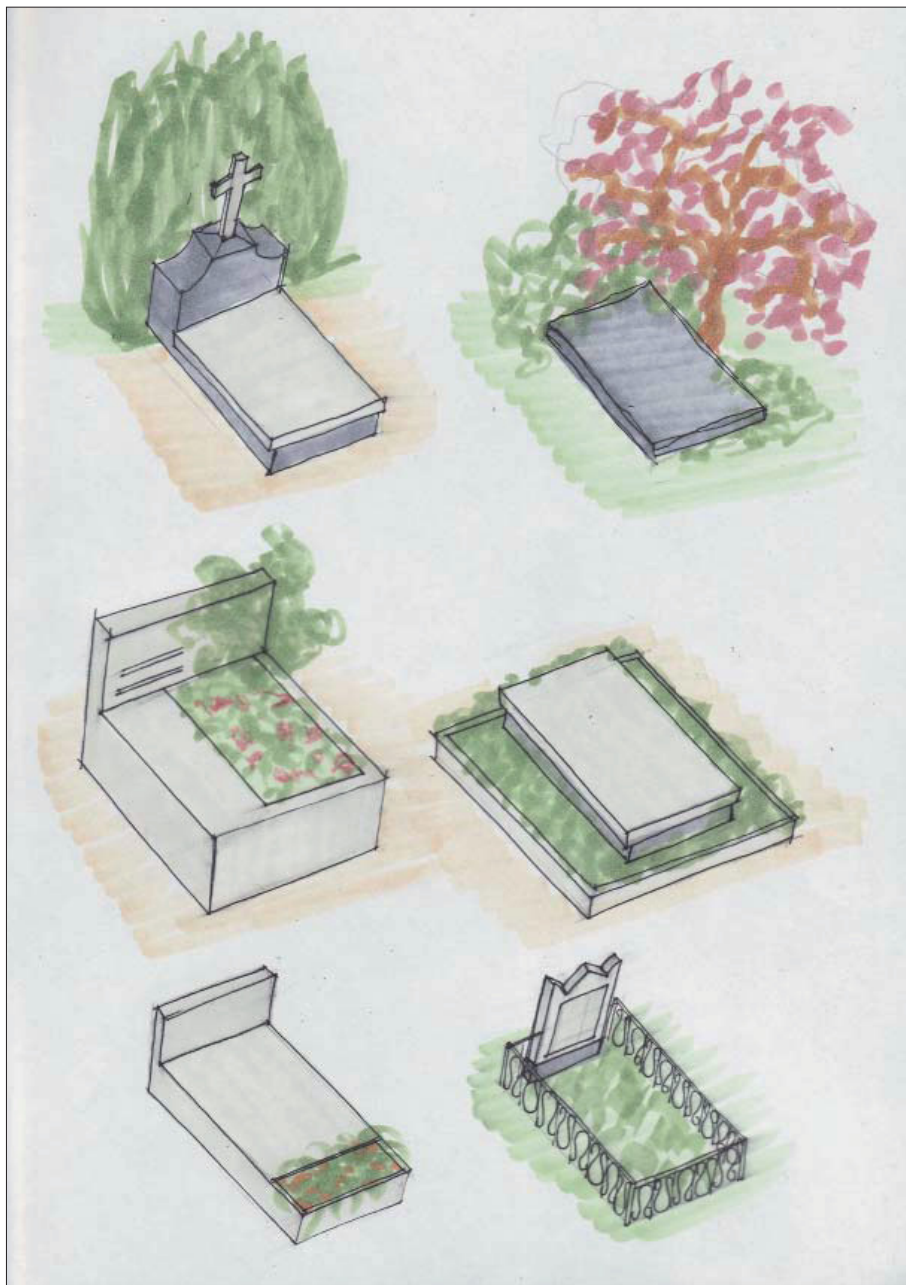


FIG. 6.30
Esempi di utilizzo
del verde in
associazione
con le edicole,
nei diversi stili.
Elaborazione
autografa a
schizzo.

FIG. 6.31
Esempi di utilizzo
del verde in
associazione
con le tombe,
progettazione
unitaria con
l'architettura, nei
diversi stili (esclusi
i vasi appoggiati).
Elaborazione
autografa a
schizzo.



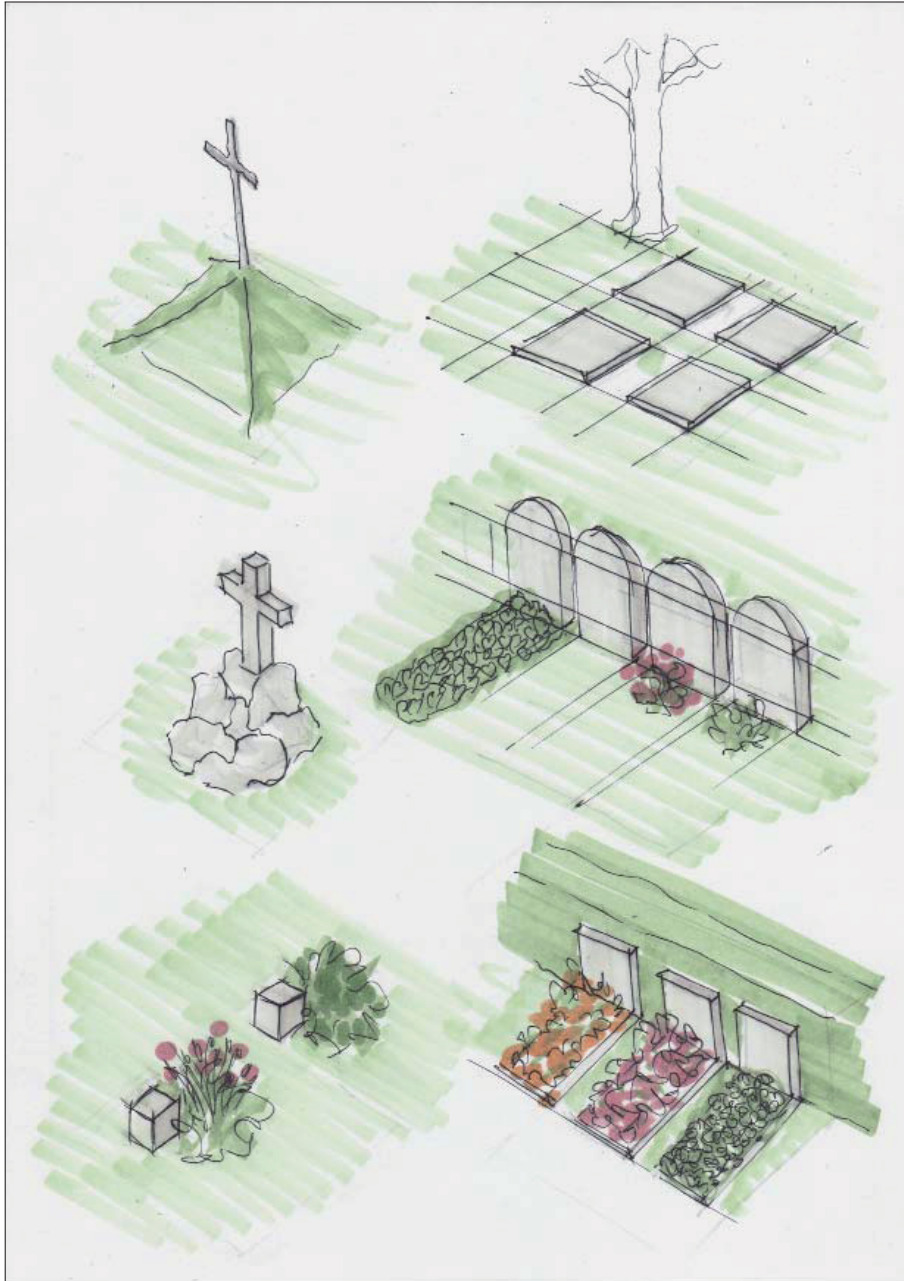


FIG. 6.32
 Altri modelli di
 utilizzo del verde
 in associazione
 con le tombe e
 inumazioni: il
 tumulo botanico
 e quello di pietra;
 lastre, steli e
 cippi uniti alle
 piantagioni.
 Elaborazione
 autografa a
 schizzo.

NOTE AL CAPITOLO 6

¹ “L'architettura attuale sembra pervasa da un rinnovato interesse per la dimensione comunicativa e la significazione degli spazi e degli edifici, esemplificato dalla diffusione di studi riguardanti gli aspetti semantici e simbolici. [...] Il tempio è l'edificio che più di ogni altro possiede le caratteristiche connotative dell'architettura quale monumento, come opera che trascende se stessa e la propria natura, per divenire simbolo in cui il significante, ovvero il suo aspetto esteriore, si identifica con il significato, ovvero con ciò che rappresenta. L'approccio al sacro come ricerca interna all'architettura, con tutte le suggestioni evocate dal tema, presuppone un distacco critico che consenta di superare il problema della fede da quello dell'impegno progettuale. Attraverso l'indagine sugli spazi del sacro si può arrivare a scoprire i temi e i principi che motivano l'architettura stessa. L'architettura religiosa non è indifferenziata, poiché più di altre si connota di simbolismi teologici e dipende da impostazioni rituali. [...] L'ambiente costruito risentirà della presenza del contesto circostante in ragione di richiami espliciti - transizioni graduali nell'avvicinamento al cuore dell'edificio e momenti di contatto visivo diretto con l'esterno - piuttosto che mediati, suggestioni atmosferiche e sensoriali create con l'uso di visuali filtrate, con il dosaggio della luce, con l'adozione di materiali evocativi. [...] La scelta dei valori comunicativi di ogni singolo materiale e di qualsiasi campitura di colore diviene un codice di attuazione progettuale fondamentale, nell'ambito dell'intera strategia di costruzione dello spazio architettonico ed, anzi, ne rappresenta una componente formale ed espressiva irrinunciabile.” Citazione da S.N., *Spazio sacro*, www.archinfo.it.

² Sono sottese tre sfumature di significato: culto come credenza nel divino, liturgia come cerimoniale religioso, ritualità come celebrazione laica.

³ Cit. da Giuseppe Strappa, *L'impostazione del progetto*, in Strappa, *Edilizia per il culto cit.*, p.294. “I cimiteri convenzionali si configurano così sostanzialmente come spazio costruito introverso (unico fronte su cortile delle cappelle appoggiate al muro perimetrale, unico affaccio sul cortile del portico chiostrale che lo delimita), a destinazione monofunzionale para-residenziale (in cui i morti ‘dormono’, ‘riposano’) con la presenza di pochi servizi ad essa connessi la chiesa, il famedio, i loculi ‘parcheggio’ per la sepoltura provvisoria in attesa di quella definitiva, etc.) e l'esclusione, diversamente dal passato, di ogni altra attività materiale anche se al cimitero strettamente subordinata (ad esempio, il commercio dei fiori). I cimiteri ne risultano ‘deposito dei morti’ e luogo della quiete e della meditazione” citazione da Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, p.10.

⁴ “Nella sua struttura come nella sua funzione, il cimitero appartiene in primo luogo alla sfera del simbolico. Esso è un dispositivo di memoria.” Citazione da Maurizio Bottacin, *La tentazione del nulla. Giardini della memoria per un eterno oblio*, in Pavan, *op. cit.*, p.9. “Il significato simbolico dello spazio e dei monumenti costituivano i principali contenuti che avevano reso questi edifici, nel secolo scorso, tra i più rappresentativi della architettura della ‘magnificenza civile’” citazione da Vincenzo Pavan, *op. cit.*, 4° di copertina.

⁵ Cit. da Claudio Caramel, *op. cit.*

⁶ Cfr. Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.54; Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, p.10.

⁷ Cit. da Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, p.10.

⁸ Cfr. S.N., *La città dei morti cit.*, p.30.

⁹ Cit. da Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.29-31. “I contorni ai luoghi permettono il controllo del territorio; in questo modo avviene la presa di possesso dell'ambiente da parte dell'uomo [...] attraverso la costruzione mentale o fisica si fissano nel territorio i confini di un luogo sacro, così facendo l'uomo determina il rispetto del suolo dei morti, imprime nella topografia della terra la testimonianza del suo essere. Percorrendo un itinerario prestabilito si confrontano tra di loro interno ed esterno, permettendo agli uomini di individuare delle linee di tensione nel territorio, dei confini. Questi primordiali spazi per il culto dei morti altro non sono che la proiezione sulla geografia umana di un senso di fede, di protezione, di rispetto”.

¹⁰ Cfr. Michel Ragon citato in S.N., *La città dei morti cit.*, p.164 e Robert Auzelle, *op. cit.*, p.210.

¹¹ Cit. da Laura Bertolaccini, *La formazione storica del cimitero moderno cit.*, p.271. Per l'approfondimento delle simbologie legate alla fondazione si veda la tavola allegata a pag.

¹² "Nella chiostra - o oasi? - cimiteriale, vigilata dalla astata bronzea guardia dei filari di cipressi mediterranei, si inverano e si infuturano i molteplici, e tutti arbitrari, modi di ritrarre il cosmo e lo spazio metafisico che lo avviluppa con la sua incommensurabile e vertiginosa dimensione" citazione da Ezio Bacino, *op. cit.*, p. 50. Cfr. anche Adriana Arena, *op. cit.*, p.85. Michela Rossi, *Cosmo e microcosmo, simboli e modelli in divenire*, abstract del Convegno *Disegnare il tempo e l'armonia*, Firenze 2009: "L'architettura ha trovato nella geometria lo strumento di rappresentazione simbolica di un riferimento cosmico nello spazio artificiale, reso "sacro" dal rapporto formale con l'universo e quindi con la creazione, caricandolo di un forte valore retorico [...] Il riferimento alla geometria diventa quindi un elemento significante della retorica dell'architettura come rappresentazione di valori simbolici e concettuali legati alla conoscenza e al controllo dell'ordine naturale, che trova una espressione importante nella 'forma' dell'universo".

¹³ Cit. da Dario Banaudi, *op. cit.*, p.40.

¹⁴ Cit. da Ornella Selvafolta, *op. cit.*, pp.360-362. Si ritrovano anche i modelli delle terme e giardini romani e dei giardini terrazzati all'italiana.

¹⁵ Cfr. Adriana Arena, *op. cit.*, p.13; Laura Bertolaccini, Alessandro Valenti, *op. cit.*, p.91. Il Regio Decreto 25-7-1892 n.448, che istituisce il primo Regolamento di Polizia Mortuaria, "non fornisce indicazioni utili relative agli ampliamenti cui gli impianti sarebbero stati inevitabilmente soggetti. D'altronde, le nuove esigenze della collettività, ricollegabili sia all'incremento demografico che all'ambizione, da parte delle classi più agiate, di realizzare veri e propri mausolei di famiglia all'interno dei recinti sepolcrali, evidenziano la necessità di reperire nuovi spazi. La difficoltà maggiore rispetto agli impianti di concezione ottocentesca consiste nella loro mancanza di flessibilità determinata da schemi rigidamente bloccati dalla presenza dei muri perimetrali che, di fatto, impediscono qualsiasi tentativo di espansione. Nella maggior parte dei casi, il tipo di ampliamento risulterà condizionato sia dai caratteri morfologici dell'area che dall'assetto compositivo e dal grado di compiutezza del nucleo originario. Generalmente ad uno schema progettato senza una linea di sviluppo preciso, corrisponderà un ampliamento caotico e disomogeneo al punto tale da rendere irriconoscibile l'impianto primitivo. Laddove invece sussista un progetto ben definito, l'ampliamento è subordinato al rispetto delle condizioni di partenza e si traduce spesso in semplicistiche operazioni aggiuntive riproponendo, accanto all'esistente, tipologie analoghe facilmente riconoscibili per un complessivo risultato di chiara lettura, ma di scarso valore dal punto di vista organico" in Adriana Arena, *op. cit.*, pp.72-73.

¹⁶ La posizione del cimitero, "sia essa inglobata nello sviluppo edilizio o isolata nella periferia, ha sempre un rapporto stretto ed indissolubile con la struttura urbana e i suoi cittadini. Dal più piccolo al più grande cimitero la scelta del luogo di fondazione adatto per il suo impianto, è stata sempre durante il sec. XIX motivo di dibattito, esteso a tutte le voci rappresentative della cittadinanza [...] si può senz'altro dire che le decisioni prese in tal senso sono state, nei tempi moderni e nel maggior numero dei casi, quelle a cui i cittadini hanno partecipato massicciamente e con più interesse" citazione da Mario Manganaro, introduzione a Adriana Arena, *op. cit.*, p.9 Cfr. anche Giuliano Della Pergola, *Le città antiche cosmogoniche*, 2000.

¹⁷ Cfr. Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, pp.88-92, la trasformazione dei monasteri in cimitero pubblico, con approfondimento su San Miniato a Firenze.

¹⁸ Cfr. Mario Manganaro, presentazione del PRIN Codifica della documentazione per la rappresentazione e la gestione informatizzata finalizzata alla trasformazione dell'architettura e della città, gruppo di ricerca di Messina, e Adriana Arena, *op. cit.*, p.71-72. Già la dichiarazione reale francese del 1776 affrontava questioni quali prossimità al centro abitato, comodità di accesso, posizione favorevole rispetto ai venti dominanti, costo e gestione accessibili. I testi di Vicq d'Azyr, e Scipione Piattoli approfondiscono queste tematiche. Cfr. Adriana Arena, *op. cit.*, p.20.

¹⁹ Cfr. Giuseppe Strappa, *Il processo formativo del cimitero moderno*, in Strappa, *Edilizia per il culto cit.*, p.286; Laura Bertolaccini, *Le parti del progetto*, in Strappa, *Edilizia per il culto cit.*, p.298; Adriana Arena, *op. cit.*, p.85.

²⁰ I viali sono la struttura di base su cui si organizza già il giardino, con ruoli sia funzionali che simbolici: "l'impianto del giardino medievale monastico, diviso in quattro dai viali che lo attraversano a formare una croce, riassume in questa struttura numerosi significati simbolici: dai quattro fiumi del paradiso alle quattro virtù cardinali, ai quattro evangelisti. La simbologia allegorica dei tracciati medievali si perde nel giardino rinascimentale a favore di una tendenza geometrica ordinatrice". Qui i percorsi servono come collegamento più che come prospettiva, mentre nel Barocco emerge l'asse centrale direzionato verso l'infinito con visuali prospettiche amplificate per intenti celebrativi. Citazione da Lucia Impelluso, *op. cit.*, pp.155-158.

²¹ Fonti: Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, p.94-96, Adriana Arena, *op. cit.*, p.38-41 e 69-70, Ornella Selvafolta, *op. cit.*, pp.359-60; Ornella Selvafolta, *L'architettura dei cimiteri tra Francia e Italia (1750-1900): modelli, esperienze, realizzazioni*, in Felicori, *op. cit.*, pp.32-33. Dal 1840 le normative comunali evidenziano come la regolamentazione dei cimiteri rientra a pieno titolo tra i problemi di gestione urbana. Gli impianti monumentali si aprono al pubblico ed al turismo.

²² Oggi la crescita urbana ha inglobato gli impianti e gli assi stradali e non è più percepibile l'impatto visivo che dovevano avere all'epoca, ricostruibile solo da fotografie o incisioni.

²³ Cit. da Mario Manganaro, introduzione a Adriana Arena, *op. cit.*, p.10.

²⁴ Cfr. Laura Bertolaccini, *La formazione storica del cimitero moderno cit.*, p.270. il termine *recingere* deriva dal latino *cingere* che indica l'atto del legare, quindi un 'legame che unisce' e sottolinea l'alterità dello spazio racchiuso in continuità con le originali forme di appropriazione rituale dello spazio, proteggendo e avvolgendo le sepolture con un gesto unificante di significato universale. Da Giuseppe Strappa, *L'impostazione del progetto cit.*, p.297.

²⁵ Cit. dalla descrizione del progetto di Camporesi per il Cimitero del Pigneto Sacchetti di Roma in Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri cit.*, p.97. Anche Mircea Eliade "per l'uomo religioso, lo spazio non è omogeneo: presenta delle rotture [...] la soglia che separa i due spazi indica allo stesso tempo la distanza tra due modi di essere, profano e religioso" citato in Robert Auzelle, *op. cit.*, p.299. Altre fonti: Giuseppe Strappa, *Il processo formativo del cimitero moderno cit.*, p.284 e 286; Giuseppe Strappa, *L'impostazione del progetto cit.*, pp.290-297; Laura Bertolaccini, *Le parti del progetto cit.*, pp.299-302; Robert Auzelle, *op. cit.*, p.299; S.N., *La città dei morti cit.*, p.45; Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, pp.8-10.

²⁶ Cit. da Luigi Latini, *Cimiteri e giardini cit.*, p.35.

²⁷ Cit. da Laura Bertolaccini, *Le parti del progetto cit.*, pp.299-302. Altre fonti: Giuseppe Strappa, *I cimiteri cit.*, p.541; Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.52; Robert Auzelle, *op. cit.*, p.298.

²⁸ Fonti: Dario Banaudi, *op. cit.*, p.39; Rolando Bellini, *Appunti preliminari, dalla parte dello storico dell'arte*, in Varon, *op. cit.*; Alain Roger, *op. cit.*, p.29 segg; Lucia Impelluso, *op. cit.*, p.29; Alessandro Del Bufalo, *op. cit.*, p.39; Giampiero Donin, introduzione a Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.9. Nel Medioevo il muro di cinta del giardino evoca la separazione tra la terra coltivata e la terra selvaggia, lo spazio interno è un quadro vivace che contrasta con la natura circostante ostile; in epoca rinascimentale e barocca i recinti dividono diversi settori isolati come stanze verdi, talvolta tagliate all'interno dei boschetti, cinte da siepi potate o delimitate da composizioni a graticcio; il paesaggismo rifiuta ogni recinzione come limitazione della libertà, il giardino deve aprirsi sul paesaggio e deve poterlo comprendere nella sua visuale. Da Lucia Impelluso, *op. cit.*, pp.124-126.

²⁹ Cit. da Alessandro Del Bufalo, *op. cit.*, p.13.

³⁰ Fonti: Alessandro Del Bufalo, *op. cit.*, p.7 e 27, Maurizio Bottacin, *op. cit.*, p.9, Giampiero Calza citato in Enrico Valeriani, *Nuovi cimiteri italiani*, in Pavan, *op. cit.*, p.90, Remo Dorigati, Gianni Ottolini, *op. cit.*, p.7.

³¹ Cfr. Robert Auzelle, *op. cit.*, p.337 e Maria Angela Gelati, *La dimensione simbolica della porta*, in OLTRE MAGAZINE, n.2/2009 anche per le tradizioni dei 'guardiani della soglia'.

³² Si veda la tesi di Dottorato di Erika Alberti, *Forme della Memoria. Arte funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma*, Parma, Forme e strutture dell'architettura, XXIII ciclo.

³³ Cfr. Andrea Vigetti, *op. cit.* In Europa centrale, nonostante il clima sfavorevole, è forte un rispetto per il giardinaggio che in Italia si è perduto da secoli. Si pensi ai balconi fioriti e alle aiuole cittadine che ciascuno cura come proprie. Fonti: Giorgina Poglio, *C'era una volta alla Buga...*, in GARDENIA, 1999, da www.traforiepiante.it; S.N., *Requiescat in garden*, da www.compagniadelgiardinaggio.it; S.N., *Graveyard Gardening Review*, 27-5-2010, da <http://landscaping.about.com>, S. Smith, *Le piante al cimitero*, 2003. La carenza di esperienza e di linee guida possono altrimenti portare ad un effetto di saturazione dello spazio e disomogeneità sgradevoli.

³⁴ Cit. da H. Von Hesberg, *op. cit.*, p.246.

³⁵ Cit. da Emanuela De Leo, *op. cit.*, pp.41-49, anche le seguenti. Per approfondimenti confronta Ken Worpole, *Last landscapes*, 2003, pp.38-41, a proposito della croce nel paesaggio come simbolo di reintegrazione con la natura.

IL CIMITERO DELLA VILLETTA A PARMA, TRA RILIEVO E PROGETTO DEL VERDE

*La costruzione, quattro mura servite da quattro strade,
era un cimitero. E questo cimitero sarebbe stato l'unico del paese.
Così era stato deciso dalla regal persona.*

JOSÉ SARAMAGO, *Objecto Quase*, 1984.

Capitolo 7

La lettura storica: ragionamenti / progetti

*Dos colores acostumbran dar la tónica en los Cementerios,
y son el blanco de los marmoles y el verde de los vegetales
[...] donde quiera que deba producirse el sentimiento de paz y
tranquilidad que requiere un recinto funerario habrá que dar
descanso á la mirada sobre el fondo de verdor que es propio de
los grandes espectáculos naturales, y al mismo tiempo habrá
que presentar en blanco la idea de la muerte á fin que esta no
se asocie con ideas meramente tétricas y nucho menos con
imágenes repugnantes y antipáticas.*

CELESTINO BARALLAT Y FALGUERA, 1885

La ricerca condotta presso l'Archivio di Stato di Parma, sulla base delle indicazioni documentarie già raccolte dal gruppo di studio, ha permesso di confermare numerose informazioni relative alla costruzione del Cimitero della Villetta, ma soprattutto di approfondire e precisare le fasi preliminari e gli sviluppi del progetto per la realizzazione di un cimitero suburbano comunale, che affonda le proprie radici nei piani concepiti nella seconda metà del Settecento¹. È interessante rilevare come nelle prime proposte parmensi, che seppur molto precoci rivelano un alto grado di cultura e conoscenza delle nuove teorie e dei dibattiti in corso, si riflettano tutte le tematiche già affrontate nel contesto internazionale. La reggenza - Maria Luigia è moglie di Napoleone - l'amministrazione comunale ed il progettista si sono infatti rivelati lungimiranti, rispetto a tante città italiane che hanno sopperito per anni con soluzioni provvisorie all'inadeguatezza delle strutture. Optando per la sobrietà e l'economia di uno stile neoclassico semplificato, e per il finanziamento privato, si è ottenuta una realizzabilità immediata, ed una sistemazione dignitosa e decorosa. Ne emerge un caso di studio esemplare e completo, seppur di dimensioni e monumentalità non paragonabile alle grandi città italiane e non favorito da un'orografia mossa o dalla preesistenza di una struttura idonea.

Dal riordino di una grande messe di materiale documentario per lo più ancora inedito, frammentato nei diversi fondi archivistici che corrispondono alle istituzioni chiamate in causa, sono emersi differenti scenari. Talvolta l'attribuzione e la datazione

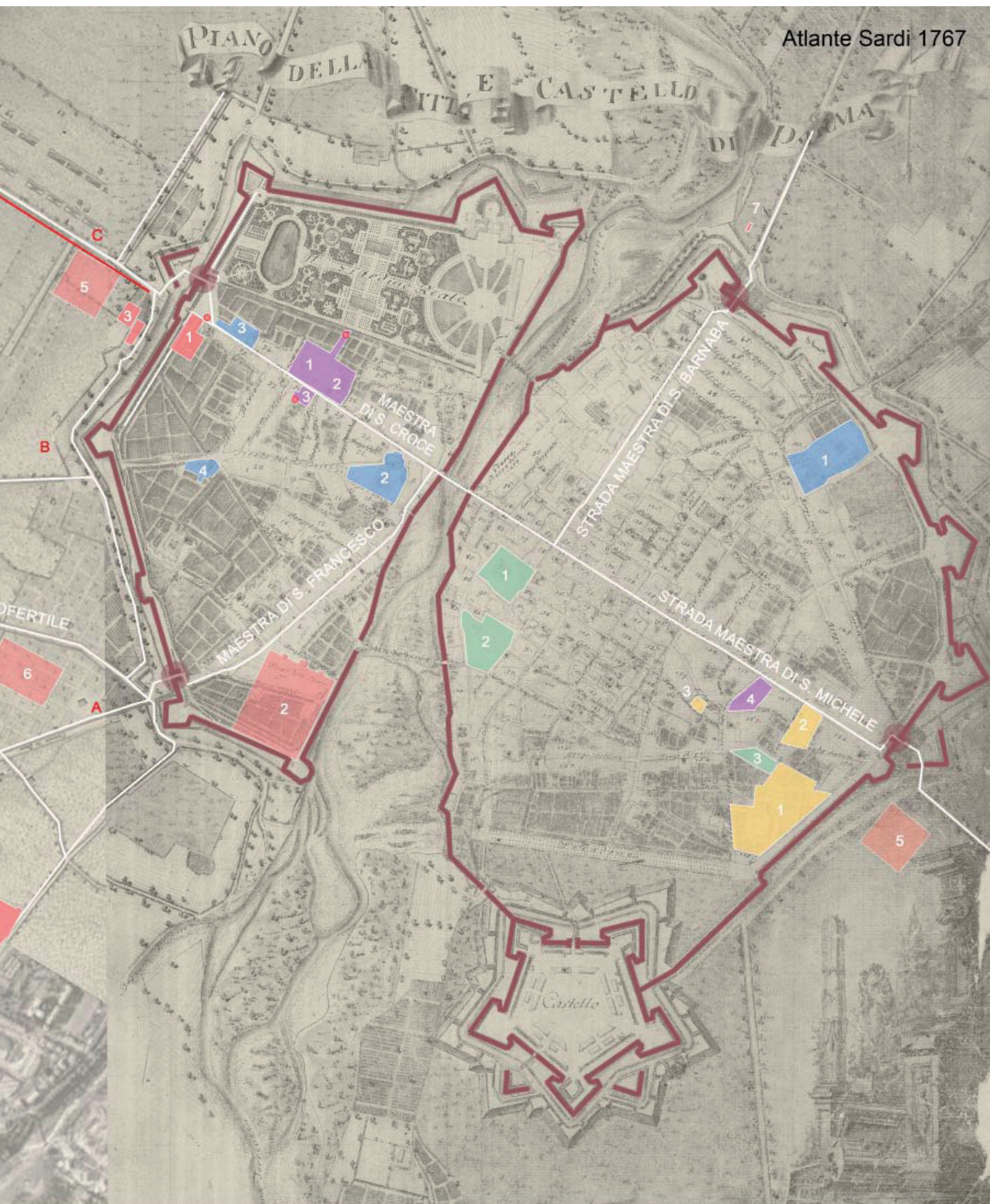
del materiale iconografico sono incerte, in quanto i disegni seguivano l'andirivieni delle lettere, fino a fermarsi nelle pieghe di una o di quell'altra busta, dopo essere stati ripresi, integrati, corretti ed annotati in tempi successivi da più mani, o restituiti agli autori. Più d'uno sono i documenti mancanti, ricostruibili solo in parte attraverso perizie e descrizioni ². Per chiarezza di esposizione si è ritenuto opportuno fornire un quadro schematico della situazione politica e degli attori in gioco, in quanto gli avvenimenti fondamentali alla precisazione della struttura finale si collocano in tre diversi momenti storici, tra i quali sono intercorsi altrettanti stravolgimenti politici e, per conseguenza, nella burocrazia. A loro volta, tali momenti 'caldi' sono scanditi da una serie concatenata di fasi progettuali o discussioni teoriche.

FIG. 7.1

Posizionamento delle strutture cimiteriali rispetto alla città:

- 1 - Progetto della Congregazione della Misericordia, 1764
- 2 - Ipotetico dimensionamento e posizionamento del progetto del Fontanesi, 1767
- 3 - Cimiteri effettivamente realizzati fuori porta S. Croce, 1767-1817
- 4 - Ipotetico progetto di Cocconcelli, 1785
- 5 - Ipotetico dimensionamento e posizionamento dei due cimiteri gemelli fuori Porta Santa Croce e San Michele, 1811
- 6 - Ipotetico posizionamento del progetto di Cocconcelli, 1813
- 7 - Ipotetico posizionamento del cimitero degli Ebrei, 1813
- 8 - Orto della Villetta, 1817





	<p>OSPEDALI Misericordia Esposti Pazzi Materità Cimiteri (Sardi)</p>		<p>FRANCESCANI Conventuali Minori Minimi 3°Ordine (osp. Incurabili)</p>		<p>COLLEGI Gesuiti Nobili Lalatta</p>	<p>Probabile cimitero ebraico antico</p>
--	--	--	---	--	---	--

7.1

Un illuminato dibattito, anni '60 del Settecento

Reggente di Parma è il Duca don Filippo di Borbone, genero di Luigi XV re di Francia, cui succede il figlio Ferdinando. Entrambi si avvalgono di un ministro illuminista e riformatore, Du Tillot, l'artefice di quella rinascita culturale (ed economica) del Ducato che si compendia negli appellativi 'Atene d'Italia' e 'Piccola Francia', mentre gli anni successivi alla sua cacciata nel 1771 sono incerti e involutivi. Nel '67 viene istituita la Congregazione degli Edili, sciolta in epoca napoleonica.

Ospedale della Misericordia, 1764

Per la città di Parma, il primo progetto di un cimitero ideato intenzionalmente per questa funzione prende forma all'interno della maggiore struttura sanitaria cittadina: lo Spedale della Misericordia, in deroga ai regolamenti che vietano di accettare malati cronici e terminali³, ammette gli indigenti incurabili, al fine di garantire loro una sepoltura decente. I decessi sono all'ordine del giorno, e l'azione pietosa rischia di tradursi in un pericolo per l'intero quartiere. Dalla cartografia dell'Atlante Sardi⁴ si rileva che ancora un piccolo lotto di terreno dietro l'ospedale, verso il Giardino, è adibito a cimitero, ma altre fonti⁵ indicano che a quest'epoca le sepolture sono già collocate presso l'Oratorio di S. Nicomede, situato di fronte all'ingresso dell'Ospedale⁶.

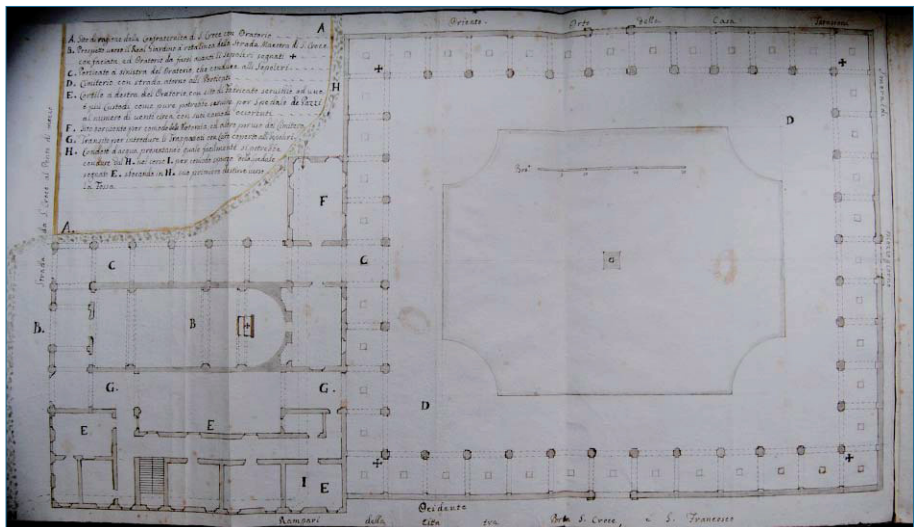
La colta e circostanziata relazione di accompagnamento al *Progetto della Congregazione dell'Ospedale della Misericordia per il Trasporto de Lui Sepolcri, e Cemeteri in sito più opportuno del presente. Con la Dimostrazione, di ridurlo a facile esecuzione E de vantaggi, che ne sentirà il Pubblico, e l'Ospedale medesimo. Siccome di una contigua Fabrica Per L'Ospedale de Pazzi*⁷, dimostra l'approfondita conoscenza del dibattito internazionale, anche grazie al legame con la Francia. La scelta del luogo ove collocare un tale stabilimento si rivela problematica: infatti sulla bilancia pesano da un lato le impellenze igieniche e l'esempio dei popoli antichi e dall'altro gli inconvenienti legati al trasporto ed all'uscita dalla cinta daziaria. Il rischio di esporre il fabbricato ad eventuali assalti di truppe e la contrarietà a sottrarre i defunti ai suffragi dei passanti sono le giustificazioni addotte per la scelta finale, appena dentro la cinta muraria presso la Chiesa di S. Croce. Tale collocazione comporta la necessità di integrare l'edificio nel tessuto urbano: per questo la facciata dell'oratorio, prospettante la Strada Maestra e fronteggiante a distanza l'ingresso del Real Giardino, viene composta in forme tardo-barocche, in modo da mascherare l'accesso coperto al retrostante campo rettangolare porticato. Un piccolo edificio esistente, inglobato

nel complesso, è riadattato ad ospedale dei pazzi, in modo da allontanare con un solo intervento due cause di disturbo per gli abitanti del quartiere. Nelle intenzioni dei proponenti, l'edificio potrà in seguito essere ampliato nei terreni liberi verso Sud, per addizione di corti porticate, e così servire a "vantaggio, e decoro della Città".

Il modello formale è ripreso, sull'esempio pisano, dalla chiesa con chiostro, adeguato alla collocazione urbana. Nel disegno si notano le botole nel pavimento dei portici per accedere alle cripte, mentre il campo scoperto centrale è destinato alle inumazioni con un viale di distribuzione perimetrale. Non si conosce il motivo della mancata concretizzazione di un progetto così circostanziato, all'avanguardia per la funzionalità e dignitoso per l'architettura.



FIGG 7.2-4 - Progetto della Congregazione della Misericordia, 1764. Il fronte stradale è occupato dalla facciata dell'oratorio che maschera l'ingresso porticato al chiostro retrostante.



Tra porta S. Croce e porta S. Francesco, 1767

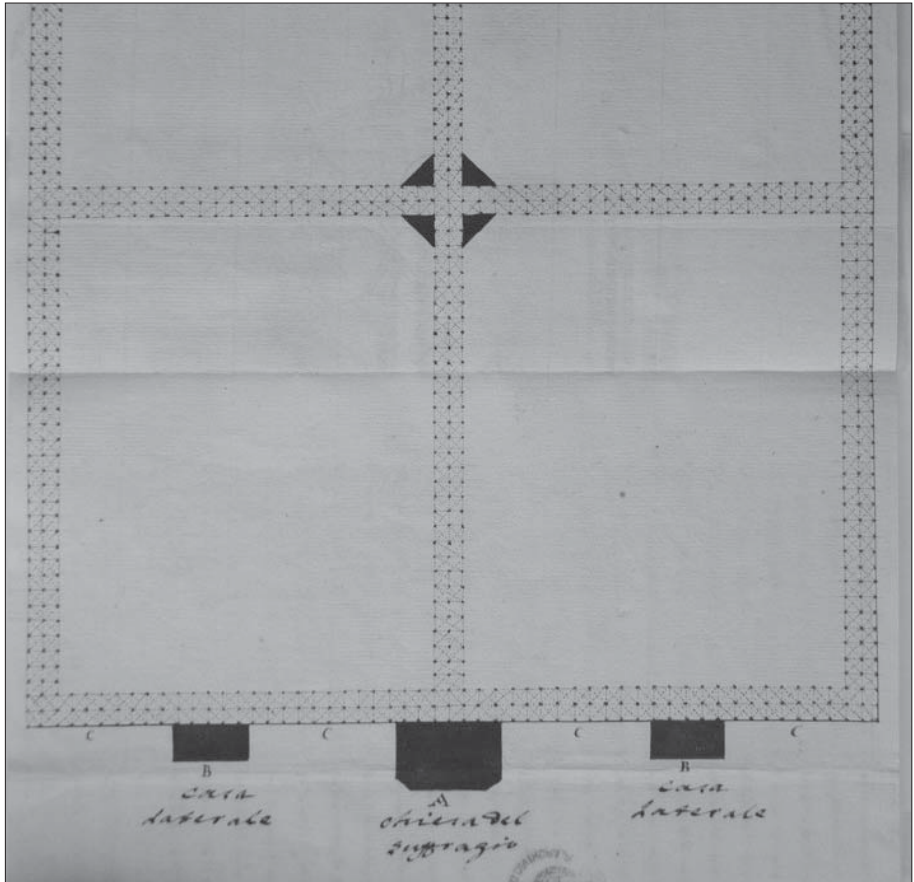
Il secondo progetto irrealizzato, finalizzato stavolta all'istituzione di un cimitero a servizio di tutta la città, si struttura su presupposti diversi: l'intento dichiarato è "*l'embellissement general de la ville de Parme*". Fontanesi, agente commerciale del Marchese Guillame Du Tillot, Ministro di Stato, propone *l'Idea da comunicarsi al Collegio de' Signori Edili di Parma*⁸ di un'opera pubblica di carattere monumentale, che abbia un duplice scopo "materiale, ma anche [...] formale", ovvero dare lustro e risalto alla città in ambito internazionale con l'erezione di un'architettura monumentale, ma anche procurare una fonte di guadagno a uno dei quartieri più poveri della città. Anche in questo caso si propone una collocazione periferica, interna alle mura cittadine verso sud⁹.

La tipologia prescelta è il recinto, in forma "tonda, ovale, ottagonale, o quadra", con esplicito riferimento al Foppone di Milano. Se ne descrive una versione rettangolare suddivisa in quadranti, circondati da portici profondi due campate e piccole cappelle addossate, per differenziare le sepolture nobili e ricche. Al centro, un tempio ottagonale rilevato e coperto a cupola. In mezzeria di uno dei lati dovrebbe collocarsi la Chiesa del Suffragio, con diversi altari per i riti funebri, fiancheggiata da due fabbricati di servizio. Il disegno mostra anche l'aggraziato modulo dell'elevazione, ad arcate al pianterreno e balaustrato al livello superiore. Non è mostrata la destinazione dei campi centrali.

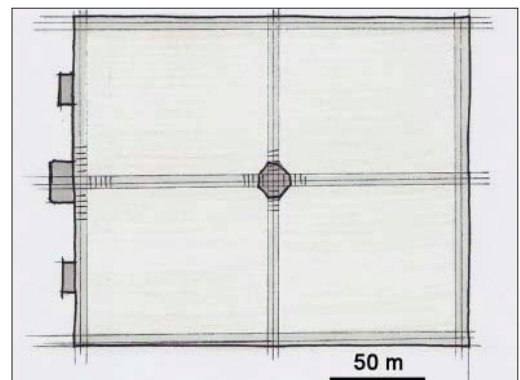
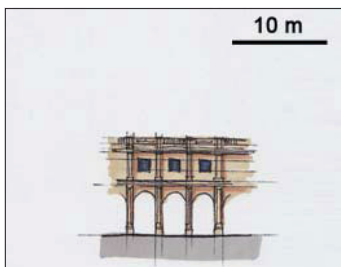
Nuovo cimitero contiguo alla chiesa di S. Croce, 1769

L'Enciclopedia di Parma segnala che nel 1769 la Congregazione degli Edili propone la costruzione di un camposanto, verosimilmente a servizio esclusivo dell'Ospedale, subito fuori dalla porta di S. Croce¹⁰. Una prima conferma della cessazione dei seppellimenti presso l'Oratorio di S. Nicomede risulta dalla lettera¹¹ che Giovan Battista Arcelli, Governatore di Parma, spedisce al Du Tillot in risposta alla richiesta di verificare se "dal luogo, ove restano sotterrati i cadaveri dello Spedale, esali pessimo fetore". Si chiarisce poi che il sito in questione è il "vecchio cimitero situato in faccia allo Spedale, ove ha più di un anno, che non vi si sepoliscono cadaveri" e si deduce che un nuovo recinto con fosse comuni a servizio dell'Ospedale è già funzionante da almeno un anno. Tuttavia non è possibile sostenere che il terreno in questione si trovi sul luogo del progetto del '64, ovvero dovrebbe essere stato abbandonato pochi anni dopo, non trovandosene traccia né nella cartografia, né nei disegni del Sanseverini.

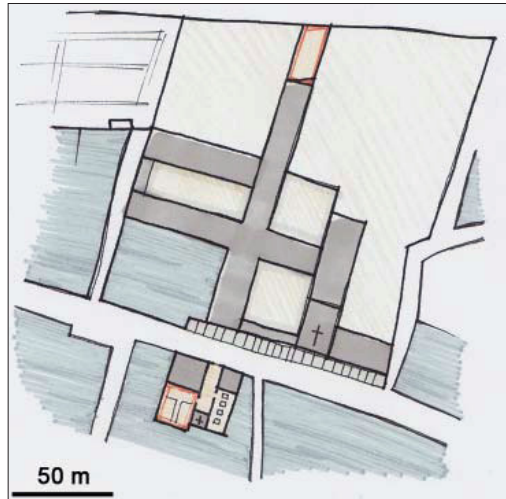
Il termine 'contiguo' scredita anche l'ipotesi che la lettera possa indicare il recinto situato appena fuori dalle mura, a Sud della strada per Piacenza, la cui esistenza è documentata da un disegno attribuito allo stesso Sanseverini¹² nel periodo di



FIGG 7.5-7 - Progetto del Fontanesi, 1767. La vasta struttura modulare non è collocata con precisione nella città, è in progetto 'ideale'. Si suggeriscono anche forme alternative, circolare od ottagonale. Il doppio livello del portico ricorda uno *charnier*.



amministrazione del Moreau (1802-6), nella cui legenda si parla di un “cimitero antico di circa trent’anni fa” e del “cimitero attuale [...] costruito da trent’anni fa”, con indicazione dei possibili ampliamenti sui terreni circostanti, di ragione dell’Ospedale. Informazioni e considerazioni più dettagliate sullo stato di fatto negli anni ‘60 del Settecento, e sull’improvviso intensificarsi all’inizio del 1817 delle iniziative governative mirate a dotare la città di Parma di un “vasto e decente Cimitero”¹³, emergono da alcuni documenti successivi.



Cimitero dello Spedale, 1785

È il Capitano Ing. Giuseppe Cocconcetti, ingegnere ed architetto a servizio del Comune di Parma, nella relazione¹⁴ di una perizia “intorno al Cimitero dello Spedale di questa Città”, a chiarire la situazione delle sepolture attorno a porta S. Croce, anello di collegamento tra le idee del 1764 e i fatti del 1817. L’incipit è rivelatore: “Quattro sono gli oggetti da considerarsi intorno al Cimitero dello Spedale. L’Ubicazione. La Forma. L’Estensione. La Spesa”. Al primo punto, Cocconcetti dichiara di astenersi dal “giudicare sopra i motivi, che hanno fatto risolvere di non continuare una tale ubicazione entro la Città, con allargare di mano in mano l’odierno Cimitero presso la chiesa di S. Croce¹⁵ [e di] giudicare inopportuna anche la nuova ubicazione ultimamente determinata fuori di Città presso la Controscarpa, e dietro la Gabella di porta S. Croce”¹⁶. Riporta che entrambe tali collocazioni sono osteggiate da alcuni, e sostenute dal altri, ad esempio con “l’esperienza di diecisette anni da che il cimitero era ubicato in città, e del Lazareto formatosi in occasione della Guerra del 1734 appena passata la Gabella”¹⁷. Pare che l’ingegnere non sia convinto del pericolo sanitario, ma si rassegni in quanto “già stabilita la massima di allontanare dalla Città il luogo del nominato Cimitero, e quindi restringo il mio esame alla sola scelta del Sito, che possa considerarsi il più adattato”. Segue la giustificazione per il terreno scelto, in base alla vicinanza di porta S. Croce, ma a Sud, per non avvicinarsi al Giardino; alle convenienti distanze dalle mura e dalle strade maestre, ma non troppo, per non rendere disagiata il trasporto dei corpi; alla convenienza che

FIG. 7.8
Ospedale della
Misericordia e
Oratorio di San
Nicomede con
i due piccoli
cimiteri in rosso.



FIG. 7.9
Cimiteri fuori
Porta S. Croce
(semplici recinti
cintati con assi, il
più vecchio è più
vicino alle mura)
e aree dove
probabilmente
si seppelliva
all'interno delle
mura.

sia isolato, ma non abbandonato, per poter ricevere suffragi dai passanti; alla qualità del terreno. Se ne rileva un luogo a metà tra le porte S. Croce e S. Francesco, presso la strada di Vicofertile ¹⁸.

Nel secondo punto descrive il progetto della Congregazione dell'Ospedale, elogiandolo perché unisce "il comodo alla pubblica esteriore decorazione, non meno che ad altri lodevoli, ed interessanti oggetti di pubblica utilità", ma anche valutandolo troppo costoso per le ristrettezze economiche. Conviene perciò "che non si debba pensare a ciò che fu proposto dallo Spedale fino nell'anno 1764, allorché si voleva ritenere il Cimitero in Città nel luogo stesso, ove provisionalmente fu poi collocato nell'anno 1767 presso la chiesa di S. Croce", ed opta allora per un semplice recinto per inumazioni, con una piccola cappella e casetta del custode, con "un ordine di pioppe all'intorno".

Per quanto riguarda l'estensione, l'autore si dichiara impossibilitato a determinare il tempo necessario alla scheletrizzazione, in quanto nel sito esistente "i primi corpi sepolti nell'odierno cimitero dopo diecisette anni si sono tuttavia ritrovati pressoché intieri". Egli ipotizza che la dimensione stabilita di tre biolche (9243 mq, equivalenti a 50 anni) sia sufficiente. Per questo motivo, se il governo scegliesse un terreno a sud della strada di Vicofertile, l'estensione del cimitero dovrebbe essere maggiore perché il terreno è più alto ed asciutto. Le date collimano e si tratteggia un terzo progetto, dignitoso seppur non magniloquente come i precedenti, cui non è stata data attuazione.

Si ritrova qui il modello del 'terreno nudo' che corrisponde con la fase igienista di allontanamento dei corpi dalla città, presentando una dettagliata analisi funzionale, ma senza preoccupazioni di carattere decorativo. È interessante però notare la collocazione di un filare di alberi a segnalare e ingentilire il semplice recinto.

7.2

Francesismi, anni '10 dell'Ottocento

Le truppe di Napoleone entrano 'pacificamente' in città nel 1796. Alla morte del Duca, Moreau de Saint-Mery è Amministratore Generale degli Stati di Parma dal 1802 al 1806, Nardon dal 1806 al 1810, Dupont-Delporte è Prefetto dal 1810 al 1814. Parma, come Dipartimento del Taro, dal 1808 è assimilata ad una provincia francese. Ai numerosi stravolgimenti politici corrisponde la quasi totale immobilità urbanistica.

Pubblico Cimitero, 1809

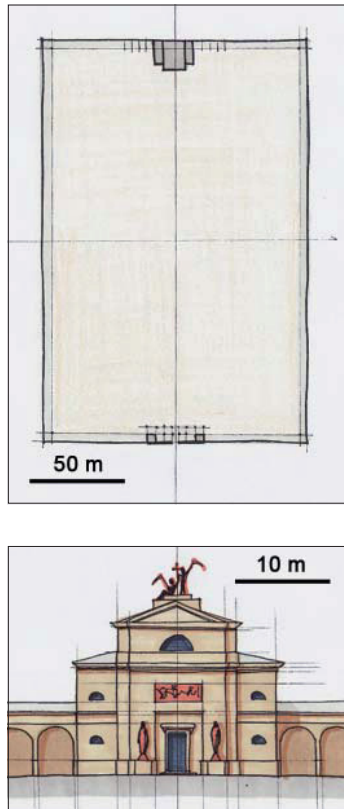
Grazie ad un'altra lettera del Cocconcelli del 1817 è possibile collocare i due disegni del *Prospetto della Cappella e portici laterali lungo il muro di fronte verso ponente*¹⁹, che saranno ripresi per la prima versione del recinto per la Villetta: "Fino nello scorso anno 1809, per ordine del Governo fu da me presentato il piano, e la perizia d'un pubblico Cimitero [...] Il progetto non fu approvato dal Ministro dell'Interno di Parigi, che prescrisse di sopprimere le decorazioni [...] e di semplificarlo per ridurre la spesa a due terzi".

La perizia redatta nel 1810²⁰ completa tali informazioni: il ministro francese nel 1809 ha valutato il progetto spedito, chiedendo di limitare l'opera ad un semplice recinto in muratura. Il Cocconcelli adatta il progetto, e ne giustifica il dimensionamento per 1800 morti annui, sia degli Ospedali che della città: "questa quantità [...] esige un Cimitero che abbia l'estensione di due ettari e sessanta are circa [26.000 mq]: ma siccome si è stabilito di farne due, uno fuori dalla porta di S. Michele, e l'altro fuori dalla porta di S. Croce, e di cominciare da quest'ultimo, siccome più vicino all'Ospedale Civile, così lo si è fissato di un ettaro, e trenta are [...] Si è dunque scelto un quadrato di terra, di cui ciascun lato della lunghezza di 114 metri". Sono avviate le pratiche per l'acquisto del terreno, ma senza esito.

In questa fase del dibattito si evidenzia il conflitto tra volontà di monumentalità (sono precocemente definiti i due disegni che saranno ripresentati nel 1817) e rappresentanza della città e questioni pecuniarie: l'architettura soccombe all'economicità, la rappresentatività alle funzioni.

Stabilimento de' Cimiteri, 1811

Convenzionalmente, in quest'anno si colloca l'inizio dei discorsi in merito alla fondazione del cimitero suburbano della città²¹, ma le lungaggini della burocrazia francese hanno verosimilmente impedito la realizzazione di questo progetto



FIGG. 7.10-11 - Planimetria e prospetto della cappella, progetto del 1809-10, versione "più grandiosa". E' qui che si nota l'influenza ed il probabile aiuto di Bettoli. E' codificata la forma regolare porticata.

ridotto all'osso. Il Consiglio Municipale delibera ²² che, risultando troppo onerosa la costruzione dei due cimiteri sopracitati e considerando che "il primo fuori porta S. Croce, presenta qualche inconveniente; che un solo cimitero può bastare, considerando soprattutto che la maggior parte della periferia è stata staccata e riunita ai Maires limitrofi [...] viene giudicato terreno più adatto quello [...] situato nella frazione di S. Pellegrino a Sud-Ovest della città, vista la sua elevazione e lontananza dalle case private". Si discute intorno alla posizione, presso la strada di Vicofertile, che non corrisponde alla prescrizione normativa di situarlo a Nord (Coconcelli adduce i motivi della falda freatica troppo alta) e alle condizioni d'acquisto. L'autorizzazione alla spesa è più volte riscritta.

Fuori porta S. Francesco, 1813

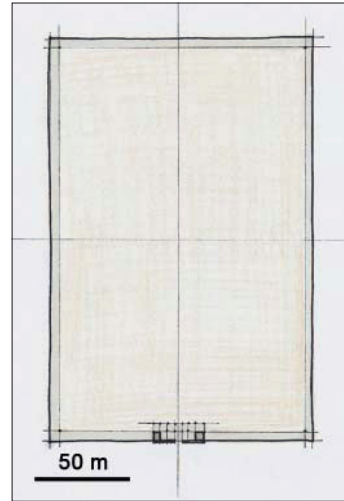
A fine 1813 si è prossimi alla stipula del contratto e i lavori dovrebbero essere conclusi entro l'estate del '14, ma l'autorizzazione dalla Francia è ancora subordinata a diverse modifiche: "occorrerà produrre una pianta generale del cimitero, facendo conoscere la disposizione delle *fosses banales* e quella delle *sépultures particulières*"; sussistono dubbi sulla dimensione delle fondazioni e lo spessore delle volte, ma soprattutto sulla mancanza di alloggi per il guardiano e gli affossatori. Coconcelli si è probabilmente rimesso all'opera, secondo le sue parole:

“Nel 1813, fu da me riformato il piano a norma delle intenzioni del Governo [...] Fu approvato questo secondo progetto, e fu stabilito il luogo [...] e stabilito altresì il prezzo [...] Tutto ciò consta dalle Carte spedite dalla Comune al Superiore Governo, né so per quali circostanze non siansi eseguite le proposte operazioni, che riguardano un oggetto sì necessario”²³.

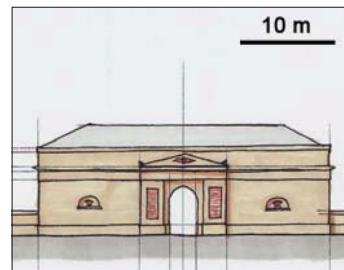
Con molta probabilità, l'entrata in Parma degli austriaci il 13 febbraio 1814 pone fine a quest'ulteriore proposta, pure giunta prossima alla realizzazione: “varj anni sono ne concepì il disegno il defunto capitano ingegnere Giuseppe Cocconcelli già architetto di questo Comune, ma non vi fu data esecuzione che dopo molti cambiamenti, e precisamente nell'anno 1817”²⁴. La situazione è emblematica della condizione degli stati italiani nel periodo.

Fuori porta S. Barnaba, 1813

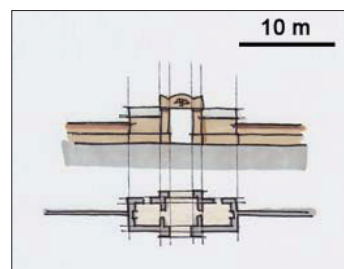
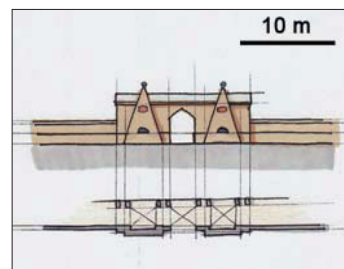
Dai predetti documenti emerge tuttavia un'informazione preziosa: il Marie riporta di aver “dovuto far separare il cimitero grande da quello degli Ebrei, perché il Pubblico ha manifestato questo desiderio”²⁵, dall'ingegnere è “figurato un luogo fuori della porta S. Barnaba”, ma il funzionario parigino rimarca “la singolare proporzione che avrebbe il terreno di questo cimitero [...] 20 m di lunghezza su 5 m di larghezza”, a meno dello spessore dei muri, i 4,40 m risultanti per le inumazioni sono valutati insufficienti. “Se si potesse avere una stessa superficie di una forma



FIGG. 7.12-13 Planimetria e prospetto dell'ingresso, progetto del 1809-10, versione semplificata. L'ingresso è uguale al precedente, ma è stata eliminata la cappella sul lato opposto.



FIGG. 7.14-15 Varianti dell'ingresso, in dimensioni molto minori rispetto al precedente. Stante l'ordine di ridurre al minimo la spesa, Cocconcelli propone soluzioni comunque 'dignitose'.



meno allungata, si avrebbero meno muri e un cimitero più conveniente”. Anche di quest’ulteriore recinto non è rimasta traccia iconografica, e la relativa collocazione è un’ipotesi.

7.3

Una (?) soluzione, dal 1817

Col Congresso di Vienna del 1814, il Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla è assegnato alla Duchessa Maria Luigia d’Austria, che vi entra nel 1816, dopo due anni di amministrazione del Conte Magawly-Cerati, affiancata dall’amministratore di palazzo e segreto consorte Generale Neipperg. Alla sua morte, nel 1847, Parma tornerà ai Borbone. La prima parte del Ducato è improntata verso una politica di ‘munificenze’, che si concretizzano in altrettanti edifici neoclassici a servizio della città.

Cimitero fuori di porta S. Croce, 1817

Col passare degli anni la situazione del *picciol pezzo di terra posto fuori porta S. Croce detto il Lazzareto ragione dell’Ospedale Civile di Parma* si è fatta critica: l’affastellamento di missive²⁶ tra gennaio e marzo rende conto del precipitare degli eventi. Il proprietario di una casa vicina lamenta l’odore nauseabondo emanato dal cimitero e nota cadaveri insepolti, preoccupato per “i gravi danni, che ne potrebbero avvenire ad un intiera Popolazione, al cessare della rigida stagione, sussistendo quanto si dica che la maggior parte dei tanti malamente sotterrati sono vittima del temuto tifo”. Altri abitanti inoltrano a Maria Luigia, tramite il parroco, la preghiera di far “allontanare più che sia possibile, ad immitazione di altre città, un tale Lazzaretto trasportandolo in situazione più sana, e ventilata [...] e con ciò sottrarre gli abitatori limitrofi [...] da influenze, e malattie fatali”. Subito il Podestà Dalla Rosa avvisa il Governatore Mistrali, appellandosi all’editto napoleonico²⁷, e nel frattempo anche il Pretore di Sampancrazio, che ha giurisdizione sul terreno, manda più volte le guardie campestri.

Il Governatore, dopo richiami al Direttore degli Ospizj, risolve di mandare Cocconcilli²⁸, il quale elenca gli ‘sconci’ riscontrati e provvedimenti immediati per porre rimedio ai più gravi. In breve: un terreno cinto da semplici assi, in cui si sta seppellendo da tre mesi, oltre che essere solo a pochi passi da porta S. Croce, è soggetto ad allagamenti dal vicino condotto di irrigazione e, anche a causa dell’imperizia dei becchini, le salme vengono deposte alla bell’e meglio in fosse allagate, e mal coperte.

L'ingegnere prescrive rimedi d'urgenza, prima che con l'avanzare della stagione l'acqua si innalzi ancora. Le guardie campestri vengono inviate sul posto per verificare l'osservanza delle istruzioni, ma c'è una certa tensione con gli affossatori e con il fittavolo dei terreni vicini che, indifferente, ha fatto vangare la porzione di terreno usata fino a tre mesi prima per metterla a coltura, dissotterrando delle ossa ²⁹.

Più voci sottolineano l'improrogabilità di trovare un terreno più adatto per i cadaveri che provengono sia dall'Ospedale Civile che dalla Casa Centrale di S. Francesco ³⁰: "l'angustia d'un tal cimitero non permette di osservare esattamente quanto prescrive la legge [...] Non si può ottenere un provvedimento definitivo se non si stabilisce un Cimitero di maggior estensione, come è stato proposto più volte anche per il pubblico ed esistono già nella Comune tutte le carte, Perizie, e disegni relativi". Prende corpo la convinzione che siano stati proprio questi eventi a far propendere la Duchessa a vergare il famoso Rescritto del 13 febbraio 1817 ³¹, in generale riconosciuto come primo atto fondativo del cimitero unico per la città, nonché come opera architettonica e attrezzatura urbana d'esordio del governo di Maria Luigia, assieme al ponte sul Taro ³².

Essendo "desiderio sommo di Sua Maestà che i cadaveri di quelli che van morendo in Parma sieno sepolti, senza più aspettare, in quella porzione d'orto della Villetta che dall'Ingegnere Capitano Cocconcelli è stata proposta a Cimitero, quasi anche non sia per anco costruito quel muro che deve dividere detta porzione dal resto dell'orto" ³³, nel giro di pochi giorni Dalla Rosa e Cocconcelli si recano sul luogo per prendere visione delle condizioni ed approntare le misure necessarie ad iniziarvi i seppellimenti, consistenti nella riparazione del portone e di alcuni tratti di muro, e Maria Luigia approva senza indugio. Pochi giorni dopo è chiuso il vecchio sepolcreto e sono consegnate all'Ospedale le chiavi del nuovo recinto, mentre le inumazioni civili inizieranno dal 30 marzo ³⁴.

La crudezza delle descrizioni testimonia la gravità e l'insostenibilità della situazione, acuita dalla diffusione di una pericolosa epidemia di tifo. L'amministrazione, la reggenza, il clero ³⁵ e la popolazione sono unanimi nella volontà di trovare una soluzione.

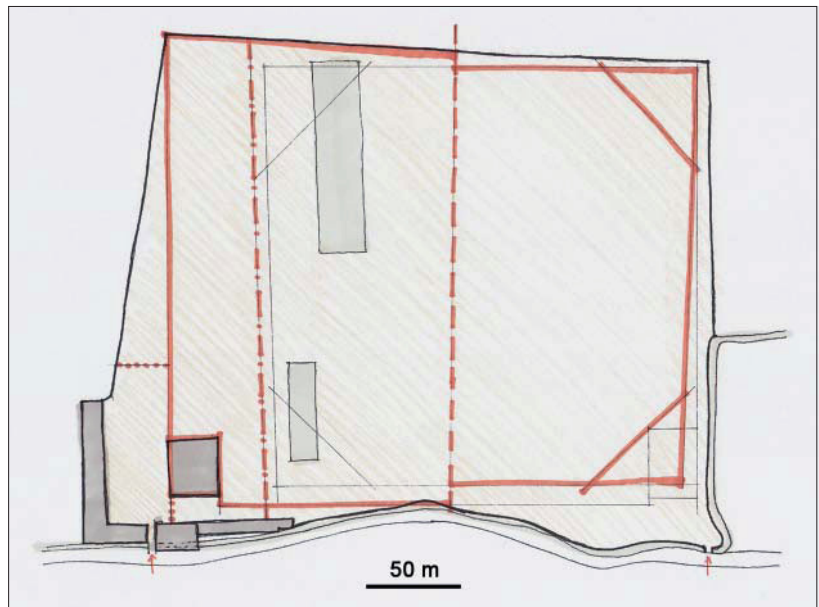
Orto della Villetta, 1817

La Duchessa è molto sollecita rispetto all'affare della Villetta' Cocconcelli è già all'opera, non tralasciando di ricordare il lavoro già a suo tempo svolto ³⁶, sebbene "per un tratto di provvidenza questa inesecuzione va ad apportare un vantaggio singolarissimo, se lo stabilimento d'un pubblico Cimitero vien collocato nell'Orto della

Villetta, che [...] ho visitato jeri in sequela delle premure dell'Augusta Nostra Sovrana. Questo locale è situato in ottimo terreno asciutto, ed escavabile alla necessaria profondità senza timore d'incontrare i sortumi e però preferibile a qualunque altro. Esso è cinto di muri all'intorno, e situato a un mezzo miglio [818 m] di distanza dalla Città con una Strada praticabile in qualunque stagione. È però da notarsi che la sua capacità eccede di gran lunga il bisogno per la quantità ordinaria dei Morti che accadono in cinque anni nella Città [...] Si potrebbe perciò occupare una sola parte verso il Nord a norma appunto della Legge, e in questo caso occorrerebbe un solo muro di cinta per separare il Cimitero dal restante dell'Orto“.

L'architetto sostiene ancora la necessità di un progetto appropriato al luogo ³⁷: “volendo, come pare conveniente, rivestire questo stabilimento del suo carattere, sarebbe necessario formarvi una picciola Capella, e l'abitazione del beccamorto, come pure di ornare il detto ingresso in modo che lo distingua dalle Fabbriche di Campagna“. Nel frattempo si cerca di disbrigare al più presto gli impicci burocratici ³⁸: “Il disegno e le perizie dovranno abbracciare tutti i lavori a compimento. Il disegno sia semplice ma grave, e quale s'addice allo scopo che si ha di mira. Faccia che il muro di cinta sia fatto subito, e disponga così che si possano successivamente terminare i lavori“. Concludendo, Maria Luigia si rivolge direttamente al Cocconcelli, incaricandolo del lavoro: “non si lasci sconsigliare dalle difficoltà. Tutti gli ostacoli devono scomparire quando si tratta d'ordine Sovrano, e di cosa tanto rilevante per la sanità pubblica“.

FIG. 7.16
Rilievo dell'Orto
della Villetta con
il tracciamento
delle tre siepi
di recinzione
(tratteggiate),
del progetto
simmetrico
a sinistra e
dell'ottagono a
destra, 1817.



Da queste premesse, parrebbe che il lavoro debba procedere senza difficoltà. Difatti il perito stende subito le stime ³⁹ di verifica dello stato di fatto, per l'erezione del muro a separazione del cimitero dal resto dell'orto, per l'affitto da versare, allegando la pianta già approvata dal governo napoleonico, ma anche il "disegno che aveva prima ideato assai più grandioso, ma non adattato alle odierne circostanze perché troppo costoso", steso con l'aiuto dell'Architetto della Corte. Entrambi sono descritti in una circostanziata relazione che si richiama alle mirabili opere di Napoli, Bologna, Milano e soprattutto Pisa, dove le vestigia antiche e i monumenti moderni ispirano un sentimento di tenerezza e malinconia, ed i cittadini amano frequentare tali luoghi, in cui nulla traspare di rivoltante, per trarne esempi ed emozioni "che lo spettacolo della morte accompagnato dall'immagine del riposo, e dell'eternità non lascia mai di produrre". L'autore critica invece "un pubblico Cimitero, il quale consista in un certo spazio di terreno circondato unicamente da un muro con una porta d'ingresso, del quale non si presenta allo sguardo che una serie di fossi, e un informe amasso di terra scavata, non è propriamente che un orrido deposito di Cadaveri, e di Scheletri, ove tutto ciò che l'immagine della morte potrebbe avere d'utile, e salutare, viene totalmente distrutto da tutto ciò, che una tal immagine offre ivi di fetido, e di ributtante". Si rammarica di non poter pensare a tale grandiosità per la città di Parma, perché l'importo sarebbe troppo gravoso, ma propone di erigere almeno l'ingresso, su cui si innesti un portico per lato, a modello di quelli che dovranno in seguito completare il recinto, appoggiandosi al muro già costruito.

Tuttavia, la spinosa questione del 'carattere' del camposanto cittadino si scontra di nuovo contro l'autorità e la burocrazia ⁴⁰, e sia l'architetto, sia il Podestà difendono la necessità di "innalzarvi un edificio di ingegno, siccome è già stato proposto [...] L'aggiunta di un qualche migliajo di franchi non deve sgomentare". È urgente provvedere ad una cappella, ma anche una rimessa per le vetture, la stalla e una camera mortuaria, il tutto concepito in modo da potersi inglobare in un edificio più maestoso: "Quando per un pubblico stabilimento è necessario qualche grandioso Edificio, l'entità della spesa fa sovente decampare da una regolare costruzione, ciò che al cangiarsi delle circostanza divenute col tempo più favorevoli, produce in chi governa un inutile pentimento".

La Duchessa acconsente a cedere tutta la Villetta a favore del Comune, al fine di sfruttare il ricavato della parte coltivabile per pagare le opere urgenti ⁴¹ e provvedere al mantenimento della struttura. Il progettista riforma ancora il disegno: "Io avea già formato il piano d'un regolare cimitero, quando si pensava d'occupare una sola parte dell'Orto, ed avea ideata una Capella in faccia all'ingresso, e dei portici tutto

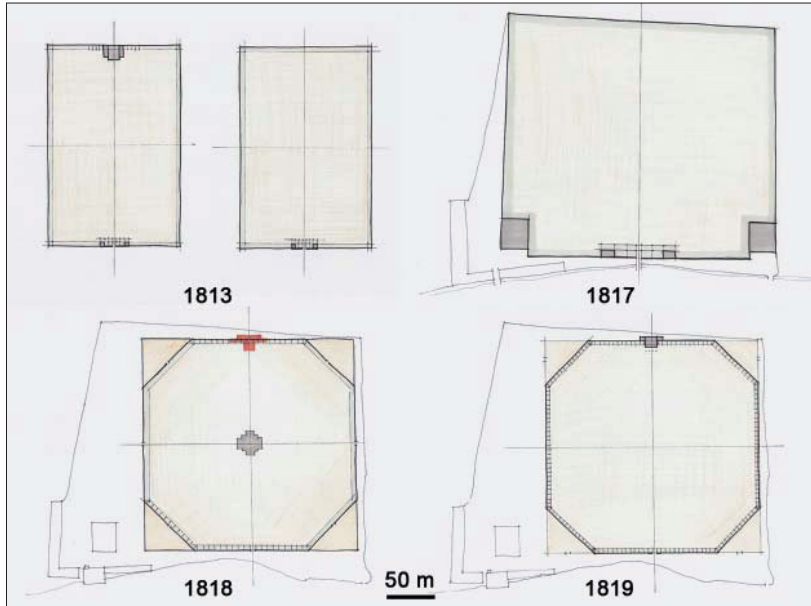


FIG. 7.17 - Cronologia dei progetti per il cimitero della Villetta.

I primi due sono ripresi dal periodo francese e collocati su metà dell'orto. Il primo progetto specifico, del 1817, occupa tutto lo spazio disponibile, rinunciando alla regolarità ed inglobando il palazzetto. Le proporzioni sono maggiori rispetto agli altri (cfr. ingresso). Le forme ottagonali infine regolarizzano il perimetro dell'orto, proponendo un disegno unitario e simbolico, specialmente la prima con l'oratorio al centro.

all'intorno da eseguirsi di mano in mano [...] dovendosi ora stabilire un pubblico Cimitero occupando tutto l'orto della Villetta per approfittare del Casino ivi esistente parmi, che sarebbe assai conveniente di disporre le cose in modo che si possa col tempo condurre a termine un Edificio simmetrico, e portante il carattere addattato a quest'utile stabilimento". Propone quindi di costruire un casino simmetrico per ospitare tutti i locali di servizio, e racchiudere il tutto con una grande cinta da completarsi man mano con i portici.

Risolte le questioni di affitto, si appresta una cappella provvisoria e altri locali che possano servire anche "in avvenire dopo che siasi ridotto il Cimitero a quella forma regolare, e conveniente all'oggetto, che è stata già prima d'ora ideata, e proposta". Il Mistrali critica con durezza il piano presentato e i calcoli, concludendo "desidero che il Sig. Cocconcelli rifaccia e perizia e pianta [...] ed ometta tutto ciò che non è assolutamente necessario". Nel febbraio 1818, dopo una lunga malattia e amareggiato dal dover rifare conti e relazioni più e più volte presentati, Cocconcelli propone il nuovo disegno del tracciamento, che mostra la sagoma del camposanto in forma ottagonale racchiusa in un quadrato, per distinguere quattro 'ossari e cimiteri particolari'.

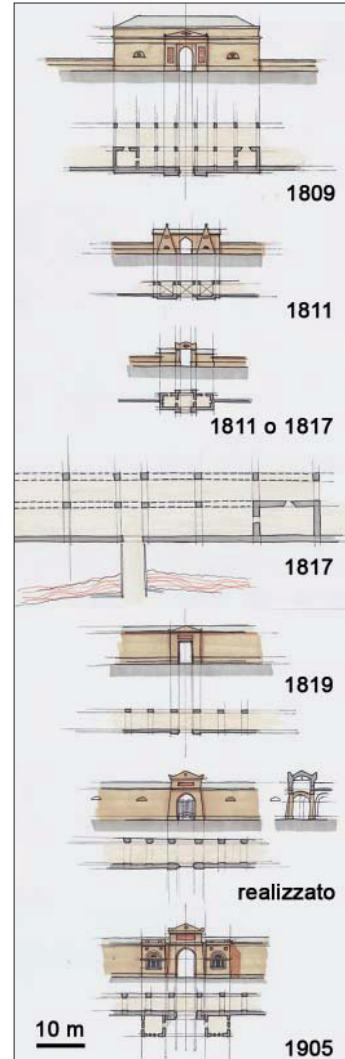
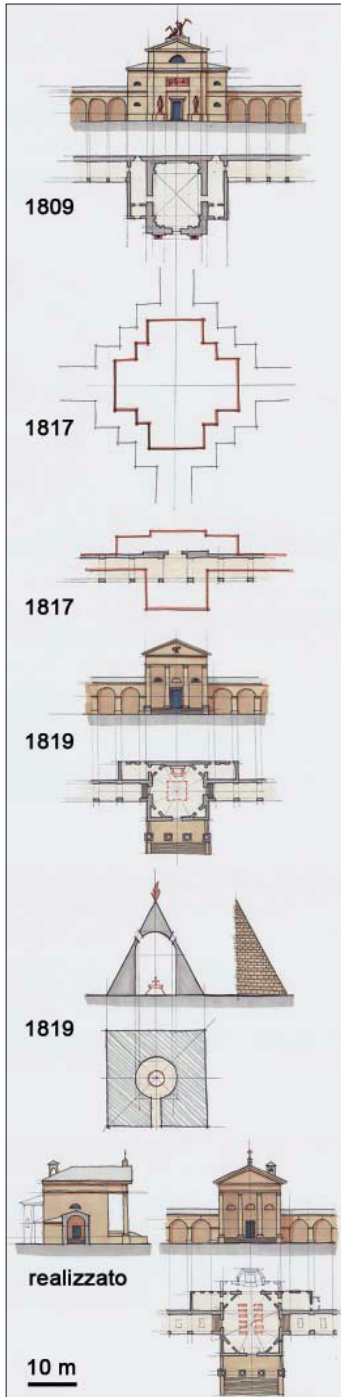
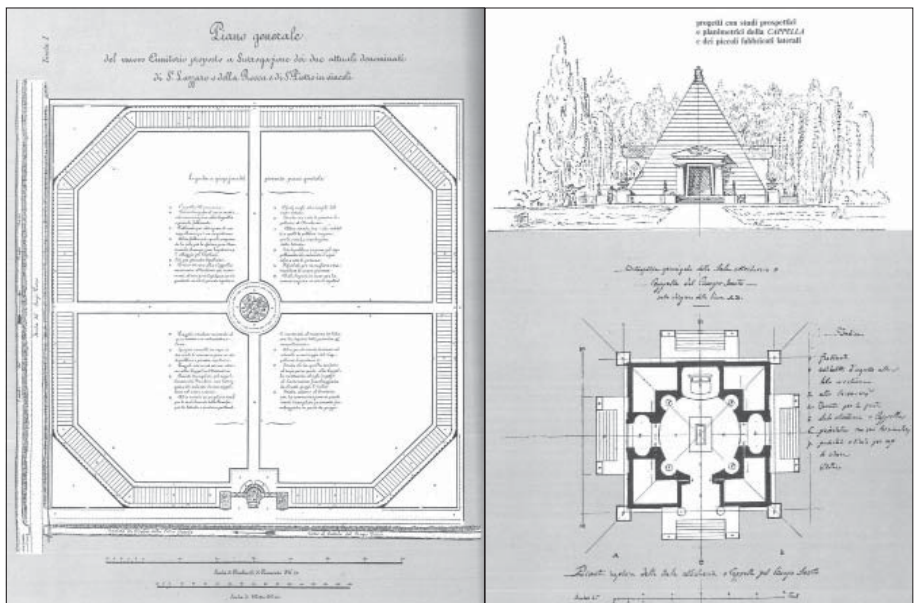


FIG. 7.18-19 - Cronologia completa dei progetti alternativi proposti per l'oratorio e per l'ingresso. Alcuni sono sviluppati solo in pianta, e si è potuto ricostruire la volumetria solo ipoteticamente.

FIGG. 7.20-21 - Il confronto con i progetti per Torino, del 1828, può chiarire quale fosse il modello dell'edificio del 1817, al centro dell'ottagono.

Il Podestà lamenta ⁴² più volte i continui rinvii: “il desiderio manifestato dal Pubblico voto, che sia data una forma regolare al Cimitero della Villetta, e che vi si facciano le costruzioni tutte, che possono contribuire alla Santità e Maestà del Luogo, è sì grande, che non si può più a lungo differire di prendere la cosa in tutta quella considerazione, che per se stessa ben merita”. Intanto, a celebrare l’avvenuta sacralizzazione del sito, “l’elegantissima croce e la colonna di marmo che la sosteneva, sorgente a speranza nel piccolo cimitero dei certosini, furono trasportate il 14 aprile 1817 nel Cimitero della Villetta” ⁴³, forse in risposta alle pressioni per conferire la dovuta religiosità al luogo ora che tutti i defunti della città vi devono essere portati: “il Pubblico si lamenta perché non dassi alcuna disposizione decisiva intorno al Cimitero, e tale da dimostrar la santità di quel luogo, e la reverenza che devesi alle ceneri dei trapassati”.

Nella fase finale di definizione dell’impianto extraurbano cittadino, è da constatare l’impegno dell’architetto alla ricerca di un aspetto che sia consono al carattere del luogo, pur ammettendo la realizzazione per porzioni successive o con strutture modeste, adatte tuttavia ad essere arricchite in seguito. Il susseguirsi di numerosi progetti testimonia l’inflessibile volontà di non rinunciare al carattere architettonico della struttura, variando dimensioni e stili degli elementi, ma mantenendo costante l’idea del campo di inumazione centrale circondato da porticati coperti, sul modello proposto da Milizia.



NOTE AL CAPITOLO 7

¹ Per la trattazione più dettagliata dell'argomento e per il resoconto dei riferimenti documentari si rimanda al saggio Donatella Bontempi, "Sia un ampio recinto quadrato...". *Ragionamenti e progetti sul cimitero extraurbano per la città*, in Michela Rossi, Cecilia Tedeschi, *Il disegno della memoria*, Parma, 2010, pp.48-63, da cui è tratto il presente capitolo e il paragrafo 8.1. Per l'approfondimento del Cimitero della Villetta in ambito generale si rimanda ai due volumi Michela Rossi, *Città perduta, architetture ritrovate*, Parma, 2007 e Michela Rossi, Cecilia Tedeschi, *Il disegno della memoria cit.*

² Sono state raccolte, per quanto possibile, tutte le pubblicazioni relative ai diversi progetti: si è appurato che gli autori si sono spesso limitati a riproporre esigue informazioni risalenti a poche fonti originali. Per questo si è sempre cercato di rintracciare i manoscritti. Abbreviazioni: AdSPr per Archivio di Stato di Parma (PI per Fondo Presidenza dell'Interno, GOV per Fondo Governatorato) e ASCPr per Archivio Storico Comunale di Parma.

³ Si veda Lorenzo Molossi, *Vocabolario topografico dei parmigiani*, 1832, pp.283-5 e Marzio Dall'Acqua, "Con gli opportuni rimedi", 1983.

⁴ G.P. Sardi, *La città di Parma delineata*, 1767 (noto come 'Atlante Sardi'), scelta per la vicinanza temporale.

⁵ Anzitutto la qui citata relazione, Maria Ortensia Banzola, *L'Ospedale Vecchio di Parma*, 1980 e i disegni di Alessandro Sanseverini.

⁶ AdSPr, Sanseverini, Vol II/3 dis. a (pianta) e d (vista). In P. Feliciati, scheda 31 in AA.VV., *L'ossessione della memoria*, 1997. Il disegno raffigura la facciata dell'Oratorio prospettante sul cortile interno, durante la traslazione di un defunto al "Cimitero o sia Camerone ove si pongono i morti per poscia trasportarli al Lazzaretto". Vi si trovava anche una piccola struttura per ospitarvi i malati di mente, mentre l'Ospedale de' Pazzi, altra munificenza di Maria Luigia, sarà edificato nel 1818.

⁷ AdSPr, Du Tillot b.70, p.146. planimetria e prospetto del progetto e relazione, 1764. Pubblicato da P. Feliciati, schede 29 e 30 *cit.*, il quale suggerisce che il disegno possa essere stato steso da un membro della famiglia di capomastri dei Bettoli. Se ne presenta un'estrema sintesi.

⁸ AdSPr, Edilità dello Stato b.2-f.1-sf.X. Lettere e relazione, planimetria e prospetto del progetto, 1767. Pubblicati da Marzio Dall'Acqua, *Il Ministro Du Tillot e l'insediamento industriale a Parma nel '700*, in *Il Carrobbio*, 1979, pp.114-116; si veda l'estesa descrizione di Anna Cöccioli-Mastroviti, scheda in AA.VV., *Gli architetti del pubblico a Reggio Emilia*, 1990, pp.202 e 223-224 e P. Feliciati, scheda 30 *cit.* Ripreso brevemente da diversi autori, è il progetto più conosciuto.

⁹ A giudicare dall'estensione ricavata considerando una campata minima di 3m., l'edificio verrebbe ad occupare tutto lo spazio disponibile tra le mura e la strada, sovrapponendosi alle case. Tuttavia il disegno è piuttosto impreciso, un'idea.

¹⁰ AA.VV., *Enciclopedia di Parma*, 1998, pp.687-688 e Giancarlo Gonizzi, *I luoghi della storia*, 2001, p.31.

¹¹ AdSPr, Edilità dello Stato b.1-f.3-sf.VI.

¹² AdSPr, Sanseverini, Vol. III/5-III. Pubblicato in Maria Ortensia Banzola, *op. cit.*, pp.216-217.

¹³ AdSPr, Raccolta Leggi, 1819, *Decreto Sovrano riguardante à Cimiteri ed a' Seppellimenti*, 18 nov. 1819 (N. 74).

¹⁴ AdSPr, Edilità dello Stato b.7-f.3-sf.I, relazione e lettera, è disperso il disegno allegato.

¹⁵ Più avanti indica che l'estensione è di una biolca, ovvero 3081 mq, ed è stato riempito in 17 anni da 400 salme l'anno.

¹⁶ In seguito indica "tre biolche [de' p. p. del Carmine] dietro la Gabella su cui era stato ideato il collocamento del Nuovo Cimitero, e dove attualmente si è cominciato a seppellire i cadaveri". Questa frase potrebbe accennare ad un ulteriore progetto irrealizzato, fuori dalle mura, prima del 1785.

¹⁷ “Nell’area fuori porta S. Croce è stata rinvenuta la fossa di sepoltura dei morti della peste manzoniana” (1630), in Roberto Spocci, *L’origine storica del cimitero di Parma*, 2004.

¹⁸ Individuato in figura in base alla descrizione.

¹⁹ AdSPr, GOV b.543. Lettera che rientra nella serie dei primi provvedimenti per lo stabilimento del cimitero alla Villetta. Nella stessa busta sono i due disegni, non firmati né datati. C’è anche la versione più semplice dell’ingresso a tre campate, firmata 3 ago. 1811, forse la semplificazione richiesta.

²⁰ AdSPr, Dipartimento del Taro b.144, anche il successivo documento.

²¹ La questione è presentata da Elvira Grigolini, *Parma: la città dei morti*, 1989-90 e da Roberto Spocci, *op. cit.*, in modo semplificato rispetto ai documenti in AdSPr, Dipartimento del Taro b.144. A partire da C. Bombelles, *Monumenti e Munificenze di Sua Maestà*, 1845: “Fin sotto il governo francese si trattò della fondazione di un Cimitero suburbano per Parma”, le descrizioni successive hanno ripreso questa frase.

²² AdSPr, Dipartimento del Taro b.144, anche i successivi documenti.

²³ AdSPr, GOV b.543.

²⁴ P. Donati, *Nuova descrizione della città di Parma*, 1824, pp.130-131.

²⁵ La posizione dei probabili antichi cimiteri ebraici della città è invece approfondita da Cecilia Tedeschi, *Culto e comunità*, in Michela Rossi, *Città perduta, architetture ritrovate cit.*, pp.60-70.

²⁶ AdSPr, GOV b.419, corrispondenza varia.

²⁷ Molte volte ricorrono richiami ad articoli del *Décret du 23 prarial an XII* in versione originale, in particolare la prescrizione di fosse singole e il divieto di mettere a coltura il terreno per cinque anni.

²⁸ AdSPr, Dipartimento del Taro b.144, 1 feb. 1817.

²⁹ Anche in seguito, quando nelle prime due settimane di attività la Villetta sarà posta a servizio esclusivo degli Ospedali, si verificheranno atti di negligenza ed insubordinazione.

³⁰ Nell’Atlante Sardi, sono quattro i conventi francescani in città: i Padri Conventuali a S. Francesco, i Padri Minori dell’Annunciata, i Padri Minimi di S. Francesco da Paola e il Terz’Ordine detto il Quartiere, dove si trova anche l’Ospedale degli Incurabili (la Banzola lo colloca invece in Strada S. Francesco).

³¹ Lettera colloquiale indirizzata al Presidente dell’Interno Cornacchia. AdSPr, PI b.566.

³² Fig. 245 in Vincenzo Banzola, *Parma città storica*, 1978 e Roberto Spocci, *op. cit.*

³³ AdSPr, Comune b.3168, 28 feb. 1817 Mistrali a Dalla Rosa; PI b.566. 2 mar. 1817 processo verbale Cocconcelli e Dalla Rosa.

³⁴ AdSPr, GOV b.419, Direttore degli Ospizj Civili a Mistrali 2 apr. 1817, l’allegato disegno rende conto della situazione; Comune di Parma b.3168, Mistrali chiede al Dalla Rosa che la porzione in cui si seppellisce sia cintata al più presto; GOV b.543, Avviso 29 mar. 1817.

³⁵ Alice Setti, *op. cit.*, pp.58-59, conferma che il clero non si oppone e che l’emergenza sanitaria persuase tutti, pagg. 43-45 accenna a questioni di ‘sensibilità olfattiva’ e pratiche di medicina preventiva, anche a Parma.

³⁶ L’Orto della Villetta è collocato fuori Porta S. Francesco, ma alquanto più lontano dalle mura rispetto al terreno precedente. AdSPr, Mappe del Patrimonio dello Stato, n. 631-632 rilievi dell’orto e dettaglio dei fabbricati, inizio 1817.

³⁷ AdSPr, GOV b.407. Si cercano i nove disegni già redatti: Cornacchia a Mistrali: “Le cure di S. M. sono indirette a ciò che si faccia un cimitero per la città di Parma [...] So che in altri tempi si era preso lo stesso consiglio, e che quanto l’Amministrazione, e l’arte denno fare in simili casi, era stato fatto. Voglia Ella curare, ne la prego, di rintracciare le Carte relative, e trasmetterle con quanta sollecitudine potrà maggiore”. Dalla Rosa a Mistrali: “Il lavoro fatto nell’anno 1808 intorno allo stabilimento di un cimitero è stato rinnovato nell’11 in occasione che venne pubblicato il decreto Prefettizio, intorno ai seppellimenti

[...] Il lavoro così rinnovato venne poi rifatto di bel nuovo d'ordine del Ministro dell'Interno di Francia, e fu spedito all'allora Prefetto [...] Di ciò non ho che una copia fatta della Pianta [...] giacché il tutto venne spedito al Governo in originale”.

³⁸ AdSPr, PI b.566 e Comune b.2292. Maria Luigia dà disposizioni al Cornacchia perché coordini la faccenda.

³⁹ AdSPr, GOV b.543, dal 24 al 27 feb. 1817; PI b.566. InAA.VV., *Maria Luigia donna e sovrana*, 1992, p.94 “non è da escludere che il Cocconcelli si sia valso del progetto che suo genero, il Bettoli, aveva esposto in Parma nel 1816, conservato nell'Archivio dell'Accademia”. In realtà il disegno, che il Bettoli dovrebbe aver presentato nel '14 assieme al progetto di un teatro per essere ammesso tra i professori, è disperso. Forse Cocconcelli ha invece chiesto al Bettoli un aiuto specifico per la stesura del primo dei disegni in forma rettangolare, con la cappella più grandiosa: “dopo d'averne formato l'annesso disegno con l'aiuto del Sig. Architetto della Corte” (27 feb. 1717 perizia e relazione per la parte settentrionale dell'Orto della Villetta). Cfr. la tesi di laurea di Fabio Stocchi, *Nicolò Bettoli : Teoria, pratica e geometria nelle prime opere architettoniche*, Parma 2010.

⁴⁰ AdSPr, GOV b.543. 24 apr. 1817 Dalla Rosa a Mistrali; Comune b.3168 5 mag. 1817 Cocconcelli.

⁴¹ AdSPr, GOV b.543. 9 mag. 1817 Cornacchia a Mistrali; Comune b.3168. 9 mag. 1817 Mistrali a Dalla Rosa; Comune b.2292. 14 mag. 1817 Cornacchia a Dalla Rosa, Comune b.3168 14 mag. 1817 Cocconcelli perizia; GOV b.543. 17 mag. 1817 Consiglio degli Anziani. Principalmente è necessaria la siepe divisoria, Mistrali disapprova la spesa; Comune b.3168. 5 mag. 1817 relazione Cocconcelli.

⁴² AdSPr, GOV b.543. 6 ago. 1818 Dalla Rosa a Mistrali.

⁴³ Nestore Pelicelli, *Parma monumentale*, 1964, p.119. AdSPr, Comune b.3168 e GOV b.543.

Capitolo 8

La lettura formale: la costruzione / le costruzioni

Si el lugar de reposo para los difuntos ha de presentar aspecto grandioso y no mezquino, es preciso que se asemeje à los bosque sagrados de la antigüedad, adoptados oportunamente.

CELESTINO BARALLAT Y FALGUERA, 1885

La successione dei progetti per il cimitero della città di Parma fino alla codificazione dell'impianto realizzato, ricalca gli sviluppi internazionali del dibattito sulla questione delle sepolture, dal primo complesso situato in città, mimetizzato dietro la facciata architettonica di una chiesa, alle successive precisazioni e semplificazioni: di tipo amministrativo (per tutta la città), localizzativo (fuori dalle mura) ed architettonico (successive semplificazioni del modello claustrale). L'ultima fase progettuale si concentra sul raffinamento della forma, per ottenere il massimo effetto monumentale dalle risorse a disposizione, adottando accorgimenti di pianificazione e suddivisione delle spese.

Edificato il muro di cinta, per cinquant'anni l'ottagono rimane un cantiere aperto in cui si succedono le realizzazioni degli archi, mentre i campi interni destinati alle inumazioni semplici iniziano a popolarsi di monumenti terragni e alberi isolati. Già prima del completamento, si pensa al primo ampliamento cruciforme, testimonianza che già la tumulazione in archi o cappelle è la tipologia prescelta da chi ne abbia le possibilità economiche.

La serie delle addizioni al nucleo ottagonale continua a testimoniare l'evoluzione della società, con i suoi gusti e le sue mode, specchio fedele della città che negli stessi anni inizia ad estendersi fuori dalle mura. Lo spazio dedicato al verde in ognuna di queste strutture, ne testimonia il contemporaneo ruolo urbano: il viale e la passeggiata, i campi alberati cinti da siepi ed i giardini pubblici, gli allestimenti privati e le ville urbane.

8. 1

Il progetto definitivo e le fasi edificatorie iniziali

Scelto il terreno ed avviate le pratiche amministrative, le fasi di progettazione conclusive procedono con celerità, mostrando comunque ancora alcune varianti e ripensamenti, anche conseguenti al 'passaggio di consegne' dovuto alla morte del progettista. Si definiscono man mano forma planimetrica ottagonale, le proporzioni del portico rispetto all'impianto e la posizione e lo stile dell'ingresso e dell'oratorio.

Nuovo Cimitero, 1818

Il disegno in forma ottagonale, con ingresso e oratorio contrapposti, è presentato da Cocconcelli il 5 ottobre 1818¹, ma nella planimetria, contando il numero dei portici, si rileva che sono 9 ai lati di ciascuno dei 4 ingressi al centro dei lati più lunghi, e 11 sui lati corti, dal centro dei quali si accede ai triangoli. In totale 116, a fronte dei 156 che saranno poi edificati (tredici per lato più gli angoli e tolte le porte). La sagoma della cappella 'assai grandiosa' compare al centro, esaltazione dell'assoluta simmetria del complesso, ma nel dettaglio è già raffigurato l'oratorio 'di minore entità' in forma di tempietto. Un identico disegno in scala minore era già stato presentato a fine 1817². Cocconcelli richiama l'attenzione sull'utilità dei 'muri di cinta che chiuder devono i quattro spazi triangolari, che compiono il quadrato, e che servir possono d'ossarj e cimiteri particolari'. La spesa per la costruzione di uno dei portici è considerevole, perciò propone l'alternativa di farli più piccoli (3.30 m), o senza 'sepolcri sotterranei', affinché anche le famiglie meno facoltose possano sopportarne il costo.

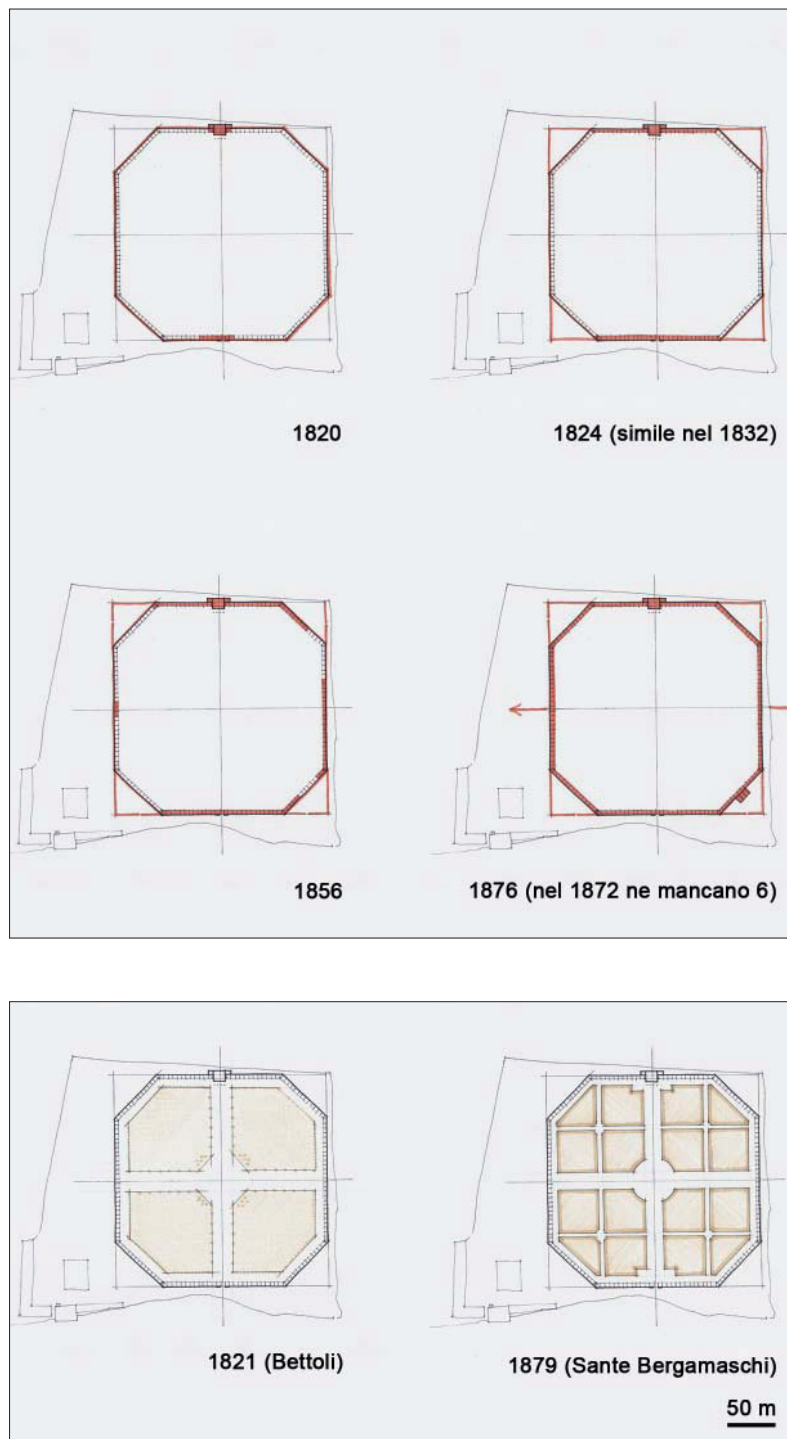
A fine 1818 sono deliberati i lavori³ "Vista la pianta [...] sulla quale è disegnata la nuova forma da darsi al Cimitero per togliere l'irregolarità dei muri che lo circondano presentemente, forma che per essere ottangolare riesce vaga di per sé, e lascia anche dietro ai quattro lati minori altrettanti spazi triangolari più che sufficienti per formarvi un ossuario, ed anche i Cimiteri per quei che professano Religione diversa dalla nostra [...] Visto che la Cappella, che dapprincipio si era proposto di collocare nel mezzo del Cimitero, è stata per miglior consiglio trasportata in faccia all'ingresso, sì perché la vista del Cimitero viene così a rimanere più libera, sì perché riesce così più comodo il servizio della Cappella, com'anche perché viensi a minorare di molto la spesa della costruzione della medesima [...] Considerando [...] che alla semplicità dei lavori come sopra disegnati s'aggiunga la gravità necessaria al luogo, ove devono essere eseguiti". Il Consiglio approva di "far por mano ai lavori nella vegnente primavera, ed abbiano ad essere terminati entro il minore tempo possibile". Per le ristrettezze di bilancio, l'importo previsto per coprire i lavori di edificazione dell'ingresso e dell'oratorio dovrà essere ripartito in due anni, più un terzo per il cancello e il ponte sul canale all'ingresso, le recinzioni dei settori separati e gli arredi.

Campo Santo, 1819

Alla morte di Cocconcelli⁴, il figlio Antonio, ingegnere Consultore del Comune di Parma e accademico, ed il genero Nicolò Bettoli, architetto di Corte e accademico, ne prendono il posto come possono - essendo molto impegnati, e poco interessati⁵ - al momento dell'approvazione dei lavori e della redazione delle relative perizie nel 1819,

FIG. 8.1
Progressione nella
costruzione dei
portici.

FIG. 8.2
Primo e secondo
progetto per la
sistemazione dei
viali interni.



cui è allegata un'interessante relazione anonima ⁶ contenente un'intensa difesa dei valori della buona architettura, chiamata in causa perché "se in complesso il progetto merita elogio, non più si presenta degno di lode, se le varie parti distintamente si portino alla bilancia del buon gusto". Le proporzioni delle varie parti sono mal rapportate: l'ingresso andrebbe nobilitato, ingrandendolo, i "portici sono troppo tozzi, ed angusti. Si direbbero piuttosto covili di fiere, che tumuli destinati a ricevere le reliquie d'uomini [...] Correggasi adunque la soverchia rusticità de' portici, loro diasi ampiezza, nel loro fondo si traccino archi concentrici, e piedritti per istabilire i cenotafi appoggiati al muro di cinta ed i pilastri s'ingentiliscano: si eviti però il dilicato, e lo svelto, che mal si conviene al soggiorno di morte". E soprattutto, una nuova idea: "Il tempietto piuttosto converrebbe ad un campo di Marte, che ad un Cimitero [...] Insegnano i Maestri, che nel mezzo del grande atrio di un Cimitero devesi collocare una elevata piramide rustica, che entro racchiuda una Capella Sepolcrale [...] Sarebbe decisamente riprovevole per Parma, che vanta l'Accademia e l'Università, rinunciare a realizzare un'opera tanto importante al meglio delle proprie possibilità".

Il Consiglio raccoglie solo in parte l'appello: "sentito il parere di persone perite nell'arte", essendo i portici già ideati irrealizzabili "per troppo gran spesa", ed i successivi "del tutto sconvenienti, per essere troppo angusti, e non proporzionati all'ampiezza, e alla dignità del luogo", conviene di accettare la nuova proposta dei portici con dimensioni intermedie "tra la soverchia magnificenza, e l'indecente strettezza", e di deliberarne perciò la costruzione "giusta l'ultimo progetto del sig. Bettoli".

Un ulteriore manoscritto anonimo ⁷ ripropone ancora l'ingresso e la "piramide da inalzarsi nel mezzo del recinto, nella quale progettasi di racchiudere la Capella Sepolcrale", ma il parere dell'Accademia ⁸, proprio relativo ad un *Progetto della Cappella pel pubblico Cimitero*, riceve una valutazione piuttosto sfavorevole: "Sebbene sia rispettabile l'autorità del celebre Milizia, il quale non giudicò disdicevole lo inalzare una Piramide, che contenga cappella mortuaria, di mezzo a recinto Porticato di un Cimitero, quella che vedesi nel progetto comunicato non sembra opportunamente, e convenevolmente ideata". In seguito viene giudicato il "*Progetto di un Campo Santo*, già presentato dal fu S.r Cap.o Giuseppe Cocconcelli" come degno di merito e "d'altronde [...] intieramente approvato", comprese le nuove proporzioni dei portici, le cui linee pure rendono più 'svelto' l'intero edificio, e la lodevole cappella neoclassica. Si suggerisce di rimarcare la separazione del settore degli Ebrei con un ingresso indipendente, e di riservare una porzione degli angoli ai bambini morti senza battesimo ⁹.

Anche il Podestà ¹⁰ sostiene con convinzione quest'ultimo progetto: "Il parere favorevole espresso dai Sig. i professori [...] ha lasciato senza effetto il pensiero che era nato di un cambiamento", allo scopo di "nulla trascurare di ciò che possa accrescere la dignità del Cimitero". Il Governatore non si dimostra convinto ¹¹: "Lodare un progetto non vuol dire sfatarne un altro, che potrebbe essere migliore e rispetto all'eleganza, e rispetto alla spesa: il Podestà dica se a' Professori dell'Accademia fu anche spiegato quali erano i cangiamenti ideati, e quale fu il parere de' Professori stessi intorno a questi ultimi". Comunque, a metà maggio concede l'approvazione definitiva al progetto e si può procedere all'aggiudicazione dei lavori per realizzare l'Ingresso e la Cappella ¹².

Nei progetti non è raffigurata la sistemazione a verde, eccetto un breve cenno alla disposizione simmetrica "de' cipressi all'intorno del gran recinto [...] ornando i viali con arbusti di un verde costante, e con piante e fiori narcotici" ¹³. Ciò in accordo con il *Decreto Sovrano riguardante ai Cimiteri ed à Seppellimenti* del 18 novembre 1819, all'articolo 2, che recita "Saranno preferiti i terreni più alti e meglio esposti al settentrione delle città, borgate, o terre, o del grosso delle case. Saranno cinti di un muro alto da terra almeno due metri. Potranno piantarvisi alberi di fronda stretta, come i cipressi, pioppi piramidali, salici di Babilonia e qualsiasi albero non fruttifero che non si dirami molto orizzontalmente. Le piantagioni saran fatte colle cautele necessarie per non impedire la libera circolazione dell'aria" ¹⁴.

Il completamento del portico ottagonale

Alcune fonti datano la fine dei lavori di costruzione del portico al 1823: in realtà a quella data sono ultimati solo il muro di cinta, l'ingresso e l'oratorio ¹⁵, e pochi archi perimetrali, mentre la vendita e la costruzione degli archi procedono con tanta lentezza da indurre già nel 1819 Maria Luigia, su sollecito del Consiglio degli Anziani, a derogare gli acquirenti dal prescritto donativo ai poveri ¹⁶. Si tratterà comunque di un cantiere interminabile, tanto che il Donati nel 1824 ¹⁷ lamenta: "Due sole parti maggiori sono sin qui ridotte a termine, ove si contano di già 50 cappelle, cioè la parte d'ingresso e l'altra di rincontro nel mezzo di questa [...] Le 115 cappelle, che mancano negli altri lati a compimento di quest'edifizio, servono forse a ritardare a noi il piacere di veder" che, finito e decorato da artisti, "questo luogo non sarebbe allora da meno dei cimiterj d'altre città che ne diedero anticipatamente gli esempi".

Consacrazione poetica del camposanto, il Carme dedicatogli da Michele Leoni ¹⁸, elogiando il silenzio del sacro Recinto, lamenta però che sia spesso chiuso. Eloquente è inoltre il passo che recita: "Per tutti sacra de' cipressi è l'ombra: - De' cipressi? Che

parlo? Un sol, che lungi le patrie fosse annunzi, e una preghiera tragga o un sospir dal peregrin devoto, qui non ne appar. Forse che ingrato è il loco al germogliar de le ferali piante? O l'ignavia de l'uomo sino un riparo, un riparo dal Sol, nega a gli estinti?"

In realtà, il Bettoli già nel marzo del 1821 ¹⁹ ha provveduto al progetto di due grandi viali ornati di piante 'convenienti', forse il progetto rimane incompiuto, perché ancora nel 1832, il Molossi ²⁰ lo riprende e calca la mano: "del merito se ne avrebbe la pietà de' Parmigiani, se quel denaro" inutilmente speso altrove, servisse a "procurare qualche ombra gradita". Anche la costruzione non è ancora terminata: "dovrebbe essere contornato tutto quanto da portici con pilastri, siccome ora si vede sul lato dell'ingresso, ed in quello da fronte [...] Sì nel tempietto, come nel campo, e sotto i portici veggonsi lapidi, cippi, e monumenti sepolcrali di varia foggia".

Ultima descrizione 'storica', quella del Conte di Bombelles ²¹ nel 1845: "il cimitero debb'essere interamente circondato da portici, i quali saliranno al numero di 156. Una buona parte n'è già stata costrutta [...] Sotto i portici, e lungo i due gran viali che s'incrocicchiano nel mezzo del Campo Santo, veggonsi parecchi bei monumenti sepolcrali innalzati alla memoria de' cari estinti". Questo volume, e quello di Toschi, Bettoli e Leoni ²² del 1824, contengono due preziose testimonianze iconografiche, seppur 'romanizzate', dell'aspetto originale dell'opera.



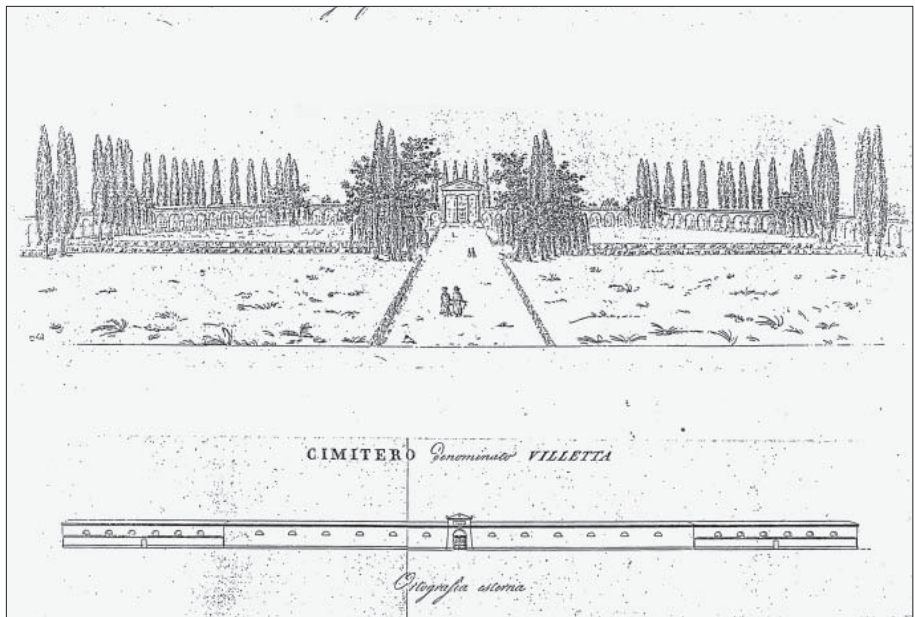
FIG. 8.3
Incisione nel libro
di Bombelles,
1845. [da ROSSI
pag. 29]

FIG. 8.4
Incisione nel libro
di Toschi, Bettoli
e Leoni, 1824. [da
ROSSI pag. 34]

Riassumendo: il Carme del 1828 testimonia la totale mancanza di alberi, nonostante il progetto del Bettoli datato 1821 che propone 'due grandi viali ornati di piante convenienti', e la situazione permane almeno fino al 1832. Non è quindi dato sapere se l'immagine del 1824, molto simile al disegno di Bettoli, rappresenti in pianta e prospettiva la situazione reale: si vedono i due ampi viali sterrati che dividono l'ottagono in quattro grandi campi erbosi spogli, sagomati alle estremità. Gli otto angoli, le estremità nord e sud del viale trasversale e la rotonda centrale sono segnalati da gruppetti di cipressi e forse pioppi, ed anche il confine esterno è circondato da cipressi a passo regolare.

La litografia del 1845, in una veduta dall'ingresso, raffigura una situazione più articolata. Lo spazioso viale centrale è affiancato da due strisce erbose, delimitate da piccoli cespugli e scandite da giovani pioppi. Sullo sfondo, si intravedono degli arbusti a delimitare i campi, mentre lo spazio racchiuso inizia a popolarsi di monumenti. La rotonda centrale non si vede, schiacciata dall'effetto prospettico, e non è alberata.

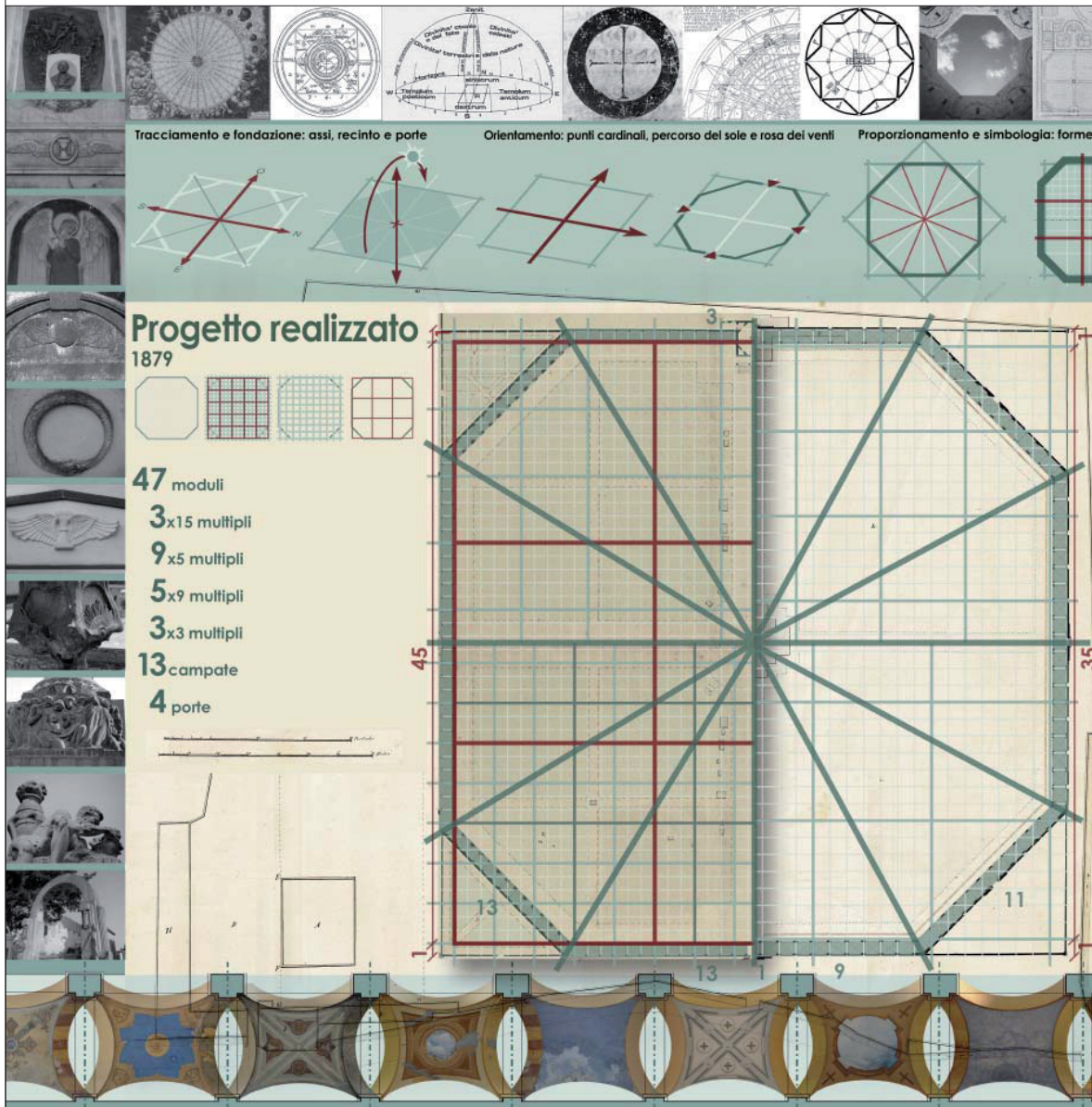
Infine Martini nel 1872 descrive due grandi viali fiancheggiati da salici piangenti e da mirti e cipressi che attorniano il recinto esterno, mentre nei campi le croci sono man mano sostituite da steli e monumenti²³, confermato dalla planimetria di Sante Bergamaschi che nel 1879 evidenzia già l'ulteriore scansione in quadranti più piccoli che arricchisce il disegno complessivo ed è rimasta pressoché invariata. È forse questo lo scenario della passeggiata in mezzo ai morti amata da Maria Luigia.



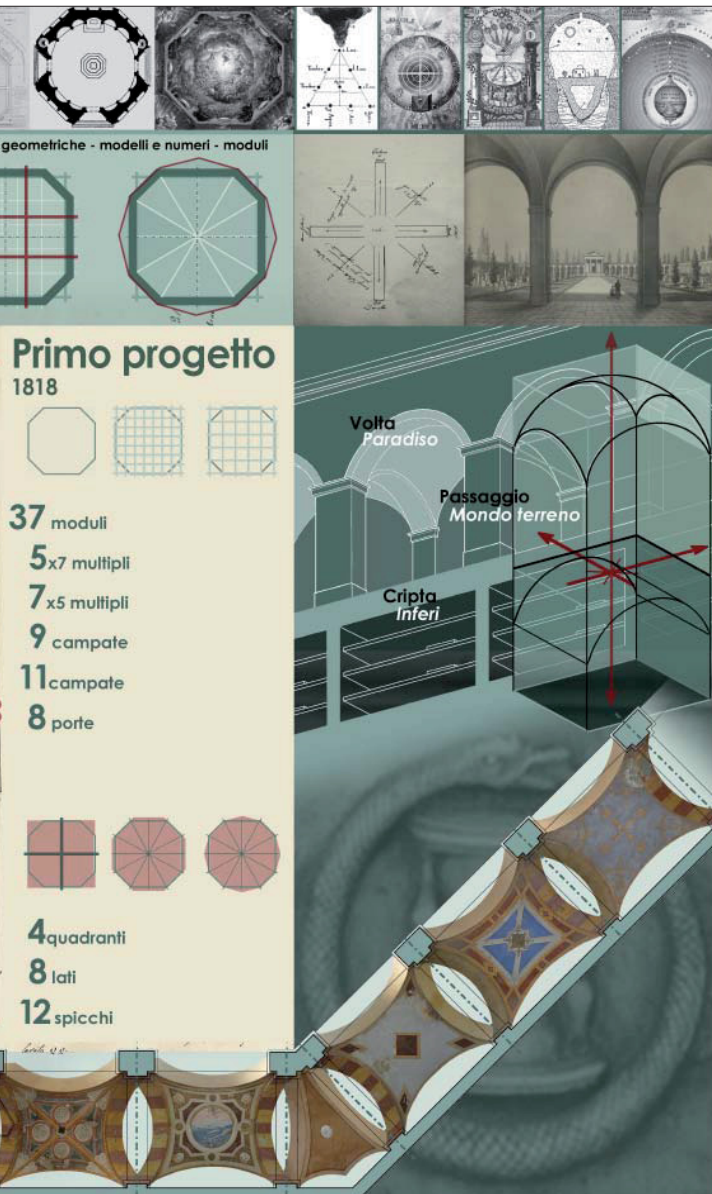
La Villetta di Parma: geometrie e simbologie per consacrare la terra

Tavola presentata al Convegno *Disegnare il tempo e l'armonia*, Firenze 2009.

Progettare un'architettura, eseguirne il tracciamento sul terreno, posarne la prima pietra sono azioni che l'uomo ha sempre caricato di significati simbolici e retorici. Tanto più quando l'edificio ha carattere religioso, come il Cimitero extraurbano di Parma. Il progetto, redatto dal Coconcelli con la collaborazione del Bettoli, ha una forte impronta neoclassica ed illuminista che deriva dall'applicazione dell'Editto di Saint Cloud e dal coevo dibattito architettonico.



L'analisi geometrica ha permesso di ricostruire la suddivisione in forme semplici e moduli dei due disegni, che sembra si possano ricondurre ad archetipi formali e modelli di riferimento consolidati. L'orientamento è riferito al percorso del sole dall'alba al tramonto, quindi ai punti cardinali e alla rosa dei venti. Nel tracciamento e fondazione, la determinazione degli assi cartesiani, cardo e decumano, e la costituzione di un recinto di separazione con porte che permettano il passaggio, trova un parallelo nell'arte aruspica, basata sulla determinazione di uno spazio sacro (templum) che rifletta la suddivisione della volta celeste. La costruzione manifesta la volontà di imporre un ordine misurabile al disegno di un edificio che sia modello



del cosmo, come accade nelle città ideali, riflesso delle cosmogonie antiche, dove l'intero universo presenta una costruzione geometrica. L'architettura e la decorazione esprimono valori sia sacri che laici, perciò la loro simbologia richiama la volta celeste o il cielo stellato piuttosto che l'oltretomba, la luce o le tenebre, il tempo ciclico o l'eterno ritorno oppure lo scorrere della vita e gli affetti, la morte e l'oblio o la celebrazione della memoria civica e delle gesta degli eroi...

Il proporzionamento prende a modello forme geometriche elementari costruite su moduli numerici che seguono rapporti armonici (3-5, 5-7) o hanno valore simbolico, i cui significati sono codificati dalla cabala e dalle scienze esoteriche, cui attinge anche la massoneria che elegge l'architettura a scienza iniziatica per eccellenza. Già i primi disegni della Villetta prevedevano la presenza di un recinto porticato per collocare i monumenti delle famiglie illustri e congregazioni religiose e campi quadrupartiti per le sepolture comuni in fossa, sul modello del Milizia. La forma ottagonale irregolare è invece concepita nel 1818, per ampliare la superficie e ricavare settori separati agli angoli (Acattolici, Limbo, Giustiziati, Ossario). Nel progetto realizzato (il disegno riportato è del 1879) sono modificati numero e proporzioni delle arcate, a seguito di considerazioni sul dimensionamento delle parti, mantenendo quasi inalterata la forma complessiva. I moduli più piccoli su cui in entrambi i casi è proporzionato l'intero ottagono corrispondono proprio alla campata e sono modificati da 37 (fiore della vita) a 47 (il morto!).

Le motivazioni di queste modifiche non sono chiare, a causa anche della frammentazione della documentazione, che è conservata in archivi separati.

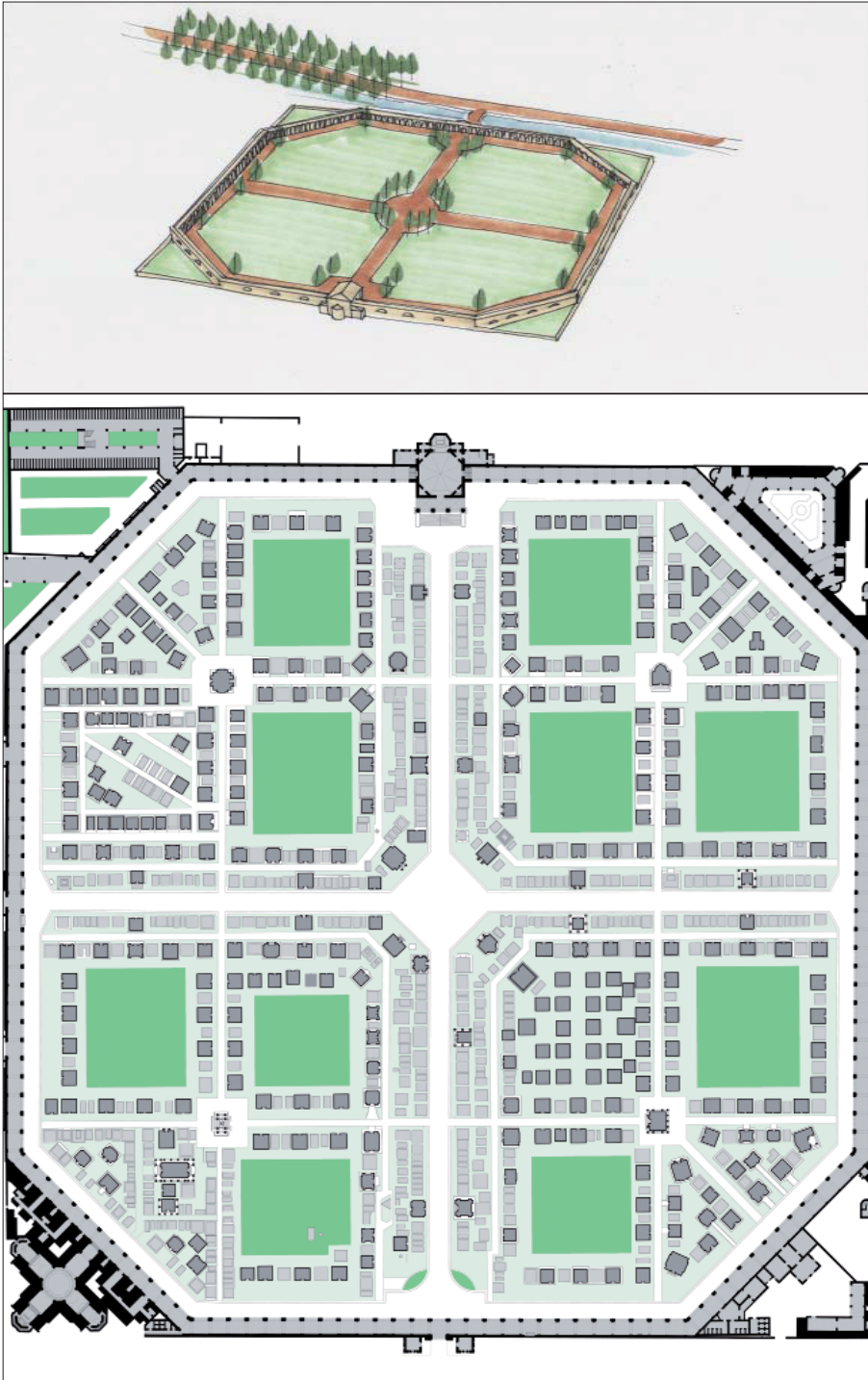


FIG. 8.5
Schematizzazione
dell'ipotetico
ottagono
completato.

FIG. 8.6
Planimetria
dell'Ottagono,
situazione attuale.

FIG. 8.7
Foto aerea
zenithale
della parte
monumentale,
con evidenziati gli
alberi, 2007. [da
Google Earth]

8.2

Gli ampliamenti e le saturazioni

La vendita delle concessioni per gli archi si conclude solo nel 1867²⁴ e già nel 1872 “rimanendo solo sei archi a compiere l’intero porticato [...] si manifesta l’urgente bisogno di provvedere per il collocamento dei cadaveri, sia pei posti a perpetuità che per quelli a tempo”²⁵.

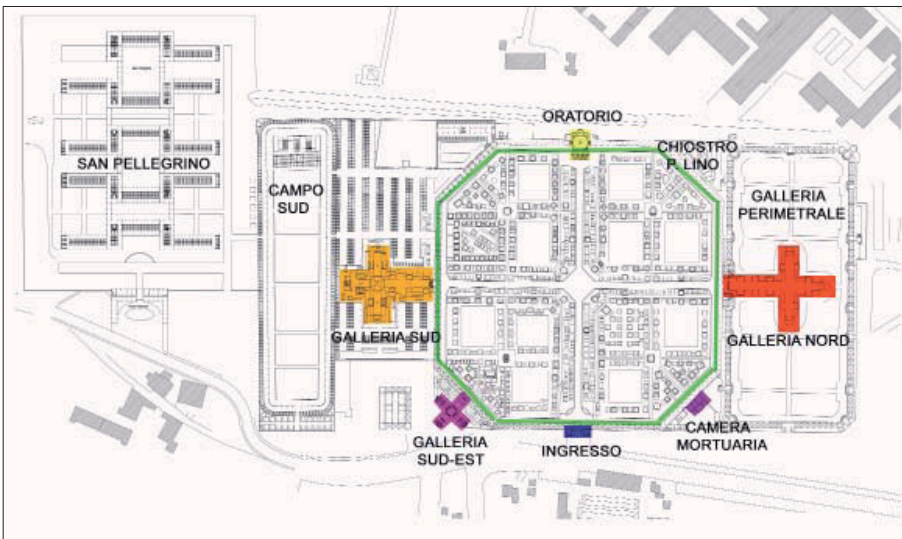
La necessità di ampliamento non è determinata dalla carenza di posti in generale (all’inizio il progetto, in base ai calcoli sul fabbisogno, prevedeva di utilizzare solo metà dell’Orto della Villetta), bensì di quelli ‘distinti’ sotto i portici, per cui c’è già una lista di attesa²⁶. Per questo motivo la prima addizione è progettata come edificio per tumulazioni, in forma di due ‘chiese’ gemelle collocate alle estremità nord e sud dell’ottagono. Nel ‘79 si apre così il cantiere per la Galleria Sud, primo degli ampliamenti in forza dei quali il cimitero “ha continuato e continua ad ingrandirsi anno per anno con l’aggiunta di nuovi campi, di nuovi chiostri, di nuove arcate che sorgono intorno tanto che attualmente ha raggiunto una ampiezza veramente imponente prendendo forma di un immenso agglomerato asimmetrico, mentre nell’interno dell’antico e pur vasto perimetro centrale sorgono senza posa nuove cappelle e monumenti in marmo”²⁷. La città dei morti parmigiana, incessantemente brulicante di vita e di cantieri, ha mostrato solo per poco la forma perfetta e compiuta a cui l’architetto aspirava.





FIG. 8.8
Foto aerea
della parte
monumentale,
con evidenziato il
verde, 2007. [da
ROSSI pag. 19]

FIG. 8.9
Planimetria del
complesso con
indicati i settori.



Le successive espansioni dell'Ottagono monumentale sono state progettate in genere come organismi autonomi, connessi al corpo principale, secondo tipologie architettoniche differenti che rispondono alle necessità di reperire di volta in volta nuovo spazio per tumulazioni, cappelle private, inumazioni. Come l'architettura, anche la presenza vegetale segue l'evoluzione delle esigenze funzionali e del gusto. Nell'ordine, si hanno ²⁸:

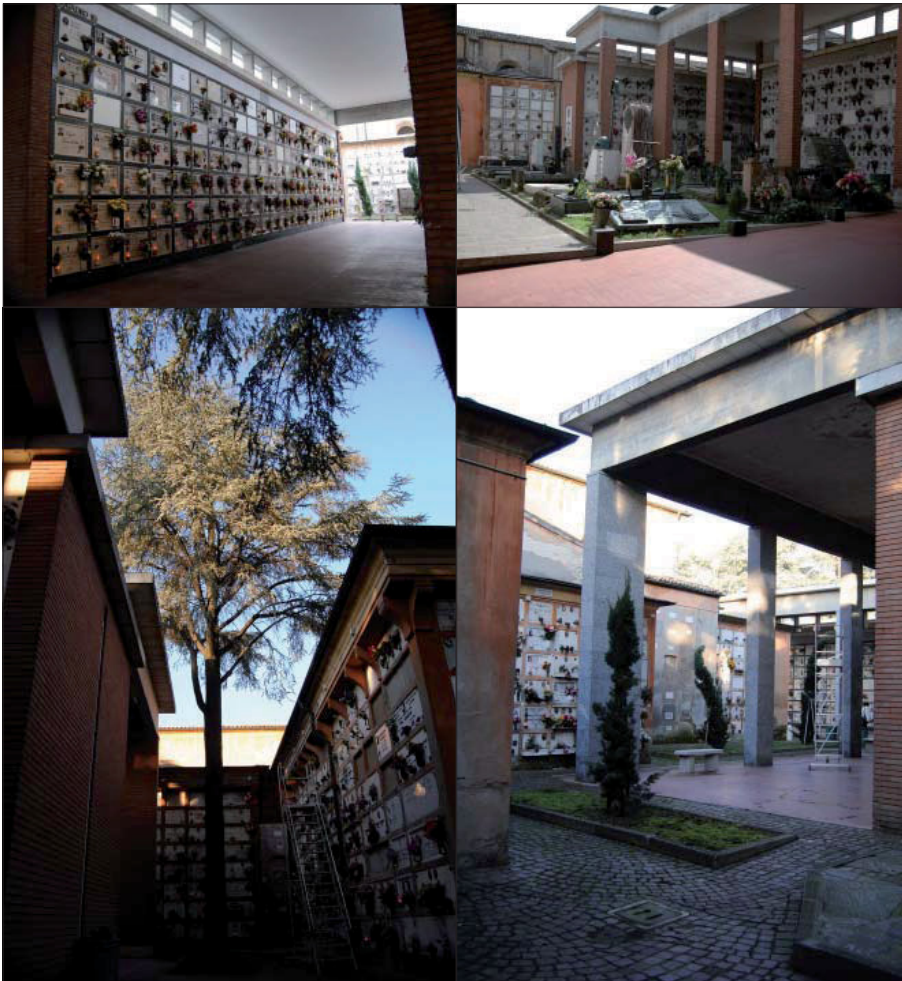
- Gallerie: Sud (1872, Campo dei Caduti 1918, Addossati 1920, Reparto A 1962 e B 1967), Nord (1899, cappelle esterne 1934) e Sud-Est (1927, Gallerie numerate 1925);
- Galleria Perimetrale Nord (1931) e Campo Sud (1953);
- Chiostro Padre Lino (1947), e Reparto San Giuseppe (1978);
- Settori Acatolici (1819, ampliati 1865 e 1913);
- San Pellegrino (1979), San Pellegrino Nuovo (progetto 2005, primo stralcio 2010).

Gallerie Sud, Nord e Sud-Est

Il progetto elaborato dall'architetto Marco Sante Bergamaschi nel 1872 propone due ampie strutture gemelle a croce latina, che dall'esterno appaiono come chiese articolate sui fianchi dalla scansione che all'interno alterna quadri di avelli e cappelle private. La sepoltura privata è quindi tutta racchiusa all'interno, tanto che volte le navate voltate sono chiamate 'percorsi coperti', ed il verde è solo esterno, di pertinenza pubblica. Attorno a ciascuna galleria è disegnato un recinto rettangolare, dagli angoli leggermente smussati, che abbraccia tutto il lato lungo dell'ottagono e contiene campi di inumazione scanditi da viali regolari. Sicuramente sistemato a prato, nelle due fotografie databili agli anni '50 del si vedono scarsi alberi, e una situazione di scansioni in porzioni irregolari non delimitate.

Nel tempo, il lato Nord è completamente ridisegnato dalla successiva addizione del portico perimetrale, mentre il lato Sud subisce una serie successiva di saturazioni. Prima è individuata un'area dove collocare i monumenti dedicati ai caduti militari della Grande Guerra, poi il profilo esterno della Galleria è rivestito da piccole strutture ad avelli addossate. Infine, l'intero spazio è saturato dalla costruzione di file di quadri di avelli con passaggi coperti che hanno occupato tutto lo spazio disponibile tra il palazzetto ed i settori acatolici, lasciando libere solo piccole aiuole attorno alla galleria, dove crescono grandi cedri ²⁹ che cercano in altezza aria e luce, sovrastando le architetture, e piccoli cipressi colonnari. Anche lo spazio dedicato ai caduti è rimasto confinato in un piccolo riquadro erboso racchiuso dalle costruzioni.

La Galleria Sud-Est è edificata occupando parte del settore angolare omonimo, di cui rimane il muro di cinta. In seguito, la costruzione degli addossati ha saturato completamente lo spazio di risulta tra il braccio trasversale ed il portico dell'ottagono, lasciando solo uno spicchio di terreno scoperto pavimentato. Il lato esterno si presenta oggi, dopo il recente restauro, liberato dal muro verso la strada, con una pavimentazione che riprende a terra il disegno del recinto originale.



FIGG. 8.10-13
Reparti A e B
addossati alla
Galleria Sud: i
colombari coperti,
il campo dei
caduti, uno dei
cedri che cerca
aria e luce, i nuovi
cipressini nelle
aiuole.

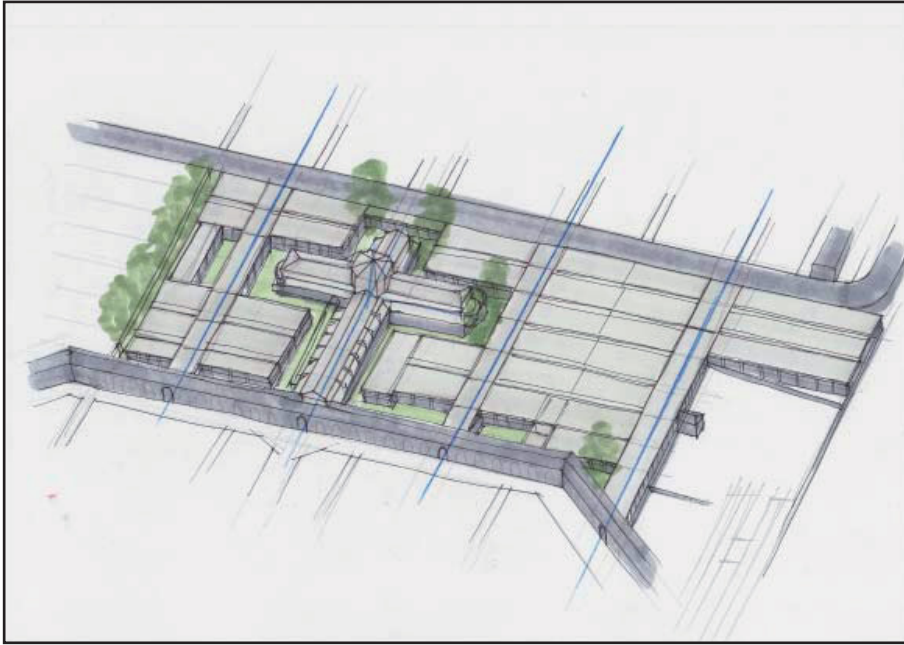
FIGG. 8.14-16
Settore evangelico.
Alcune delle
tombe più antiche
addossate al muro
di cinta, le siepi di
delimitazione ed il
foliage autunnale
dell'acero
campestre.

Settori Acatolici

Racchiuso dal progetto nel settore angolare di sud-ovest³⁰, il campo per le inumazioni perpetue riservato alla comunità israelita nel 1856 è spostato all'esterno verso sud ed ampliato nel 1872 fino al confine con il recinto della Galleria Sud. In seguito, quasi metà del terreno verso est viene scorporato per la costruzione del Reparto B. Oggi i protestanti occupano l'area triangolare, mentre gli ebrei il recinto a sud. Nell'estremità ovest, presso il muro di cinta, si trovano ancora le lapidi più antiche.

Nella planimetria di progetto delle gallerie, nel 1875, sono disegnate le scansioni interne dei vialetti in forma irregolare e ancora oggi i sentieri di accesso alle sepolture e alcune delle tombe sono affiancati da siepi di bosso in modo discontinuo. Alcuni alberi sono cresciuti, forse spontaneamente, in entrambi i recinti, rafforzando l'immagine di giardino romantico. Forse il ciliegio che occupa una posizione rilevante nel campo israelita è, come gli altri alberi da frutto, simbolo della continuità della vita.

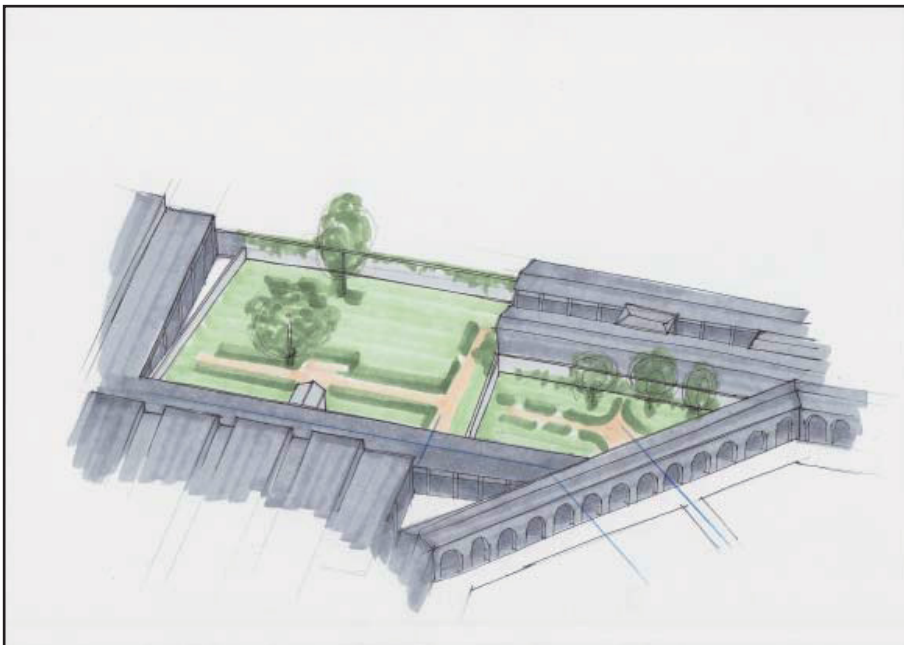




FIGG. 8.17
Galleria Sud
incalzata dai
colombari.
Elaborazione
autografa a
schizzo.

FIGG. 8.17
I settori acattolici
con gli alberi
spontanei.
Elaborazione
autografa a
schizzo.

FIGG. 8.19-21
Campi di
inumazione
comuni bordati
da siepi e orlati di
filari di libocedri,
nei campi Nord
e Sud.



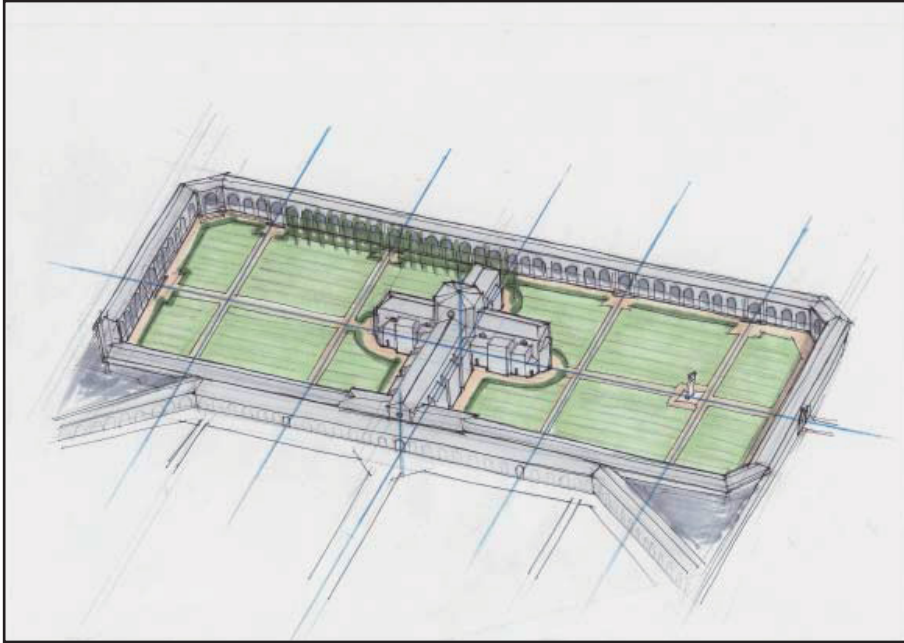
Galleria Perimetrale Nord e Campo Sud

I due grandi ampliamenti collocati alle estremità nord e sud dell'ottagono si conformano sul modello del recinto porticato dagli angoli smussati, che si estende per tutto il lato dell'originale quadrato perimetrale conferendo al complesso dall'esterno la forma di un rettangolo allungato, che rientra in corrispondenza del Palazzetto. All'interno, le due strutture contengono sotto i vasti portici una successione di colombari alternati a poche cappelle private. I campi centrali sono adibiti alle inumazioni in campi comuni e distinti che vengono rinnovati e spostati a rotazione, per cui le fotografie in anni diversi riportano situazioni alternativamente di manto erboso o muretti di delimitazione, steli bianche allineate o scacchiere di copritombe.

La scansione interna del campo nord è più articolata grazie alle porzioni curvilinee che circondano la galleria, e gran parte del perimetro è sottolineato dalla siepe formale in bosso, mentre l'alberatura alta è limitata ad uno spezzone di filare di libocedri a nord-ovest.

Il campo sud è più semplificato, con sei campi rettangolari delimitati da vialetti con siepi (a ovest una piccola parte è stata edificata con quadri di avelli isolati), ma l'allineamento dei libocedri lungo il perimetro è più continuativo.

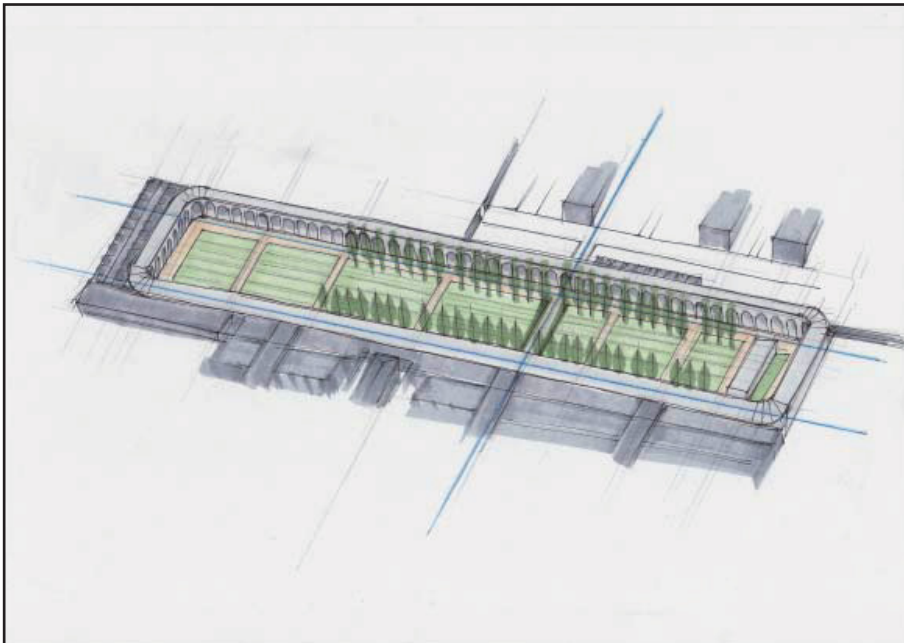




FIGG. 8.22
Galleria Nord
racchiusa
dal portico
perimetrale,
con campi per
inumazioni. Elaborazione
autografa a
schizzo.

FIG. 8.23
Campo sud.
Eccettuato
il passaggio
principale, non si
rilevano assialità di
percorrenza.

FIGG. 8.24-26
Il cortile del
Chiostro con il
pozzo al centro
ed il rettangolo
erboso del San
Giuseppe.



Chiostro Padre Lino e Reparto San Giuseppe

I due piccoli settori posti nei settori angolari dell'Ottagono verso ovest ripetono in uno spazio ridotto la tipologia del chiostro porticato con colombari, cappelle e spazio scoperto centrale.

Il primo, a forma di triangolo rettangolo isoscele (è lasciata una striscia di risulta verso nord), sostituisce il settore originariamente dedicato ai condannati a morte ed è dedicato a Padre Lino Maupas, cappellano del carcere, raffigurato nella statua bronzea con il pozzo che occupa il centro del piccolo giardino dove crescono alcuni arbusti che contribuiscono a richiamare l'immagine del chiostro, sottolineata anche dal trattamento delle superfici pilastrate con mattoni faccia a vista.

Il secondo ha forma rettangolare e si sviluppa su due piani, per cui la scala occupa una posizione rilevante al centro. Lo spazio verde centrale lungo e stretto è sistemato a tappeto erboso, e riceve poca luce.



San Pellegrino e San Pellegrino Nuovo

L'ampliamento di San Pellegrino è costituito da cinque stecche sagomate di blocchi di colombari a due piani, che si elevano isolate in un vasto rettangolo erboso disassato rispetto al resto del complesso. L'andamento spezzato conforma sei giardini rettangolari in parte piantumati con arbusti (bassi cipressi conici, e altri più liberi) e piccole aiuole fiorite nei cinque spazi più stretti. La cortina edificata che li circonda, aumenta la percezione di spazio racchiuso.

Dalla parte verso il nuovo ingresso ad est, la striscia di prato contiene alberature alte a foglia caduca disposte in modo libero, che attenuano la rigidità del costruito.

Il progetto per il nuovo ampliamento, di cui è costruito solo il primo stralcio, prevede di abbracciare con lo stesso modulo l'intero lotto, costruendo una cortina continua alta due piani, e sistemando gli spazi interni a verde in modo più formale. Il perimetro dovrebbe essere segnato dall'esterno da alberature alte e strette collocate tra le scansioni della cortina in mattoni faccia a vista, inquadrando delle simboliche porte nere.

Il PCm ha determinato la necessità di individuare nuovi spazi per le inumazioni, ed è probabile che saranno ricavati nel terreno libero adiacente agli edifici.

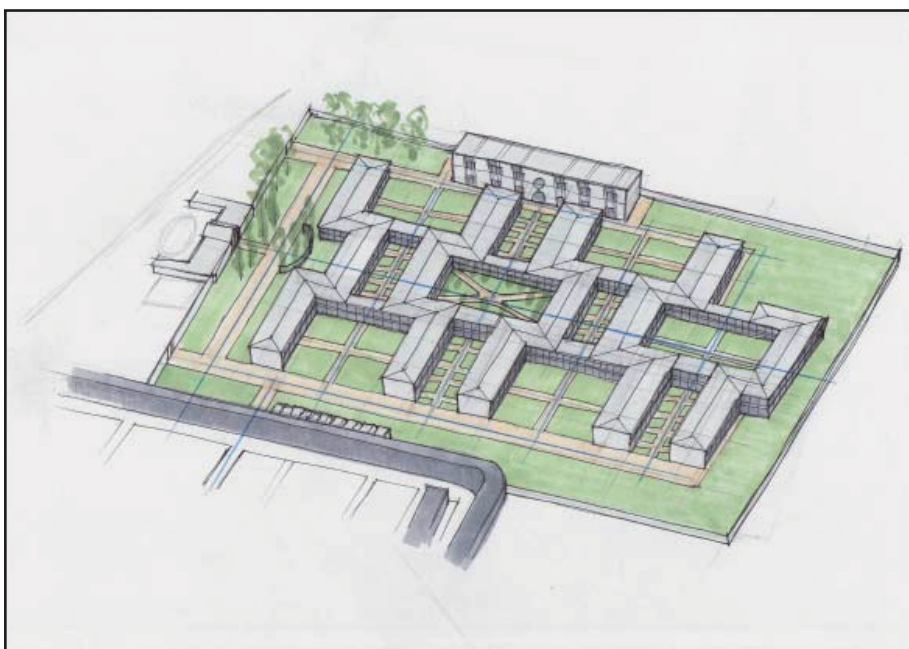
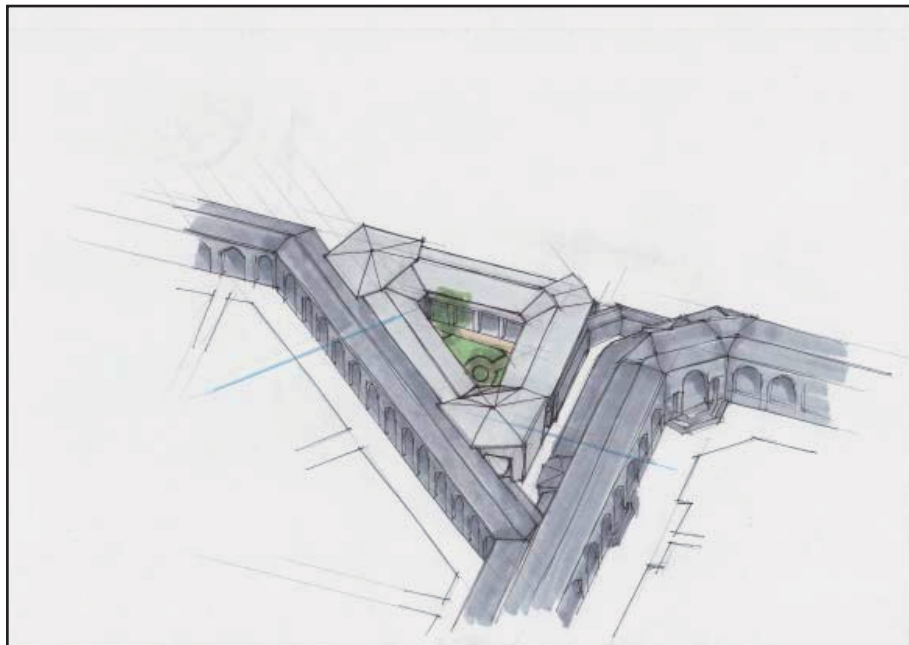
FIGG. 8.27-28
Due dei cortili recchiusi dai blocchi di colombari, con la nuova realizzazione sullo sfondo.

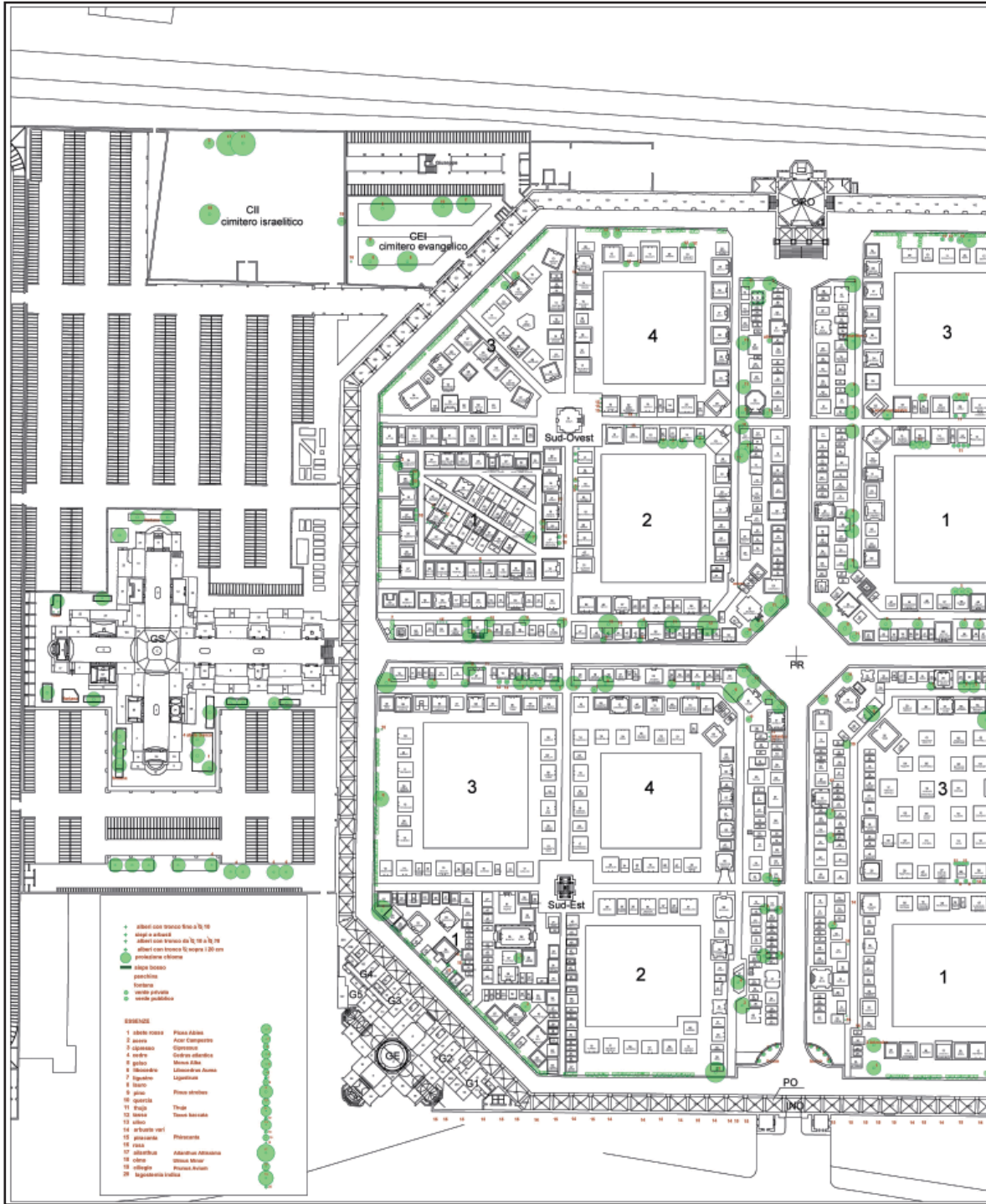
FIGG. 8.29-30
L'accesso al San Pellegrino dal Campo sud, attraverso uno spiazzo aperto, e l'uscita verso la strada, con le alberature alte.

FIG. 8.31
L'area triangolare dedicata a Padre Iino. Elaborazione autografaz a schizzo.

FIG. 8.32 i
Colombari del San pellegrino e giardini racchiusi. Elaborazione autografaz a schizzo.







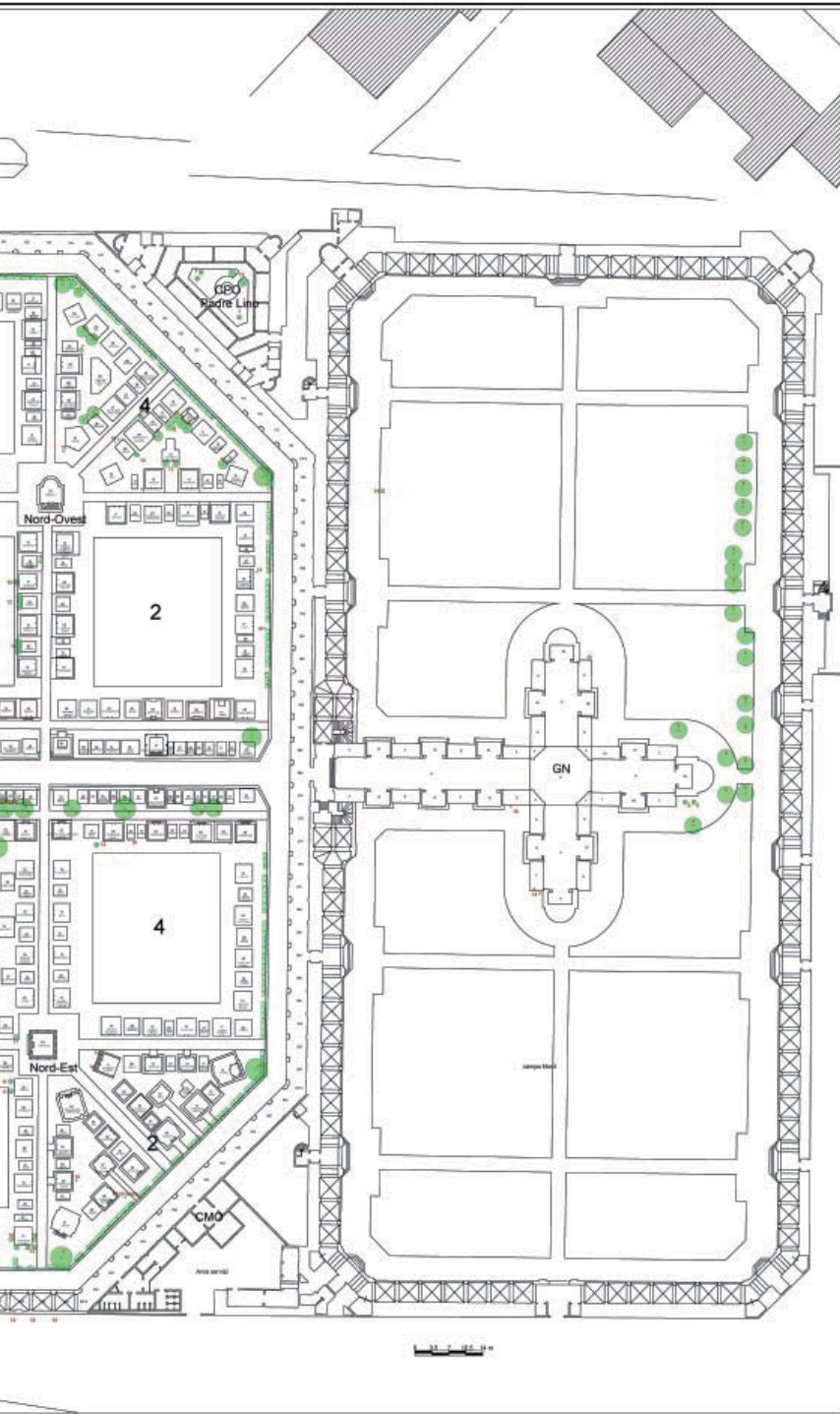


FIG. 8.33
Tavola A.7 del PPO, rilievo
del verde nell'Ottagono
monumentale e sue
pertinenze, aggiornato
al 2005. Emergono per
consistenza le conifere
del viale nord-sud, la
porzione di filare di
libocedri nel Campo
Nord (presenti anche
nel Campo Sud in modo
più omogeneo), i cedri
addossati alla Galleria
Sud e gli alberi spontanei
nei settori acattolici. Si
nota l'incompletezza dei
perimetri con le siepi.

8.3

Verde pubblico, dentro e fuori dal recinto

Il verde pubblico (a grande scala) ha anzitutto la funzione di sottolineare l'unitarietà della forma architettonica dall'esterno, evidenziando il recinto, e dall'interno, scandendo le assialità principali, indifferentemente dalla tipologia dell'edificato in cui si colloca. Perciò le due fondamentali strutture dell'architettura verde che svolgono questo ruolo sono di matrice lineare: i filari di alberi alti e le siepi di arbusti, che affiancano i viali o i muri di cinta. Spesso lo spazio aperto racchiuso dai viali è coperto da un manto erboso continuo, che circonda le inumazioni e le tumulazioni. Questi elementi sottolineano l'organicità della forma e la loro funzione di punti di riferimento cresce di importanza quando la saturazione dell'interno fa perdere la percezione della forma planimetrica, in seguito alla chiusura delle visuali. È perciò fondamentale che il loro disegno sia il più possibile continuo ed omogeneo.

Gruppi di alberi alti di forma più libera e piccole aiuole sono invece le strutture utilizzate per segnalare gli ingressi.

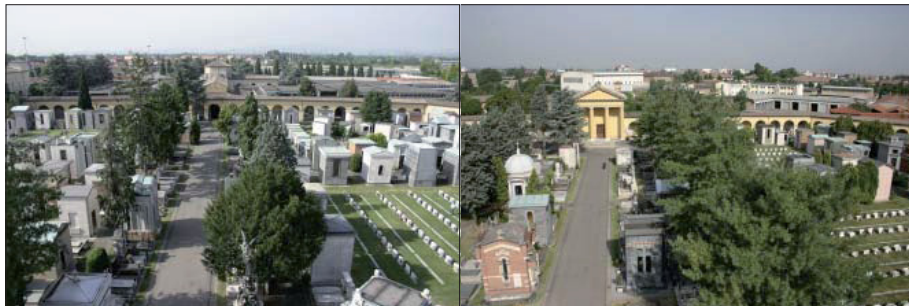
Viali interni e aiuole

Alcune descrizioni storiche, ma soprattutto le fotografie aeree realizzate dagli anni '50 del Novecento ed alcune immagini fotografiche d'epoca, che inquadrano momenti di vita civica, documentano fasi costruttive o raffigurano vedute urbane, sono la testimonianza fondamentale per ricostruire l'evoluzione della presenza del verde all'interno dell'ottagono monumentale e negli ampliamenti. Gli archetipi del disegno sono i soliti tre: punti/alberi, linee/siepi e superfici/prati.

La scansione in 16 riquadri dell'ottagono centrale vede nel corso del tempo ridursi quelle alberature che erano state poste anche all'interno dei campi, sostituite dai monumenti di pietra e spostate a sottolineare i viali, che sono oggi asfaltati. Sono ora le siepi e gli arbusti privati a delimitare in alcuni casi lo spazio tra le tumulazioni e i campi di inumazione. Un effetto gradevole è dato dall'alternanza, anche se incompleta, dei retri delle edicole e delle quinte di sempreverdi che spalleggiano le tombe, verso i campi di inumazione.

L'eterogeneità delle specie di sempreverdi che oggi hanno raggiunto dimensioni considerevoli contribuisce a creare, osservando lo spazio da alcuni punti di vista privilegiati (o inediti, come dal cestello innalzato al centro della rotonda per effettuare alcune riprese fotografiche), una forte impressione di 'giardino'. Rispetto alla situazione rilevata nel 2005 ³¹ tuttavia diversi esemplari mancano all'appello,

FIGG. 8.34-35
I viali centrali
visti dal cestello
evidenziano la
presenza delle
alberature alte. La
varietà delle specie
contribuisce a
creare l'immagine
di parco. [fotografo
Francesco Lia
2008]



FIGG. 8.36-39
Fotografie dei
quattro bracci dei
viali.

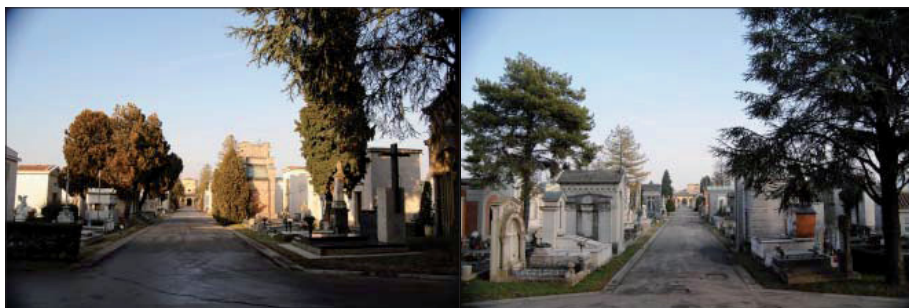


FIG. 8.40
Cartolina d'epoca
raffigurante il viale
principale senza la
fila di tombe che lo
restringono e con
numerosi giovani
alberi. [da TANZI
pag. 29]



eliminati per problemi di stabilità o vecchiaia o perché danneggiavano le architetture circostanti, essendo ormai troppo cresciuti.

Negli ampliamenti la situazione è meno articolata, in quanto lo spazio pubblico è costituito da campi di inumazione serviti da viali, limitandosi a siepi e filari che eventualmente cingono i campi di inumazione, ad eccezione del San Pellegrino in cui sono poste alcune piccole aiuole fiorite, mentre l'ampia distesa erbosa all'esterno è lasciata spoglia.

Le specie di prima grandezza prevalenti sui viali dell'ottagono sono cipressi, cedri, tassi, abeti e pini, la Galleria Sud è circondata da cedri, i filari dei campi nord e sud sono di libocedri. In prossimità dell'ingresso del San Pellegrino e nei reparti accattolici sono collocate specie a foglia caduca: aceri, robinie, frassini, e altre in unico esemplare. Tra gli alberi di seconda grandezza è molto diffusa la tuja, che si trova al centro della rotonda dell'Ottagono assieme a dei cipressi leylandii, nei giardini del San Pellegrino ed anche a corredo di numerose tombe. Si trovano anche giovani cipressi piramidali o colonnari. Nel 2005 si contano 392 alberi di proprietà comunale, mentre gli arbusti sono rari, prevalentemente privati. Le siepi sono prevalentemente di bosso, talvolta ligustro. Sono poche le specie che danno colore, qualche forsizia e lagerstroemia, mentre i fiori sono limitati alle aiuole di ingresso.

Viale di collegamento con la città e sistemazioni esterne

Nel 1862, il progetto del viale di collegamento tra il camposanto e la vicina porta della città ³² rispecchia la coeva situazione italiana: è sentita l'esigenza di conferire solennità e sacralità al tracciato viario che porta dall'una all'altra città, sull'onda delle iniziative di monumentalizzazione urbana che fanno seguito all'unificazione nazionale. All'epoca, la città è tutta racchiusa dentro le mura e il cimitero si trova ancora in aperta campagna. Il 'rettilineamento' e l'ampliamento del viale (inizialmente di 6 metri, portati a 9), affiancato da una doppia fila di pioppi che separa i marciapiedi dalla carreggiata (inizialmente erano previsti dei gelsi, più 'agrestì', ma meno solenni), lo collega la nuova maestosa barriera Vittorio Emanuele con una vera e propria passeggiata extraurbana, di dimensioni paragonabili allo Stradone presso la Cittadella. Lo scenario è tuttora suggestivo.

Nel 1863 è sostituito anche il ponte che scavalca il canale che scorre davanti all'ingresso, mentre gli avancorpi monumentali sono realizzati nel 1905.

Si hanno poche documentazioni della sistemazione esterna del recinto. Lo spazio aperto circostante si è man mano ridotto per l'avanzare dell'edificato urbano, ed oggi rimane libera la fascia di rispetto, variamente alberata, delimitata a nord dagli orti

cittadini e a sud-est da campi coltivati. Dei quattro filari, ne è stato eliminato uno verso est, forse quando Jacopo Bocchialini ha scritto un appello sulla rivista Aurea Parma intitolandolo "Salviamo i pioppi della Villetta" : "i nostri pioppi della Villetta sono qualcosa di meno, in un certo senso, e qualcosa di più, come ricordo di tutto in popolo: sono il viatico dell'eterno nel caduco, l'accompagnamento alle tombe e alle are, il nodo che lega la vita alla morte, il passato all'avvenire. Essi furon cari ai nostri spiriti maggiori e di molti accompagnarono il transito estremo col molle ondeggiare delle loro cime, col lieve fremito delle loro fronde. Chi, dei nostri trapassati che a Parma diedero amore e onore, assisterebbe indifferente a questo minaccioso dispregio di sacre memorie?"³³.

Il lato verso la strada presso i due ingressi accoglie i parcheggi per i visitatori ed è sistemato con siepi di ligustro e pyracantha e aiuole con fiori e piccoli alberi.



FIG. 8.41
Fotografia del
Viale alla Villetta
dalla cima
dell'acquedotto,
anni '50. [da ASCPr
FOTOTECA]

FIGG: 8.42-43
Il viale alberato
e i due ingressi
al cimitero in
novembre.



FIGG. 8.44-51
Raccolta di fotografie d'epoca dalla Fototeca dell'Archivio Storico Comunale, anni '50: la rotonda centrale con cipressini colonnari tutt'intorno, il tempio Paganini ancora isolato e circondato da siepi e piccoli cipressi, un vialetto interno inghiaiato, il Chiostro Padre Lino all'inaugurazione, la Galleria Sud in campo aperto (ma già con gli addossati) e un campo ad inumazione presso la stessa, le due gallerie perimetrali all'inaugurazione. [da ASCPr FOTOTECA]

FIG. 8.52
Il viale ed il palazzetto. [da CAMPANINI pag. 107]



FIG. 8.53
Il viale della Villetta nel giorno dei Morti, Carmignani, 1882. [da ROSSI pag. 15]



FIG. 8.54
Il viale e l'ingresso prima della modifica con gli avancorpi e della copertura del canale per realizzare il parcheggio, in una cartolina d'epoca. [da TANZI pag. 129]

FIG. 8.55
La rotonda centrale durante i funerali di Campanini, 1920. [da MARCHESELLI pagg. 370-371]

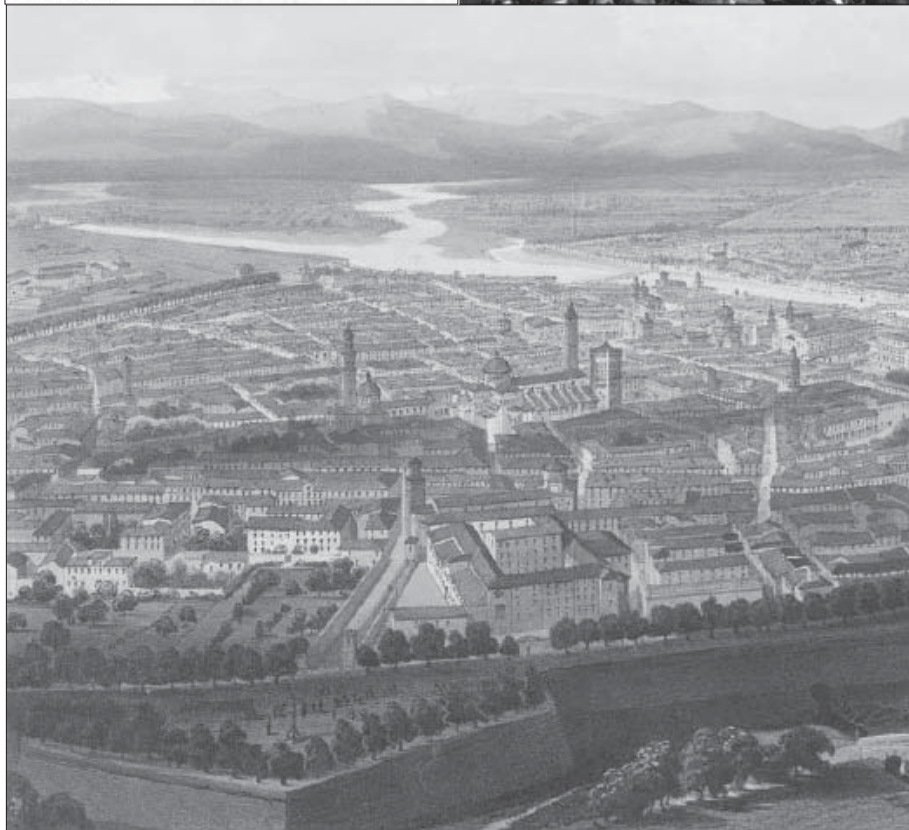


FIG. 8.56
Vista di Parma dai Bastioni di San Francesco, Guesdon, 1850 circa. Tra il fiume e la strada per La Spezia si vede il terreno scelto per edificare il Cimitero della città. [da ATLANTE ICONOGRAFICO PARMENSE]

NOTE AL CAPITOLO 8

¹ Planimetria: AdSPr, Mappe di Fiumi e Strade, vol. 13 n. 19. Prospetto e sezione dell'oratorio, pianta dell'oratorio, pianta e sezione dell'ingresso: Mappe del Patrimonio dello Stato, n. 633-634-635, in copia: siglato Cocconcelli 5-10-18, approvato Presidente dell'Interno 5-2-19. Vedasi AA.VV., *Maria Luigia donna e sovrana*, 1992, pp.94-95 e Anna Còccioli-Mastroviti, *op. cit.*, p.225.

² AdSPr, Segreteria di Stato e di Gabinetto b.439 con i disegni delle due versioni, non firmati né datati.

³ AdSPr, Comune b.2292.

⁴ Necrologio in GAZZETTA DI PARMA 27 ott. 1818: la morte è avvenuta il 22 per malattia, lapide in Alice Setti, *op. cit.*, p. 111 e 199.

⁵ AdSPr, PI b.256, GOV b.543. 28 feb. 1819 Dalla Rosa a Mistrali soffre "il non avere il Comune, siccome ha avuto sino a questi ultimi mesi, un architetto proprio e particolare".

⁶ AdSPr, PI b.256, *Rapporto sul Cimitero di Parma*, anonimo conservato in copia, 15 feb. 1819. Ricalca fedelmente lo stile di Giuseppe.

⁷ AdSPr, PI b.256. Anonimo, la grafia corrisponde a quella di Antonio, con lo stile tipico del padre.

⁸ AdSPr, Accademia b.277. Anna Còccioli-Mastroviti, *op. cit.*, p.202 attribuisce anche questo progetto a Giuseppe Cocconcelli. Ma gli Accademici non lo nominano esplicitamente, ed il disegno non è reperibile. Dal 1817, i progetti pubblici furono posti sotto il controllo dell'Accademia: nel '17 e nel '19 furono giudicati i progetti per il Cimitero di Piacenza, almeno quattro, dei Tomba. In Archivio di Stato sono conservate anche interessanti relazioni relative all'istituzione dei cimiteri di Piacenza e Parma, alla situazione delle campagne ed al confronto con le altre città.

⁹ Musiari e Còccioli riportano che furono gli accademici a suggerire di creare i reparti separati, mentre tale idea era già assodata. Inoltre, essendo il Cocconcelli già defunto, non poté intervenire personalmente sulle modifiche apportate all'ultimo progetto. In particolare, nei documenti si fa sempre riferimento a modifiche nelle dimensioni dei portici, che si ripercuotono sulla proporzione dell'ingresso, ma non è mai specificato il nuovo numero di sepolcri per ogni lato. La prima pianta pervenuta è del 13 mag. 1820 firmata Bettoli, mostra già la situazione definitiva (PI b.256).

¹⁰ AdSPr, GOV b.543. 27 feb. e 2 mar. 1819 Dalla Rosa a Mistrali: "si era fatto disegnare in fretta, e alla meglio la Pianta, l'elevazione, e lo spaccato della Piramide, che così, come sono qui unite, sono state presentate agli accademici". Il disegno è disperso.

¹¹ AdSPr, GOV b.543. Dalla Rosa a Mistrali.

¹² AdSPr, PI b.256. Approvazione del 13 mag. 1819 sulla base di corrispondenza e perizie diverse.

¹³ AdSPr, PI b.256. Citata da Alice Setti, *op. cit.*, p.76.

¹⁴ In nota: "Tra le rendite dell'Opera, giusta il N.4 dell'art. 36 del decreto 30 dicembre 1809, è annoverato anche il *prodotto spontaneo de' terreni che servono a cimitero*. Quindi non è da porsi in dubbio che, ove il Cimitero all'Opera appartenga, essa non abbia il diritto di vendere l'erba e le foglie delle piante ivi collocate, senza permettere tuttavia che vi pascoli bestiame; il che sarebbe irriverenza al luogo ove giacciono le spoglie di coloro cui fummo uniti per consorzio di natura e di religione. Eguale diritto spetterebbe al Comune ove fosse proprietario del Cimitero" citazione da S.N., *Collezione decreti sovrani*, 1846, pp.9-10.

¹⁵ AdSPr, GOV b.543. Il collaudo dell'ingresso e della cappella è datato 26 mag. 1821 e del 26 sett. è l'approvazione degli Anziani. La benedizione è 24 mag. 1823, in GAZZETTA DI PARMA 27 mag. 1823.

¹⁶ *Risoluzione Sovrana 19 agosto 1819, riguardante la costruzione de' Portici o Sepolcri di Famiglia nel Cimitero di Parma*. In novembre Cornacchia ammette che solo nove archi sono stati richiesti, ma confida che con la bella stagione le dichiarazioni aumenteranno per effetto del decreto (AdSPr, Segreteria

di Stato e di Gabinetto b.205).

¹⁷ Paolo Donati, *op. cit.* È la prima descrizione ‘ufficiale’ della Villetta dopo la realizzazione.

¹⁸ Michele Leoni, *La Villetta o Campo Santo di Parma*, 1828. Riportato integralmente in Michela Rossi, *Città perduta cit.*, pp.16-17.

¹⁹ AdSPr, Comune b.2292, l’approvazione è di giugno.

²⁰ Lorenzo Molossi, *op. cit.*, pp.349-350.

²¹ C. Bombelles, *op. cit.*

²² Paolo Toschi, Nicolò Bettoli, Michele Leoni, *I principali monumenti...*, 1824. Il disegno mostra il fronte originale con le lunette, che ad oggi sono conservate solo, in parte, dietro l’oratorio, anche se lievi tracce sono visibili lungo tutto il perimetro. Anche il prospetto del cimitero di Reggio Emilia, risalente al 1808-10, presenta interessanti assonanze. Vedasi AA.VV., *Il cimitero suburbano e il cimitero ebraico di Reggio Emilia*, 2000.

²³ Cfr. Alice Setti, *op. cit.*, p.77. Giuseppe Polli, *Parole lette nel cimitero comunale di Parma il 20 marzo 1862 pei funerali dei martiri d’Italia*, nomina ‘mesti salici e torreggianti pini’.

²⁴ AdSPr, Comune b.2959, Registro acquisti d’archi. Il Comune tiene gli archi invenduti, concedendo i singoli posti a norma dell’avviso podestarile del 28 ott. 1829 (PI b.254).

²⁵ ASCPr, Carteggio 1861-1891 b.550, f. acque. Ampliamento del Cimitero Comunale.

²⁶ Cfr. Alice Setti, *op. cit.*, p.78.

²⁷ Nestore Pelicelli, *op. cit.*

²⁸ Cfr. Cecilia Tedeschi, *La crescita*, in Michela Rossi, *Città perduta, architetture ritrovate cit.*, pp. 35-42.

²⁹ L’analisi effettuata nel 2005 dai periti agronomi Villa e Bonomi sottolinea come l’estrema vicinanza tra alberi e architetture danneggi entrambi. Gli alberi manifestano uno stato di sofferenza causato dal doversi innalzare al di sopra delle coperture dei quadri per prendere luce, e le chiome non sono molto folte. Le radici sollevano la pavimentazione adiacente e non si può intervenire, tagliandole, senza danneggiare le piante. Nell’impossibilità di migliorare la situazione vegetativa delle piante, posto il rispetto dei manufatti, si consiglia di sostituire 12 dei 18 esemplari con alberi nuovi a sviluppo contenuto e che sopportino la potatura, quali tassi, cipressi e tuje.

³⁰ Cfr. Cecilia Tedeschi, *Culto e comunità cit.*

³¹ Rilievo del verde nell’ambito della convenzione SICm, 2005.

³² Cfr. Chiara Vernizzi, *Il viale e la città*, in Michela Rossi, *Città perduta, architetture ritrovate cit.*, pp. 51-59. la distanza è 750 metri circa.

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

Capitolo 9

Memoria individuale e verde privato. *Exempla*

Casi toda la flora monumental puede desarrollarse con arte en la escultura funeraria, pero será mejor que no se pierdan de vista los fines expresivos y simbólicos.

CELESTINO BARALLAT Y FALGUERA, 1885

Nel presente capitolo si è inteso raccogliere e comparare alcuni esempi significativi di applicazione della vegetazione ai monumenti funerari privati, soprattutto edicole e tombe dell'Ottagono monumentale, ma anche arcate e cappelle, e alle sepolture comuni.

Rispetto alla scansione presentata nella sezione generale, che fa riferimento alle diverse tecniche di arte dei giardini (formale, pittoresco, sublime e retorico), si è preferito presentare un diverso modello interpretativo che spazia dall'esemplare piantato in terra o in vaso alla sua rappresentazione: dal vivente, al dipinto, al pietrificato, con un approfondimento relativo alle altre iconografie che raffigurano la natura, quali rocce, acqua ed animali. Si nota come in ciascuna delle tipologie sono richiamate in modo differente e peculiare le teorie di arte dei giardini, che si adattano alle potenzialità espressive del materiale impiegato.



FIG. 9.1
*"A egregie cose
il forte animo
accendono
l'urne de' forti",*
Strabucchi,
disegno vincitore
del concorso
dell'Accademia di
Belle arti di Parma,
1818. Gli artisti
parmigiani non
sono indifferenti
al fascino del
romanticismo. [da
ROSSI 2010, 121]

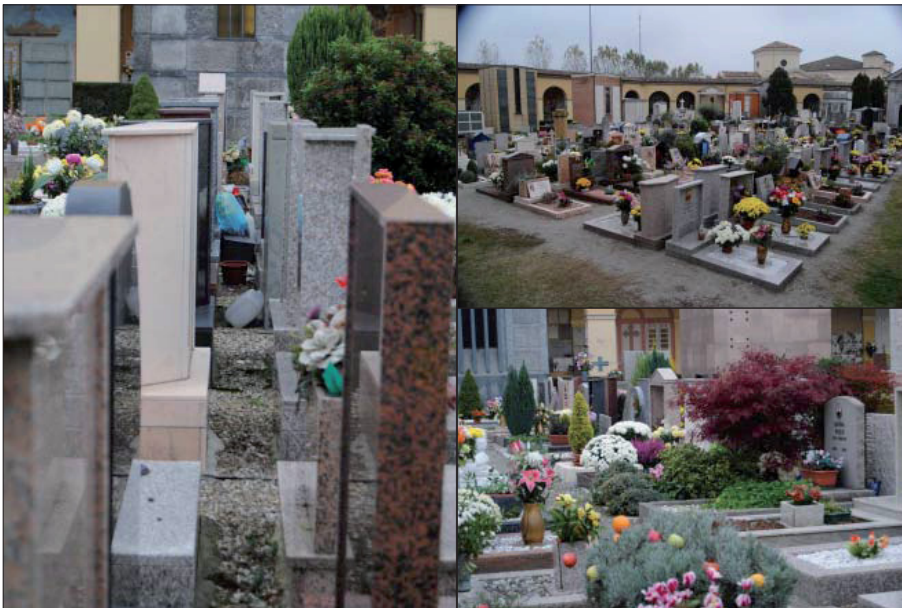


FIGG. 9.2-4
LAPIDI: arco
comunale, arco
privato, quadro
Reparto A.
L'allestimento
individuale occupa
lo spazio della
singola lapide
ed è nella gran
parte dei casi
limitato ad un vaso
portafiori o una
piccola cassetta
agganciata alla
lapide, quello
collettivo
caratterizza lo
spazio comune.

FIGG. 9.5-7
INUMAZIONI
DISTINTI:
nell'eterogeneità
delle soluzioni, a
scorci 'urbani' si
alternano angoli di
giardino.

FIGG. 9.8-11
INUMAZIONI
COMUNI nei campi
dell'Ottagono,
in basso le steli
provvisorie.

FIGG. 9.12-15
INUMAZIONI
COMUNI nel
Campo Nord,
completo e
provvisorio, la
soluzione a paratia
in uso e vuota
(rimane a vista il
muretto).





9.1

Verde reciso, verde vivente

Nel progetto di buona parte delle architetture funerarie private, l'elemento verde vivente è contemplato come parte essenziale, di importanza pari agli altri elementi di arredo tombale (effigie, iscrizione, lume ¹). Nella forma più semplice si tratta di un portavaso poggiato o agganciato alla lastra tombale, alla stele o alla lapide, che accoglie un vaso con acqua per i fiori recisi o contenente un mazzo di fiori finti, di plastica o stoffa. Può essere coordinato o integrato con gli altri elementi d'arredo, in una varietà infinita di declinazioni stilistiche e formali.

Nelle realizzazioni più articolate, il vaso è integrato nella decorazione e si ingrandisce fino a diventare vasca di terra sopraelevata che può contenere fiori o piccoli arbusti, tappezzanti o ghiaie colorate. Tale elemento si riscontra sia nelle tombe terragne, sopra o ai lati o in testa alla sepoltura, sia a fianco delle edicole.

In altri casi la piantumazione è realizzata in piena terra in forma di piccola aiuola o bordura fiorita ai piedi o a fianco del basamento della tomba oppure all'interno del recinto. Se si tratta di arbusti più voluminosi, la collocazione prevalente è sul retro del sepolcro in forma di fondale o ai lati dell'ingresso dell'edicola.

Composizioni più articolate si conformano come veri e propri giardini di abitazioni in miniatura, con piccole siepi e aiuole a cingere il monumento. Anche se la tipologia di sistemazione prevalente è in forme geometriche semplici (parallelepipedi, coni e cilindri), con qualche caso di 'sconfinamento' nella topiaria artistica, non mancano esempi di soluzioni più informali che si richiamano al modello pittoresco, pur nelle dimensioni limitate. Tutte le tipologie di verde si trovano nei monumenti indipendentemente dallo stile architettonico di realizzazione e dalla datazione.

La questione principale relativa alla piantumazione di esemplari di arbusti o rampicanti, sia sempreverdi che caduchi, presso le sepolture private è relativa alla delimitazione del lotto di pertinenza ed all'accrescimento nel tempo degli alberi che porta ad invadere il già limitato spazio destinato al passaggio tra le tombe. Per questo motivo le vasche di terra, che consentono un maggiore controllo dello sviluppo dell'esemplare, meritano maggiore attenzione.

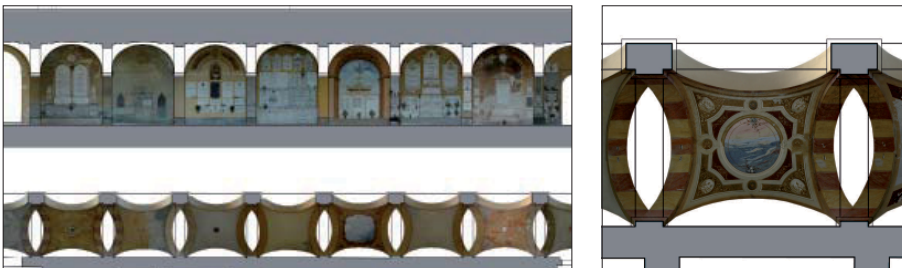


9.2

Verde dipinto

Alcune superfici delle architetture sepolcrali presentano un'estensione tale da poter accogliere una raffigurazione dipinta di notevoli dimensioni: è il caso prevalente delle specchiature degli archi del portico, di alcune cappelle all'interno delle gallerie, delle camere sepolcrali di alcune edicole. Si tratta in genere di superfici situate al coperto o al chiuso, protette dagli agenti atmosferici. All'esterno, sulle tombe e sulle edicole, si ritrovano con più frequenza mosaici o formelle ceramiche a motivi vegetali di dimensioni contenute. La tecnica di decorare a *trompe l'oeil* la parete di fondo degli archi², sebbene nasca come tipologia più povera ed economica rispetto alla collocazione di monumenti scolpiti, ottiene effetti di grande suggestione per la capacità di suggerire un ampliamento prospettico dello spazio ed una proiezione della sepoltura in un contesto differente, che può essere un giardino romantico, un paesaggio idealizzato o una scena religiosa. Alcuni progetti prevedono una commistione tra monumento centrale scolpito ed addossato alla parete di fondo e decorazione circostante dipinta, con una perfetta fusione tra le due tecniche. Le pitture possono raffigurare anche decorazioni ornamentali e simboliche a motivo vegetale che accompagnano le partiture architettoniche dipinte, che inquadrano le lapidi o i monumenti sul fondale e arricchiscono la volta degli archi.

La deperibilità è il punto debole di queste opere d'arte: nella maggior parte dei casi ad oggi la decorazione si conserva solo in modo parziale a causa di problemi di umidità ascendente, percolamenti dal tetto o distacco dell'intonaco. Essendo la pittura più soggetta al cambiamento di gusto e più 'intaccabile' rispetto alla scultura, in molti casi i proprietari hanno provveduto a ritocchi e riprese delle decorazioni in tempi successivi, ridipinture con soggetti diversi, tinteggi con colori omogenei o ancora rivestimenti lapidei della parte bassa, più deteriorabile. La ricerca d'archivio ed il lavoro sul campo svolto in collaborazione con il Dipartimento di Chimica dell'Università degli Studi di Parma³ hanno permesso di individuare alcune delle decorazioni ancora conservate sotto le ridipinture, e non si esclude di poter recuperare in seguito altre opere oggi note solo attraverso schizzi di progetto.



FIGG. 9.17-18 - Stralcio del foto-raddrizzamento degli archi. Alberti e Bontempi, 2009.

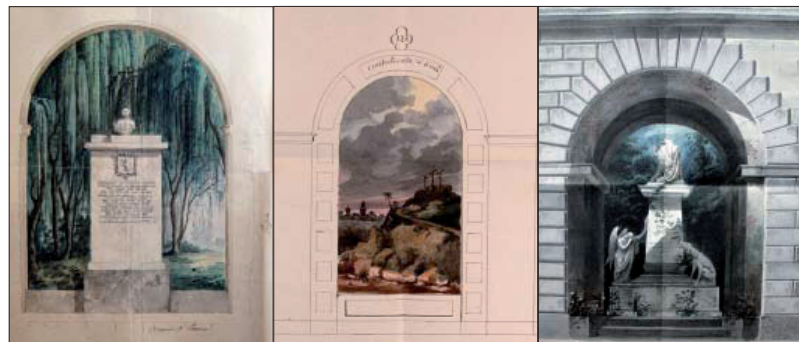


FIG. 9.19 - Abaco delle tipologie. In verticale, Disegni di progetto, fondali di arco, volte, altre architetture (all'esterno non si trovano i dipinti, ma mosaici o ceramiche).



9.3

Verde pietrificato

Come materializzazione perpetua del ricordo e della preghiera, come abbellimento del monumento che si sostituisce al verde vivo o come raffigurazione simbolica convenzionale, la vegetazione scolpita, incisa o fusa nel metallo è diffusa in tutte le tipologie di sepolcro ed il suo uso non si è perso dall'Ottocento ad oggi.

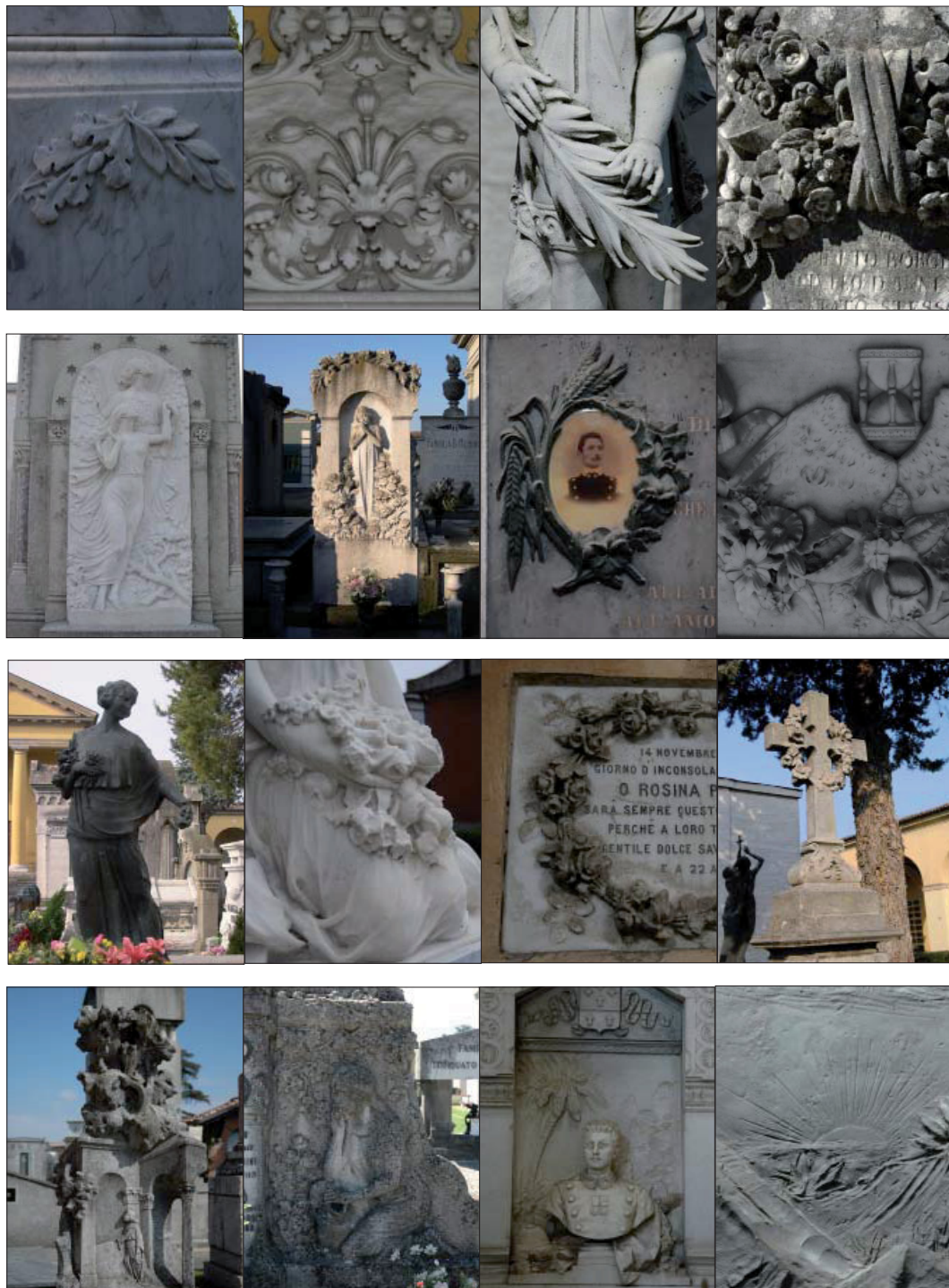
Anzitutto è presente la figurazione simbolica: in prevalenza rose, palme, rami di quercia e alloro, gigli, come elemento singolo o in corone, serti o mazzi. Sono sovente 'appoggiati' al monumento o portati da una statua, più che inclusi nell'architettura, a sottolineare l'aspetto di offerta floreale e di elemento simbolico. Negli esempi più recenti, queste presenze si sono in gran parte standardizzate e l'iconografia del ramo fiorito e della rosa *in primis*, è entrata nel campionario dell'arredo tombale bronzeo in accompagnamento o in sostituzione del vaso per i fiori freschi.

Alberi e fiori entrano poi nelle raffigurazioni scolpite come fondale o contorno al soggetto o alla scena, a richiamare in modo generico la vita vegetale e rafforzare l'effetto naturalistico o prospettico.

Alcuni elementi architettonici sono supporti privilegiati per l'ornamento a motivo floreale e vegetale. Nelle edicole, la decorazione sottolinea spesso l'ingresso che è l'elemento più carico di significati simbolici della composizione. Nello stile classico, liberty e déco fiori e tralci, anche stilizzati, corrono sulle modanature ad arricchire l'architettura costruita.

Anche gli elementi dell'arredo tombale (portafoto, lume, portavaso) si prestano ad accogliere una decorazione floreale, talvolta al di là della funzione primaria dell'oggetto: l'arredo ornato diventa scultura o simbolo perdendo la propria funzionalità. L'iconografia più ricorrente è l'edera, seguita dai fiori di campo e dalle rose.

Anche in questo caso, come per il verde vivente, la progettazione più composita arriva a fondere architettura, design e decorazione in un disegno unitario di grande ricchezza espressiva, per il quale non ha senso parlare di 'arti applicate', quanto di 'arte totale'.



8.4

Le raffigurazioni della natura

L'architettura funeraria adotta simbologie legate non solo al verde, ma anche ad altri elementi della natura: la terra e la roccia, l'acqua, l'aria e il fuoco, gli animali. In presenza di queste figurazioni, se ne evidenzia il significato simbolico sotteso.

Le tumulazioni coperte da un monumento che riproduce un cumulo di pietre, accompagnato da una sobria croce o sculture, richiamano l'idea della tomba a tumulo antica, che allude al sublime per la rudezza della pietra sbozzata. Allo stesso tema, e alla rovina romantica, alludono anche le steli modellate in forma di masso, più o meno artificiale.

Altro elemento naturale dalla forte carica simbolica è l'acqua, che nei monumenti è presente sotto forma di fontana o zampillo, in forme più architettoniche, rispetto alla versione più naturalistica della sorgente, ma il significato è il medesimo.

Più rare e sottili le rappresentazioni dell'aria, visualizzata a volte come fumo o soffio di vento, mentre la pietrificazione della fiamma è molto diffusa nelle lampade votive, nelle torce e nelle lucerne (accese, in segno di preghiera, o spente o rovesciate, simbolo dello spegnersi della vita). La luce è uno degli aspetti fondamentali della simbologia funeraria ed è perciò ampiamente ripresa tanto nell'arredo tombale, dove mantiene l'aspetto funzionale di illuminare, quanto nell'ornamento del sepolcro.

NOTE AL CAPITOLO 9

¹ Cfr. Erika Alberti, *op. cit.* che tratta sia dell'argomento in generale, sia delle applicazioni al Cimitero della Villetta. Si rimanda ai relativi esempi in particolare per i portavasi, che nonostante facciano parte delle forme del verde non sono qui approfonditi in quanto facenti parte dell'arredo tombale, e per il lume che rientra nelle raffigurazioni della natura (fuoco, luce).

² Cfr. la tradizione delle quadrature che si ritrova diffusamente alla Certosa di Bologna. Da Anna Maria Matteucci, *I monumenti funebri di età napoleonica nella Certosa di Bologna*, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne cit.*, pp. 261-289.

³ Le lacune nel tinteggio ed i saggi stratigrafici hanno evidenziato numerosi interventi di ridipinture. In occasione del restauro dell'arco 145 appartenente alla Compagnia di San Giovanni Decollato è stato possibile descialbare la lunetta e riportare alla luce il dipinto di una partitura architettonica e una decorazione vegetale con angioletti attorno alla lapide centrale, che raffigura l'omonimo santo.

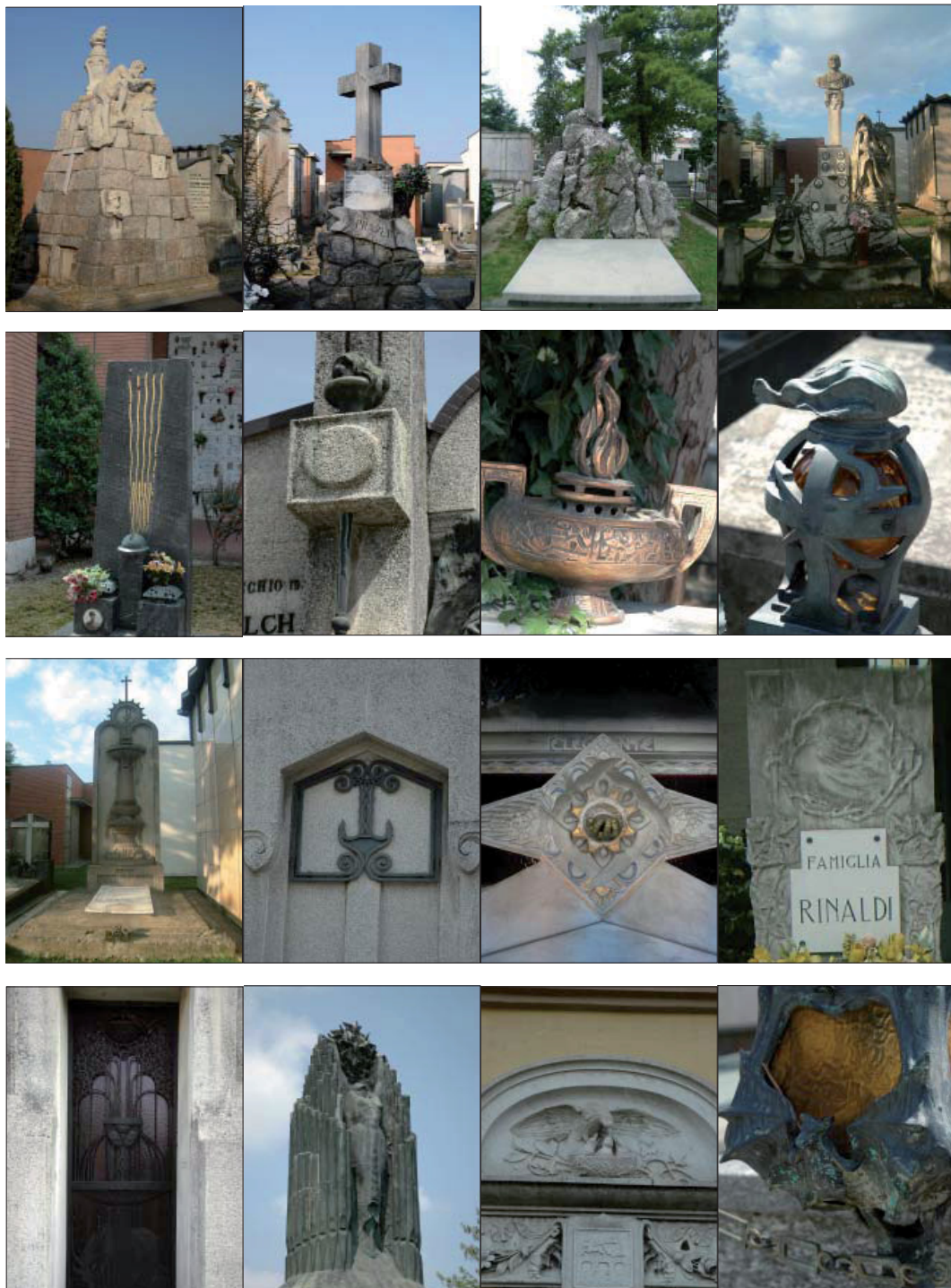




FIG. 9.22
Analisi dell'arco n.17 (De Rossi, oggi Dentoni-Litta), il cui progetto (v. pag. 261) prevedeva un dipinto *trompe-l'oeil* attorno ad un monumento marmoreo a rilievo. Dietro all'arco, oltre lo spazio reale, si apre un giardino immaginato, uno spazio romantico che inquadra il monumento in una ambientazione completamente diversa rispetto al cimitero di Parma. Elaborazione autografa a schizzo.

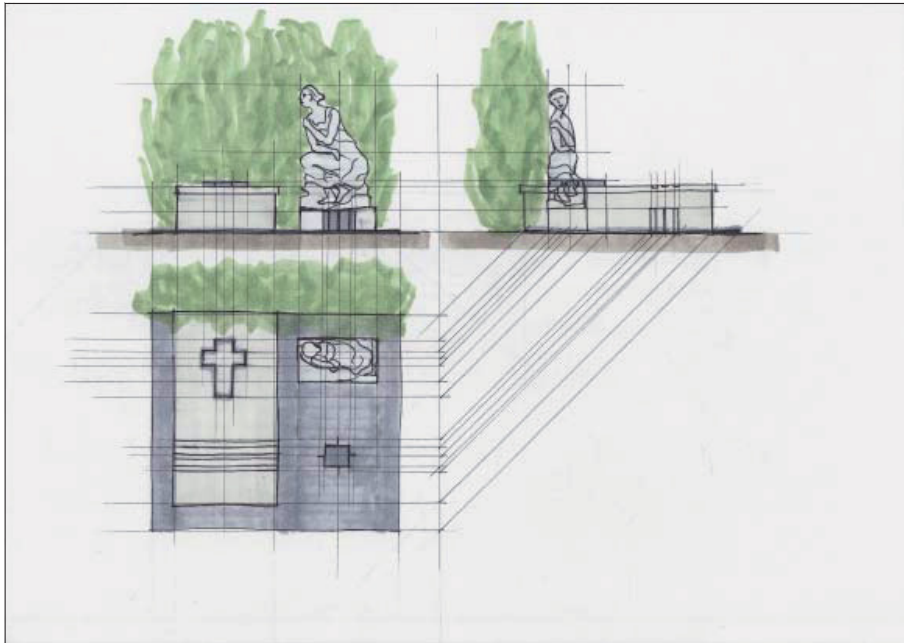
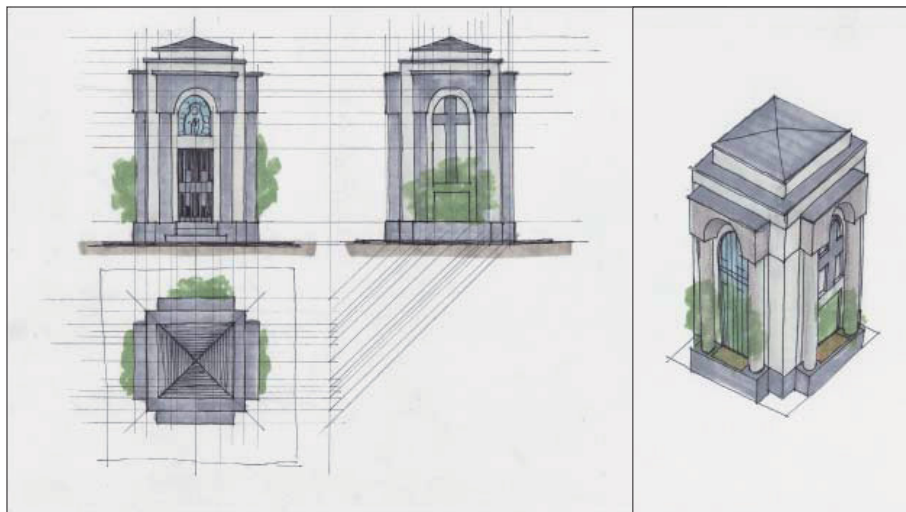


FIG. 9.23
Analisi della tomba Frattini (Ottangolo quadrante Sud-Est 3), in cui le tuje piantate a fare da spalliera rivestono un ruolo scenografico marcato, essendo la statua schiacciata e apprezzabile nelle giuste proporzioni solo frontalmente. Gli alberi sono stati tagliati tra il 2005 e il 2008. Elaborazione autografa a schizzo.

FIG. 9.24
Analisi
dell'edicola
Barilla (Ottagono
quadrante
Sud-Est 4), che
ha su tre lati
vasche con terra,
integrate nel
basamento, per
la collocazione
di piccoli arbusti.
Elaborazione
autografa a
schizzo.

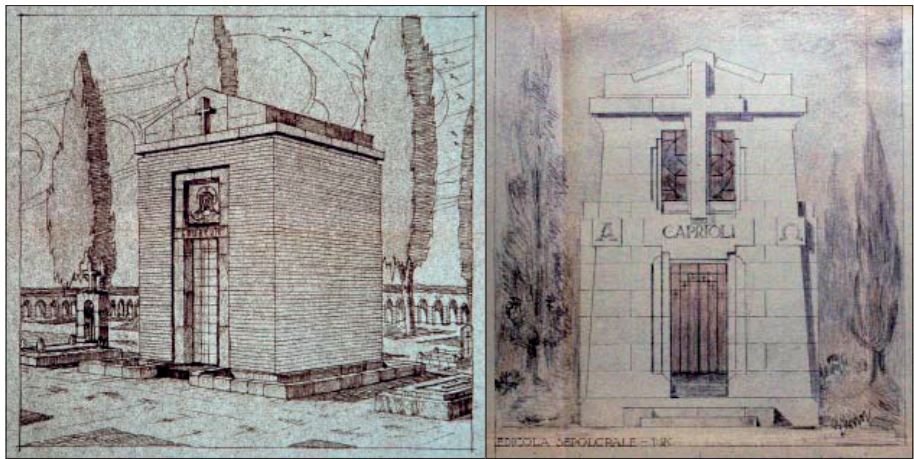
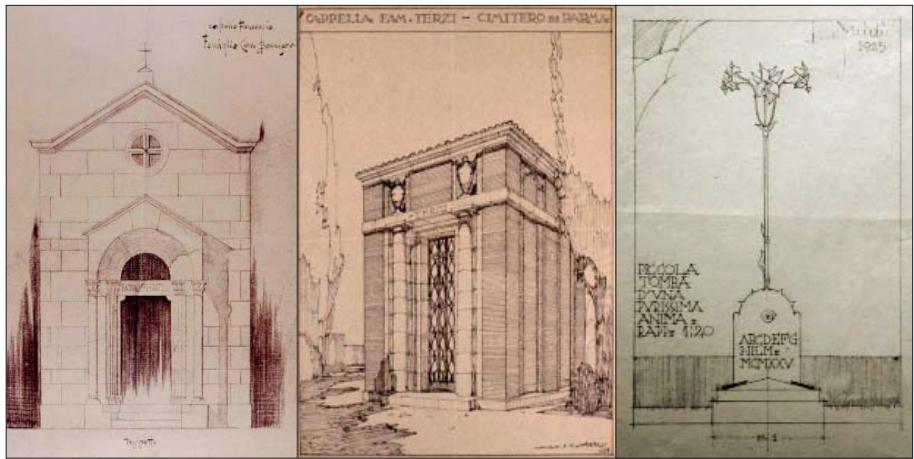


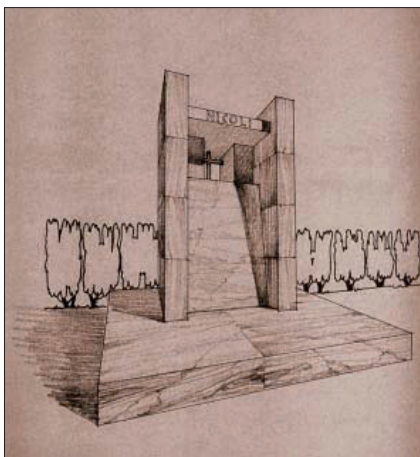
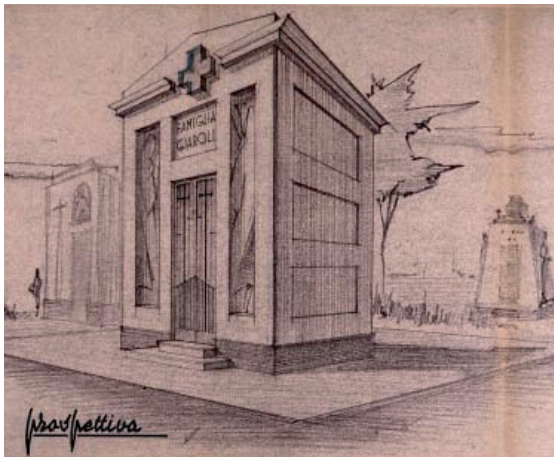
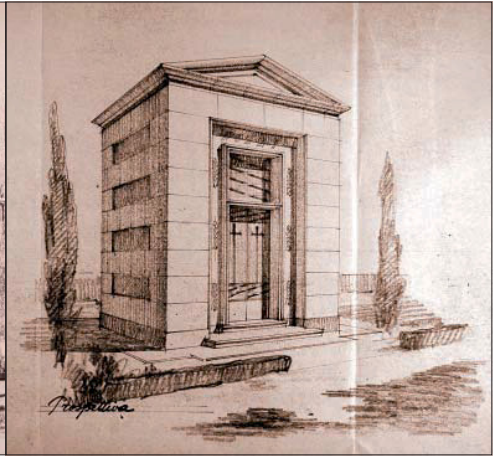
FIGG. 9.25-30
Offerte foreali,
fiori spontanei e
piantumazioni.

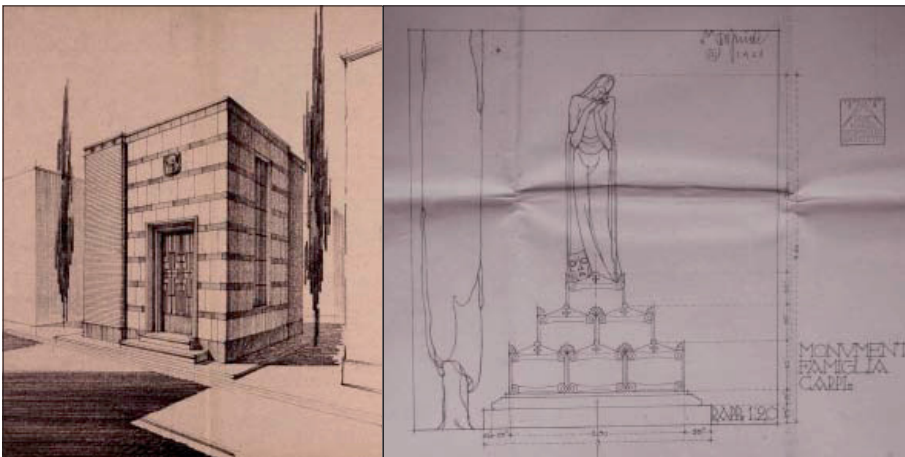
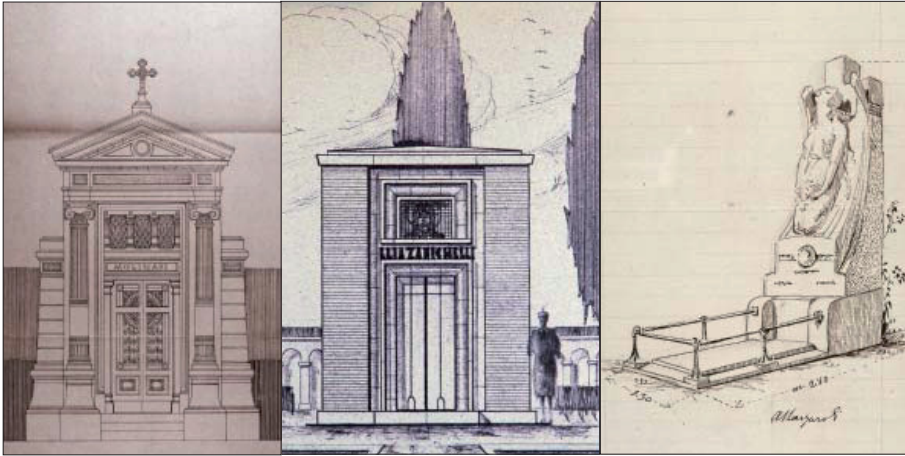




FIGG. 9.31-51 Raccolta di progetti in cui il verde fa parte del disegno, come sfondo e contesto naturalistico dell'architettura (in prevalenza), come elemento funerario allusivo (cipresso) (in prevalenza), come simbolo (giglio). [da ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI PARMA, Licenze di Fabbriche e Archivio Monguidi]







Considerazioni conclusive

CON GLI OCCHIALI VERDI E CON LA MATITA IN MANO

Seguito da una guardia, come prescriveva il protocollo, scese nel parco del palazzo. Trascinando il mantello regale, proseguì lungo un filare di alberi che conduceva nel folto del bosco. Lì, presso una radura, si distese, si distese sulle foglie secche e così, disteso, fissò la guardia che si era inginocchiata e, prima di morire, disse: "Qui".

JOSÉ SARAMAGO, *Objecto Quase*, 1984.

Capitolo 10

Dal generale al particolare: questioni aperte

In tutta quella parte del pianeta dove sono stato ho visto cimiteri, cioè ho visto giardini della nostalgia sparsi dovunque.

Ho visto giardini fioriti della nostalgia che poi forse sono già i giardini della nostalgia per la nostra stessa esistenza; l'esistenza che piano piano, dolcemente, cerchiamo di coprire con i fiori e qualche volta copriamo di sassi, tanto che la si possa riconoscere nel più silenzioso deserto o anche qualche volta copriamo di statue piangenti fatte dagli scultori o anche qualche volta copriamo di grattacieli e lussuose ville di gesso, tanto per accompagnare i nostri sogni nel vuoto. In qualche modo copriamo sempre di fiori, di nostalgia, tutto quello che non ci è riuscito, tutto quello che sappiamo non ci riuscirà mai, che non è mai riuscito a nessuno, cioè quello che non ci potrà mai riuscire.

ETTORE SOTTASS, *Scritti*, 1946-2001

Tutelare, conservare, valorizzare, riqualificare, riconfigurare [...] *re-styling* e *re-branding* [...] termini ricorrenti, spesso abusati, corrispondenti a verbi che sottendono azioni guidate da piani programmatici di intervento, a loro volta basati su considerazioni e valutazioni qualitative, non più solo quantitative, sul patrimonio dell'architettura e dell'arte funeraria. Esaurita la spinta alla costruzione di nuove strutture o ampliamenti, determinata dalla necessità di far fronte ad un fabbisogno crescente, è oggi tempo di guardare all'esistente, al fine di valutarne ed incrementarne la funzionalità rispetto alle esigenze contemporanee.

Riconosciuta di comune accordo la priorità di un censimento complessivo dei manufatti come punto di partenza imprescindibile per un intervento progettuale coerente e consapevole, i risultati che iniziano ad emergere dalla catalogazione parlano di una situazione di mancanza di qualità causata da indecisione e trascuratezza: "troppo carichi di segni, sculture e architetture del consumo, sono diventati i luoghi della perfetta rappresentazione proprio del caos"¹.

D'altro canto, proprio l'attuale molteplicità di atteggiamenti di fronte alla morte ha portato all'introduzione, anche grazie alla nuova massiccia circolazione di

informazioni, di nuove correnti di pensiero che si concretizzano in pratiche rituali differenziate e personalizzate. La fine della vita non è più un tabù, e il singolo oggi vuole poter decidere cosa fare del proprio corpo coerentemente con i propri ideali di vita. Tutto ciò ha ricadute cospicue sulle funzioni, le strutture e quindi le forme dei nuovi spazi di sepoltura. *"Cemeteries, once regarded as useful for 'instruction in architecture, sculpture, landscape gardening, arboriculture, botany, and in those parts of general gardening, neatness, order, and high keeping', are today a nuisance in most people. The pleasure of the study of funerary art and of cemeteries are unknown to many. Cemeteries and churchyards are in danger, for we no longer understand them [...] Our great heritage of funerary architecture and its embellishments is very likely to be dissipated together with so much else of artistic worth"* ².

Ma dove cercare dei modelli che sappiano dare non solo una forma fisica, ma anche un significato sacrale e spirituale a tali luoghi? Lo stesso interesse, parallelamente alle indagini sul campo, ha portato alla riscoperta di tutta una storia ricca e variegata degli spazi e delle pratiche relative al morire ed alla morte. Lo stesso rigore classificatorio ha interessato le tipologie storiche, dall'antichità alla codificazione ottocentesca, alle sperimentazioni più recenti.

La tesi ha approfondito le due istanze di cui sopra: da una parte i luoghi e le forme al di là del loro tempo, dall'altra i riti, le tradizioni e le culture, considerati dal punto di vista del mondo vegetale. Si sono studiate le possibilità applicative dell'arte dei giardini in ambito funerario, portando ad esempio le realizzazioni in ambito europeo. Sono stati schematizzati gli elementi che concorrono alla progettazione del verde, le loro aggregazioni formali e i modelli compositivi da cui derivano. Si è focalizzata l'attenzione sulla ricchezza di significati e di utilizzi del verde per il compianto, la commemorazione ed il conforto delle persone care. Si è ragionato sulla concretizzazione di alcuni di questi modelli nel caso di studio, analizzando sia le costruzioni che i disegni di progetto.

I quesiti posti, le considerazioni elaborate e le suggestioni progettuali evidenziate possono essere infine trasposti senza soluzione di continuità dall'interno all'esterno del recinto sacro, confermando ancora una volta come le due città siano l'una il riflesso dell'altra: "se nel passato il cimitero per primo, rispetto alla città, ha sperimentato delle forme nuove di fare paesaggio, adesso più che mai, città e paesaggio, giardino e cimitero hanno inaugurato una dimensione completamente nuova per la progettazione, trasformando il cimitero in uno spazio per l'arte,

FIG. 10.1
Chionodoxa,
bulbosa a fioritura
primaverile
precoce. [Foto
dell'autrice,
Villetta Ottagono]



l'architettura, la tecnologia, il giardino" ³. Nel microcosmo controllato del luogo della morte si possono sperimentare soluzioni concrete in grado di migliorare l'estetica e la fruibilità degli spazi urbani, con ricadute positive sulla qualità della vita cittadina.

10. 1

Suggerimenti della memoria e spunti progettuali

Durante l'approfondimento dell'analisi, è cresciuta l'aspirazione ad individuare possibilità costruttive concrete, dedotte dallo studio dell'esistente, comparate con gli archetipi dell'arte dei giardini, contaminate dalle tendenze culturali ed artistiche, applicabili ai luoghi funerari contemporanei, primo fra tutti il caso di studio stesso.

Un'istanza importante è la volontà di contrastare la perdita di identità e qualità del costruito, attraverso una progettazione più accorta degli spazi verdi che possa sia valorizzare le architetture che accogliere e contestualizzare i ricordi, rispondendo alla domanda di decoro e rappresentatività, con finalità essenzialmente *estetica* in relazione ai manufatti. La scoperta - personale - e la riscoperta - collettiva - dell'immenso patrimonio di simbologie e significati, potenzialità espressive e 'terapeutiche' rappresentato dalla botanica funeraria, spinge inoltre verso un coinvolgimento che attinge alla sfera culturale e morale e verso il desiderio di

comunicare al fruitore degli spazi funerari, almeno alcune di tali valenze in modo diretto ed immediato, in opposizione al disinteresse e alla distrazione, con finalità *emotiva* in relazione all'uomo stesso.

Come si è visto nell'analisi delle tipologie di impianto e degli elementi costitutivi, la disponibilità di spazi vasti non è requisito imprescindibile affinché un cimitero possa essere denominato 'vegetale'. Non è vincolante la presenza di alberature alte e fitte o di ampie distese erbose. Non sono irrinunciabili la sistemazione paesaggistica oppure formale. Non è scontato che una flora ricca ed esteticamente appagante necessiti di una manutenzione onerosa. Al contrario, è proprio la presenza diffusa e coerente dell'organismo vivente in quanto tale, qualificato e qualificante, ad essere elemento detentore di significato e quindi apportatore di senso allo spazio in cui è collocato. Se l'interpretazione del luogo si può fondare su valori forti e condivisi, elementi mutevoli e caduchi sono in grado di generare uno spazio architettonico alla stregua di quelli tradizionali.

Obiettivo forse ambizioso, ma verosimilmente conseguibile già - e forse meglio - con elementi minimi, cui sarà affidato il compito di innescare quell'auspicabile processo di rieducazione del visitatore ad una quotidianità con la morte che - non più macabra o spettacolarizzata, occultata o immagazzinata, privatizzata o dimenticata, superficiale o virtuale - possa diventare autentica celebrazione della sacralità e della memoria. La sacralità di un luogo che, mettendo di fronte all'al-di-là, fornisce una misura per l'al-di-qua, in cui un sotteso sentimento di rispetto parla di custodia, di cura e di affetto nel tempo breve della vita, e di memoria collettiva ed individuale di cui i cimiteri sono vitali archivi in divenire nel tempo lungo della storia.

Verde pubblico / sistemazione di aree

Sono stati individuati alcuni spazi e strutture di servizio che oggi necessitano di un ripensamento, per le mutate condizioni di funzionamento, o di una progettazione totalmente nuova, in funzione delle ritualità attuali: gli ampliamenti, le zone di rispetto, i Giardini della memoria, i settori acattolici.

In generale, nella tradizione mediterranea il rapporto tra verde ed architettura è molto stretto e la vegetazione stessa è costruita architettonicamente. Queste strutture vegetali forti e ben definite - viali, siepi, *parterres* - possono ridare senso, rigore e continuità agli spazi monumentali ormai saturi, collocandosi come punti di riferimento dell'orientamento e dell'organicità dello spazio. Altre composizioni più libere possono invece disporsi a racchiudere ed evidenziare quei luoghi che,

all'interno o in prossimità del recinto, svolgono un'importante ruolo simbolico ed emotivo: tale è l'ingresso e i luoghi per la conservazione e la dispersione delle ceneri.

Verde privato / allestimento di spazi minimali

La lettura delle realizzazioni e dei progetti presentati, ha evidenziato una grande varietà di forme e possibili combinazioni nell'uso della vegetazione presso la sepoltura, di cui la progettazione può tener conto con esiti positivi anche nelle situazioni di limitatezza di spazio che caratterizza la tipologia del cimitero 'architettonico' e la situazione odierna di prossimità tra le tumulazioni. Una progettazione unitaria e consapevole di questi minimi frammenti vegetali sulle sepolture può fornire adeguate linee guida anche al privato che deve/vuole prendersi cura dell'offerta floreale e vegetale presso la tomba.

Infine, le necessità di ampliamento dei campi comuni di inumazione profilano interessanti occasioni di progettazione unitaria che integri le esigenze funzionali a quelle estetiche.

L'antica arte botanica comunica ancora oggi spunti fecondi per affrontare le questioni del ruolo e dell'utilizzo del verde all'interno del recinto funerario, suggerendo come coniugare le necessità funzionali e le difficili economie di gestione con le istanze estetiche, nella valorizzazione dell'antico significato simbolico conferito agli elementi naturali. Perché il verde cimiteriale non è un tema florovivaistico, ma una progettazione complessa che deve tener conto della cultura, tradizione e simbologia legata alla sacralità della natura oltre che dell'inserimento e della manutenzione di specie viventi in un ambiente 'difficile'.

10. 2

Dal cimitero alla città: applicabilità del metodo

Nell'impostazione del progetto avviato nell'ambito del Dottorato di ricerca tre anni or sono, approcciandosi alla conoscenza del modello parmense, sulla base di una documentazione scarna e generalista, erano stati previsti solo in modo parziale l'ampiezza e l'interesse delle tematiche che vi sarebbero confluite, e dei risultati che ne sarebbero emersi. Temi quali l'opportunità di studiare l'architettura cimiteriale da un punto di vista per molti aspetti inesplorato nelle sue sfaccettature e sottovalutato in ambito italiano, scavando allo stesso tempo nella storia, nell'arte dei giardini,

nella sociologia; l'opportunità di approfondire lo studio del verde in relazione all'architettura ma non sottomesso ad essa, per esprimerne tutte le potenzialità materiali, emotive e simboliche; l'opportunità di sfruttare l'espressività del disegno per evidenziare affinità e differenze nell'uso della vegetazione, a grande e piccola scala, nelle diverse tradizioni, e per suggerire applicazioni concrete nel presente.

Questi argomenti hanno ampliato ed arricchito lo studio, fino a costruire una struttura concatenata che lega senza soluzione di continuità il giardino al cimitero, gli spazi urbani a quelli sacri, l'impianto alle microarchitetture. La funzione, la simbologia e l'estetica del verde emergono in ogni ambito analizzato come materiale progettuale ricco di potenzialità espressive nelle sue diverse articolazioni dall'elemento, alla struttura, alla composizione più complessa.

Se, come si è appurato, è possibile leggere la storia degli spazi cimiteriali in funzione delle questioni emerse e delle soluzioni sperimentate nel contesto urbano, così è possibile leggere le riflessioni proposte in merito alla tematica progettuale contemporanea in chiave di parametri e paradigmi applicabili alla città ed al rapporto più generale tra l'architettura ed il verde pubblico. Si è visto che il cimitero mediterraneo è caratterizzato in senso 'costruito' e architettonico, proprio come la città storica consolidata. Anche il verde è quindi 'costruito', controllato, minimale e marginale, ma vissuto e partecipato dai fruitori "non come elemento residuale ma come forma pensata che costituisce un'evidente trama di relazioni fra immagini architettoniche e impianti vegetali" ⁴.

Ipotizzando una traccia di 'linee guida' che schematizzino le caratteristiche fondamentali a cui il materiale vegetale dovrebbe corrispondere, nella consapevolezza che si tratta nella maggior parte dei casi di micro-interventi, che si devono armonizzare con la caratteristica precipuamente architettonica dei siti, si verifica la similitudine tra l'interno e l'esterno del limite sacro:

- *armonizzarsi al contesto* (all'architettura e agli spazi mediterranei, preferire essenze autoctone o storicizzate, anche per l'acclimatamento);
 - *gioco di forme/colori* (tra sempreverdi e caduche, anche e soprattutto in inverno);
 - *non invasivo/invadente* (colori-odori squillanti, dimensione e portamento, radici non estese in orizzontale, rifiuti e scarti vegetali non abbondanti, non attirare insetti, non sporcare o macchiare);
 - *bassa manutenzione* (accrescimento lento, adattabilità alla coltivazione in vasi e vasche).
-



FIG. 10.2 - Gioco di riflessi vegetali. [Foto dell'autrice, Villetta Ottagono]

Lo stesso discorso è valido per gli aspetti meno ‘tangibili’ del materiale vegetale, legati alla molteplicità di funzioni che esso è in grado di svolgere:

- esprimere le potenzialità estetiche e di abbellimento oltre che funzionali, senza dequalificazione a verde arredativo;
- recuperare il valore educativo, didattico e di ispirazione di valori morali e civili;
- sostenere la sensibilità ecologica e la richiesta di verde come diritto;
- favorire comportamenti di socializzazione, responsabilizzare al prendersi cura della cosa pubblica come se fosse propria.

“Il tema del verde è senza dubbio, per l’interesse pubblico che focalizza e la fruizione che motiva, quello di maggiore sviluppo, soprattutto per le implicazioni indotte, fra i diversi fondamenti dei nuovi programmi di qualificazione e rinnovo urbano, e, in sostanza, per l’adeguamento civile delle città dell’immediato futuro”⁵. A partire dalla fascia di rispetto cimiteriale, emblema del limite che separa ed unisce, grazie al ripensamento degli spazi attraverso la composizione dei materiali vegetali, la riconciliazione tra i due mondi può estendersi ad abbracciare in modo estensivo le periferie, ed insinuarsi in modo minimale lungo le strade seguendo quel *fil vert*, fino al cuore della città.

NOTE AL CAPITOLO 10

- 1 Cit. da Claudio Caramel, *op. cit.*
 - 2 Cit. da James Curl, *op. cit.*, p.360.
 - 3 Cit. da Emanuela De Leo, *op. cit.*, p.104.
 - 4 Cit. da Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, p.6.
 - 5 Cit. da Giovanni Ascarelli, *op. cit.*, pp.39-43, 55.
-

LESSICO E FONTI

Ma in ogni viaggio soffriva mille pene: morte, ovunque morte, segnali di morte, la punta aguzza di un cipresso, l'abito nero di una vedova e, non di rado, dolore insopportabile, l'inatteso corteo funebre che il protocollo aveva ignorato imperdonabilmente o che, in ritardo o in anticipo, compariva nel momento più che mai rispettabile in cui il re stava passando.

JOSÉ SARAMAGO, *Objecto Quase*, 1984.

A. 1 Glossario delle simbologie della natura

Per esempio i fiorai, che ben presto cominciarono a comparire ai quattro lati del quadrato, non vendevano tutti la stessa merce: c'erano quelli che esponevano e vendevano fiori preziosi, nati e cresciuti in giardini e serre dispendiose, mentre altri erano gente modesta che andava a raccogliere i fiori spontanei nei campi circostanti.

JOSÉ SARAMAGO, 1984

Il senso di sacralità attribuito al mondo vegetale in generale si precisa nella scelta di alcuni alberi e arbusti storicamente associati alla 'custodia dei morti', piuttosto che alla manifestazione del lutto, del ricordo, della preghiera. Da sempre, "il desiderio di trovare nella natura consolazione alla mortalità ha fatto sì che gli esseri umani eleggessero gli alberi a simbolo di un incessante ricominciare, di una costante rinascita della vita" (Simon Shama, *Paesaggio e memoria*, in Emanuela De Leo, *op.cit.*, p.13).

Sono state raccolte le simbologie relative ad alberi e fiori, animali e rappresentazioni della natura, richiamandone le origini e le accezioni nelle diverse tradizioni. Sono riportate anche le figure geometriche ed i numeri che possono avere un utilizzo particolare nell'impianto architettonico o nell'apparato decorativo.

È interessante attingere alle origini di tradizioni o comportamenti che ancora permangono nella forma associate al culto dei defunti, ma di cui si è ormai persa la consapevolezza della valenza simbolica.

Indice dei lemmi principali:

VEGETALI - Albero, Alberi "funebri", Alloro, Cipresso, Cornucopia, Edera, Fiore, Fiori "funebri", Frassino, Frutto, Ghirlanda, Giardino, Giglio, Grano, Melagrana, Mirto, Olivo, Palma, Papavero, Pioppo, Quercia, Rosa, Rosmarino, Salice piangente, Vite.

ANIMALI - Agnello, Aquila, Animali "funebri", Cane, Cervo, Cigno, Civetta, Colomba, Conchiglia, Delfino, Drago, Farfalla, Fenice, Grifone, Leone, Lucertola, Pellicano, Pesce, Pipistrello, Serpente, Uroburo.

OGGETTI - Acqua, Colori, Croce, Cupola, Figure geometriche, Fuoco, Globo, Luna, Materiali, Montagna, Numeri, Ponte, Porta, Quattro elementi, Sarcofago, Urna funeraria.

Albero

Simbologgia in generale il cosmo vivente, la fonte misteriosa della vita e la longevità, la rigenerazione ciclica della natura e fertilità, l'ascensione verso il cielo e lo sprofondamento nella terra, unisce in sé tutti gli elementi e i diversi livelli del cosmo, produce il fuoco e la cenere. È attributo degli dei, idolo o teofania, fausto o infausto. È la figura più diffusa in tutte le tradizioni religiose ed esoteriche, perché collega i 3 Livelli (Cielo, Terra, Inferi: morte, vita e la vita spirituale). Nel Medioevo simboleggiò la forza vegetativa data alla natura da Dio, la potenza che Dio manifesta nella Chiesa, considerata come un giardino da Lui piantato sulla terra, segno di Cristo, la cui autorità si fa sentire nel regno di Dio, come la linfa nell'albero. Nell'iconografia cristiana è simbolo della vita voluta da Dio. Lo svolgimento del suo ciclo annuale allude alla vita, morte e resurrezione, mentre l'albero improduttivo o inaridito allude al peccatore. In molte sepolture sono rappresentati due alberi uno rigoglioso ed uno secco, con i rami intrecciati che rappresentano la perfezione della vita futura in relazione all'imperfezione della vita terrena.

Figure: albero antenato o genealogico, albero del mondo - cosmico, albero della vita, albero asse del mondo - asse terrestre, albero capovolto - rovesciato, albero della conoscenza del bene e del male, albero della libertà, albero della luce - ardente, albero delle Sephiroth, albero delle mele d'oro, albero del paradiso

Modi di dire: sotto l'albero, scritto su un albero, piantare un albero

Religione: cedro di Ezechiele, albero di Jesse, albero della croce

Alberi "funebri"

Abete (abete rosso, abete bianco) - Rappresenta principalmente la fermezza e la fedeltà, sia per la forma, sia perché è sempreverde. È simbolo del tempo, perché le foreste di abeti appaiono eterne. L'Abete Bianco simboleggia la veggenza e la chiarezza della visione, per l'elevata altezza che raggiunge dominando dall'alto le foreste.

Acacia - La durezza e la resistenza del suo legno la fanno essere segno di forza e perennità, traducibili nei concetti di immortalità e superamento della morte. Rappresenta la saggezza e la rinascita; nell'antichità era considerata il legame tra il visibile e l'invisibile. È sacra per i Giudei che la usano nella fabbricazione dell'Arca dell'Alleanza e di vari accessori del Tabernacolo. È il simbolo della speranza e della persistenza dell'anima oltre la soglia della morte fisica, nonché della conservazione dell'energia indistruttibile della vita. È l'immagine vegetale più importante della massoneria, nel rituale di elevazione al Grado di Maestro Massone (germoglia dal corpo dell'Himam assassinato consentendo ai Maestri di individuarne la sepoltura). È emblema dell'inizio che esce dalla bara di Osiride per trasformarsi in Horus, dell'Agnello di Dio che resuscita, della morte e rinascita che ogni uomo dovrebbe operare in sé superando i vizi e le passioni umane. Nella cultura egizia è l'albero iniziatico che richiama il passaggio dall'ignoranza alla conoscenza. È emblema della sicurezza e della certezza, poiché la morte simbolica non è il disfacimento dell'essere, ma una trasformazione che conduce alla luce, che il colore giallo dei suoi fiori preannuncia. Il termine greco *a - kakon* allude all'assenza della malvagità, all'innocenza.

Acerò - Nato spesso spontaneamente nel cimitero, è anche legato alla metamorfosi.

Agrifoglio - Albero dalla simbologia maschile, legato all'amore fraterno e alla paternità, considerato, insieme all'edera e al vischio, un potente segno di vita, per i suoi frutti invernali.

Ance - Delicato sempreverde slanciato e fragile, invita a riflettere sulla vita. Quando vola nel vento comunica malinconia.

Aromatiche - la menta si offre ai morti, il timo è usato dagli Egizi come profumo nell'imbalsamazione e simbolo di purificazione, il prezzemolo, per i Greci e dei Romani, rappresentata gioia e festa ma anche morte e risurrezione come rinascita e trionfo. Con corone di prezzemolo si decoravano le tombe.

Gli alberi sono metafora della 'morte naturale', simbolicamente traggono linfa dai corpi sepolti, le loro chiome e resine suggeriscono l'idea di immortalità.

Betulla - Dalla bianca corteccia, è simbolo di purezza e castità, rappresenta l'inizio di un nuovo ciclo vitale nonché la porta per il nuovo anno celtico, che inizia il primo giorno di novembre in seguito alle celebrazioni di Halloween. È la protettrice e la guida spirituale di ogni nuova partenza, fisica o spirituale. Considerato l'albero della saggezza, i suoi rami formano lo scettro dei maestri di scuola, calmano gli esagitati, frustano i delinquenti, scacciano gli spiriti maligni.

Bosso - Arbusto sempreverde sacro agli dei degli inferi e a Cibebe, già dall'antichità veniva piantato nelle necropoli insieme a cipressi e tassi, e come questi è esemplificazione dell'immortalità. In quanto duro e coriaceo simboleggia anche costanza, fermezza, perseveranza. Si pensava potesse mettere in contatto con l'aldilà.

Cedro - Simbolo dell'immortalità e dell'eternità, incarnazione della grandezza d'animo e di elevazione spirituale per l'altezza del suo fusto e dei suoi rami. Spesso le statue sacre sono scolpite in questo legno. È uno dei quattro legni della Croce. In Spagna è molto importante, assieme al castagno.

Mandorlo (mandorla) - È il primo albero a sbocciare in primavera e perciò richiama il rinnovarsi della natura dopo la morte invernale. Il suo significato esoterico è strettamente legato al suo frutto: la mandorla è il segreto, il mistero, incarna l'essenza spirituale, la saggezza. Per la sua forma ovoidale è collegata alla matrice, come simbolo di fecondità, di nascita primordiale dell'universo, riproduzione dell'uovo cosmico. Delimita lo spazio sacro separandolo dallo spazio profano, formando uno spazio chiuso, protettrice che separa il puro e l'originario dall'impuro: nell'iconografia medievale Gesù Bambino e Maria sono rappresentati all'interno della mandorla mistica che è immagine della luce di Cristo e dell'unione tra la sfera terrestre e quella celeste.

Olmo - Come la quercia, simboleggia la forza. Attributo del dio Morfeo, ricorda l'idea di morte come sonno. È l'albero di Mercurio, il messaggero, che agisce come intermediario tra il terreno e il mondo spirituale.

Pino (pigna) - Come tutte le conifere, simboleggia l'immortalità e l'eternità, ma anche longevità e lealtà. Nella mitologia greca appare come albero sacrificale e del supplizio iniziatico. La solidità del legno, le foglie perenni e la resina richiamano la nozione di forza vitale. Nel mondo greco è associato alla rigenerazione e alla resurrezione. Nei riti di fertilità, allude al risveglio della natura dopo l'inverno: a Roma era identificato con il morto Attis, onorato come un cadavere divino durante le celebrazioni. Il suo frutto assorbe i significati simbolici legati all'albero, a volte corona il bastone di Dioniso. Simbolo funerario frequente nell'arte romana, è ripreso dal cristianesimo.

Sambuco - Rappresenta la rigenerazione e l'eterno ciclo di vita e morte, che abbraccia ogni creatura naturale ed ogni aspetto dell'esistenza fisica e spirituale.

Tasso - È associato alla longevità, alla rinascita e alla reincarnazione, nonché alla saggezza, frutto dell'esperienza del passato. Per la sua verticalità e per il suo fogliame perenne, incarna l'eternità e mostra alle anime la via del cielo, associato alla morte come accesso ad una nuova vita. È l'albero funebre dei Celti, ma già gli antichi egizi lo usavano per i sarcofagi. Iconologicamente simboleggia il Dolore. Per la chioma velenosa, venivano comunemente piantati tassi nei cimiteri anglosassoni, non cintati, per tenere alla larga il bestiame.

Tiglio - Albero medicinale molto usato dai popoli antichi, è simbolo dell'amicizia, della fedeltà e dell'amore coniugale a ricordo del mito di Filemone e Bauci, forse per le foglie cuoriformi. Gli è anche attribuita la fragilità.

Alloro, lauro

Molto noto fin dall'antichità, è metafora di eternità ed immortalità, in quanto sempreverde, e di castità, per il mito di Dafne e poiché le sue foglie non si deteriorano mai. Una corona di alloro che cinge la fronte rimanda all'immortalità acquisita per mezzo della vittoria, conquistata grazie alla saggezza e all'eroismo: simboleggia gloria, fama, onore e trionfo che derivano dalle competizioni sportive, dalle attività politico-militari, dalle imprese eroiche, dalle doti artistiche, costituisce il massimo onore per un poeta, cantore o saggio che diventa 'laureato'. Richiama particolarmente la pace che deriva e che corona l'impresa militare: la Vittoria porge una corona d'alloro. La sua natura apollinea ne fa un modello di saggezza e di divinazione; ha un significato di purezza fisica e spirituale (corona le vestali); nei riti romani propizia abbondanza del raccolto, benessere; presso i Celti dona fecondità alle donne. Nel protocristianesimo le foglie di alloro sono considerate simbolo di vita eterna e della nuova vita dischiusa dall'avvento redentore di Cristo. Talvolta viene associato anche alla Vergine (parole profumate come le foglie dell'albero); avrebbe virtù terapeutica e il potere di purificare l'anima. Rami e corone d'alloro si trovano abbondantemente nelle tombe di rappresentanti o protettori delle arti e sui monumenti funebri di condottieri e di uomini politici, per il legame con la musica, la poesia e la vittoria.

Mitologia: Apollo e Dafne, la Pizia

Cipresso

Albero sacro per molte culture, austero, cupo e severo, è simbolo d'immortalità ed emblema della vita eterna, in quanto sempreverde, resinoso ed estremamente longevo, il cui legno durevole è considerato incorruttibile (si usava per le porte di templi e basiliche, credendo che preservasse i corpi dalla corruzione). È associato alla morte per diversi motivi: una volta tagliato non rigetta polloni dalla radice, non produce fiori, la resina sul tronco forma gocce simili a lacrime, la chioma compatta non permette agli uccelli di posarvi,

e quindi di cinguettare. È legato agli dei degli inferi: attributo di Crono, personificazione del tempo che crea e distrugge; albero di Ade, dio dei morti, poiché il cupo fogliame esprime malinconia e dolore; consacrato a Mitra, che vi sarebbe nato; associato ad Apollo e Artemide. Già in epoca greco-romana, chiamato *Arbor Funeralis*, è piantato nelle necropoli perché le radici scendono sottoterra in verticale così da non intaccare le tombe, e raffigurato sulle tombe e nelle immagini del paradiso, come segno della speranza nell'aldilà. Gli Etruschi adornavano di rami di cipresso le lampade mortuarie. Insieme alla palma, al cedro e all'olivo, è uno dei quattro legni con cui venne costruita la croce di Gesù; compare nelle rappresentazioni dei martiri, iconologicamente si lega alla Disperazione. Nell'antica Roma la casa dove è morto qualcuno è 'funesta' e decorata con rami di cipresso o di tasso per avvertire i passanti. È talmente identificato con la morte che in dialetto romanesco usa dire 'andare agli alberi pizzuti' (appuntiti) come espressione per 'morire'. Per la sua verticalità e l'erigersi verso l'alto, indica l'anima che si avvia verso il Regno Celeste. Significa lutto, dolore perenne e morte: rami, corone o bacche di cipresso sono riscontrabili nell'arte funeraria e per identificare un luogo consacrato.

Mitologia: Ciparisso e il Cervo

Cornucopia

La cornucopia, dal latino 'corno dell'abbondanza', è un vaso a forma di corno ritorto di capra o toro, traboccante di fiori e frutti, simbolo mitologico di cibo e abbondanza, fecondità (concordia e provvidenza), fortuna e felicità, richiama l'agricoltura. È spesso raffigurata in braccio ad Abbondanza o Copia, divinità allegorica sia della mitologia greca che della mitologia romana, personificata come una prospera fanciulla coronata di fiori e circondata da ogni sorta di bene, con in mano un fascio di spighe. Iconologicamente è attributo di Fortuna, Ospitalità ed Europa. Secondo la mitologia greca, è legata a Zeus, Ercole, Cerere e Tellus, essa si riempie di ogni delizia e di ogni prodotto della terra e dell'uomo. Nell'arte romana e rinascimentale, anche funeraria, ha conosciuto una grande fortuna, è rappresentata non di rado sui monumenti funerari.

Mitologia: Zeus e il corno di Amaltea, Acheloo ed Eracle

Edera

Molto diffusa nell'arte funeraria, le sue foglie perenni ne fanno esemplificazione di immortalità e rigenerazione; il fatto di rampicare aderendo al suo supporto ne fa un segno di devozione, amicizia, fedeltà e amore imperituro, ma per la sua natura invasiva incarna anche la contaminazione del bene da parte delle forze del male. Duratura e tenace, è simbolo della permanenza della forza vegetativa e della persistenza del desiderio, del mito dell'eterno ritorno, del ricordo. Già presente nell'arte dell'Antico Oriente ed Egitto, nell'antichità greca l'edera, nonostante l'aspetto scuro ed austero, è consacrata a Dioniso, cui cinge la fronte ed il bastone tirso (il nome greco è *Perikiosos*, 'avvolgitore di colonne'). È affiancata alla vite, l'altra pianta sacra a Dioniso, per evidenziarne il dualismo: mentre la vite durante l'inverno giace come morta per rinascere con la primavera dando il suo 'succo infuocato', l'edera fiorisce in autunno; mentre la vite ha bisogno di luce e calore, l'edera di ombra e freddo. Dioniso è anche il dio del trasporto amoroso, per cui l'edera ben visualizza la passione che spinge gli amati ad avvolgersi l'uno all'altra come fa sui tronchi degli alberi. Per i Celti rappresenta la ricerca di se stessi, la danza spiraliforme dell'anima verso l'illuminazione. Nell'iconografia cristiana medioevale, assurge a modello dell'immortalità dell'anima dopo la morte del corpo, avendo radici robuste ed avvinghiandosi con forza ai tronchi è difficile da estirpare, come quando Dio è nell'anima di un uomo niente lo può sradicare. Accanto a soggetti religiosi, ne rappresenta la devozione e la fedeltà a Cristo.

Mitologia: Dioniso

Fiore

Nel linguaggio dei fiori, ad ogni specie è associata una caratteristica o un messaggio. Ma il fiore in sé è il principio passivo e femminile (calice, coppa). La crescita e la fioritura sono associate alla manifestazione, all'elisir della vita, allo sviluppo spontaneo ma perfetto, sintesi del ciclo vitale e tuttavia effimero. Per i Celti il fiore simboleggia l'instabilità delle creature e della natura fugace della vita, della bellezza e dei piaceri. Nell'*Ikebana*, i fiori sono dritti e rigidi come lo slancio della fede, oppure cadenti come il declino e il fluire verso l'abisso. Per i cristiani, il fiore è immagine delle virtù dell'anima, dell'amore e armonia della natura primordiale, dell'infanzia. I fiori (specialmente di campo) sono simbolo della caducità di ogni

bellezza terrena, poiché ciò che può durare veramente esiste solo nei giardini del cielo: a tale credenza si ricollega l'antico uso di porre le tombe nei giardini od ornarle con fiori. A ciò si aggiunge il significato del regalo, dell'omaggio, come ricordo e preghiera. L'abbondanza di fiori richiama l'amore coniugale. Come le farfalle, talvolta raffigurano le anime dei morti. Iconologicamente sono attributi di Primavera, Aurora, Gioventù, Retorica, Virtù e altri.

Erba - Simbolo di tranquillità, pace, umiltà e riposo, vicinanza del Paradiso eterno, assieme a muschio e felci.

Fiori "funebri"

Barallat descrive molti significati legati a fiori spontanei, che oggi non si conoscono (alcuni hanno solo il nome latino, qui si richiamano i più comuni).

Agave - Conosciuta soprattutto per la particolarità di fiorire un'unica volta, appena prima della morte. Il fusto rigido ed imponente, con i numerosi fiori, raffigura sicurezza e amore fermo, fino al termine estremo.

Amaranto - Il nome latino significa 'che non sfiorisce', infatti i fiori rimangono freschi per lunghissimi periodi, mantenendo sia il colore che la consistenza, caratteristica che ne ha fatto il simbolo dell'immortalità; viene usata per ornare le statue degli dei e le tombe degli eroi.

Anemone - Fiore delicato e di breve durata, sacro ad Adone, simboleggia il rinnovarsi della natura, la resurrezione e la rigenerazione continua.

Asfodelo - Per gli antichi Greci il Regno dei Morti è suddiviso in tre parti: il Tartaro per gli empi, i Campi Elisi per i buoni, i Prati di Asfodeli per quelli che in vita non erano stati né buoni né cattivi. Per questo motivo, oltre che per il loro biancore, i Greci usavano piantare asfodeli sulle tombe ed associarli al lutto.

Atropa Belladonna - Dal greco 'inesorabile', 'crudele', come il nome di una delle tre Parche, quella che recide il filo della vita, chiara allusione alla sua velenosità.

Calendula - Il nome deriva dal latino *calendae*, 'giorno', e allude al succedersi perpetuo del tempo. Il fatto che abbassi il capolino al tramonto è considerato un segno di mestizia, di lutto per la scomparsa del sole il che ne fa un simbolo del dolore. Come tutti i fiori gialli o arancioni è associato al sole; il nome inglese *marigold* (oro di Maria) lo accomuna alla Vergine, cui è dedicato, anche come richiamo all'amore puro e infinito.

Canna - Per la sua tensione verticale, è la riproduzione dell'asse del mondo, sostegno e mediazione tra il mondo terreno e quello celeste o spirituale. La sua flessibilità ha sia valenza positiva di duttilità (si piega, ma non si spezza) sia negativa di mancanza di forza. Nella mitologia egiziana è simbolo di fecondità e consacrata alla vita, mentre in quella greco-romana è associata alla morte, essendo presente nelle acque stagnanti degli inferi.

Ciclamino - Il nome deriva dal greco *kyklos* 'cerchio', per la sfericità del tubero e perché i boccioli si srotolano a spirale schiudendosi, perciò rappresenta l'eterno rinnovamento dell'universo. È sacro ad Ecate, divinità lunare delle magie e degli incantesimi. Propizia l'amore e la sessualità, perché ricorda l'utero, e augura fertilità ai novelli sposi. Questo fiore dalla bivalente bellezza e velenosità del tubero, simboleggia la diffidenza. Nel linguaggio dei fiori, parla di rassegnazione e addio.

Crisantemo - Simbolo notissimo del giorno dei morti, grazie alla sua fioritura tardiva e alla resistenza al clima rigido, anche se reciso. Fiore comune, è testimonianza del semplice pensiero per l'estinto. Indica anche coraggio, solidarietà, amore oltre la morte, dolore e tristezza. Per i popoli dell'Estremo Oriente il significato è invece amore e verità, associato al sole, lo coltivano i nobili ed è l'emblema della casa imperiale giapponese per il suo temperamento fiero, incurante del gelo e trionfante in autunno. In Marocco i crisantemi sono portati in dono alle feste e ai matrimoni. Nell'esoterismo accompagna il cammino spirituale, simbolo dell'attesa paziente e feconda nel raccoglimento iniziatico. Indica longevità e felicità, eternità ed immortalità dell'anima.

Fiordaliso, iris - Poiché garantirebbe dal morso del serpente, nella simbologia medievale assume l'immagine di Gesù che ha sconfitto il demonio. Con l'iris, che rappresenta il potere della luce e la speranza e allude all'arcobaleno come riconciliazione tra Dio e gli uomini, condivide il simbolismo del giglio.

Fiore di ciliegio - In Cina incarna la grazia, la modestia e l'integrità morale, mentre in Giappone esemplifica la fugacità della vita per la brevità della fioritura e la delicatezza dei petali, ma anche una 'visione' della beatitudine eterna.

Garofano - Il nome greco è *dianthos* 'fiore di Dio', e in tal senso può apparire in mano alla Madonna o a Gesù, o ancora nel giardino del Paradiso. Secondo una leggenda medievale, le lacrime della Vergine alla vista del figlio crocifisso cadendo a terra si mutarono in garofani. Chiamato 'chiodino' per la forma dei suoi

frutti, la sua immagine è associata alla Passione di Gesù.

Giacinto - Nella mitologia greca questo fiore rosso porpora come il sangue nasce dal giovane Giacinto per volere di Apollo che lo aveva per errore ferito a morte, affinché si conservasse memoria in eterno del profondo dolore per la sua morte.

Immortelle: Sempreverdi il cui colore giallo simboleggia la luce che annuncia la gloria celeste, i suoi fiori sono ancora più belli da secchi incarnando il ricordo e la vita eterna.

Impatiens - Richiamano la giovinezza del defunto o il lutto recente.

Loto - Fiore utilizzato nel sud-est del bacino mediterraneo per le cerimonie funebri, in Egitto veniva deposto sulle tombe in onore dei morti in quanto simbolo della rigenerazione perpetua, della rinascita e resurrezione. In molte cosmogonie, per la sua forma a coppa, ha una polarità femminile, significando la matrice, il ricettacolo originario della vita; è il fiore primordiale nato dal caos che genera l'universo, gli dei e gli uomini. Incarna anche la purezza originaria, il risveglio spirituale, il cuore puro del saggio che non si lascia offuscare dalle tenebre.

Margherita - Attributo di Maria, simboleggia la vita eterna e la redenzione, ma anche le lacrime e le gocce di sangue. È un omaggio alle tre delicate virtù: freschezza, purezza e semplicità. È associata all'innocenza e alla semplicità. È un fiore di novembre, come il crisantemo. La pratolina rappresenta l'oracolo e l'amore coniugale, in quanto viene sfogliata dagli innamorati.

Malva - Dal greco *malakos*, che significa 'calmante e dolce': bella, umile e benefica, simbolo di amore materno, dolcezza, tranquillità e pacatezza. In spagnolo *criar malvas* significa 'essere morto'.

Mughetto - Il mughetto è uno dei primi fiori a spuntare annunciando il sopraggiungere della primavera ed è considerato il simbolo dell'Avvento del Salvatore e della sua Incarnazione. È associato anche all'immagine della Madonna e alla sua purezza per il candore e la dolcezza del suo profumo.

Narciso - Il narciso può apparire nelle scene dell'Annunciazione o del Paradiso Terrestre a indicare il trionfo dell'amore divino e della vita eterna sopra la morte, l'egoismo e il peccato.

Nontiscordardime - Detto anche 'amore sincero', ha proprio questo significato.

Salvia - Erano attribuite a questa pianta proprietà miracolose: resuscitare i morti, predire il futuro e comunicare con l'aldilà.

Spider Lily (Lycoris Aurea o Lycoris Radiata) - È il fiore della morte. Secondo antiche leggende segna il sentiero che porta al regno dell'oltretomba.

Trifoglio - Venerato dai Druidi come pianta sacra, è utilizzato per abbellire le tombe, come annuncio di una nuova vita dopo la risurrezione. È annoverato fra i simboli dell'addio, in relazione con la rosa e la violetta.

Viola - Piccolo fiore dal forte profumo, simbolo di pudore, modestia e di povertà; è associato all'immagine della Vergine e di Gesù che ha avuto l'umiltà di farsi uomo. Il suo colore indica la penitenza. I cinque petali della viola del pensiero evocano l'uomo, la coscienza e l'attività mentale, la screzzaiaura bianca l'innocenza.

Frassino

Simbolo della fecondità in molte tradizioni. Una leggenda cosmogonica scandinava lo presenta come il supporto originale del mondo, associandolo al mito della creazione; infatti da esso ha origine sia il mondo superiore, sia quello inferiore: quest'albero immensamente grande dispiega le sue radici molto in profondità fino nei mondi infernali e i suoi rami spessi e forti fino alle sfere celesti. Le tre Norne, che incarnano la saggezza, vi abitano e sono poste a sua protezione. Per quest'immagine di molteplicità e robustezza, nella mitologia celtica e norvegese è percepito come uno specchio del mondo e dell'Universo, contemplando ed abbracciando gli Inferi, la Terra ed il Cielo, è il nodo fra il microcosmo e il macrocosmo, l'anello di congiunzione fra il soggetto e la Natura. Esso indica in particolare comprensione ed equilibrio.

Frutto

Simbolo di abbondanza, fecondità e prosperità, è associato alla cornucopia e anche paragonato all'uovo del mondo perché contiene i semi.

Mela - È il simbolo del peccato originale. Adamo ed Eva mangiarono il frutto tentati dal serpente e disobbedirono a Dio.

Fico (foglie di fico) - Albero e frutto sacro, con l'olivo e la vite, rappresenta l'abbondanza. Nell'antica Grecia era sacro ad Atena, dea della saggezza, e a Dioniso: in alcune culture è allegoria della conoscenza e del sapere religioso. È spesso associato ai riti di fecondazione (lattice) e presiede alla nascita (Romolo e Remo). In alcuni passi della Bibbia indica prosperità e salvezza, ma ha anche una valenza negativa: se

secco è cattivo, come la Sinagoga che non produce frutto o le chiese scismatiche. Secondo un'etimologia medievale, la parola 'peccare' è da ricondursi al termine ebraico *pag* 'fico', che quindi diviene simbolo del peccato originale come la mela.

Ghirlanda (corona)

È un intreccio in forma circolare di foglie e/o fiori o altro che indica un'onorificenza temporanea. Si usa per cingersi la testa, in segno di letizia, o da appendere, in segno di onore o affetto, anche posata sulla bara o sul sepolcro. Nel simbolismo cristiano, esprime la vittoria sulle tenebre e sul peccato. Nel linguaggio dei fiori, simboleggia la 'catena d'amore': le corone da sposa e da morto sono collegate, in quanto segnano il passaggio ad una nuova condizione dell'esistenza. La forma circolare riassume il contenuto del cerchio, ovvero nessun inizio e nessuna fine, eternità.

Festone, encarpo, racemo - Si tratta di motivi decorativi scolpiti, modellati o dipinti, spesso posti ad ornamento dell'architettura classica, romana, rinascimentale. Il *festone* consiste in una composizione a catena o cordone di fiori, frutta, foglie, ramoscelli, nastri, legata con un nastro e appesa per i due estremi tra due bucrani, ad ornamento di sale o facciate in occasione di feste. L'*encarpo* è costituito da un festone di fronde, frutti e fiori, presente ad esempio nel fregio ionico. Il *racemo* è a forma di tralcio o grappolo stilizzato con tralci vegetali intrecciati, rami, fiori, foglie e talvolta arricchito da elementi simbolici animali o umani.

Insegna (eng. Door badge) - Ramo o mazzolino fiorito, anche con nastro a lutto, che si pone sulla porta di una casa dove è morto qualcuno. In Italia si usa invece porre un cavalletto che regge una 'coccarda funebre' di grandi dimensioni, con al centro un manifesto per il defunto o immagini sacre. Il termine indica anche il fiocco rosa o azzurro (*Baby door badge*) che annuncia una nascita nella casa, con evidente assonanza di significati.

Serto - Termine latino che significa 'intrecciare', 'legare insieme', 'connettere', 'recingere'. La radice *ser* richiama serratura, braccialetto, filo - spago - laccio - corda - fune, annodare, unire, etc., il significato è ghirlanda di fiori o foglie intrecciate. Il serto nuziale è una corona di fiori d'arancio di cui si cinge la sposa durante la cerimonia nuziale. Il serto regale è la corona di metallo prezioso e gemme.

Giardino (orto, parco, boschetto)

Immagine idilliaca dell'aldilà, del Paradiso celeste, spesso nell'espressione 'Giardini del Cielo'. Viene attribuito alla Vergine quando è coltivato con cura e circondato da mura (riservatezza). In tutte le culture antiche, il boschetto rappresenta un luogo di raccoglimento e di quieto incontro con potenze ed esseri sovraumani.

Giglio

Antico simbolo della luce, è considerato nell'ambito cristiano emblema di castità e purezza, innocenza e verginità, di un amore puro e verginale, anche per il biancore dei suoi petali. Nell'Antico Testamento sono molti i passi a lui dedicati, con significato di fertilità, bellezza e fioritura spirituale. È attribuito della Madonna e particolarmente dell'Annunciazione, viene offerto da Gesù Bambino ai santi, è anche identificato con l'immagine stessa di Gesù ed è attribuito di numerosi santi, come Sant'Antonio da Padova, e dell'Arcangelo Gabriele. Nel Nuovo Testamento indica l'abbandono delle creature alla Provvidenza che sopperisce ai bisogni dei suoi eletti. Nelle credenze popolari è segno della 'pallida morte', quando il misterioso apparire di un giglio annuncia la morte di un frate.

Religione: la parabola del Giglio del campo

Grano, frumento, spiga (seme, covone, pane)

La spiga di grano, frutto della terra per eccellenza, simboleggia fecondità e il ciclo delle rinascite, i misteri della vita che rinasce nel seme che muore restando sepolto sotto terra, è l'analogia del passaggio dell'anima dall'ombra alla luce. Nell'Antico Egitto è segno di resurrezione legato ad Osiride, dio degli inferi e dell'agricoltura. Nella Bibbia, molti sono i passi che fanno riferimento al grano, sia dono divino e segno di abbondanza che alimento per l'anima: il pane diventa il corpo stesso di Cristo e, con il vino, simbolo eucaristico per eccellenza. Spesso Gesù bambino è posato su un giaciglio di spighe (*Betlemme* significa 'casa del pane'), o in braccio alla Madonna tiene in mano spighe, pane, talvolta con grappoli d'uva. Il pane, le spighe e il Calice compaiono in molte figurazioni dell'Eucarestia. Nell'arte funeraria le spighe di grano si trovano prevalentemente con valore religioso, raramente invece legate alla fertilità, all'abbondanza o

all'agricoltura. Iconologicamente una corona di spighe cinge il capo dell'Estate, l'Abbondanza porta un fascio di spighe sottobraccio o nella cornucopia, Giugno e Luglio sono raffigurati da covoni.

Mitologia: Osiride, Demetra/Cerere dea delle messi

Melagrana (melograno)

Rappresenta energia vitale, fertilità, fecondità, ricchezza, abbondanza, proliferazione, discendenza numerosa, il succo rosso evoca il sangue dei martiri. È nota come benaugurante e portafortuna, nel linguaggio floreale, per il suo colore acceso, esprime amore ardente. Al contrario, gli Egizi pare la utilizzassero nelle cerimonie e figurazioni funebri e nella tradizione classica ha un significato di colpa e morte legato al mito di Persefone, in cui i chicchi sono come 'cibo dei morti', ma anche alla terra donatrice di frutti e alla vita oltre la morte. Dalla contraddizione fra fertilità e morte emerge il concetto di dualità, quindi di vita, unione e amicizia. La dura scorza protegge e unisce tanti semi: in massoneria indica fratellanza e solidarietà fra gli individui e fra le logge, la tradizione cristiana ne ha fatto un modello dell'unità della Chiesa e della comunione dei santi. Per questo si ritrae in parte sbucciata, per lasciare vedere la coesione interna, mentre la parte coperta significa la capacità di difendere i propri ideali dalla profanità che potrebbe intaccarli. Può essere letta come l'equivalente figurativo del saluto augurale massonico 'Salute, Pace e Prosperità'. È ampiamente citata nella Bibbia anche in senso estetico e poetico per descrivere l'amato/a, e scolpita nel Tempio di Salomone. Raffigurata in mano a Gesù Bambino, diviene simbolo di resurrezione, in mano alla Madonna può alludere alla castità. Iconologicamente è legata alla Concordia e alla Conversazione, nell'arte funeraria è spesso presente nelle ghirlande e nei festoni.

Mitologia: Persefone

Storia: emblema della massoneria

Mirto (corona di mirto)

Da sempre associato all'universo femminile e alla femminilità, ai nomi di donna, ad Afrodite. È perciò simbolo della fecondità, di buon augurio e di buona fortuna, di amore e vitalità. La corona di mirto (*Myrtus coniugalis*) è emblema dell'amore coniugale. Gli antichi Greci ritenevano che chi lo coltivava, lo coglieva, lo usava per abbellire la casa e gli abiti fosse accompagnato da energia, vigore e potenza: uomini vincenti se ne cingevano il capo. Rappresenta però anche l'oltretomba e i defunti, secondo una dualità comune nella mitologia: la vita e la morte sono sempre stati un tutt'uno nell'universo. Dal Medioevo è segno di gloria poetica e in virtù della delicatezza e del colore bianco del suo fiore viene associato alla Vergine, in particolare alla sua purezza e umiltà.

Mitologia: Dioniso e Semele, Erostrato ed Afrodite

Olivo, ulivo (ramo di olivo, olio)

Il ramo di olivo è universale simbolo di pace e concordia tra gli uomini e con Dio. I suoi frutti sono da sempre preziosi e l'olio che se ne ricava ha la facoltà di nutrire, guarire ed illuminare. Nell'antichità classica è associato a Minerva e simboleggia l'ordine e la pace; nell'antica Roma è associato alla dea della pace e corone di rami sono portate dai soldati nei cortei trionfali. Nell'iconografia cristiana è albero biblico per eccellenza, legato alla pace che segue il diluvio universale, poiché l'olio 'spiana i flutti', placa e purifica. Nel Nuovo Testamento il significato confluisce nella Pace Universale che si diffonde sulla Terra dopo la venuta del Salvatore. L'arcangelo Gabriele viene talvolta raffigurato con in mano un ramo d'olivo quando annuncia la nascita di Giovanni Battista o di Gesù. Serve anche per la cerimonia di unzione dei re, dei sacerdoti e dei malati. Iconologicamente si lega alla Mansuetudine, alla Misericordia, alla Pace e all'Unione Civile. Segno massonico utilizzato per indicare pace e armonia o immensità dell'amore divino. Il carattere amoroso deriva dal carattere di dono rivestito dall'olio, che si ottiene per spremitura (sacrificio) dell'oliva; dall'uso come unguento capace di placare l'odio infuocato delle ustioni e delle ulcerazioni, nonché di sciogliere i blocchi dell'anima, rappresentati dagli irrigidimenti muscolari ed articolari; dall'uso alimentare dell'olio come elemento armonizzante, aromatizzante ed emolliente di moltissimi cibi.

Storia: emblema della Repubblica Italiana

Palma (palmizio, ramo di palma)

Popolando le oasi e sembrando sfidare la morte che aleggia sul deserto, la palma e la sua fronda sono universalmente considerate simboli di vittoria e della pace con essa ottenuta. Il palmizio, lanciato e

vigoroso con possenti pennacchi di foglie disposti a raggiera, è immagine di gloria, ascesa, ascensione, rinascita, rigenerazione e immortalità, ed è identificato con l'Albero della Vita. Nel mondo greco la palma è legata ad Apollo ed allude alla luce e alla resurrezione (il termine *phoenix* indica sia l'albero che la fenice) e viene offerta ai vincitori dei giochi; nel mondo romano diventa segno di vittoria, in particolare di quella militare, ed è portata nelle processioni e nei trionfi; è usata come insegna per gli atleti. Nell'antica iconografia cristiana, è raffigurata con la stessa frequenza dell'ancora e della colomba e si incontra su epigrafi sepolcrali, sarcofagi, affreschi e lastre, spesso unita al monogramma di Cristo, oppure le persone ne portano in mano i rami: sono i cristiani che hanno riportato la vittoria, morendo fiduciosi per la loro fede. È immagine del trionfo della fede in Cristo, contro la morte e gli dei pagani, e della Vita Eterna. Le palme, o l'olivo, simboleggiano l'entrata trionfale di Gesù in Gerusalemme e prefigurano la Resurrezione. È anche attributo dei martiri e della gloria ottenuta col martirio, perché un passo dei Salmi dice che il giusto fiorirà come la palma: infatti produce l'infiorescenza quando sembra ormai morta, così come i martiri hanno la loro ricompensa in paradiso. Nell'Apocalisse è simbolo della 'schiera sterminata degli eletti' e della resurrezione. L'Antico Testamento fa del suo portamento elegante e del tronco dritto e flessibile l'immagine di Maria. La palma, durante la fuga in Egitto, s'inchina perché Maria e Giuseppe colgano i datteri e fa sgorgare tra le radici una sorgente, quale modello del paradiso ritrovato e della fonte della vita. Infine, quando l'arcangelo annuncia alla Vergine la sua morte imminente, le reca un ramo di palma. Il ramo è a volte raffigurato con sette punte, simbologia che si evolverà nelle Sette Spade dei Dolori di Maria. Iconologicamente è attributo della Vittoria, della Speranza e degli angeli. Il ramo di palma in ambito funerario è un segno di fede nella vita eterna, del trionfo della vita in Dio sulla morte.

Papavero

Fioritura superba ma effimera, simbolo pagano del sonno che conduce all'oblio, allude anche al sonno eterno, ovvero la morte. I petali fragili simboleggiano la brevità della vita ed è per questo usato sulle tombe dei bambini.

Mentre il papavero da oppio non si trova spontaneo, il papavero rosso, o rosolaccio, è selvatico e spontaneo. Il significato è il medesimo: per via delle caratteristiche sedative e antispasmodiche, soggetto all'influenza di Saturno, il papavero è allegoria della pigrizia, della misantropia e della mollezza di carattere. Nella mitologia greca, Hypnos (Sonno), fratello di Thanatos (Morte) e figlio di Nyx (Notte), grazie al papavero induce uomini e dei al sonno, dono benefico ma anche strumento di inganni e sotterfugi. Morfeo o Oniro è invece il dio dei sogni e porta fra le braccia un fascio di papaveri con cui, sfiorando le palpebre dei dormienti, dona realistiche illusioni. Il papavero che si offre a Demetra rappresenta la terra, luogo in cui si compiono tutte le trasmutazioni. È anche associato al potere per un'antica leggenda. Nel linguaggio dei fiori simboleggia l'orgoglio sopito. In ambito funerario fiori e capsule di papavero sono abbondantemente riprodotti come elementi decorativi.

Mitologia: Hypnos e Morfeo, leggenda di Tarquinio e i papaveri

Pioppo (pioppo bianco, pioppo nero)

Segnala l'ingresso degli inferi, rappresentando la salvezza, la vita nella morte una volta oltrepassata la soglia fatale. Davanti alla tomba un pioppo bianco è simbolo di resurrezione e della vita che sfugge alla morte. Nella mitologia greca è legato al dolore, al sacrificio, alle lacrime. Consacrato a Ercole, corona la fronte di coloro che hanno attraversato i due mondi senza perdersi. Le foglie bicolori indicano la dualità di ogni essere. Per i Celti è l'autunno, la vecchiaia e la decrepitezza. È connesso alla capacità di sopportazione e di resistenza, alla comunicazione e al linguaggio, nonché alla giusta percezione dei propri dubbi e timori per la particolarità del suo fogliame di poter mormorare e sussurrare nella brezza leggera. Se il pioppo bianco è l'albero della resurrezione, il pioppo nero ha connotazione funeraria, è attributo della dea della morte e dell'Acheronte, fiume dell'afflizione. Indica le forze regressive della natura, il ricordo senza speranza, il tempo passato. Si trova spesso lungo i viali dei cimiteri, allude alla Passione di Cristo.

Mitologia: le Eliadi, le Esperidi, Leuce, Ercole e Cerbero, sacrifici a Zeus

Quercia

In numerose tradizioni, l'albero sacro longevo e maestoso che i latini chiamavano *Robur* (forza, ma anche durezza o lancia, in tedesco fedeltà). Indica in particolare solidità, potenza, longevità e altezza, sia in senso spirituale sia materiale. I suoi rami e le sue foglie sono universale immagine di forza, virilità e

valore in campo militare (clava di Ercole). A causa della resistenza del suo legno, è simbolo d'immortalità e durezza, solidità, potere ed elevazione spirituale, virtù, coraggio, dignità e perseveranza. Essendo impossibile da piegare, è l'emblema della forza della fede e della resistenza del cristiano nei confronti delle avversità. È un albero benefico legato alle divinità celesti e a Zeus in quanto avrebbe la capacità di attirare i fulmini e scaricarli a terra proteggendo le case e le terre. Coronati di foglie di quercia erano gli imperatori, i militari, i soldati che salvavano in combattimento la vita di un compagno. È il primo degli *Arbores Felices*, cioè 'recanti buoni auspici', significato derivato dal mondo celtico (druido deriva da *dreu*, quercia) in cui è considerata la regina della foresta, perfetta, forte dei suoi imponenti rami e salda nelle sue ancor più grandi radici, con crescita lenta ma sicura. Simbologgia la salda protezione e la forza primordiale, nonché l'abilità di sopravvivere. Nell'iconografia cristiana, sin dal Medioevo è legata alla Vergine (Madonna della quercia). Foglie di quercia sono abbondantemente presenti nell'arte funeraria e rappresentano la gloria e il successo.

Storia: emblema della Repubblica Italiana

Rosa

Simbolo antichissimo dell'amore e più ancora del dono dell'amore, sia terreno che celeste-mistico, che sopravvive alla morte. Per il suo profumo, il mistero della forma e il colore rosso, è stata in ogni tempo emblema di bellezza, vita, soavità, grazia e purificazione nello spirito e perfezione assoluta. La sua bellezza evanescente ricorda la morte, con le spine cerca di difendersi dalla profanazione: è riservatezza, soavità di costumi, nobiltà e merito riconosciuto, ma anche sofferenza e dolore. Secondo la mitologia greca e romana, essendo nata dal sangue di Adone e Venere, è allegoria dell'amore che genera e riproduce la vita. Fiore estremamente complesso ed ambivalente, è allo stesso tempo la perfezione celeste e la passione terrestre, Tempo/Eternità, vita/morte, fecondità/verginità. Per la sua forma, si ricongiunge ai significati del pentacolo e della stella a cinque punte: la rosa a cinque petali ritrae l'elevazione spirituale, l'evoluzione, la transizione dallo stato profano allo stato sacro. La rosa con otto petali è segno di rigenerazione (Pietra Filosofale), per questo è portata sulle tombe e offerta ai defunti. Per i cristiani, la rosa rossa è simbolo della Passione, raffigura il sangue versato dal crocifisso, la coppa che raccolse il sangue di Gesù, le piaghe di Cristo. Secondo i padri della chiesa, la rosa del paradiso terrestre non aveva spine, ma sarebbero poi comparse per ricordare all'uomo la sua caduta e i suoi peccati. La Vergine, non essendo toccata dal peccato originale, è chiamata 'rosa mistica', 'rosa senza spine' o 'mistico fiore'. L'iconografia ecclesiastica ha fatto della regina dei fiori il simbolo della Regina Celeste e della verginità: nel Medioevo è attribuito delle vergini, degli angeli e delle anime benedette del Paradiso in forma di corone di rose sul capo, mentre la rosa con le spine incarna l'immagine del tormento dei martiri. Immagine anche della riservatezza, del silenzio e della discrezione.

Mitologia: Adone e Venere, Ecate

Storia: i Rosacroce, Sub Rosa

Rosmarino

Pianta governata dal sole e simbolo funerario sacro ad Ares, è emblema dell'amore, come della morte. Il suo profumo persistente e la sua azione rinforzante sulla memoria sono equiparati al ricordo, alla costanza, alla devozione. Richiama rinascita e immortalità dell'anima: gli antichi egizi ne mettevano una manciata in mano al defunto per facilitarne il viaggio nell'oltretomba. In ambito greco-romano, i suoi rami venivano adagiati fra le mani dei defunti e bruciati come incenso durante i riti funebri: veniva perciò chiamato pianta dell'incenso. In Europa c'era l'usanza di accompagnare un defunto al cimitero tenendo in mano un ramoscello di rosmarino, o vi si componevano corone funerarie con mirto e alloro. Si dice che scacci gli spiriti. La sua fragranza pungente e penetrante aiuta anche i malinconici a risollevarsi dalla tristezza e ad allontanare gli incubi; nel folclore europeo è associato al ringiovanimento. È tradizione che il rosmarino abbia salvato la Madonna e Gesù Bambino dall'inseguimento dei soldati, occultandoli tra i suoi rami mentre fuggivano in Egitto. Considerata una pianta di buon auspicio, sincerità, fedeltà e felicità, si usava donarne un mazzetto al pastore che officiava un matrimonio.

Mitologia: Leucotoe

Letteratura: Ofelia

Salice piangente

Per la sua figura rivolta verso terra, che ricorda fiumi di lacrime che scorrono, è esemplificazione del lamento funebre. Nella mitologia greca, i viali degli inferi sono costeggiati da salici e pioppi. In oriente ha invece un simbolismo positivo, rappresentando l'immortalità, l'eternità e la spiritualità ed il suo legno è utilizzato per statue, colonne ed elementi dell'architettura sacra. Lo si incontra talvolta come simbolo di castità, continenza e legame. Per i celti, rappresenta i ritmi lunari e femminili della vita. Poiché gli si possono tagliare sempre nuovi rami, è paragonato alla Bibbia come fonte di saggezza che non si esaurisce mai.

Vincastro - È un bastone di legno utilizzato dai pastori per guidare il gregge e per allontanare gli animali selvatici. È in genere costruito con legno di vinco (*Salix Viminalis*), talvolta di olivo. È lungo all'incirca come la persona e reca sulla sommità un ricciolo ricurvo. Per la religione cristiana è metafora del pastore e del gregge e immagine della guida spirituale: I capi religiosi ne possiedono uno, spesso realizzato con materiali preziosi, come simbolo di guida del popolo di Dio, ma anche di protezione e sicurezza, come il pastore difende il gregge dai predatori (Salmi).

Spine (corona di spine) - Sono legate alla Passione di Cristo, prevalentemente in forma di corona, anche accompagnata da altri strumenti come tenaglia, spugna, lancia, chiodi, etc. Sono ricorrenti nell'arte funeraria come simbolo di dolore.

Rovo, rovetto, pruno, cardo - Arbusti selvatici i cui tralci simboleggiano la passione di Cristo e dei martiri e gli eventi che intralciano il cammino.

Religione: parabola del seme

Vite (vigna, tralcio, uva, vino)

La pianta della vite, albero cosmico della Vita, si conosceva fin dall'antichità ed al vino sono stati attribuiti significati allegorici. La vite è divenuta oggetto di culto legato a Giove, ma soprattutto a Dioniso (Bacco), dio dell'ebbrezza, cui è associata. I suoi rami o frutti, spesso portati dalle menadi e dai satiri, sono usati nei baccanali e nei cortei. Nella tradizione orientale il vino è simbolo di gioventù e vita eterna. Per l'avvolgersi sul supporto, come l'edera (di cui è opposto), simboleggia l'unione e l'amicizia. Anche nella tradizione ebreo-giudaica assume un'importanza rilevante: i grappoli raffigurano Israele, popolo di Dio e sua proprietà, a volte anche in senso negativo per denunciarne l'idolatria e l'infedeltà. È uno dei primi simboli di Cristo e del dono eucaristico: il vino ricordando il sangue versato è segno di prosperità spirituale. Con questo significato, vite ed uva compaiono spesso nei Vangeli e nelle parabole, alludendo all'unione di Dio col suo popolo, alla linfa che Gesù dona e alle cure del Padre vignaiolo affinché il fedele 'porti frutto'. Il rimanere in Gesù-vite si realizza mediante l'assunzione di Lui come cibo. Il grappolo d'uva è anche celebrato in inni e salmi come offerta del fedele a Dio, segno delle buone azioni. Nell'arte funeraria, associata al grano richiama l'eucarestia, il Cristo e la fede. In alcuni casi può avere un valore decorativo o essere associata all'agricoltura.

Religione: Parabole di Gesù (Vignaiolo, operai, fratelli, affittuari, fico, tralci), Ubriacatura di Noé, Canto della vigna di Isaia, Tre parabole di Ezechiele

Agnello (pecora)

Simbolo di mitezza, pacifismo ed innocenza, semplicità e purezza per il biancore del suo manto e la sua fragilità. Nella tradizione cristiana ha un doppio significato: può raffigurare il fedele o il discepolo che appartiene al gregge di Dio, anche come “pecora” o “pecorella”, accompagnato dal Pastore Gesù, per questo il fedele che si allontana da Dio è la pecora smarrita; la pecorella sulle spalle del pastore o gli agnelli in fila sono i neofiti. Un agnello dietro il quale sono posti un bastone da pastore e un vaso indica che Cristo risuscitato non è visibile, ma presente. Nella Bibbia è anche simbolo della vittima sacrificale che non si lamenta, con funzione salvifica e di purificazione dei peccati. Con questo significato diventa immagine di Cristo (*Agnus Dei*) che assume su di sé le colpe del mondo e lo libera, specialmente se accucciato e accompagnato dai tipici segni. L'agnello pasquale degli Ebrei, il cui sangue posto sugli stipiti salva dall'Angelo della Morte è una prefigurazione dell'Agnello Immacolato il cui sangue sconfigge la morte e mostra all'umanità la Terra Promessa. L'agnello offerto dai pastori in scene della Natività prefigura la Passione. È attribuito di Giovanni Battista che ha designato Gesù e la sua opera redentrice con questa immagine. L'agnello, con il pesce e la barca, è uno dei più antichi simboli cristiani, molto frequente nell'arte dei primi secoli. Iconologicamente è portato in braccio dall'Innocenza, mentre accanto a un leone o a un lupo accompagna la Pace. È anche usato nelle tombe dei bambini, o per alludere alla religiosità.

Ariete - Le più antiche testimonianze di questo simbolo danno l'impressione che gli artisti abbiano confuso o sovrapposto agnello, montone, pecora e ariete, come segno sia di Cristo che dei cristiani. L'ariete prende il posto di Isacco sulla montagna del sacrificio, prefigurazione di Cristo che muore al posto dei peccatori: quest'immagine è evocata quando è posto vicino alla croce del Calvario. Come l'ariete conduce il suo gregge, così Gesù è il capo della Chiesa e precede e trascina i suoi discepoli. È simbolo di forza, coraggio e fermezza, specialmente se accompagnato da segni esplicativi, quali il *chrisma* o la croce. In questo senso è attribuito di vescovi e prelati che sono le guide della Chiesa; anche la forma del pastorale episcopale ne evoca le corna. Gli arieti alla sinistra di Cristo nell'Apocalisse si riferiscono alla separazione del gregge per il giudizio. È attribuito della Gloria.

Agnus Dei (Agnello di Dio, Agnello Pasquale, Agnello Mistico) - L'espressione evangelica significa “Agnello di Dio” e si riferisce a Cristo Redentore nel suo ruolo di vittima sacrificale per la redenzione dei peccati dell'Umanità. È tipicamente raffigurato come agnello accucciato che porta una croce, un vessillo o altri segni distintivi. Quando nelle catacombe accompagna una croce o un'ancora evidenzia l'opera redentrice compiuta da Gesù in favore del defunto, ed è coricato. Più tardi è raffigurato in piedi, aureolato da un nimbo dapprima semplice poi cruciforme (di raggi luminosi). Può rappresentare la Passione, se tiene nella zampa anteriore destra uno stendardo o una croce e presenta una ferita sanguinante che a volte zampilla nel Calice, la Resurrezione se tiene la croce sulla quale appare una fiammella, o il Giudizio, se poggia le zampe sul libro del Giudizio o il libro dei “sette sigilli” dell'Apocalisse. Può essere posto su un piedistallo o un altare dal quale sgorgano i quattro fiumi dell'Eden oppure reggere un calice o un ramo di palma.

Religione: il Buon Pastore, l'Agnello

Aquila (falco, sparviero)

Ha una lunghissima tradizione iconografica: si può considerare un'invariante nei miti e simboli di tutte le civiltà. È anzitutto strettamente correlata alla funzione regale rappresentando il dominio, la legalità, la paternità, la potenza cosmica della divinità della luce. In quanto cacciatrice di serpenti, forma una coppia di opposti complementari: incarna la vittoria della luce sulle tenebre e il trionfo del bene sul male e simboleggia il coraggio, la capacità, la luce, il cielo, l'angelo, mentre il serpente è l'oscurità, la terra, il demone. Il suo librarsi verso l'alto, fino ad altezze impossibili, la rende immagine di elevazione del pensiero, del movimento ascensionale, fisico e spirituale, dalla morte alla vita, con un richiamo evidente alla simbologia della fenice, con la quale spesso è confusa chiamandosi “uccello di fuoco” per la sua capacità di sfidare il sole guardandolo senza bruciarsi e assimilando la potenza dai suoi raggi. È il re degli uccelli, avendo il dominio assoluto dell'aria, e l'equivalente celeste del leone, cui è spesso associata: la loro unione raffigura l'uomo, composto di anima e di corpo. È spesso annoverata tra gli esseri psicopompi. Presso gli egizi incarna il concetto di immortalità: la parte dell'essere umano destinata ad un'esistenza eterna celeste in stati di gloria, nei geroglifici è raffigurata come aquila o sparviero. Universalmente, dei, grandi eroi, re e capi si appropriano della sua forza scegliendola come loro attributo. È presente nelle insegne delle legioni dell'Impero Romano come simbolo dell'impero, dell'imperatore, del potere militare. Se un'aquila segue un esercito in avanzata, è considerato un segno fausto. È infatti un uccello augurale, di cui cioè si

interpreta il volo. Nel rito dell'apoteosi imperiale romana il volo di un'aquila dalla pira funeraria auspicava infatti il trapasso allo stato di "dio" dell'anima dell'imperatore morto. Si ritrovano reminiscenze di questo simbolismo nel cristianesimo, dove rappresenta la potenza e la forza onnipotente di Dio o la sua giustizia, la giovinezza che si rinnova (fenice) e talvolta l'orgoglio e la superbia. L'aquila è emblema di fede e teologia, perché si eleva verso il cielo, e accompagna talvolta il Cristo dell'Ascensione. In alcuni casi ha sostituito la colomba, poco "regale", come personificazione dello Spirito Santo. È però chiamata soprattutto a figurare l'evangelista Giovanni (e parte del tetramorfo) perché nel suo testo la spiritualità è maggiore che negli altri ed è più accentuata la visione astratta e teologica, e quindi "vola più alto". Un'aquila a due teste è invece attribuito di Eliseo, perché questo profeta chiedeva di "avere una porzione doppia di spirito".

Avvoltoio - Rapace dalla simbologia negativa perché si ciba di carogne.

Mitologia: Zeus/Giove in trono, il fegato di Prometeo divorato dall'aquila, Ganimede rapito, Chimera, Arpia

Animali "funebri"

Cavallo - Spesso è allusione al mestiere, ma può anche significare la corsa vittoriosa del cristiano, a volte accompagnato dal *chrisma*, anche impresso sulla coscia. A volte è l'attributo degli angeli in quanto messaggeri. L'Unicorno o Liocorno rappresenta la purezza e grande spiritualità, mentre il Centauro (groppa e zampe di cavallo e busto, braccia e testa umani) e l'Ippocervo (metà cavallo e metà cervo) sono simboli della duplicità e dell'irrisolutezza in quanto spinti in direzioni opposte dalle due parti del corpo e dalla natura duplice dell'uomo, bestiale e divina.

Cicogna - La cicogna in atto di uccidere un serpente evoca Cristo che annienta il male, mentre il suo ritorno annuale corrisponde alla Pasqua. Può indicare la preoccupazione per il bene comune e l'amore filiale. Come i genitori non lasciano mai incustodito il nido, così l'uomo non dovrebbe lasciare un giorno senza preghiera. Iconologicamente rappresenta il Disprezzo e la distruzione dei piaceri e dei cattivi affetti.

Corvo (cornacchia) - Considerato uccello del malaugurio per il suo colore nero e per il fatto che si nutra di cadaveri, ma anche simbolo di divinazione, saggezza e cautela.

Gallo - Nella tradizione greco-romana è attribuito di Mercurio/Hermes, in quanto simbolo di vigilanza. Figura solare in quanto annunciatore del sole che sorge, allude al risveglio delle forze ed incita all'azione, è immagine della rinascita. Nell'interpretazione cristiana simboleggia la resurrezione e la predicazione perché l'annuncio della buona novella risveglia il cuore degli uomini, per questo sormonta spesso le croci dei campanili. È legato anche alla rinnegazione di Pietro. Iconologicamente, assieme alla lanterna accesa, è attribuito dello Studio mentre assieme alla verga di Esculapio è attribuito della Medicina. Insieme alla Clessidra, metafora dell'assopimento, del lento morire e dell'inerzia, raffigura il ciclo perenne ed immutabile della vita. Il suo simbolismo è esaltato dall'opposizione con il serpente. In ambito funerario può alludere alla vigilanza, anche su lucerne, o alla resurrezione.

Lupo (volpe) - Presso i Romani richiama la vittoria, mentre la lupa era protettrice degli indifesi. Per i cristiani è il simbolo del diavolo che minaccia il gregge dei fedeli e solo San Francesco d'Assisi è riuscito ad ammansirlo.

Rana, Rospo - In quanto animali anfibi, capaci di attraversare la soglia tra due mondi, nella cultura greco-romana erano associati alla sfera funeraria. Così come i serpenti, sono spesso iconograficamente legati alla Morte, oltre che essere presenti sui monumenti funerari. Già protagonista di una delle sette piaghe inviate da Dio sull'Egitto, il rospo acquista un valore fortemente negativo: abitante delle tenebre, velenoso, malefico simbolo del demonio. In Francia lo si trova sul fondo delle acquasantiere per indicare l'esorcismo dell'acqua benedetta. Legato alle streghe, è divenuto l'emblema della lussuria di cui è spesso attribuito.

Scarabeo - Simbolo egizio della resurrezione.

Sciacallo - Animale lugubre che vaga intorno ai cimiteri e pertanto viene considerato presagio di morte. Nell'antico Egitto Anubi, dio dei morti, ha testa di sciacallo.

Scorpione - Simboleggia la minaccia di morte. Nella Bibbia è assimilato alle potenze demoniache.

Toro (bue, bucranio) - Incarna il principio maschile, foga e potenza, oppure la fecondità violenta matriarcale, mentre la forza del bue è bonaria, paziente e resistente al lavoro. In ambito funerario, il toro che tiene fra le corna il disco alato è raffigurazione di Osiride. Il toro alato è simbolo dell'evangelista Luca. Il bucranio è una decorazione presente in monumenti greco-romani a forma di teschio di bue, o altri animali, ornato da festoni; deriva dall'abitudine di appendere i crani di animali sugli altari o attorno ai Templi. È presente già nella pittura funeraria egizia.

Cane

Da sempre considerato amico dell'uomo, è emblema di lealtà e fedeltà (anche feudale e coniugale), vigilanza, amicizia e attaccamento o gerarchia sociale, in modo più chiaro se rappresentato con collare e catena. Per i romani è preposto alla guardia della casa e allusione alla caccia. Uno stretto legame simbolico lo unisce alla morte in molte tradizioni antiche: accompagna e impersona figure dell'oltretomba, è spesso guardiano della porta degli inferi e il più importante fra gli animali psicopompi (guida delle anime nel mondo dei morti). È attributo di santi.

Mitologia: Psicopompo Anubi, Dormarth, Garm, Ecate, Cerbero, arcangelo Raffaele e San Cristoforo

Cervo (cerva)

Rappresenta la purezza perché anela alle fonti, allude al temperamento melanconico perché è schivo e riservato, è legato alla luce e al sole per i cacciatori nordici perché rappresenta il sacro della foresta, e le sue corna raggiungono i cieli. È spesso messaggero o accompagnatore, anche degli spiriti dei morti, perché in grado di passare tra la terra e l'aldilà. Le corna sono simbolo di regalità, cadono e ricrescono come emblema di morte e rinascita e rigenerazione vitale, quindi di sconfitta sulla morte e sulle tenebre. La loro ramificazione richiama l'albero della vita con valore allegorico di longevità, sviluppo, unione tra forze superiori e inferiori, ciclo delle rinascite successive, fertilità. Si identifica con il principio paterno e la virilità olimpica contro il mito taurino e materno della fecondità. Nel cristianesimo, cervi o altri animali che si dissetano sono il simbolo della sete spirituale e delle anime che vanno ad abbeverarsi alla fonte della vita, ovvero a Cristo, o anche del battesimo. Il cervo trafitto è identificato con Cristo che lotta con Satana, il cervo che porta il Crocefisso tra le corna è veicolo e strumento della Grazia.

Religione: Sant'Uberto, Sant'Egidio, San Giorgio

Mitologia: il dio cornuto Cerumno (Dioniso, Adone, dei della vegetazione e del raccolto, Apollo-luce diurna, Atena-saggezza, Artemide/Diana – caccia, vergine, luna), Cipariso e il cervo, Artemide e Atteone, Ercole e Cerinea, iconografia di Diana

Cigno

Archetipo di bellezza e nobiltà, candore e grazia, ma anche principio fecondante (Zeus). Fra gli uccelli, è l'animale più carico di valenze positive per il suo stretto legame con i quattro elementi: il sole nel piumaggio bianco e luminoso, l'acqua in cui nuota, l'aria in cui vola e la terra su cui si posa. Il nome nordico significa "il cantante": il verso melodioso che emette prima di morire esprime la consapevolezza della morte vicina e la gioia di reintegrarsi nel divino, del quale è epifania. È sacro ad Apollo, Venere, alla musica e ad altre muse (Poesia Lirica, Storia). Nella tradizione indiana è simbolo di purezza e conoscenza, è un messaggero nel mito del Graal. Per i cristiani è segno della purezza e dello stesso Cristo. Quando è rappresentato nel nido o natante sull'acqua, assume il nome di Alcione e simboleggia dolcezza, unione matrimoniale e tranquillità.

Mitologia: Cigno, Leda e Zeus

Civetta (gufo, assiuolo)

Animale delle tenebre, rappresenta la prudenza e la vigilanza. Potendo vedere al buio è allegoria di luce, della saggezza che penetra l'oscurità dell'ignoranza, della riflessione, dell'intelletto che vede nelle tenebre, della rivelazione. Il geroglifico della civetta si legge come morte, notte e passività, e indica il sole al di sotto dell'orizzonte. Può accompagnare le personificazioni degli incubi come attributo della Notte o del sonno. Nell'iconografia cristiana compare come emblema positivo della conoscenza religiosa, oppure di Cristo-luce che rischiarà le tenebre. L'aspetto negativo di malaugurio e annuncio di morte compare più tardi, quando è affiancata al gufo, anch'esso evocatore dell'oscurità. Il verso è associato ai lamenti delle anime dei morti (L'assiuolo di Pascoli). Non può sopportare la luce del sole, perciò è contrapposta spesso all'aquila.

Mitologia: Techolotl dio azteco dell'oltretomba, Atena/Minerva

Colomba

Il biancore del suo piumaggio e la sua delicatezza ne fanno un simbolo di spiritualità, dolcezza e purezza incontaminata, di innocenza e semplicità, di armonia e pace del cuore e dello spirito, di fedeltà coniugale (i colombi si scelgono per la vita); nella Bibbia ne è esaltata la bellezza; in associazione con il corvo visualizza

il Bene. Nella tradizione classica è sacra principalmente ad Afrodite/Venere, successivamente degradata come segno di lussuria e lascivia perché i colombi stanno sempre insieme (talvolta ripreso dai cristiani). L'istinto che l'aiuta a ritrovare il nido è sfruttato per portare messaggi fin dall'antichità. Nel cristianesimo la sua valenza simbolica è importantissima: è l'uccello dell'anima che si libra verso il paradiso, dove si posa sull'albero della vita oppure beve da un vaso o calice l'acqua della vita eterna (deriva dalla Memoria, spesso in coppia) oppure becca acini d'uva. Colombe e pavoni si equivalgono quali emblemi di resurrezione, ma in più il candido uccello indica la nuova vita innocente e purissima degli eletti. Rappresenta anche il simbolo eucaristico di assunzione del corpo/sangue di Cristo alla comunione. Nell'Antico Testamento, raffigurata con un ramoscello d'ulivo o di palma nel becco, è figura universale della pace, e nel cristianesimo dell'armonia e della pace ritrovate nella riconciliazione tra Dio e gli uomini dopo il diluvio universale. È anche incarnazione dello Spirito Santo, in riferimento al battesimo di Gesù, anche con testa umana aureolata. Nell'atto di volare dal cielo sulla terra, con il capo in basso, significa l'azione di Dio in favore degli uomini per mezzo del suo Spirito. Pur non essendo presente nel racconto evangelico, accompagna spesso l'Arcangelo Gabriele nel momento dell'Annunciazione. È usata da Gesù come metafora di semplicità. Sulle tombe rimanda allo Spirito Santo, alla pace, alla purezza, e personifica l'anima del giusto.

Rondine (passero) - Oltre che essere portatrice della primavera e figurazione per eccellenza di libertà, spiritualità, leggerezza, per il volo veloce e aggraziato, richiama la fedeltà nel matrimonio e affezione alla casa perché torna ogni anno al proprio nido. Se in coppia, simboleggia la buona compagnia; quando porta due ciliegie nel becco indica amore, cura e protezione. Il legame al ciclo stagionale la fa essere immagine della fertilità della terra e fecondità, ma anche di rinnovamento e novità, speranza in un cambiamento positivo. È antico simbolo di purezza ed innocenza, liberazione dalla schiavitù del corpo e del peccato, perché non poggia mai sulla terra. Rappresenta forza, sacrificio e coraggio. Fin dall'antichità le è attribuita una ricca simbologia la identifica con l'anima del defunto e con la resurrezione. Nell'Islam è metafora della rinuncia e della buona compagnia ed è detta uccello del paradiso. Presso i Greci, per il suo volo che si leva verso il cielo e per la particolarità del suo grido dolce e pressante, è ritenuta allegoria della preghiera. In ambito cristiano l'allegoria dell'eterno ritorno primaverile, che porta il felice risveglio di tutta la natura, la elegge a visualizzazione della resurrezione di Cristo. Molto presto i cristiani hanno assunto la rondine a emblema del trionfo pasquale del Redentore, vincitore della morte. Un'antica leggenda armena racconta che la sera del venerdì santo tutte le rondini della Giudea e della Galilea si riuniscono intorno alla tomba di Gesù e che all'alba di Pasqua, quando egli risuscita, tutte, in coppia, partono ad ali spiegate verso tutti i paesi del mondo per portare la novella ancora sconosciuta. Le rondini conservano ancor oggi il carattere di annunciatrici di Cristo risuscitato e modello della speranza della resurrezione dei cristiani. Le leggende popolari pongono questo uccello intorno al Cristo crocifisso per alleviarne la sofferenza con la rimozione delle spine dalla corona: il suo petto si è macchiato del sangue di Cristo e l'iconografia diventa quella dell'anima liberata e salvata dalla morte del Signore. La rondine ritratta con le ali spiegate forma un'immagine simile a quella dell'ancora e la rende simbolo della speranza.

Narrativa: Paolo e Francesca

Mitologia: Astarte, Ecate, Apollo (Delo), Zeus (Dodona), Afrodite e Peristerà, le sacerdotesse peleides "colombe"; Enea e il ramo d'oro; Iside trasforamta in rondine

Conchiglia

Evocando il mare, partecipa del simbolismo della fecondità; potendo nascondere una perla, simboleggia fortuna e prosperità. Per i Maya raffigura il mondo sotterraneo dei morti ed è presente negli addobbi funebri, come per il cristianesimo che la considera immagine della tomba che racchiude l'uomo. Per segnalare le tombe cristiane si usavano delle conchiglie: come un paguro dà nuova vita alla conchiglia di un mollusco, così il cristiano arriva alla vita eterna attraverso la morte. È l'attributo dei pellegrini diretti al santuario di Santiago de Compostela.

Mitologia: Afrodite

Delfino

Nella tradizione classica, incarna saggezza e prudenza ed è legato alla rigenerazione e alla divinazione. Per il fatto di seguire le navi, gli sono attribuite intenzioni benevole (purezza, innocenza e bontà naturale) e socievolezza. Nella mitologia e nelle leggende è sempre considerato un amico dell'uomo, strumento delle forze del bene contro le potenze occulte. È spesso rappresentato nell'atto di trasportare un uomo sul dorso,

immagine che rinvia ai miti e racconti che narrano di salvataggi del ruolo di psicopompo. L'iconografia cristiana, più tarda rispetto al pesce, è ereditata dal paganesimo e legata al concetto di salvezza portata da Cristo, anche associato all'ancora o al tridente. Si trovano delfini in scene che ritraggono l'arrivo degli eletti ai Campi Elisi.

Mitologia: Apollo e Delfine, Dioniso e i marinai, Arione e il delfino, il messaggero di Poseidone

Drago (dragone)

Animale fantastico, descritto come enorme serpente o rettile con ali di pipistrello (le rappresentazioni sono molteplici) dalle cui fauci esce fuoco. Possiede connotazioni tendenzialmente positive in Oriente, dove incarna il potere delle divinità celesti, e negative in Occidente, dove rappresenta il potere demoniaco del Male. San Giorgio e L'Arcangelo Michele lo sconfiggono: metafora della vittoria di Cristo. Quando i discepoli scacciano gli spiriti malvagi, spesso questi diventano visibili sotto forma di draghi o serpenti a testimonianza dell'avvenuto miracolo.

DIAVOLO, SATANA, LUCIFERO, BELZEBÙ

Incarnazione del Male, l'iconografia lo mostra spesso con una mescolanza di attributi presi dal mondo animale: zampe caprine, ali di pipistrello, coda di serpente, corna, ma l'essere risultante ha atteggiamenti umani.

Mitologia: mostri e animali fantastici: Arpia, Basilisco, Echidna, Furie, Gorgoni e Medusa, Idra, Naga, Tifone
Religione: mostri dell'Apocalisse

Farfalla (falena, ape)

Animale ricco di valenze simboliche, visualizza la leggerezza e la bellezza, la capacità di cambiare e a volte l'inconsistenza. È simbolo dell'anima assieme all'ape (messaggera degli dei, allegoria di perfezione e immortalità, l'espressione "la vita delle api" allude alle anime dei morti) e al pipistrello. Nella cultura classica, la liberazione dell'anima dal corpo e il suo progressivo avvicinamento al divino sono mostrati dalla metamorfosi della farfalla verso la perfezione. La farfalla rende visibile il soffio vitale che ascende verso l'alto ed è spesso rappresentata come esalata nell'istante della morte. Il nome greco *psyche* designa sia la farfalla che l'anima: vi sono in realtà sia la *psyche* della morte (un'ombra vana che lascia il corpo dopo la morte, conserva la forma umana e s'invola come un sogno) che quella della vita (la sua presenza dà vita al corpo). Per i giapponesi simboleggia gioia e longevità, le anime dei vivi e dei morti, la nascente bellezza e grazia delle giovani donne. Due farfalle che danzano affiancate sono emblema della felicità coniugale. Nell'iconografia cristiana, chiamata a ritrarre la vita oltre la morte, è immagine dell'anima che abbandona il corpo per ascendere alla vita eterna, oppure di resurrezione in quanto esce viva e perfetta dalla crisalide. È spesso compagna di Gesù Bambino. Nella simbologia funeraria può essere in forma di falena, ovvero farfalla dell'oscurità attirata dalla luce. La falena testa di morto indicherebbe l'anima di un uomo morto violentemente.

Mitologia: Eros e Psyche

Fenice (pavone)

Mitico uccello leggendario di bellezza unica, la testa è ornata di un ciuffo di piume esuberante e ritto, la taglia è quella di un'aquila. Il piumaggio è color porpora (il nome greco) con riflessi dorati attorno al collo e macchie bianche sulla coda. Vive 500 anni o più, poi, sentendo approssimarsi la fine, lascia l'India - o l'Arabia, suo paese d'origine, e si porta a Heliopolis, città del Sole in Egitto. Giunto a destinazione, secondo alcuni si getta 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 una nuova fenice ricomincia il ciclo di vita. Da qui il simbolismo di rinascita e immortalità, della sapienza divina, della resurrezione di Cristo. Nei primi anni del cristianesimo è un'immagine usata dai primi predicatori per spingere i fedeli a trascorrere la vita terrena in vista dell'Aldilà: il misterioso uccello viene raffigurato su monete, sarcofagi, mosaici, bassorilievi. Nell'antichità, la fenice è stata spesso confusa con il pavone, oppure i suoi poteri sono stati attribuiti all'aquila per distaccarsi dalla mitologia antica, forse per la caduta annuale delle penne del pavone, e gli artisti hanno frequentemente fatto riferimento ad un animale conosciuto per descriverne uno mai visto. L'una e l'altro hanno fama di rinnovare le proprie forze in modo miracoloso rinascendo dalle proprie ceneri rivestiti di giovinezza, mentre la ruota del pavone lo accomuna al sole. Si crede che la sua carne sia immarcescibile, e questo ne legittima l'uso come emblema

di immortalità. I primi cristiani fanno perciò del pavone un simbolo della vita eterna e lo si trova nelle catacombe, talvolta due pavoni contrapposti bevono dallo stesso vaso o si accostano a un crisma. Il vaso è il calice che contiene il pane e il vino della comunione e l'insieme significa una professione di fede nell'immortalità in Cristo. Successivamente, il pavone si trova su mosaici, vetrate, sullo stipite della porta di un cimitero, in alcune miniature e su lampade nelle quali si associa alla fiamma per raffigurare la vita eterna. Quando si vuole ritrarre, come sulla volta di alcune basiliche, il Paradiso Terrestre o Celeste, lo si vede come un giardino o una foresta popolata di uccelli, soprattutto pavoni. I canti degli uccelli evocano gli alleluia degli eletti, quindi anche i resuscitati sono visualizzati come uccelli. Il pavone è raramente rappresentato nel momento in cui esibisce la ruota, perché sarebbe figura della superbia. Per molto tempo questo segno ha goduto di grande popolarità, finché non diventa un animale "di lusso" e viene oscurato il significato iniziale.

Grifone

Creatura leggendaria molto antica, rappresentata con un corpo gigante di leone pennuto e testa d'aquila (a volte con zampe anteriori d'aquila, o coda di serpente): poiché riunisce l'animale dominante sulla terra con quello dominante in cielo, somma le qualità di entrambi, da cui mutua i propri tratti, ovvero potenza terrena e perfezione celeste, natura umana e divina. Nelle mitologie greco-romane, ha il ruolo positivo e solare di custode e guardiano di templi e tesori e segno del potere divino, anche per il mondo dei morti come psicopompo. Nell'arte greca, etrusca e romana compare mentre trasporta sul dorso un essere umano, a volte avvolto in un lungo drappo. È associato a Zeus, Apollo, Eros. Nella tradizione cristiana diviene demoniaco, come gargoyle sulle chiese e gli edifici è sinonimo di Satana, ma è anche immagine di Cristo, evocandone la doppia natura umana e divina. Animale molto frequente nell'araldica dove simboleggia custodia e vigilanza. Nella simbologia funeraria occidentale è un elemento decorativo di ispirazione classica.

Leone

Re degli animali per antonomasia, ha sempre esercitato un grande fascino sull'uomo. Esemplifica forza e potenza, coraggio e ardore, fierezza e maestosità, autorità e nobiltà, maestà e regalità, saggezza. Il colore e la criniera lo portano ad essere associato al Sole che con la sua energia illumina e dona la vita. Poiché si credeva che dormisse con gli occhi aperti, raffigura la vigilanza, anche spirituale, e la forza d'animo che ogni uomo deve possedere per affrontare le vicissitudini della vita. Si credeva anche che i cuccioli nascessero morti e che fosse il padre, con il proprio respiro, ad infondergli la vita, perciò è segno di resurrezione. Riferimenti al leone compaiono nell'iconografia associata a numerose divinità; è l'animale più raffigurato nell'antichità, nel suo insieme e parti del suo corpo. Oltre che in senso positivo, il leone ha colpito l'immaginario anche per la sua aggressività e pericolosità: archetipo di fiera, è il simbolo degli istinti selvaggi non domati, della crudeltà, della prepotenza e della superbia. È ampiamente associato all'aquila come emblema della terra che si contrappone all'aria; associato al serpente indica la lotta del bene contro il male. Infatti è un animale solare che esprime la luminosità e la luce, caratteristiche delle energie celesti, e la forza vitale della natura. Nel Cristianesimo primitivo dimostra la paura degli uomini di fronte alla forza e crudeltà e diviene espressione della potenza del male e di Satana, nemico dell'uomo spirituale. Talvolta vi si vedono Adamo ed Eva su dei leoni: sedotti dal serpente, hanno creduto che "sarebbero stati come degli dei", potenti come leoni. Così i combattimenti fra leoni e serpenti non sarebbero la lotta del bene contro il male, ma piuttosto la battaglia fra le diverse potenze diaboliche per impadronirsi dell'uomo: i fedeli saranno contesi da demoni che non hanno unità d'azione fra loro, fino al momento in cui avranno preso la strada dell'altare dove brilla la luce di Cristo. Nella tradizione cristiana, il leone è legato alla Resurrezione in quanto raffigura sia il potere e la forza di Cristo, sia la sua natura regale, sia il potere di liberare il cristiano dalle fauci del demonio. Immagini di leoni ruggenti possono alludere alla resurrezione dei morti nel giorno del giudizio. Come il tuono, per i profeti è la voce di Dio. È compagno di alcuni santi, particolarmente del deserto. Se dormiente, posto a silenziosa guardia dei sepolcri, simboleggia come la forza possa annullarsi di fronte alla morte. È rappresentato ai piedi dei gisants sulle tombe di uomini potenti e compare su tombe di defunti che avevano dimostrato particolare coraggio in vita. Con una zampa posata su un globo è emblema di supremazia. A volte è posto a guardia della santità del luogo: i leoni che sostengono le colonne davanti alla porta della chiesa possono avere un significato apotropaico (scongiorare, allontanare o annullare influssi maligni) o di ammonimento. Iconologicamente è attribuito

della virtù cardinale della Fortitudo, dell'Etica e del Governo di se stesso, rappresenta la forza sottoposta o all'Eloquenza o alla Giustizia, mentre la Forza è l'elefante.

Sfinge - Figura mitologica appartenente alla mitologia egizia e greca, è rappresentata come un mostro con il corpo di leone e la testa umana, falco o capra-ariete. È una delle due versioni del tetramorfo (l'altra è quella dei quattro animali degli evangelisti): incarna nei quattro animali sacri (leone, aquila, toro, uomo alato) i punti cardinali, gli elementi, le qualità, i temperamenti, le costellazioni. Nella mitologia egizia è una statua dal corpo di un leone disteso e la testa del faraone con funzione di guardiana e protettrice di templi, necropoli e porte della città. Rappresenta l'ineluttabile e l'insondabile, presentandosi all'inizio di un destino che è sia mistero sia necessità. Per i greci ha ali con busto e testa di donna, è mandata da Era a punire Tebe e pone l'enigma – una domanda alla quale non c'è risposta, è simbolo del destino e del mistero – a chiunque passi, divorando coloro che non riescono a venirne a capo. Con l'obelisco e la piramide, è spesso utilizzata come motivo decorativo delle tombe in numerose varianti. È fortemente legata al culto dei morti e alle età dell'uomo, al suo percorso vitale e al tempo che scorre. Inoltre è un elemento esoterico molto frequente nell'iconografia massonica, caratterizzata dalla tendenza a conciliare elementi culturali, filosofici o religiosi eterogenei appartenenti a più culture o dottrine.

Mitologia: Ercole, Hic Sunt Leones

Religione: David Leone di Giuda, Gerusalemme Leone di Dio, Satana leone ruggente, Leone alato di San Marco, San Gerolamo

Lucertola

La sua predilezione per la luce e la sua capacità di restare immobile sotto i raggi solari ne hanno fatto un animale sacro ad Apollo e un simbolo d'immortalità, perciò figura su alcuni monumenti funerari dove incarna l'eternità della luce. Per il fatto che vada in letargo per ritornare alla luce in primavera e per la capacità di farsi ricrescere la coda sarebbe segno di resurrezione. La Lucertola Solare è modello per l'uomo che si deve rivolgere al Signore per trovare la luce negli occhi del cuore.

Pellicano

Tra gli animali più rappresentati nell'iconografia funeraria cristiana, richiama l'amore paterno e il sacrificio di Cristo che dà il suo corpo in cibo e sparge il suo sangue per la salvezza dell'umanità ('il pellicano con la sua pietà'). Dal greco "ascia", per la forma del becco aperto, è segno del sacrificio di sangue. È difficile da vedere, e per questo diventa immagine dello spirito, di elevazione, sublimazione, volo, purezza celeste: simile ad un angelo dalle ali spiegate richiama la resurrezione, specialmente quella di Lazzaro, tanto da essere talora accostato alla fenice. Iconologicamente è personificazione della Bontà, è attributo della Compassione e della Carità, ovvero di devozione fino al sacrificio. Secondo la leggenda, il pellicano apre il suo petto a colpi di becco per nutrire col sangue i suoi piccoli affamati, così come Gesù sulla croce ha fatto dono del suo sangue per redimere l'umanità. Altre versioni affermano che i suoi piccoli vengono al mondo talmente deboli da sembrare morti, oppure che esso li uccide nel momento in cui iniziano a crescere perché adirato. Altre ancora sostengono che la madre li uccida per le carezze col becco lungo e tagliente, oppure per il morso di un serpente, ma dopo tre giorni di lutto, per riportarli in vita, si apre il petto con il becco e li asperge con il proprio sangue. Tale simbologia deriva dal fatto che la femmina nutre i piccoli rigurgitando il cibo, premendosi il becco contro il petto dà l'impressione che si trafigga. Da qui una potente assimilazione simbolica con la morte e la resurrezione di Cristo, con Dio Padre che ama infinitamente l'umanità, con il sacramento della comunione: Cristo trafitto dà da bere il proprio sangue per la redenzione, fonte della vita per gli Uomini, durante l'Ultima Cena e l'Eucarestia. Il pellicano si presta ad una duplice lettura: sia Cristo che si lascia crocifiggere e dona il suo sangue per redimere l'umanità, sia Dio Padre che sacrifica il suo unico Figlio e lo resuscita dopo tre giorni.

Pesce

Animale primordiale, per natura simbolo dell'acqua. Il fatto che viva in un elemento in cui l'uomo non può sopravvivere gli conferisce un carattere di mistero che lo designa a modello di tutto ciò che è segreto. L'animale, o parti del suo corpo, ricorrono in innumerevoli mitologie: è legato al cibo, all'origine del mondo, al mare e alle acque, alla fertilità, alla nascita e alla forza delle donne, al diluvio, all'anima del morto, al viaggio del defunto (gli ibridi mezzi uomini e mezzi pesci). Nel paleocristianesimo è il segno cristologico più diffuso, specialmente per l'associazione con l'acrostico *Ichthys* e il battesimo: Cristo nuota nell'acqua

santa, oppure può entrare nella morte restando vivo come il pesce vive sott'acqua senza annegare; i cristiani nascono alla vita eterna con il battesimo, come pesci guidati dalla Chiesa pescatrice di uomini. Nei vangeli, la pesca ha sempre una connotazione messianica ed escatologica: la comunità (i discepoli) è in attività missionaria (pesca) in mezzo ai pagani (lago), mentre la moltiplicazione dei pani e dei pesci si incrocia con il banchetto eucaristico dell'Ultima Cena. Un pesce posato su un piatto simboleggia la presenza di Cristo nella comunione, ma anche la quaresima e l'astinenza dalle carni. È attribuito di Giona come allegoria della permanenza di Gesù nel sepolcro. Con valore cristologico dei cristiani o dell'Ultima Cena si ritrova stilizzato in tantissime decorazioni e iscrizioni funerarie, da solo o decorato da un chrisma o da una croce. Talvolta porta un naviglio sulla schiena o lo rimorchia: è Cristo che conduce la Chiesa.

ICHTHYS - È la traslitterazione in caratteri latini della parola in greco antico "pesce", ed è acrostico di ICHTHYS o ICHTÛS o IKTHYS: *Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore*, o anche *Gesù Cristo Salvatore e Figlio di Dio*. Propriamente, si definisce tale il disegno formato da due curve che partono da uno stesso punto, a sinistra (la testa), e che si incrociano sulla destra (la coda). È un simbolo estremamente facile da disegnare e perciò uno dei più antichi segni del cristianesimo, emblema e compendio della fede e sistema di riconoscimento fra i primi perseguitati, assieme al *chi-rho* e all'ancora, mentre è bandita la croce. È la prima confessione grafica di fede, uno degli emblemi più autenticamente cristiani. Alcuni Padri della Chiesa cominciano le loro lettere disegnandolo come marchio d'autorità: la lettera si presenta come messaggio di Gesù.

Mitologia: dei e mostri marini

Religione: Giona e la balena, Tobia, pesca miracolosa, moltiplicazione dei pani e dei pesci, 153 grandi pesci, anello papale del Pescatore

Pipistrello (ali di pipistrello)

Animale notturno considerato creatura lugubre. Metafora della notte e dell'aldilà, di forze sotterranee e diaboliche, è per questo collegato alla stregoneria e alla morte in molte culture. Essendo un animale crepuscolare, è emblema della malinconia. La capacità di muoversi a proprio agio nell'oscurità, trovare la direzione pur senza vedere è equiparabile al terzo occhio, simbolo di intuizione, sensibilità estrema e risonanza con quanto avviene intorno. Il pipistrello che dorme appeso diventa modello della "sospensione" (di giudizio, di azione) o di chi ha una visione alternativa o può prendere in considerazione diversi punti di vista. Divinità della morte per i messicani ed i Maya che lo associano anche al potere del fuoco; per gli indiani d'America, come compagno della notte e della morte, è simbolo di protezione, fortuna, rinascita (perché dorme a testa in giù come il bimbo nel grembo, rappresentando il bisogno di morire ritualmente prima di evolvere), è guardiano della notte e guida delle vite passate. Le antiche culture dell'America Latina lo venerano e lo ritengono un intermediario degli dei; gli aborigeni australiani credono che fargli del male tolga anni di vita, lo considerano il creatore dell'acqua e delle forme di vita che la abitano. In Cina ha pochi rivali nel simboleggiare fortuna e felicità: il vocabolo che lo designa, *fu*, è l'omofono di "felicità". Il dio della buona sorte è circondato da pipistrelli in volo, cinque come le Benedizioni: longevità, ricchezza, salute, culto della virtù e buona morte. A volte richiama l'anima, al pari dell'ape e della farfalla.

Mitologia: Empusa

Serpente

È un animale che per le sue caratteristiche colpisce e stimola l'immaginario umano fin dall'antichità, con significati sia positivi che negativi. Il suo veleno è associato, come le piante e i funghi, al potere di guarire, avvelenare; il suo cambiare pelle lo rende un simbolo del ciclo di nascita, morte, rinascita, rigenerazione e rinnovamento fino all'immortalità. È legato alle energie delle profondità terrestri, fonte tanto di vita quanto di sciagure per gli esseri viventi. Porta guarigione e illuminazione, rappresenta qualsiasi principio vitale inconscio. Racchiude le due anime, maschile e femminile, indica l'importanza della capacità di pensare, di essere coscienti dei propri istinti e del proprio corpo e di scegliere tra bene e male. È anche simbolo dell'energia pura e semplice che cambia spesso forma. Rappresenta il collegamento fra la vita e la morte: con il rospo è legato alla rappresentazione della Lussuria, degli Inferi, della Morte. Una moltitudine di serpenti nel deserto è simbolo di distruzione. Nel mondo antico è il responsabile della venuta della notte in quanto assume il significato di divoratore del Sole: solo all'alba il Sole riesce a sfuggire all'animale e a riportare luce sulla Terra. Nel mondo classico è detentore di conoscenze occulte, guardiano di tesori e, particolarmente nell'antica Grecia, è legato alla divinazione. Ananke, la 'Necessità', è una delle personificazioni del Tempo che sotto forma di serpente avvolge il mondo nelle sue spire. Può però anche

rappresentare il nemico, il vizio, il tradimento, la perfidia, specialmente quando è calpestato, morso o imbeccato da altri animali. La Discordia ha serpenti per capelli e la mela in mano. L'Invidia ha la lingua biforcuta e velenosa del serpente.

Mitologia: mitologie della creazione, la Pizia, Esculapio, Oceano

Religione: Eva e il serpente, Cristo e il serpente, Mosè, parabola della prudenza

Uroburo, Uroboro, Oroboro (basilisco)

Simbolo già usato dagli antichi egizi, raffigura un serpente che si morde la coda, formando un circolo senza inizio né fine ovvero dell'inizio che segue ogni fine, allegoria dell'eternità, della natura ciclica delle cose e dell'eterno ritorno. Racchiude in sé l'idea di movimento, continuità, autofecondazione. Esempio dell'evoluzione che si conclude in sé stessa, e quindi dell'unità fondamentale del cosmo. È morte e rinascita, la fine del mondo e la creazione: il cerchio è infatti associato al serpente che cambia pelle. "È lo spirito del mondo, che a tutto dona la vita, tutto uccide, e in sé reca tutte le forme naturali: esso è tutto e nulla". È un segno esoterico molto usato. In alcune rappresentazioni, il serpente è mezzo bianco e mezzo nero, richiamando Yin e Yang: mostra la natura dualistica di tutte le cose e che gli opposti non sono in conflitto. A volte è coperto di stelle, allegoria della Via Lattea (serpente di luce che risiede nel cielo e circonda la Terra). Nella produzione artistica funeraria è spesso associato ad altre figure indicanti l'eternità, come la sfera alata, o il passaggio e il cambiamento di stato, come la farfalla.

Mitologia: serpente primordiale Sata

Acqua (pioggia, rugiada)

Il suo simbolismo implica non solo il concetto di vita ma anche quello di morte e di resurrezione. In tutte le maggiori cosmologie l'acqua, emblema di purezza e fertilità, è sorgente stessa di vita oltre che essere, insieme alla terra, al fuoco e all'aria, uno dei quattro elementi fondamentali. Nella Bibbia compare sia come segno della benedizione divina sia come elemento distruttore. Per i cristiani il rito battesimale, che nella sua forma primitiva consisteva nell'immersione totale nel fonte battesimale, combina gli aspetti purificanti, dissolventi e fertilizzanti dell'acqua: la sua funzione è quella di lavare il peccato, cancellare la vecchia vita e dare nascita ad un nuovo fedele. Per alcune culture primitive, che la usano come sepoltura, è elemento di dissoluzione, declino e affondamento.

Mare - L'acqua, nell'accezione di mare, oltre che di vita (pullula di creature), è spesso metafora dell'aldilà: tutte le sere il sole vi si immerge per riscaldare il regno dei morti. Nella tradizione giudaico-cristiana, la grandezza del mare è al servizio di Dio, che può usarla per aiutare chi gli è fedele o distruggere chi gli è contrario.

Fiume -

Come l'acqua, è allegoria della vita. Col suo scorrere, dalla sorgente alla foce, disegna anche la metafora dell'esistenza umana, del fluire del tempo dalla nascita alla morte. È legato ai riti di purificazione e, in particolare, al rito originario del Battesimo di Gesù. In molte culture esso definisce il confine tra la vita e l'aldilà; un luogo di transizione, posto a separazione del mondo dei vivi da quello dei defunti (tradizionalmente gli Inferi sono circondati da corsi d'acqua).

Pozzo - Mette in comunicazione il cielo e le profondità della terra, riunisce tre elementi, l'aria, la terra e l'acqua. Metafora di nutrimento spirituale e salvezza in quanto assicura all'uomo l'acqua di cui ha bisogno per vivere, diviene. Nella parabola di Giovanni, Gesù dice alle donne di Samaria: "Chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete".

FONTANA (fonte, sorgente, zampillo, fonte battesimale) - Nell'iconografia funebre il simbolismo dell'acqua, del suo fluire e purificare, viene richiamato attraverso la raffigurazione della fontana alla quale si abbeverano gli animali, o della fonte che, richiamando quella battesimale, allude alla rinascita e ad una nuova vita.

Religione: Diluvio universale, Battesimo di Gesù nelle acque del Giordano, parabola di Gesù e la Samaritana

Ali

Attributi caratteristici di personaggi mitici e religiosi, esprimono la capacità di sapersi sollevare dal peso della vita, l'elevazione verso il sublime, lo slancio per trascendere la condizione umana. Prese in prestito dagli uccelli del cielo, sono diventate, in diverse mitologie, attributi di esseri soprannaturali e di eroi. Nella tradizione cristiana, le ali raffigurano il movimento aereo e leggero e rappresentano lo spirito. Nella Bibbia sono un emblema costante di spiritualità o di spiritualizzazione degli esseri che ne sono provvisti, umani o animali. Esse sono attribuite alle divinità e a tutto ciò che si può accostare ad esse per trasfigurazione, come gli angeli, dall'aspetto di giovani alati, o l'anima. Possedere le ali è dunque paragonabile a lasciare il mondo terrestre per accedere al cielo. L'aggiunta delle ali a certe figure le trasforma in simboli: per esempio il serpente, da segno di degradazione dello spirito, diventa, quando alato, simbolo di spiritualizzazione e divinità.

Ali d'angelo - Esprimono l'appartenenza alla sfera del cielo: maestosamente spiegate verso l'alto rappresentano l'ascesa verso l'alto e il divino, mestamente rivolte verso il basso alludono alla caducità e materialità della vita terrena.

Ali di colomba - Quando si parla di ali a proposito di animali di solito ci si riferisce alla colomba, effigie dello Spirito Santo. L'anima stessa, in forza della sua spiritualità, le possiede.

Ali di farfalla - Richiamano l'anima del defunto che vola verso il cielo.

Ali di pipistrello - Il pipistrello è un animale notturno, legato al tema della notte-luce. Nel Cimitero della Villetta le ali del pipistrello indicano, sulla sepoltura di un cieco, la capacità di orientarsi nel mondo a dispetto della menomazione fisica.

Mitologia: Hermes (Mercurio), Icaro

Colori

I colori hanno una grandissima valenza simbolica, ma i loro significati cambiano a seconda delle diverse aree culturali. I sette colori dell'arcobaleno sono stati messi in corrispondenza con le sette note musicali, i cieli, i pianeti, i giorni della settimana, etc. Taluni colori riproducono gli elementi: rosso e arancione il fuoco, giallo o bianco l'aria, verde l'acqua, nero o marrone la terra. Altri lo spazio: l'azzurro la dimensione verticale, dalla gradazione chiara, l'alto, a quella scura, il basso; il rosso quella orizzontale, più chiaro a oriente più scuro a occidente. Il nero rappresenta il tempo, il bianco l'atemporale. I colori opposti indicano il dualismo intrinseco dell'essere. Il simbolismo del colore assume anche valori specificatamente religiosi: nella tradizione cristiana il colore è connesso alla luce del Verbo di Dio. Per l'arte cristiana, il bianco è attribuito al Padre, il blu al Figlio, il rosso allo Spirito Santo, il verde alla speranza, il bianco alla fede e alla castità, il rosso all'amore e alla carità, il nero alla penitenza. Per Filone di Alessandria quattro colori riassumevano l'universo rappresentando gli elementi costitutivi: il bianco la terra, il verde l'acqua, il viola l'aria, il rosso il fuoco. Da questi traggono origine gli abiti liturgici e i paramenti da cerimonia. In ambito funerario il nero è il colore per eccellenza, simbolo della morte, esprime la completa assenza di coscienza, l'affondare nell'oscurità, nel lutto, nel buio. I cavalli della morte sono neri. Anche il bianco contiene caratteri negativi, derivanti in primo luogo dal pallore dei defunti. Usato inoltre come aggettivo, è associato al senso della morte: nei sogni il cavallo bianco è collegato ai presentimenti funerei; il cavaliere bianco compare laddove si verifica un avvenimento luttuoso; bianche sono le tuniche degli angeli, le anime dei risorti e i fantasmi. In Giappone è il bianco il colore della morte.

Croce

Una croce, due tratti perpendicolari tra loro, per lo più con l'incrocio iscritto in un cerchio, fin dalla preistoria viene attribuita al culto solare. In alcune culture il suo significato è assimilabile alla simbologia del ponte o alla scala sulla quale le anime degli uomini salgono verso il cielo, legata anche all'immagine dell'albero (radicata nella terra, la cima al cielo e i rami il mondo). Il vero legno della croce di Cristo secondo un'antica credenza, è capace di risuscitare i morti. Per la tradizione cristiana in questa immagine è condensata la storia della salvezza e la passione del Salvatore. La croce rappresenta il Crocifisso (il patibolo sul quale Cristo ha sofferto e ha conosciuto la morte), il Cristo Salvatore, il Verbo. Il legno della croce, dopo la morte di Gesù, diffonde i suoi frammenti attraverso tutto l'universo, in cui moltiplica i miracoli; la croce riapparirà fra le braccia di Cristo in occasione del Giudizio Universale. In epoca romana è riconosciuta come simbolo del trionfo sulla morte. Simbolo geometrico fondamentale insieme al centro, al cerchio e al quadrato con i quali stabilisce relazioni ben precise: l'intersezione delle sue rette coincide con il centro, che essa apre sull'esterno iscrivendosi inoltre nel cerchio che, a sua volta, divide in quattro segmenti. Come il quadrato, rappresenta la terra ed è legata alla simbologia del quattro. La croce, diretta verso i quattro punti cardinali, è la base di tutti i simboli d'orientamento; l'orientamento spaziale si articola sull'asse Est-Ovest, segnato dal levarsi e dal tramontare del sole; l'orientamento temporale si articola sull'asse di rotazione del mondo, a un tempo Sud-Nord e Basso-Alto. L'incrocio di questi due assi maggiori realizza l'orientamento totale. Essa è la grande via di comunicazione; la croce delinea, ordina e misura gli spazi sacri come i templi, delinea i luoghi della città; attraversa i campi e i cimiteri; l'intersezione dei suoi bracci segna i crocicchi, in questo punto centrale si eleva un altare, una pietra o un palo. La croce possiede anche il valore di simbolo ascensionale.

CROCE A DUE TRAVERSE, CROCE DI LORENA - Il braccio orizzontale inferiore è il braccio della croce vera e propria mentre quello superiore, più breve, simboleggia il *titulus* fatto scrivere da Pilato: INRI, ovvero "Gesù Nazareno Re dei Giudei". Quando viene aggiunta una trasversale in basso inclinata e lunga in rapporto al semplice appoggio dei piedi si ha la Croce Ortodossa; l'inclinazione ricorda che "la croce è bilancia di giustizia".

CROCE A QUATTRO BRACCI: CROCE LATINA E CROCE GRECA - Il piede della croce, piantato in terra, significa la fede, il ramo superiore indica la speranza che sale verso il cielo, la larghezza della croce è la carità che si estende fino ai nemici. Si trovano crocifissi su croce latina combinati con un cerchio che vuol essere una corona, quella dei martiri. La croce latina ha l'asta orizzontale di lunghezza minore rispetto a quella verticale; la croce greca ha i quattro bracci di egual misura che si incontrano in mezz'aria.

CROCE CELTICA - Chiamata anche Ruota del Sole, Anello Crociato, Sigillo dei Druidi, si tratta di una croce latina tracciata all'interno di un cerchio, i cui bracci possono fuoriuscire o essere iscritti. La Croce Celtica si presta a diverse interpretazioni: l'Albero della vita; i quattro elementi uniti al quinto (cerchio simbolo

d'energia); le quattro feste stagionali; il ponte tra il mondo terreno e quello divino racchiusi nell'infinità dell'universo. È un'immagine spaziale e temporale e questa proprietà lo rende adatto ad esprimere il mistero del cosmo, in cui è inserita la terra. Il cerchio potrebbe inoltre rappresentare una qualche forma di ghirlanda trionfale in onore della Croce della Redenzione.

CROCE DI CALVARIO - Croce latina posta su un monticello o su alcuni gradini digradanti a ricordo della croce di Gesù sul Golgota.

TAU, CROCE A T - Una linea verticale con una linea orizzontale appoggiata sopra, potrebbe simboleggiare il serpente fissato a un piolo, la morte vinta per mezzo di un piolo, la morte vinta per mezzo del sacrificio. È anche considerata simbolo della predestinazione divina e della vita che emerge dalle acque portando la vita.

TRE CROCI - Nell'iconologia funeraria è ricorrente la presenza di tre croci, a volte piantate su un monticello o un semicerchio che lo simbolizza, diretto riferimento all'iconografia della Crocefissione sul Golgota: Gesù nel centro e i due malfattori uno a destra e l'altro a sinistra della Croce.

Religione: la Crocefissione

Cupola, Volta (cielo)

Rappresenta universalmente la volta celeste e l'insieme dell'edificio a cupola è l'immagine stessa del mondo. Gli Egizi visualizzavano il cielo sotto la forma della dea Nut dal corpo ricurvo, che si appoggiava al suolo sulla punta delle dita delle mani e dei piedi. Nella simbologia cristiana è la sfera superiore cristiana, il regno di Dio. Nell'iconografia funeraria, volte e cupole, e anche archi, sono state spesso dipinte di azzurro, e la presenza di stelle rafforza la visualizzazione del cielo.

Mitologia: La dea Nut

Figure geometriche

Triangolo - La figura geometrica del triangolo è legata al numero tre e si ricollega alle varie simbologie del ternario. Il simbolismo del triangolo si ritrova in tutte le tradizioni ed è la manifestazione del ritorno all'unità primordiale; esprime l'idea della divinità, riscontrabile nella simbologia della trinità e l'idea dell'ascesi dell'uomo verso la trascendenza divina. Quindi il microcosmo che si innalza verso il macrocosmo e viceversa, cioè la protezione divina o delle potenze celesti verso l'umanità e la natura. Nella tradizione pitagorica simboleggia l'ascesa dal molteplice all'Uno. Secondo l'interpretazione alchemica, nell'ordine delle figure chiuse, si colloca tra il cerchio ed il quadrato, da cui si può dedurre che rappresenti un'entità intermedia tra la sostanza spirituale e la materia. Il triangolo è la rappresentazione grafica dei quattro elementi. Il triangolo equilatero esprime la divinità, l'armonia, la proporzione. Non può essere pienamente compreso se non in funzione dei suoi rapporti con le altre figure geometriche. Ogni figura può essere divisa in vari triangoli con linee tracciate dal centro fino agli angoli. Il triangolo è alla base della formazione della piramide. Come ogni generazione avviene attraverso la divisione, così l'uomo corrisponde ad un triangolo equilatero diviso in due, cioè ad un triangolo rettangolo, che, secondo l'opinione di Platone nel *Timeo*, rappresenta anche la terra. Nella tradizione giudaica il triangolo equilatero simboleggia Dio, di cui è proibito pronunciare il nome.

Piramide (cono e trottola) - Nell'antico Egitto il suo nome significava "luogo dell'ascensione". Alle sue origini la Piramide simboleggiava una scala, tramite di salita verso il cielo. In seguito sarà usata come tomba e il vocabolo finirà per designare qualsiasi tipo di sepoltura, luogo che per gli Egizi era sede di gestazione e di resurrezione. La base della Piramide è un quadrato, che esprime il perfezionamento. Il 4 raddoppiato diventa 8, il numero della Conoscenza. Due quadrati formano un rettangolo, o quadrolungo, simbolo dello spazio organizzato, creato e sacralizzato. I quattro triangoli che partono dal quadrato di base della piramide terminano con Uno, il piramidion (la sommità), ovvero il divino. Dio è Uno nella sostanza e tre nel mondo. Il simbolo quinario è basato sull'associazione del quadrato e del suo centro (4 + 1).

Quadrato - Figura geometrica con quattro lati, rappresenta la squadratura della materia, ovvero la regolarizzazione di quanto per sua natura sarebbe rimasto informe e caotico. Il quadrato è quindi simbolo di delimitazione e rappresenta il recinto sacro (tempio), fondamento della congiunzione dei quattro punti cardinali, nonché sulla simmetria dei lati opposti. Se il cerchio è perfetto, il quadrato è giusto, tanto da essere stato adottato dai pitagorici quale simbolo della giustizia e rappresenta quindi la Legge. Il quadrato è il simbolo della terra, in opposizione al cielo, simboleggiato dal cerchio. La simbologia del quadrato e quella del numero quattro sono spesso associate. I pitagorici facevano della *Tetraktys* e anche del quadrato

di quattro, cioè sedici, la base della loro dottrina. In riferimento alla *Tetractys* pitagorica si osserva che il quadrato è sempre dovunque considerato il numero della manifestazione universale nel concetto del quadrato perfetto; la formula pitagorica $1+2+3+4=10$ è la circolatura del quadrante e l'inverso $10=1+2+3+4$ esprime numericamente la divisione quaternaria del cerchio, cioè il problema ermetico della quadratura del cerchio concepibile come massima perfezione umana. Il numero quattro è dunque, in certo modo, il numero della perfezione divina e il simbolo del mondo stabilizzato. Questo sviluppo si effettua, partendo dal centro immobile, secondo la croce nelle direzioni cardinali che, nel quadrato, è l'espressione dinamica del quattro. Le età del mondo, la vita umana e i mesi lunari sono ritmati sul numero quattro, mentre le quattro fasi del movimento ciclico vengono espresse dal cerchio. Nell'antichità Platone considerava il quadrato e il cerchio come assolutamente belli in sé; secondo il grande pensatore il quattro si riferisce alla materializzazione delle idee e il tre all'idea stessa: il secondo esprime le essenze e il primo i fenomeni, l'uno lo spirito e l'altro la materia. Il cerchio esprime il celeste, il quadrato il terrestre, non in quanto opposto al celeste ma in quanto creato; nei rapporti fra il cerchio e il quadrato esiste una distinzione e una conciliazione: il cerchio sarà per il quadrato ciò che il cielo è per la terra e l'eternità per il tempo, ma il quadrato si iscrive in un cerchio vale a dire la terra è dipendente dal cielo. Il quadrato non è altro che la perfezione della sfera su un piano terrestre.

Cubo (pilastro dado) - Rappresenta la terra e la Gerusalemme Celeste (paradiso), che è un cubo perfetto, come il tabernacolo e il tempio. Ogni lato (lunghezza, altezza e larghezza) misura 12.000 stadi. Poiché lo stadio è circa 185 m, la città è grande 2.220 km. Nel tabernacolo e nel tempio tutte le misure erano multiplo di 5, il numero della grazia. Le misure sono legate al 12, che è il numero del governo perfetto secondo Dio: 12 tribù d'Israele, 12 apostoli, 24 anziani, 12 mesi dell'anno, 24 ore in un giorno, 60 min in un ora (12×5). Il muro della città, fatto di diaspro, è alto 144 cubiti (un cubito = 55 cm), cioè 12×12 , ha 12 porte e 12 fondamenta che indicano perfezione, bellezza e varietà. In esse sono scritti i nomi dei 12 apostoli. Nelle porte della città sono scritti i nomi delle 12 tribù dei figli d'Israele. Le 12 porte sono disposte a nord, a sud, a est ed a ovest, perché la città deve governare l'universo. (Deut. 32,4)

Ottagono - L'Ottagono è la figura geometrica piana con otto lati, legata al numero 8 e alle simbologie dell'ottonario, che evoca il doppio quaternario, uno attivo ed uno passivo, e riassume l'equilibrio costruttivo delle forme, dei temperamenti e delle energie cosmiche. Il numero 8 possedeva una sua importanza sia per gli Ebrei che per i Cristiani; il Tempio di Gerusalemme per esempio fu santificato in 8 giorni. Su molti testi si ritrova che la croce patente a otto punte dei templari e l'ottagono (oltre a rappresentare il rinnovamento e la resurrezione) volessero simboleggiare le 8 beatitudini. Secondo alcuni studiosi il numero 8 rappresenta la rigenerazione, la resurrezione, la felicità, la transizione. A livello spirituale, rappresentava il tentativo dell'uomo di elevarsi. Nella simbologia cristiana, la circonferenza era il simbolo della perfezione e l'ottagono era la figura piana che più si poteva avvicinare ad essa. È quindi il simbolo dell'uomo. L'ottagono e il numero otto hanno un significato di mediazione tra quadrato e cerchio, tra terra e cielo ed è, quindi, in rapporto con il mondo intermedio. Spesso questa forma è utilizzata per edifici di particolare significato universalistico e cosmico. Secondo Vitruvio, la città ideale era a pianta ottagonale, perché l'ottagono è simbolo di rinascita, simile a un paradiso terrestre. Il Cristianesimo privilegiò l'Ottagono per l'edificazione dei fonti battesimali.

Cerchio - Il cerchio rappresenta la perfezione, la compiutezza, l'unione, ciò che non ha rottura e cesura. Emblema tradizionale di ciò che non ha inizio né fine, formato da una linea unica le cui estremità si ricongiungono per annullarsi l'una nell'altra, rappresenta lo stato della sostanza primordiale, uniforme ed indifferenziata. È il simbolo dello spirito e dell'immaterialità dell'anima. Il cerchio come cielo rappresenta la dimensione intellettuale e spirituale, che nella opposizione al quadrato, incarna il cielo in rapporto alla terra, a tutto ciò che è materiale, ed è collegato al ciclo perenne della vita, concetto espresso dalla circonferenza, figura geometrica nella quale non è dato distinguere il principio dalla fine, simbolo dell'eternità e quindi di perfezione. Il movimento circolare del cielo, senza inizio né fine, rappresenta il tempo. La circonferenza determina anche un limite separatore tra la superficie interna definita e quella esterna infinita. Il simbolismo del cerchio è strettamente legato a quello del centro, che è anche punto centrale della croce, ed è il punto dal quale i raggi si dipartono e al qual convergono, simbolo quindi del Principio da cui tutto trae origine e cui tutto ritorna. È il luogo sacro dove si concentrano tutte le energie materiali e spirituali. Di questa circonferenza, i quattro elementi sono i raggi. Presso i popoli primitivi la circonferenza con il punto centrale è ancora la raffigurazione del sole, il cui calore è associato all'amore, e la luce alla bellezza e alla verità.

Sfera (cupola, volta) - Trasposizione spaziale del cerchio; nella tradizione pitagorica, alla quale si deve la scoperta sperimentale dei rapporti fra i suoni e l'analogia fra perfezione dei numeri e figure geometriche, il circolo e la sfera come pure le figure poligonali regolari e quelle della geometria solida, tutte costruibili con squadra e compasso, erano gli elementi con cui il Dio Supremo aveva costruito armonicamente l'Universo.

Fuoco

Il significato naturale del fuoco va dalle anime erranti (fuochi fatui, lanterne dell'Estremo Oriente), fino allo spirito divino. È un'immagine usata in molti culti come simbolo di purificazione e rigenerazione. Per i cristiani è duolice: da un lato rappresenta la dannazione eterna, il fuoco infernale che tutto distrugge e non consumandosi mai esclude per sempre dalla rigenerazione, dall'altro lo Spirito Santo che purifica e dà la Vita, annulla e annienta il male, cancella le colpe commesse. La liturgia cattolica del "fuoco nuovo" è celebrata nella notte di Pasqua. Cristo è venuto a battezzare nello Spirito Santo e nel fuoco e, durante la Pentecoste, lo Spirito di Dio si è manifestato agli apostoli attraverso lingue di fuoco. Inoltre la sua potenza incontrollabile e la luminosità abbagliante ne fanno un'immagine di Dio: nel rovelo ardente, Dio si manifesta attraverso le fiamme, e tra le fiamme Jahvè si rivolge a Mosè sulla cima del monte Sinai. Nella tradizione biblica, la stessa Parola di Dio è fuoco.

Fiamma - Simbolo di purificazione, illuminazione e amore spirituale; la fiamma è l'immagine dello spirito e della trascendenza, l'anima del fuoco.

Cenere - Allude alla morte e alla penitenza, il suo simbolismo è strettamente legato a quello del fuoco da cui è prodotta. Nel mercoledì delle Ceneri con le parole *Pulvis es et in pulverem reverteris*, si sottolinea la nullità della creatura umana rispetto al Creatore. La cenere evoca anche, per la sua leggerezza, la polvere e ricorda all'uomo la propria origine. Indica perciò penitenza, dolore e pentimento. Nell'Antico Testamento è segno di sofferenza e lutto. In passato vi era l'uso, conservato a lungo nei monasteri, di stendere i moribondi per terra sopra una croce di cenere.

Braciere (crogiolo, incensiere) - Il braciere, bruciando, purifica e, producendo il fumo che sale verso l'alto, mette in comunicazione il mondo terrestre con il mondo divino. Usato nelle culture del Vicino Oriente, è presente nei templi del mondo greco-romano. Da sempre legato alla preghiera agli dei, ai sacrifici ed ai riti di purificazione e di divinazione, il braciere è simbolo della sfera del sacro. Venivano bruciati incensi, balsami, legni ed essenze profumate in onore agli dei. Modello del focolare domestico, presso i Romani le vestali erano protettrici del fuoco e curavano che non si spegnesse mai. Secondo alcuni è anche metafora dell'inferno.

Religione: Colonna di Fuoco, Spirito Santo, Pentecoste, Roveto Ardente, il fuoco della Geenna

Mitologia: Estia/Vesta la dea del focolare

Fiaccola - È un lume su supporto ligneo o metallico, prodotto con sostanze resinose, la cui fiamma non si spegne col vento. In epoca romana veniva usata nei sacrifici, nei cortei nuziali (*faces* o *taedae nuptiales*), nei funerali (*faces* o *taedae funerae*), nelle marce notturne dell'esercito, etc.; talune erano fatte per essere conficcate in terra, altre per portarsi a mano. Molte divinità greco-latine sono rappresentate con una fiaccola in mano (Ecate, Vesta, etc.). Questo simbolo accompagna anche Giovanni Battista che annuncia la venuta di colui che è la luce del mondo. La fiaccola ha un ruolo essenziale in molti culti misterici: nei culti mitraici simboleggia la vita e la morte. Nell'iconografia funeraria cristiana esemplifica la sapienza divina, la cui luce illumina il devoto nel momento più difficile della prova.

Torcia - È una fiaccola composta di funi attorcigliate e imbevute di resina o di cera; in alcuni casi consiste in un bastone di abete o di altro albero resinoso circondato da stoppino e cera. Le torce rinviano all'antica abitudine di seppellire nelle ore notturne: i Romani le usavano durante le esequie, i defunti venivano portati in processione verso la sepoltura ed anche i primi cristiani, costretti a tenere i funerali di notte, se ne servivano per illuminare il percorso nelle catacombe. Venivano chiamate *funalia*, in stretta relazione con *funes*, corde. Nell'iconografia cristiana, la torcia figura anche tra gli strumenti della Passione, come riferimento all'arresto di Gesù, avvenuto di notte. Illumina il cammino ed è per questo considerata universalmente emblema di illuminazione. Nel simbolismo massonico la torcia accesa o fiamma eterna rappresenta gli "illuminati", ossia gli iniziati alle conoscenze negate al resto della popolazione. Spesso i termini fiaccola e torcia vengono usati come sinonimi.

Fiaccola-torcia ardente - Eretti e ardenti, questi lumi indicano vita eterna, ricordo e commemorazione. A volte vengono raffigurate con una fiamma che sta abbassando, o come schiacciata dal vento, ad indicare la vita che si sta concludendo. La fiaccola ardente è il simbolo di Eosforo, la stella del mattino, conosciuta

anche con il nome di Lucifero (“colui che porta la luce”).

Fiaccola-torcia rovesciata - La fiaccola rivolta verso il basso rappresenta la morte, lo spegnimento della vita. A questa stessa tipologia può essere associato il binomio teschio-angelo.

Fiaccola-torcia spenta - La fiaccola spenta come segno funerario si ritrova spesso, sulle pietre tombali, tra le mani degli amorini.

Lampada (lampada votiva, candeliere, lanterna dei morti) - Indica conoscenza e immortalità dello spirito. Come il braciere, il suo significato è legato all’immagine della luce e del fuoco. Sono simili anche le altre fonti di luce, come il sole, la fiaccola e la stella, ricorrenti nell’iconografia cimiteriale. Nell’antichità le lampade e la loro decorazione erano consacrate a divinità pagane: Mercurio, Vulcano, Minerva e soprattutto Venere. Vi si bruciava dell’olio depurato e spesso profumato, come atto di adorazione: per questo erano poco usate dai cristiani primitivi, che non volevano avere nulla in comune con quei riti. In passato si accendevano lampade davanti a personaggi importanti dell’amministrazione governativa; in seguito, gli imperatori cristiani erano circondati da due lampade (la loro duplice giurisdizione temporale e spirituale). Quando il cristianesimo divenne religione ufficiale, l’uso delle lampade e delle fiaccole divenne frequente per molte cerimonie pubbliche e private. L’abitudine di accendere delle lampade davanti alle tombe dei santi, come gesto di adorazione cristiana, fu poi un omaggio riservato a Dio; per cui una lampada deve essere accesa continuamente davanti all’altare del santo sacramento. Inoltre, nelle parabole evangeliche, la lampada simboleggia la luce e la Parola di Dio che sono in ognuno di noi e non devono restare nascoste. Nell’arte funeraria, rappresenta il legame del ricordo che rimane vivo in coloro che restano: nei monumenti funebri è presente come arredo o riprodotta nella statuaria quale visualizzazione dell’illuminazione, della luce che deriva dalla fede e della presenza di Dio. Inoltre, soprattutto in ambito esoterico, diventa allegoria della conoscenza, che illumina le tenebre e guida i passi degli uomini.

Lucerna - Lume portatile ad olio ad un beccuccio, in terracotta o metallo, usato nell’arte greca, romana e paleocristiana. Rappresenta nelle mani di fanciulle, richiama la parabola delle dieci vergini.

Religione: parabola delle dieci vergini, parabola della lucerna

Globo (globo con ali di pipistrello, globo con ali d’angelo)

In generale è un simbolo di totalità, completezza, perfezione e dominio. Nelle raffigurazioni del potere, il globo, posto nelle loro mani di re, imperatori, pontefici, dei, è allegoria del dominio o il territorio su cui si estende l’autorità del sovrano e il carattere totalitario di tale autorità. Nei testi orfici, due sfere concentriche raffigurano il mondo terrestre e il mondo dei morti. Il globo è spesso chiamato a visualizzare il mondo o la sfera celeste. Nei monumenti funebri può essere usato con diversi significati: può richiamare l’attività politica o scientifica o essere l’attributo della Geografia. Il globo può essere visualizzato alato: in alcune versioni si fonde iconograficamente con il sole alato egizio e può essere rappresentato con o senza i due serpenti, presenti nell’iconografia dell’Antico Egitto. Inoltre la sfera può essere delimitata dall’uroboro segno di eternità e di continuità incessante.

Globo fasciato - Il globo attraversato da una fascia è simbolo delle sfere celeste e terrestre. In ambito massonico raffigura il mondo che deve essere conosciuto oltre le apparenze, di cui l’iniziato deve prendere misura per elevarsi spiritualmente e moralmente. In alcuni casi è infatti associato al compasso e alla squadra.

Luna

Spesso contrapposta al sole, è simbolo del divenire, del mutare, e quindi del morire, nelle leggende è spesso collegata all’immagine dell’aldilà. Nella mitologia greca è associata alla femminilità per le trasformazioni legate al suo ciclo. Rappresenta il popolo ebraico. L’Immacolata Concezione viene raffigurata come una donna con la falce di luna sotto ai piedi. Le mezzelune sulle tombe dei musulmani sono la testimonianza della fede religiosa di un defunto.

Materiali

Le simbologie legate ai materiali derivano dalle loro proprietà e caratteristiche fisiche (colore, durezza...). In ambito funerario, il legno, il marmo e il bronzo rivestono un significato particolare.

Legno (Croce) - Nella tradizione cristiana il legno è, per metonimia, un modo per indicare la Croce. Secondo la leggenda aurea, il legno della croce ha attraversato la Storia della Salvezza. Al momento di seppellire suo padre Adamo, Set avrebbe messo nella bocca del defunto tre semi provenienti dall’Albero della

Vita. Il legno dell'albero nato dalla tomba di Adamo sarebbe servito inizialmente per costruire un ponte riconosciuto come sacro dalla regina di Saba, diretta ad incontrare re Salomone. Questo legno venerabile, divenuto quello della croce, sarebbe stato seppellito dopo la Crocifissione. Ritrovato da Sant'Elena, madre di Costantino, divenne in seguito una reliquia.

Marmo - Il marmo bianco delle statue richiama il colore delle ossa ed il pallore dei morti, ciò ha fatto sì che il bianco, nonostante lo scurirsi dovuto al tempo e all'incuria, sia diventato il colore dominante nei cimiteri europei.

Bronzo - Diventando sempre più scuro con il tempo, il bronzo delle statue cimiteriali suggerisce l'assenza di luce, e quindi la notte, il sonno, chiaramente associati alla morte nella cultura occidentale. Metallo sacro fin dall'antichità, rimanda anche all'alleanza indissolubile fra cielo e terra.

Montagna, Monte

Luogo in cui la terra si eleva verso il cielo. Alta e verticale, è simbolo della trascendenza e della vicinanza alla divinità e, in quanto centro delle ierofanie atmosferiche e di numerose teofanie, partecipa al simbolismo della manifestazione. Rappresenta il centro e l'asse del mondo e la salita del suo pendio la avvicina alla scala. Nelle religioni del mondo antico, si legava alle montagne, per la loro imponenza e difficile accessibilità, nonché per la loro apparente vicinanza al cielo, un carattere sacro e venivano considerate dimora della divinità: templi, santuari e boschi sacri sorgevano sui monti. La montagna esprime l'idea di stabilità, d'immutabilità, talvolta anche di purezza, graficamente è disegnata come un triangolo rettangolo. Anche nel cristianesimo è il punto privilegiato dell'incontro con Dio. Molti eventi biblici si svolgono su di un monte, Cristo stesso fu crocifisso sulla cima del Golgota.

Religione: Sacrificio di Isacco, Mosè e le tavole della Legge, monte Ararat dove è approdata l'arca di Noè

Numeri

1 (cerchio/sfera) - Simbolo dell'Essenza, nella simbologia cristiana rappresenta la cifra di Dio Padre nella Trinità (Agrippa), l'unità nella molteplicità universale del trascendente (Sant'Agostino). In gematria, il significato numerico della cifra scritta in ebraico vale 13.

2 (dama) - Rappresenta la divisione tra il principio maschile e quello femminile, simbolo della sessualità. Il principio di dualità del numero pari e della coppia implica la relazione e la complementarità; riunisce le parti in un'unità (*Eckarhausen*), per alcuni è l'origine del male (*Madrolle*).

3 (triangolo/piramide/cono) - Il numero della Trinità è la cifra dello Spirito Santo e per questo è associata al triangolo. È il numero dell'uomo, formato di anima, corpo e spirito. È il simbolo del compasso.

4 (quadrato/cubo/dado) - Rappresenta l'unione della Santissima Trinità in un solo Essere e quindi è un altro modo di esprimere l'unità con il significato di famiglia. Rappresenta la stabilità e la rivelazione (S. Jerome). Per gli iniziati, come simbolo di totalità rappresenta la radice di tutte le cose; per i pitagorici è la cifra della misura universale (2+2). Rappresenta la terra e la materializzazione dell'essere nella materia, quindi la corporalità e il creato.

8 (ottagono) - Cifra dell'infinito e della perfezione, rappresenta l'eternità immutabile, l'autodistruzione, il punto di arresto e di manifestazione dell'evento, quindi è il numero della morte e della resurrezione, del mistero e dell'imponderabile. Rappresenta il fuoco interiore dello spirito ed è il simbolo del Cristo e dell'incarnazione nella materia. È il numero del Nuovo Testamento, simbolo della via nuova e della resurrezione finale, anticipata dal battesimo. Rappresenta la terra nel suo volume, perché 8 è un numero cubico, e per i pitagorici era il numero dell'amore, dell'amicizia, della riflessione e della prudenza (grande *Tetractys*).

9 - Cifra della pazienza e della meditazione, rappresenta l'ispirazione e la perfezione delle idee. È l'espressione della potenza delle idee (*Etchegoyen*) e rappresenta la pienezza dei doni, la ricompensa alle prove ed è considerato il numero dell'iniziato. È simbolo di perfezione (3x3), di chi ha compiuto la volontà divina. Per gli ebrei era il simbolo della verità, per la Cabala è il numero del compimento, per i massoni rappresenta l'immortalità umana.

11 - Simbolo della lotta interiore e della ribellione, ma rappresenta anche colui che supera le prove attraverso la conoscenza, ed è la testimonianza della Parola, diventando numero del martirio, della testimonianza e della profezia (Peignot). Rappresenta la trasgressione della Legge e il peccato (Sant'Agostino), il peccato cosmico (R. Allendy), ma anche l'unione di microcosmo e macrocosmo. Per gli arabi è il numero della conoscenza, che si sviluppa attraverso 11 tappe.

12 (dodecagono) - È il numero di ciò che è completo, che forma il tutto in un insieme armonioso e perfetto, che per le civiltà mediorientali corrisponde alla plenitudine e all'integrità delle cose; rappresenta l'Universo e la Trinità ai 4 angoli dell'orizzonte (3x4) (R. Allendy). È il numero delle divisioni dello zodiaco e rappresenta l'unione di spazio e tempo, quindi il cosmo.

13 - È il numero dell'eterno ritorno. Visto come 12+1 è il numero dell'iniziato, in quanto una ottava musicale cromatica è composta da 13 suoni differenti (anche se il primo e l'ultimo sono la stessa nota ma in ottave diverse). Nella geometria sacra il 13 simboleggia l'eterna distruzione e creazione della vita, il numero del nuovo inizio. Il 13 ha anche un significato astrologico in quanto la somma dei primi 13 numeri dà come risultato 91 che è il numero di giorni di una stagione. Il 13 simbolizza la morte della materia e la nascita dello spirito, quindi il passaggio ad un piano di esistenza superiore. Per i cabalisti è il numero del serpente e del drago (Satana), ma per i cristiani è il numero della Vergine che gli schiaccia la testa.

Ponte

Simbolo del passaggio, il ponte funge da tramite tra i due mondi permettendo di andare da una sponda all'altra. È un'immagine presente nei rituali e nelle mitologie iniziatiche e funerarie: l'iniziazione, la morte, la conoscenza assoluta, la fede equivalgono a un passaggio da un modo di essere ad un altro. L'arcobaleno dopo il diluvio e la scala di Giacobbe sono ponti lanciati tra il mondo terrestre e l'aldilà. La croce di Gesù è il ponte per eccellenza, che unisce gli uomini con Dio.

Arcobaleno - Fenomeno luminoso spettacolare che si presenta come un arco colorato visibile dopo i temporali, è un segno di passaggio. Nella mitologia greca l'arcobaleno veniva considerato un sentiero tra la terra e il cielo fatto da una messaggera degli dei (Iris). In ambito cristiano è il segno dell'Alleanza rinnovata dopo la rottura. Nella Genesi dopo il Diluvio Universale, a causa del quale si salvarono solo gli esseri viventi messi in salvo sull'arca di Noè, Dio inviò un arcobaleno per promettere che non avrebbe più scatenato un tale diluvio: l'arcobaleno è il simbolo del patto tra Dio e l'umanità.

Scala, Scalinata - Simbolo dell'unione tra due opposti, il cielo e la terra, della possibilità di ascendere al cielo. La scalinata ed i gradini simboleggiano l'ascesa graduale ad un piano superiore e più vicino al cielo. Le piramidi egizie, in particolare quelle a gradoni, sono un corrispondente della scalinata, anche nelle civiltà antiche i templi spesso hanno la forma di torri gradinate. In molte tombe dell'antico Egitto si sono ritrovate scale a pioli come metafora della salita al cielo o della discesa agli Inferi. Nell'ambito cristiano, alcune allegorie rappresentano il martirio come una scala diretta verso il cielo.

Barca, imbarcazione (arca, fano) - In molte culture e civiltà d'Europa e del Mediterraneo, la barca è simbolo del passaggio dal mondo dei vivi al mondo dei morti (la barca funebre dell'Antico Egitto e quella traghettata da Caronte della tradizione greco-romana). Anche nelle tombe megalitiche si trovano spesso incisioni raffiguranti navi in viaggio verso l'isola dei beati. Le popolazioni vichinghe compivano il rito funebre attraverso il reale affondamento di una nave nella quale era posto il cadavere. Nella religione cristiana, l'imbarcazione rappresenta la Chiesa-Nave che guida i fedeli attraverso le tempeste del mondo e li conduce alla vita eterna (navicella di S. Pietro). In una chiesa i fedeli sono invitati a raccogliersi nella navata, autentica imbarcazione capovolta, con la volta come carena, l'abside come prua e la facciata come poppa. Nell'Antico Testamento l'imbarcazione ha come modello l'arca di Noè, rifugio e ventre protettore della vita, perché su di essa furono fatti salire tutti gli esseri destinati ad essere salvati. Nell'arte funeraria, la barca simboleggia anche il legame del defunto con il mare, l'arricchimento nei commerci e nei trasporti marittimi, richiama le attività di viaggio, di scoperta e di esplorazione.

Religione: Arca di Noè, sogno della scala di Giacobbe, il Diluvio Universale

Mitologia: Iris, ronte/Oken traghettatore delle anime

Porta

La porta visualizza il luogo di passaggio fra due mondi: attraversare una porta per entrare o uscire vuol dire cambiare condizione, accedere ad un nuovo mondo, un aldilà dominato dalla luce di Dio o dalle tenebre, dove regna la grazia eterna, la dannazione o il nulla. Simbolo dell'ingresso e soglia del mistero, allo stesso tempo rappresenta un segno di confine. Nella tradizione giudaico-cristiana l'importanza della porta è immensa, poiché dà accesso alla rivelazione; su di essa vengono a riflettersi le armonie dell'universo. La porta per eccellenza è quella dei Cieli, oltre la quale l'uomo spera di conoscere l'intimità con l'Altissimo e riacquistare la grazia persa dopo la cacciata dei primi uomini dall'Eden. Gesù afferma di essere Egli stesso la porta e invita a passare attraverso di Lui per entrare nel Regno di Dio. Per questo, fin dalle prime

costruzioni delle Chiese, molto significato fu attribuito alla decorazione della porta: la trasformarono in un invito a entrare, a porsi sotto l'autorità e la protezione di Gesù Cristo. È da questo che deriva l'uso, nel XIII secolo, di raffigurare la Chiesa come una porta. È un motivo che ricorre con una certa frequenza nell'arte funeraria, dall'epoca etrusco-romana al XIX secolo. In alcuni monumenti funebri la porta può essere letta semplicemente come ingresso alla camera sepolcrale. Per i massoni, la porta del tempio deve essere bassa, per entrare nel tempio il profano si deve abbassare per sottolineare la difficoltà del passaggio dal mondo profano a quello iniziatico.

Finestra - Al contrario della porta, non permette il passaggio fisico verso un altro luogo. Può essere considerata simbolo sia di chiusura che di apertura: rappresenta il limite sottile che segna la divisione ma che allo stesso tempo dà la possibilità di affacciarsi e intravedere un altro mondo (l'aldilà). Per la sua funzione di permettere l'entrata dell'aria e della luce, allude al processo della conoscenza dei messaggi che provengono dalla realtà circostante; nel tempio di Gerusalemme le tre finestre guardano rispettivamente verso levante, mezzogiorno e ponente. Una finestra rotonda presuppone uno sguardo celeste; una finestra rettangolare uno sguardo terrestre.

Porta chiusa - Se la porta è completamente chiusa materializza la funzione della tomba quale luogo di soglia tra i due mondi, rinviando però all'idea di non-ritorno.

Porta semi-aperta - Oltre ad indicare il passaggio, invita a superare la soglia, allude alla speranza di una vita oltre la morte. Questa speranza si concretizza per la cultura cristiana nell'idea della salvezza eterna, promessa da Cristo, che ha sconfitto la morte. Inoltre nel mondo cristiano potrebbe rinviare all'idea dell'attesa del giudizio: il morto è statico, ma in una dimensione provvisoria di attesa. La porta non completamente chiusa sembra anche simbolicamente spezzare l'unidirezionalità che la morte impone alla vita, sottolineando l'idea di una possibile comunicazione tra i due mondi.

Soglia - Come la porta, è simbolo del passaggio tra il mondo esterno (profano) e il mondo interno (sacro), nelle raffigurazioni religiose allude ai due mondi. Rappresenta sia la separazione che la possibilità di un'unione; la riconciliazione si realizza se si viene accolti sulla soglia. Porsi sulla soglia equivale alla volontà di sottomettersi alle regole del mondo interno. Nei riti di passaggio, varcare la soglia è metafora dell'aggregarsi ad un mondo nuovo.

Quattro elementi

Fuoco (tetraedro) - Il fuoco è l'agente di relazione naturale tra il microcosmo e il macrocosmo. Il fuoco è un elemento dinamico, in quanto genera trasformazioni: in particolare il fuoco tende a purificare tutte le cose, elevandole ad un livello di perfezione maggiore. Nell'iniziazione esoterica ha funzione purificatrice, e conduce l'iniziato verso l'immortalità. Il fuoco come punto cardinale indica il sud. Come stagione indica l'estate.

Terra (cubo) - La terra è l'elemento costitutivo di tutta la natura, nei suoi tre regni minerale, vegetale ed animale, ed è considerata da molte tradizioni il più sacro e divino tra gli elementi, in quanto simboleggia la materia primordiale. La figura geometrica che la rappresenta è il quadrato. La terra come punto cardinale è il nord; come stagione è l'inverno.

Aria (ottaedro) - L'aria è l'energia vitale, il respiro cosmico. L'elemento aria è un simbolo sensibile della vita invisibile, in quanto tale è un elemento purificatore. Rappresenta la linea di demarcazione tra la terra e il cielo, il punto di contatto tra la spiritualità e la materia. A livello simbolico è raffigurata dal cerchio nel cielo. Come punto cardinale indica l'est. Come stagione indica la primavera.

Acqua (icosaedro) - L'acqua è la matrice della vita. Nelle antiche cosmogonie l'acqua è un principio vitale inteso come mezzo della rigenerazione. Nella forma di pioggia rende fertile e feconda la terra. Nella teoria dei quattro elementi tradizionali l'acqua si pone al terzo posto: dopo il fuoco e l'aria e prima della terra. Come punto cardinale è l'ovest; come stagione è l'autunno.

Sarcofago

Simbolo della terra in quanto ricettacolo delle forze della vita e luogo delle loro metamorfosi. Appare anche come il rifugio della vita dell'oltretomba, protezione contro i nemici visibili ed invisibili che vagano intorno al defunto, e il luogo delle trasformazioni che apriranno l'accesso alla vita eterna. È la casa del morto, che può uscire da una porta dipinta su un fianco e che può vedere al di fuori attraverso gli occhi

disegnati su una parete. In Grecia, il sarcofago tende a trasformarsi in un tempio, con maggiore o minore ricchezza ornamentale e architettonica. Eventuali sculture descrivono la vita del defunto e la sua ascesa al cielo.

Urna funeraria

La simbologia dell'urna è strettamente legata alla sua funzione di vaso contenente le ceneri del defunto, mentre il sarcofago racchiude il corpo non incenerito. Questi vasi funebri di forma rotonda o quadrata, in metallo, in marmo o in vetro, evocano la dimora e la casa; l'urna cineraria a forma di capanna è uno dei contenitori funebri tipici dell'antichità. È anche, nelle arti, il vaso da cui sorga l'acqua e rappresenta la fecondità dei fiumi. In linea generale, l'urna si ricollega al principio femminile (capacità di ricevere, contenere, come la Madre).

Urna con fiamme - Le urne da cui escono fiamme raffigurano la resurrezione.

Urna drappeggiata - Spesso nella scultura funeraria l'urna è coperta o semicoperta da un drappo, allusione al sudario del corpo di Cristo lasciato vuoto. Questa raffigurazione è anche un tradizionale simbolo massonico.

Urna vuota - L'urna vuota sta ad indicare che l'anima è ascesa al cielo.

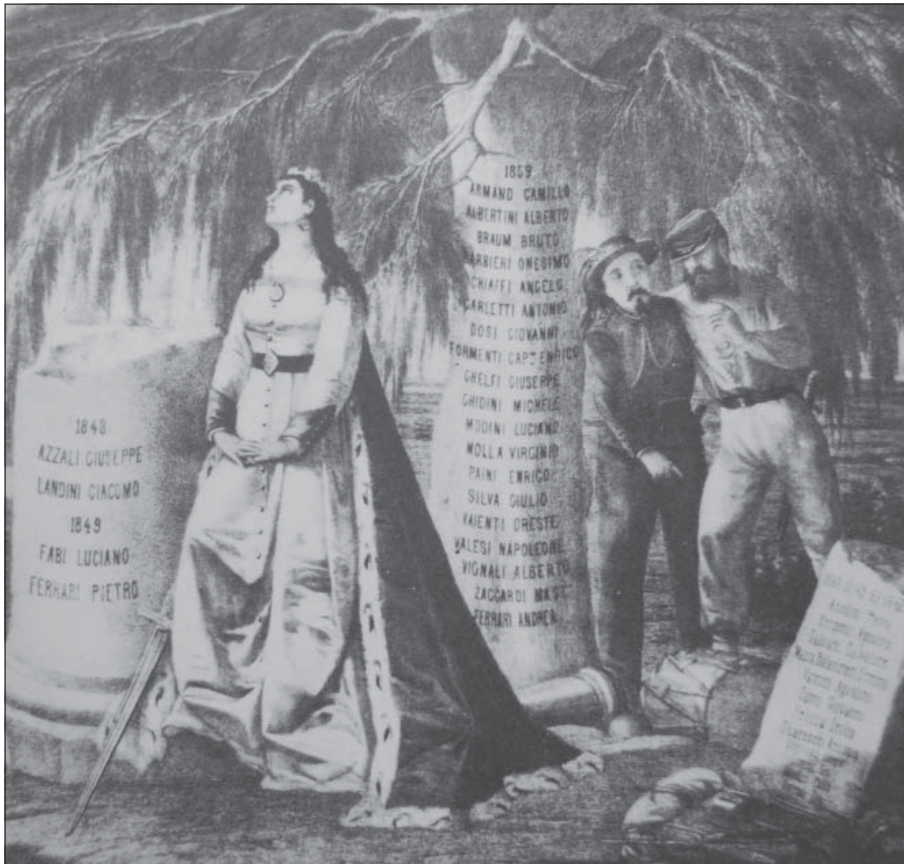


FIG. A.1.1
Valorosi parmensi
morti per
l'Indipendenza
d'Italia. Stampa
celebrativa. [da
CUSATELLI pag.
240]

A. 2 Regesto dei documenti d'archivio

Prima dell'obbligatoria disciplina dei cimiteri i morti erano stati sepolti un po' dappertutto, sulle montagne e nelle valli, sui sagrati delle chiese, all'ombra degli alberi, sotto il pavimento delle stesse case in cui avevano vissuto, ovunque capitasse, solo un po' più in profondità della profondità che raggiunge, per esempio, la punta dell'aratro.

JOSÉ SARAMAGO, 1984

La ricerca d'archivio ha verificato ed approfondito un regesto sommario già redatto dal gruppo di lavoro. Si è cercato di chiarire gli antefatti e la genesi del progetto per il cimitero della città di Parma, attraverso la lettura del fitto carteggio intercorso tra i diversi organi amministrativi della Corte - la Duchessa e Presidente dell'Interno - del Comune - il Podestà -- del Governatorato, i progettisti e consulenti, i rappresentanti religiosi e civili. La vicenda si snoda tra gli anni '60 del Settecento e il 1823. Definite le premesse e l'origine della struttura complessiva dell'impianto, sono stati analizzati i documenti relativi alle concessioni di edificazione e decorazione di singoli monumenti ed a progetti di manutenzione o di ampliamento delle architetture sino a tempi recenti.

Nei documenti consultati, i riferimenti alla concezione ed alla gestione del verde nell'area cimiteriale sono scarsi e frammentari: a questo proposito sono più ricche di informazioni le foto d'epoca conservate in Archivio Storico Comunale o pubblicate a corredo di articoli di riviste, comprendenti alcune riprese aeree, anche quando il cimitero non è il soggetto ma solo lo sfondo dell'inquadratura.

Archivio di Stato di Parma (fino al 1860 circa)

Progetti e varie

Du Tillot, B. 70 - P146 (1764), Progetto cimitero Spedale della Misericordia.

Du Tillot, B. 70 - P168 (1764), Progetto cimitero Spedale della Misericordia.

Dipartimento del Taro, B. 144 (1808-13), progetti cimitero per Parma.

Edilità dello Stato, B. 1, f. 3, sf. VI (1769), relazione cimitero Ospedale Misericordia (Gov. Arcelli).

- Edilità dello Stato, B. 2, f. 1, sf. X (1767), progetto cimitero (Fontanesi).
- Edilità dello Stato, B. 7, f. 3, sf. I (1785), parere cimitero Ospedale Vecchio (Ing. Cocconcelli).
- Governatorato di Parma, B. 407 disegno avancorpi d'entrata al portico in stile egizio 1811.
- Governatorato di Parma, B. 419 (1816-17), cimitero Porta Santa Croce.
- Mappe e disegni, Serie mappe città di Parma, diverse.
- Raccolta delle Leggi, n.85 del 15-11-1817, Risoluzione Sovrana intorno a' beni di Fontevivo e della Villetta posseduti già dal Collegio Lalatta e dati poi al Collegio de' Nobili ed al Comune di Parma.
- Raccolta delle Leggi, n. 55 del 19-08-1819, Risoluzione Sovrana riguardante alla costruzione dei Portici o Sepolcri di famiglia nel imitero di Parma.
- Raccolta delle Leggi, n. 74 del 18-11-1819, Decreto Sovrano riguardante ai Cimiteri ed a' Seppellimenti.
- Segreteria di Stato e di Gabinetto, B. 205 - Serie Relazioni alla Presidenza dell'Interno, (1819) decreti e relazioni stato dei cimiteri (Parma e Piacenza).

Portico e archi

- Amministrazione delle Fabbriche, Acque e Strade, B. 67, perizie dall'archivio ing. A. Cocconcelli.
- Accademia, B. 266, (1794-1825) atti dell'Accademia.
- Accademia, B. 277, (1819-20) registro delle lettere al Ministro.
- Comune di Parma, B. 2472 - Serie Licenze di fabbricazione, (1843-44) riparazione arco 11.
- Comune di Parma, B. 2475 - Serie Licenze di fabbricazione, (1853) riparazione arco 58 Francesco Marinelli, lapide S. Anna.
- Comune di Parma, B. 2477 - Serie Licenze di fabbricazione, (1853) riparazioni confraternita SS. Trinità, progetto Mazzani-Le Brun, lapide Crescini, lapide Dame Angelo Custode, decorazione arco 90 Picedi.
- Comune di Parma, B. 2959 (1819 in avanti), Registro acquisti d'archi, (1856) planimetria portico con stato del costruito.
- Comune di Parma, B. 2479 - Serie Licenze di fabbricazione, (1857-8) decorazioni archi pittore Giacopelli, monumenti.
- Conventi e Confraternite, Compagnia di S. Giovanni Decollato, B. 11,13 - Serie Arciconfraternita in generale.
- Conventi e Confraternite, Compagnia di S. Giovanni Decollato, Disegni n. 20-21-22, decorazione archi 1835 3 versioni (pitt. Francesco Bettoli).
- Edilità dello Stato, B. 5, f. 5, sf. I (1823), raddrizzamento canale Villetta.
- Edilità dello Stato, B. 5, f. 5, sf. VI (1823), piantagione nel cimitero Villetta.
- Edilità dello Stato, B. 5, f. 10, sf. II (1829), raddrizzamento canale Villetta (geom. Galeotti) pianta del cimitero di Parma (muro perimetrale) con il progetto di raddrizzamento di un canale (Galeotti) pianta ed elevazione della porta d'ingresso e di un portico del cimitero (1829).
- Governatorato di Parma, B. 1106 (1839), progetti monumenti (senza disegni).
- Governatorato di Parma, B. 1112 (1840), riparazione arco Amadasi.
- Mappe del Patrimonio dello Stato, n. 631 vol. 6, Pianta della Villetta. Sec. XVIII.
- Mappe del Patrimonio dello Stato, n. 632 vol. 6, Rilievo orto della Villetta, Sec. XVIII.
- Mappe del Patrimonio dello Stato, n. 635 vol. 6, Pianta e alzato ingresso Villetta, 5 ott. 1818 (ing. Cocconcelli).
- Mappe di fiumi e strade, n.19 vol 13, Pianta del recinto della Villetta nel quale è disegnato il nuovo

cimitero, 5 ott. 1818 (ing. Cocconcelli).

Patrimonio dello Stato, B. 53 f. 16 (1849), vendita arco 66 a Pietro Saccani.

Segreteria di Stato e di Gabinetto, B. 439, due disegni relativi alle fabbriche da farsi nel recinto del Cimitero della Villetta (Cocconcelli, 1817), uno con n. archi minore e cappella al centro, l'altro con n. archi maggiore e cappella laterale.

Oggetti vari

Comune di Parma, B. 2509, (1863-70) costruzione archi, (1864) acquisto Stallone della Villetta.

Comune di Parma, B. 2292, (1818-23) Delibere Consiglio degli Anziani, avanzamento lavori.

Comune di Parma, B. 3168 - Serie Culto, (1817-70), CIMITERO, disegno entrata muri elevazione del portico (Cocconcelli, 1811); Pianta del Cimitero della Villetta (Bettoli, 1821), alcune perizie e schizzi di archi del portico.

Governatorato di Parma, B. 90 (1809-11).

Governatorato di Parma, B. 328 (1814-15).

Governatorato di Parma, B. 543, CIMITERO, lettera del Cocconcelli, disposizione sovrana sullo stabilimento di un cimitero per la città di Parma (1813); nuovo cimitero della città di Parma: 3 planimetrie dell'orto della Villetta con perizia; costruzione del cimitero, individuazione portici (1817); Consiglio degli anziani (17 maggio 1817), M. Luigia ordina che tutta la Villetta sia ceduta al comune per collocare nel recinto di quella il cimitero della città; pianta con perizia e quaderno del cimitero (8 marzo 1817); cottimo per la costruzione dei portici.

Mappe del Patrimonio dello Stato, vol. 6 n. 633-634-635: Pianta e prospetto dell'ingresso al Cimitero della Villetta e dei portici ideati all'interno di tutto il recinto (Cocconcelli 1818).

Governatorato di Parma, B. 928 (1826-52), acquisto arco 136 Corbelli, questioni di ordine pubblico.

Governatorato di Parma, B. 1098 (1832), note spese Villetta.

Governatorato di Parma, B. 1109 (1841), varie.

Governatorato di Parma, B. 1118 (1846-47), varie.

Governatorato di Parma, B. 1122 (1832), varie.

Governatorato di Parma, B. 1131 (1854), costruzione e collaudo tre portici lato N-O, (1856) lavori al Mulino della Villetta.

Governatorato di Parma, B. 1142 (1859), costruzione camera mortuaria.

Ispezione del Patrimonio dello Stato, B. 168, lavori alla cappella, vendita e riparazioni archi, collocazione lapidi (disegni Bolla).

Presidenza dell'Interno, B. 253, Riseppellimenti inumazioni trasporti A-P, (1818) relazione sullo stato delle lapidi, progetti lapidi.

Presidenza dell'Interno, B. 254, Riseppellimenti inumazioni trasporti P-Z, Prospetto dell'oratorio (s.d.), schema lapidi archi comunali, disegni decorazione 2 archi (anonimo), perizia palazzetto, svuotamenti archi confraternite, decorazione arco Fulcini, monumento cimitero israelitico, pitt. Alessandro Cocchi.

Presidenza dell'Interno, B. 255, iscrizioni funebri sepolcrali monumenti.

Presidenza dell'Interno, B. 256, città e province - Parma, parere degli Accademici di Belle Arti intorno al progetto del Cimitero (1819); pianta ed elevazione della porta di ingresso e di un portico del cimitero con proporzioni più nobili di quelle progettate (1819); perizie e analisi dei prezzi per la costruzione di un portico del cimitero (1819, 1829, 1837); disegno elevazione della cappella e de' portici laterali (Bettoli, 1820).

Presidenza dell'Interno, B. 276, Lavori a... cimiteri 1832-34, note spese, iscrizioni, questioni di ordine pubblico, note spesa per le piante e le siepi del cimitero.

Presidenza dell'Interno, B. 566, Rescritto Sovrano 13-2-17, relazione ing. Cocconcelli 02-03-17.

Segreteria di Stato e di Gabinetto, B. 194 - Serie Corrispondenza, (1819) richieste di sepolture.

Archivio Storico Comunale di Parma (dal 1860 circa)

Progetti e varie

Carteggio 1861-1891, B. 80 (1864 - Strade-lavori), riparazione Strada della Villetta.

Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1082 (1893 - Sanità), regolamento dei servizi funebri, norme per la costruzione di cimiteri.

Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1166 (1896 - Inumazioni e esumazioni), regolamenti.

Fototeca, B. C25, Inaugurazione ossario caduti 01-11-1957.

Fototeca, B. C120, Montacchini.

Fototeca, B. CIT120, Cimiteri Città e Delegazioni (39510), Cimitero Villetta, Onoranze Funebri, Pisseri, Zambini e Maccagni 12-8-1958.

Fototeca, B. CAS C45, Celebrazioni e ricorrenze, Zambini.

Fototeca, B. F5, Funerali Mazzacurati 18-09-1969.

Fototeca, B. F20, Commemorazione Ferrari 23-09-1977.

Fototeca, B. P7, Funerali I. Pizzetti 13-02-1968.

Fototeca, B. P17, Parma vedute aeree.

Fototeca, B. Q5, cerimonie, 1-2-4 novembre 1967.

Portico e archi

Carteggio 1861-1891, B. 5 (1861 - Cimitero), costruzione archi (disegno Remondini).

Carteggio 1861-1891, B. 31 (1862 - Cimitero), costruzione archi, riparazioni.

Carteggio 1861-1891, B. 54 (1863 - Cimitero), costruzione archi (disegno pitt. Bonardi).

Carteggio 1861-1891, B. 76 (1864 - Cimitero), riparazione e vendita archi (disegno arco 73 e confraternita della Croce pitt. Bernardo Invernizzi).

Carteggio 1861-1891, B. 121(1866 - Cimitero), lapide Borghesi, monumento israelita, piante di pino.

Carteggio 1861-1891, B. 147 (1867 - Cimitero), costruzione archi, vendita aree, collocazione lapidi.

Carteggio 1861-1891, B. 219 (1869 - Cimitero), vendite e lavori archi, monumenti (disegno "Pantoni").

Carteggio 1861-1891, B. 306 (1870 - Cimitero), archi comunali.

Carteggio 1861-1891, B. 788 (1886 - Cimitero), monumenti (disegni Francesco Rivara).

Carteggio 1861-1891, B. 861(1888 - Cimitero), cessione d'area per erigervi un tempio.

Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1181 (1897 - Cimitero), cessioni d'area.

Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1295 (1900 - Cimitero), cessioni aree e avelli.

Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1586 (1907 - Cimitero), cessioni d'area, cessioni di croci giacenti nei magazzini a famiglie povere, provviste di cippi.

Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1593 (1906 - Cimitero), cessioni d'area.

Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1696 (1910 - Cimitero), lavori, cessioni d'area.

Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1848 (1913-5 - Azienda elettrica), illuminazione dell'ingresso.

Carteggio, B. 1492 (1905), progetto di due avancorpi da costruirsi all'ingresso del cimitero.

A cattolici

Carteggio 1861-1891, B. 97 (1865 - Cimitero), Archi, lapidi, tumulazioni, Nuovo cimitero per gli Israeliti (disegni).

Carteggio 1861-1891, B. 449 (1876 - Lavori), ampliamento e rettilineo Strada della Villetta (planimetrie).

Carteggio 1861-1891, B. 459 (1877 - Cimitero), Lavori e ampliamento (nuova galleria) e compartimento dei Protestanti.

Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1493 (1903 - Cimitero), innalzamento muro di cinta del Cimitero Israelitico.

Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1813 (1891-1913 - Cimitero), ampliamento cimitero israelitico, cessioni d'area.

Carteggio, 1913 ampliamento reparto israelitico nel reparto di quelli morti per malattie infettive.

Gallerie

Carteggio 1861-1891, B. 692 (1884 - Personale), Concorso al posto di Commesso Disegnatore. Con elaborati d'esame: progetto per la nuova galleria a sud del cimitero (ottagono centrale, disegni di Ernesto Morestori, Sante Bergamaschi e Raffaele Villa).

Carteggio 1861-1891, B. 624 (1882 - Cimitero), ampliamento galleria, soppressione lapidi.

Carteggio 1861-1891, B. 746 (1885 - Cimitero), nuova galleria e altri lavori.

Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1255 (1898 - Cimitero), costruzione nuova galleria.

Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1812 (1906 - Cimitero), terreno Lagorio per Galleria Nord (disegni).

Carteggio, B. 1493 (1905), progetto per la costruzione della Galleria Nord (Sante Bergamaschi).

Carteggio, 1923 muro di cinta, Il muro di cinta ovest.

Carteggio, 1925 costruzione di cappelle addossate esternamente al porticato sud-est, pianta e sezione.

Carteggio, 1928 formazione avelli esterni al portico sud-est; riparazione galleria nord.

Carteggio, 1931 progetto per la costruzione di una nuova galleria ad avelli esternamente al portico sud-est, pianta e sezione scala.

Carteggio, 1934 costruzione avelli nel campo nord, cessione cappelle esterne.

Carteggio, 1940 costruzione colombari nella nuova galleria.

Oggetti vari

Carteggio 1861-1891, B. 10 (1858-61 - Fabbriche-lavori), riparazioni al cimitero.

Carteggio 1861-1891, B. 250 (1870 - Cimitero), costruzione archi, riparazioni al Palazzetto.

Carteggio 1861-1891, B. 332 (1873 - Cimitero), costruzione archi, collocazione lapidi, riparazioni allo Stallone (due planimetrie).

Carteggio 1861-1891, B. 396 (1875 - Cimitero), lavori diversi, monumento Paganini, trasporto ossa da S. Nicodemo.

- Carteggio 1861-1891, B. 426 (1876 - Cimitero), costruzione archi, riparazioni e costruzione muro di cinta nel Cimitero degli Israeliti.
- Carteggio 1861-1891, B. 491 (1878 - Cimitero), ampliamento cimitero, monumento Paganini (disegno Paganini).
- Carteggio 1861-1891, B. 550 (1880 - Canale Cinghio), rettilineo del canale e ampliamento del cimitero con la costruzione di due gallerie cruciformi, vendita e permuta terreni (12 mappe e disegni, Sante Bergamaschi, dal '63 al '79).
- Carteggio 1861-1891, B. 590 (1881 - Cimitero), riparazione e costruzione muro di cinta (disegni dei cancelli).
- Carteggio 1861-1891, B. 659 (1883 - Cimitero), archi, avelli, galleria, ampliamento cimitero S. Leonardo.
- Carteggio 1861-1891, B. 701 (1884 - Cimitero), collocamento lapidi.
- Carteggio 1861-1891, B. 857 (1888 - Affitti), Mulino, (Associazioni) società x l'erezione di monumenti.
- Carteggio 1861-1891, B. 900 (1889 - Cimitero), manutenzioni e riparazioni, vendita cappelle nuova galleria.
- Carteggio 1861-1891, B. 936 (1890 - Cimitero), specchio indicante la vendita di portici e cessioni di posti dal 1828, Cimitero israelitico, progetto di un castello per il sollevamento dei feretri (planimetria).
- Carteggio 1861-1891, B. 971 (1891 - Cimitero), lavori alla galleria sotterranea, acquisto cappelle, banchi per l'oratorio (3 disegni).
- Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1078 (1894 - Cimitero), lavori e riparazioni, archi congregazioni soppresse, regolamenti.
- Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1111 (1895 - Cimitero), lavori, cessioni d'aree (disegno monumento), regolamento.
- Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1143 (1896 - Cimitero), lapide Magnani, Cimitero Israelitico, regolamento.
- Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1218 (1898 - Cimitero), cessioni d'aree, formazione di aperture per il passaggio dal campo principale a quello attorno alla galleria.
- Carteggio dal 1892 al 1910, B. 1629 (1908 - Cimitero), lavori al cimitero degli Israeliti, Giovanni Bottesini e Italo Campanini (7 disegni).
- Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1734 (1894-1912 - Cimitero), progetto forno crematorio, manutenzione viale, cessioni avelli, erezione cappelle.
- Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1774 (1908-1913 - Cimitero), manutenzione viali, cessioni d'aree, erezione cappelle, riparazioni archi, arco 70 Mazza-Poldi, piano regolatore per le cessioni d'aree nei viali principali e nella rotonda 1912, sostituzioni cippi di ferro con cippi di marmo nei campi comuni, costruzione chiosco vendita ceri.
- Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1858 (1906-1914 - Cimitero), cessioni d'aree, tassa urne cinerarie, provviste cippi.
- Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1891 (1900-1915 - Cimitero), cessioni d'aree, provvista di piante e cipressi, impianto fontanelle, reparto speciale per soldati, monumento Barilla (disegno), elevatore di feretri (disegno), illuminazione elettrica nel cimitero.
- Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1923 (1914-1916 - Cimitero), cessioni d'aree, licenze per erezioni di monumenti (disegni Luigi Arisi, Alfredo Merelli, Fam. Lombardi).
- Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1943 (1914-17 - Vendite), acquisto pioppi.
- Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1949 (1915-1918 - Cimitero), cessioni d'aree, manutenzioni (disegno Ortalli).
- Carteggio dal 1911 al 1922, B. 1972 (1916-1919 - Cimitero), cessioni d'aree, lavori monumento e cappella caduti in guerra.
- Carteggio dal 1911 al 1922, B. 2002 (1901-1919 - Cimitero), cessioni d'aree, demolizione muro di cinta fra
-

il campo dei soldati e quello degli infetti, lavori al campo dei caduti per la patria, disposizioni relative alle lapidi da collocarsi nella nuova galleria (nord) (disegni Gabbi, Campanini, Cervi, Caprari-Molinari, Spallicci, Chiesi-Passerini, Sanguinetti, Mauri-Molinari, Montali-Schiaretti, Zannoni-Manfredi, Piazza Ernesto, Klampfl-Bartoli, Rizzoli-Lagazzi, Fam. Rossi, Vecchi Antonio, Scarabelli, Moruzzi, Vender, Quirici-Rosselli, Malpeli, Romani-Alfonsi, Adorni).

Carteggio dal 1911 al 1922, B. 2031 (1912-1920 - Cimiteri), cessioni d'aree, erezioni cappelle.

Carteggio dal 1911 al 1922, B. 2063 (1908-1922 - Cimitero), cessioni d'aree, erezioni cappelle, archi e monumenti (disegno Piccinini 1920, foto Del Sante).

Carteggio dal 1911 al 1922, B. 2088 (1918-22 - Cimitero), cessioni d'aree, manutenzioni.

Elenco delle licenze di fabbrica riportate nel cap. 9:

- 1861 b.1 (settembre 62), POA_SUO_123
- 1930 b.67 n.250, PRC_SE1_004
- 1933 b.77 n.203, PRC_NO1_011
- 1933 b.78 n.285, PRC_SO2_013
- 1933 b.79 n.464, PRC_NE2_004
- 1933 b.79 n.538
- 1934 b.82 n.365, PRC_NO1_009
- 1941 b.110 n.18, PRT_SO2_010
- 1946 b.123 n.317
- 1949 b.140 n.536, PRC_SO3_008
- 1952 b.180 n.873, PRC_SE4_019
- 1955 b.221 n.406
- 1955 b.221 n.455, PRC_NE4_013

Immagine di copertina:

Disegno di progetto dell'arco 17, Bernardino De Rossi, da AdSPr, Presidenza dell'Interno, B. 255.



FIG. A.2.1
 Monumento
 funerario a Belò,
 Tito Boselli,
 Parma. Incisione
 conservata
 alla Biblioteca
 Palatina. [da ROSSI
 pag. 20]

A. 3

Bibliografia tematica

La seguente bibliografia elenca le principali opere contemporanee inerenti l'architettura funeraria, prevalentemente degli ultimi due secoli, ed è articolata secondo i diversi aspetti disciplinari che la interessano.

La selezione di opere sulla storia e i riti della sepoltura riguarda le implicazioni sociali e personali del rapporto dell'uomo con la morte, specialmente nel momento del trapasso e dei riti ad esso connessi, e successivamente al tempo del ricordo e della memoria.

Agli studi specifici sull'architettura funeraria sono stati aggiunti quei testi dedicati all'architettura sacra che contengono approfondimenti riguardanti i cimiteri, e capitoli specifici di manuali e trattati, oltre ad alcuni rimandi a normative. Sono stati inclusi anche alcuni cenni all'arte funeraria. Tra le guide di cimiteri italiani e nel mondo e tra le descrizioni delle opere di architetti e artisti, sono stati selezionati gli esempi pertinenti alla ricerca specifica, includendo alcuni esempi di cimiteri acattolici e di altre tradizioni, dove è più sentito il rapporto con la natura, e memoriali.

I testi relativi alla botanica funeraria, eccettuate poche opere, sono perlopiù brevi note in testi relativi a parchi e giardini ed articoli su riviste specializzate. Mancando in Italia una bibliografia specifica sul tema, si sono utilizzati testi di architettura civile di carattere tecnico o divulgativo, comprendendo alcune opere generali attinenti il concetto di paesaggio e di giardino ed alla sua evoluzione nel tempo, un campione rappresentativo di testi tecnici sul verde urbano, e infine alcuni scritti che si occupano del delicato problema del 'restauro' della vegetazione. Sono state citate anche fonti 'non ortodosse' reperite attraverso la ricerca sul web, riguardanti la sepoltura ecologica ed esempi di applicazione della botanica funeraria, che in Italia è poco conosciuta.

La sezione sull'iconografia e simbologia raccoglie i testi consultati per redigere il glossario dei simboli vegetali, animali e geometrici presenti all'interno del recinto cimiteriale, sia sacri che profani.

Alle opere di carattere generale seguono quelle inerenti il caso di studio: alcuni testi relativi alla storia locale e all'architettura di Parma, che riguardano l'età luigina e gli architetti e gli artisti che hanno prestato la loro opera alla pietrificazione della memoria, in città e nel cimitero. Si è cercato infine di riportare tutte le fonti bibliografiche pubblicate che citino o descrivano il Cimitero della Villetta.

Per concludere si è ritenuto doveroso inserire alcune opere di narrativa e poesia che raccontano il rapporto dell'uomo con il mondo vegetale come elemento di memoria o consolazione.

Testi di riferimento per il disegno e la rappresentazione

- AA.VV., *Il disegno luogo della memoria : Atti del Convegno 21-22-23 settembre 1995, Firenze, Italia (pre-print dei contributi)*, Alinea, Firenze, 1995.
- AA.VV., *Disegno e progetto : Relazioni e contributi : Sesto congresso UID : XXXI Congresso internazionale delle discipline della rappresentazione : Lerici, Villa Marigola, 13-14-15 ottobre 2009, GS Digital, Genova, 2010.*
- ALBISINNI P., *Il disegno della memoria. Storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Kappa, Roma, 1994.
- BELARDI P., *Brouillons d'architectes : Una lezione sul disegno inventivo*, Libria, Melfi, 2004.
- BIANCHI A., *Disegno e simbolo nei monumenti della memoria*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Firenze, Firenze, 2000.
- BINI M., *I ricordi di architettura : Disegni e progetti alla fine del XIX secolo : Appendice documentaria, schedatura dei disegni*, Alinea, Firenze, 1990.
- CIANCHI M.G., *La rappresentazione del paesaggio : Metodi, strumenti e procedure per l'analisi e la rappresentazione del paesaggio*, Alinnea, Firenze, 2008.
- DE FIORE G., *Dizionario del disegno*, La Scuola, Brescia, 1967.
- DE VECCHI C., *La rappresentazione del paesaggio : Funzione documentaria e riproducibilità tecnica*, CUEM, Milano, 2000.
- PITTALUGA A., *Il paesaggio nel territorio : Disegni empirici e rappresentazioni intuitive*, Hoepli, Milano, 1987.
- SEMERANI L. (a cura di), *Memoria, asceti, rivoluzione : studi sulla rappresentazione simbolica in architettura*, Marsilio, Venezia, 2006.
- VAGNETTI L., *Il disegno dal vero : e la sua funzione nella formazione dell'architetto*, Vitali e Ghianda, Genova, 1955.
- VAGNETTI L., *Il linguaggio grafico dell'architetto, oggi*, Vitali e Ghianda, Genova, 1965.
- VAGNETTI L., *Tre lezioni di disegno dal vero*, Officina Poligrafica Laziale, Roccagiovine, 1973.
- VARON E. (a cura di), *La rappresentazione del paesaggio e del giardino nel rilievo e nel progetto architettonico*, Città Studi, Torino, 1998.

Storia della sepoltura, culto dei defunti, sociologia

- STUDI TANATOLOGICI : THANATOLOGICAL STUDIES : ETUDES THANATOLOGIQUES, A. 1, n. 1/2005, Mondadori, Milano.
- AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne... I cimiteri urbani in Europa a 200 anni dall'editto di Saint-Cloud*, Bononia University Press, Bologna, 2007.
-

- AA.VV., *Imago mortis : simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale : Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, Valle Giulia*, Catalogo della mostra, De Luca, Roma, 1980.
- AA.VV., *Pathos o Thanatos? : Convegno internazionale : I luoghi della morte : norme e mentalità : Atti : Ferrara : 24/25 novembre 1989 : Centro Congressi*, Comune di Ferrara, Ferrara, 1989.
- AA.VV., *Una nuova formazione per la funeraria : La cerimonia del commiato : Progetto Caronte*, Fondazione A. Fabretti, C. C. Center, Milano, 2003.
- AGAMBEN G., *Il linguaggio e la morte : Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982
- ANGELI BERTINELLI M. G. e DONATI A. (a cura di), *Misurare il tempo, misurare lo spazio : Atti del Colloquio AIEGL - Borghesi 2005*, Fratelli Lega, Faenza, 2006.
- ARIÈS P., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983.
- ARIÈS P., *L'homme devant la mort, 1 : Le temps des gisants, 2 : La mort ensauvagee*, Seuil, Paris, 1977.
- ARIÈS P., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1980.
- ARIÈS P., *Storia della morte in Occidente : dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano, 1978 [ed. orig. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris 1975].
- ASSMANN J., *La morte come tema culturale : Immagini e riti mortuari nell'antico Egitto*, Einaudi, Torino, 2002.
- BALLOTTA C., *La rappresentazione simbolica del sacro, del lutto e della superstizione. Percorsi semantici ed universo simbolico nella sensibilità artistica dell'occidente cristiano*, in I SERVIZI FUNERARI, n. 2/2006.
- BAUDRILLARD J. (et al.), *Luoghi e oggetti della morte*, Savelli, Roma, 1979.
- BAUDRILLARD J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1979 [ed. orig. *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976].
- BELLINGER G. J., *Enciclopedia delle religioni*, Garzanti, Milano, 1989.
- BERTOLACCINI L., *Città e cimiteri : Dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004.
- BERTOLACCINI L., *Diritto d'asilo e sepolture nelle città medievali*, in I SERVIZI FUNERARI, n. 4/2000.
- BERTOLACCINI L., *Sepolture individuali e tombe di famiglia. Immagini e simboli della morte*, in I SERVIZI FUNERARI, n. 1/2001.
- BORDONE I., GELATI M. A., NARDI A. A., *All'ombra dei dolenti : Guida alla ritualità commemorativa fra tradizione e modernità*, Centro Studi Oltre, Torino, 2004.
- BRICHIERI COLOMBI D., *Istruzioni per la formazione dei Campisanti a sterco*, Gaetano Cambiagi stampatore granducale, Firenze, 1783.
- CAETANI LOVATELLI E., *Thanatos*, Tip. della R. Accad. dei Lincei, Roma, 1888.
- CANELLA M., *Paesaggi della morte : Riti, sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Novecento*, Carocci, Roma, 2010.
- CAPONE C., *Uomini in cenere : La cremazione dalla preistoria a oggi*, Riuniti, Roma, 2004.
- COMBA A., MANA E., NONNIS VIGILANTE S., *La morte laica, II. Storia della cremazione a Torino (1880-1920)*, Paravia-Scriptorium, Torino, 1998.
- CONTI F., ISASTIA A.M., TAROZZI F., *La morte laica, I. Storia della cremazione in Italia (1880-1920)*, Paravia-Scriptorium, Torino, 1998.
- CRINITI N. (a cura di), *«Lege nunc, viator [...]». Vita e morte nei "carmina Latina epigraphica" della Padania centrale*, La Pilotta, Parma, 1998.
- CRINITI N. (a cura di), *Gli affanni del vivere e del morire : Schiavi, soldati, donne, bambini nella Roma imperiale*, Ed. del Grifo, Brescia, 1997.
-

- CRINITI N., *Mors antiqua : bibliografia sulla morte e il morire a Roma*, in AGER VELEIAS, n. 5/2010.
- CRINITI N., *Il «visibile parlare» : precedenti classici della memoria e della morte nel mondo occidentale*, in SETTI A., «*Tu che ti soffermi e leggi...*» : il cimitero della Villetta e le sue memoriae nella Parma di Maria Luigia, MUP, Parma, 2010.
- CRINITI N., *Monumenti, iscrizioni e luoghi di sepoltura nel mondo occidentale : bibliografia storica recente*, in SETTI A., «*Tu che ti soffermi e leggi...*» : il cimitero della Villetta e le sue memoriae nella Parma di Maria Luigia, MUP, Parma, 2010.
- DAVIES D.J., *Morte, riti e credenze. La retorica dei riti funebri*, Paravia scriptorium, Torino, 2000 [ed. orig. *Death, ritual and belief. The rhetoric of funerary rites*, London, 1996].
- DAVIES D.J., *Death, burial and rebirth in the religions of antiquity*, Routledge, London-New York, 1999.
- DI NOLA A. M., *La morte trionfata. Antropologia del lutto*, Newton & Compton, Roma, 1995.
- DI NOLA A. M., *La nera signora : antropologia della morte e del lutto*, Newton & Compton, Roma, 2001.
- FONDAZIONE A. FABRETTI (a cura di), *Il rito del Commiato*, Fondazione Fabretti, Torino, 2004.
- GIANFRANCESCHI F., *Svelare la morte*, Rusconi, Milano, 1980.
- GORER G. (preface de M. Vovelle), *Ni pleurs ni couronnes, precede de pornographie de la mort*, Epel, Paris, 1995.
- GROTTANELLI DE' SANTI S., *Cenni storici sulle sepolture pubbliche e privilegiate e voto medico-legale : Sopra alcuni particolari sepolcreti nell'interno, o nelle vicinanze delle città*, tip. Pieraccini, Pisa, 1846.
- HARRIS M, *Grave Matters : A Journey Through the Modern Funeral Industry to a Natural Way of Burial* in www.blogspot.com.
- HERKLOTZ I., *Sepulcra e monumenta nel Medioevo*, Rari Nantes, Roma, 1985.
- HERTZ R., *Sulla rappresentazione collettiva della morte*, Savelli, Roma, 1978.
- YALOM M., *The American resting place : 400 years of history through our cemeteries and burial grounds*, Houghton Mifflin books, New York, 2008.
- KUBLER-ROSS E., *La morte e il morire*, Cittadella, Assisi, 1984.
- LIVRAGHI T., *Sheol : il luogo del silenzio*, Massimo Baldini, Como, 1990.
- MACDONALD R. R., *The burial places of memory : epic underworlds in Vergil, Dante, and Milton*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1987.
- MARCENARO G., *Cimiteri : storie di rimpianti e di follie*, Mondadori, Milano, 2008.
- McMANNERS J., *Morte e illuminismo. Il senso della morte nella Francia del XVIII secolo*, Il Mulino, Bologna, 1984.
- MISSIRINI M., *Dei gravi danni e pericoli minacciati dai sepolcri posti nei recinti abitati : col progetto dell'edificazione di un campo santo di Niccolo Matas*, Tipografia Ciardetti, 1839.
- MITFORD J., *The American Way of Death*, Buccaneer, 1963.
- MORALDI L., *L'aldilà dell'uomo. Nelle civiltà Babilonese, Egizia, Greca, Latina, Ebraica, Cristiana e Musulmana*, Mondadori, Milano, 1985.
- MORIN E., *L'uomo e la morte*, Meltemi, Roma, 1980 [ed. orig. *L'homme et la mort dans l'histoire*, Correa, Paris, 1951].
- PIATTOLI S., *Essai sur les lieux et les dangers des sepultures. Traduit de l'italien; publie avec quelques changements, & precede d'un Discours preliminaire [...] Par M. Vicq d'Azyr [...]*, P. Fr. Didot Libraire de la Societe Royale de Medecine quai des Augustins, Paris, 1778.
- PIATTOLI S., *Saggio intorno al luogo del seppellire : Nuova edizione con note critiche, che ne distruggono il fondamento, e l'oggetto*, Francesco Sansoni, Venezia, 1774.

- PIATTOLI S., *Saggio intorno al luogo del seppellire*, Modena, 1774.
- POLITI M., *La chiesa : si a cremazione ma niente ceneri al vento*, in REPUBBLICA 30-9-2009
- PORSET C., SOZZI M., *Il sonno e la memoria. Idee della morte e politiche funerarie nella Rivoluzione francese*, Paravia-Scriptorium, Torino, 1999.
- RODARI P., *I vescovi ripensano la cremazione, ma senza spargere le ceneri*, in IL FOGLIO 30-10-2009, da paolorodari.com
- SALVARANI B., *Morte*, Collana Parole delle fedi, EMI, Bologna, 2005.
- SIRBONI S., *La chiesa accompagna dal battesimo alla tomba*, in VITA PASTORALE N1/2008
- SOZZI M.(a cura di), *La scena degli addii. Morte e riti funebri nella società occidentale contemporanea*, Paravia-Scriptorium, Torino, 2001.
- SOZZI M., *Reinventare la morte : introduzione alla tanatologia*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- SPINELLA M., CASSANMAGNAGO G., CECONI M. (a cura di), *La morte oggi*, atti del convegno, Feltrinelli, Milano, 1985.
- TARTARI M.(a cura di), *La terra e il fuoco. I riti funebri tra conservazione e distruzione*, Meltemi, Roma, 1996.
- TENENTI A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento : Francia e Italia*, Einaudi, Torino, 1957.
- TENENTI A., *La vita e la morte attraverso l'arte del 15. Secolo*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1996.
- TESTINI P., *Archeologia cristiana : Nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI : Propedeutica - topografia cimiteriale - epigrafia - edifici di culto*, Edipuglia, Bari, 1980.
- THOMAS L. V., *La morte*, M&B Publishing, Milano, 1996.
- TOMASI G., *Per salvare i viventi. Le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- TORELLI M., *Necropoli dell'Italia antica*, TCI, Milano, 1982.
- TOYNEBEE J. M. C., *Morte e sepoltura nel mondo romano*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1993.
- URBAIN J. D., *Morte*, in *Enciclopedia*, vol. 9, Einaudi, Torino, 1980.
- VAN GENNEP A., *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino, 1981.
- VOVELLE M., *La morte e l'Occidente : dal 1300 ai giorni nostri*, ed. italiana abbreviata a cura di Giovanni Ferrara, Laterza, Roma-Bari, 1986.
- ZIEGLER J., *I vivi e la morte : Saggio sulla morte nei paesi capitalisti*, Mondadori, Milano, 1978 [ed. orig. *Les vivants et la mort*, Paris, 1975].
- S. N., *La città dei morti : breve storia del cimitero*. M&B, Milano, 2000.

Architettura sacra e funeraria

- HINTERLAND 29-30, *Territorialità e cittadinanza della morte*, n. 29-30/1984.
- LA NUOVA CITTÀ : DIBATTITO SULL'ARCHITETTURA VISSUTA, n. 9/1995.
- LOTUS INTERNATIONAL : RIVISTA TRIMESTRALE DI ARCHITETTURA, *Lotus funebre / Funerary Lotus*, n. 38/1983.
- MONUMENTS HISTORIQUES 124, *L'architecture et la mort*, n. 124/1982-83.
- RASSEGNA : PROBLEMI DI ARCHITETTURA DELL'AMBIENTE, *Recinti*, n. XX/XXXX.
-

- AA.VV., *An introduction to the assessment, evaluation, conservation and management of historic cemeteries*, English Heritage, Swindon, 2007.
- AA.VV., *L'altra Città. I cimiteri monumentali della provincia di Siracusa*, 1990
- AA.VV., *Necropolis. La Città ideale della Memoria*, Collana ARCHITETTURA n. 29, Facoltà di Architettura "Aldo Rossi" Alma mater Studiorum Università di Bologna Facoltà di Cesena, Clueb, Bologna, 2008.
- ARENA A., *L'architettura dei cimiteri e la città nel XIX secolo : Storia, forma e dinamiche urbane dalla Francia alla Sicilia orientale*, Caracol, Palermo, 2007.
- AUGÈ L., *Les Tombeaux*, Librairie Hachette, Paris, 1879.
- AUZELLE R., *Dernières demeures : Conception composition réalisation du cimetière contemporain*, Mazarine, Paris, 1965.
- AVRAMIDOU N. (a cura di), *Monumental Cemeteries : Knowledge Conservation, Restyling and Innovation*, Atti del Congresso MO06, Modena 2006, Aracne, Roma, 2007.
- BELARDI P. (a cura di), *L'architettura del cimitero tra memoria e invenzione*, Atti del convegno Edilprom, Properzio, Perugia, 2005.
- BINI M., MARTELLACCI R., *Architetture nell'architettura : Cappelle gentilizie nelle chiese fiorentine, 1576-1693 : geometrie, tipi, storia, documenti, rilievi*, Alinea, Firenze, 1997.
- BOHÍGAS O., *Los cementerios como catálogo de arquitectura*, in CONSTRUCTION ARQUITECTURA URBANISMO n. 17/1973.
- CAPACCIOLI G., *La città e i luoghi di sepoltura*, Giunti, Firenze, 1999.
- CARAMEL C., *Architettura e design nei luoghi cimiteriali*, da www.tanexpo.com.
- COLVIN H. M., *Architecture and the after life*, Yale University Press, New Haven-London, 1991.
- COPPOLA M., *Processo storico evolutivo dei cimiteri e dei sepolcri in Europa*, www.partitocristianieuropei.it.
- CREMONINI L., *Architetture cimiteriali:... e se poi non muoio?... dialoghi e rapporti spaziali col caro estinto*, Alinea, Firenze, 1999.
- CURL J. S., *A celebration of death : An introduction to some of the buildings, monuments, and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, Constable, London, 1980.
- CURL J. S., *Death and architecture : An introduction to funerary and commemorative buildings in the Western European tradition, with some consideration of their settings*, Phoenix Mill, Sutton, 2002.
- DALY M. C., *Architecture funeraire contemporaine. Specimens de tombeaux [...] choisis principalement dans les cimetières de Paris et exprimant les trois idées radicales de l'architecture funeraire [...]*, Ducher, Paris, 1871.
- DE ROSSI M. S., *Quale metodo tecnico adoperarono i fossari per dirigere l'escavazione del labirinto dei cimiteri suburbani di Roma. Dissertazione*, in ATTI DELL'ACCADEMIA PONTIFICIA DE' NUOVI LINCEI n. 34/1880.
- DEL BUFALO A., *La porta del giardino dei silenziosi : Monumenti cimiteriali e cimiteri monumentali del museo vivente del passato*, Kappa, Roma, 1992.
- DELLA PERGOLA G., *Le città antiche cosmogoniche*, Testo & immagine, Torino, 2000.
- ETLIN R., *The Architecture of Death : The transformation of the cemetery in the eighteenth-century Paris*, the MIT press, Cambridge (Mass.) 1987.
- FORTY A., *Parole e edifici : Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2004, ad vocem "memoria".
- GARRUCCIO G., *Sul carattere che deve distinguere l'architettura funebre cristiana da' pagani monumenti : Memoria del professore di architettura Giovanni Garruccio*, Stab. Tipografico di G. Cataneo, Napoli, 1855.

- GELATI M. A. e BOCCACCI L., *Nuovi monumenti per l'altra città : la sala del commiato. Esperienze di elaborazione tipologica per l'architettura cimiteriale*, in PRANDI E. (a cura di), *Architettura di rara bellezza : Festival dell'architettura 3, 2006. Parma - Reggio Emilia - Modena. Documenti del Festival dell'Architettura 2006*, FAE, Parma, 2006.
- GILI M. (a cura di), *L'ultima casa : The last house*, Hoepli, Milano, 2001.
- GIORDANO P., *Il disegno dell'architettura funebre : Napoli Poggio Reale, il Cimitero delle 366 fosse e il Sepolcreto dei Colerici*, Alinea, Firenze, 2006.
- GIUFFRÈ M., MANGONE F., PACE S., SELVAFOLTA O., *L'architettura della memoria in Italia : Cimiteri, monumenti e città (1750-1939)*, Skira, Milano, 2007.
- GRINSELL L. V., *Piramidi necropoli e mondi sepolti*, Newton Compton, Roma, 1978.
- HUDSON K., *Churchyards and Graveyards*, The Bodley Head, London, 1984.
- MARULLI V., ZOCCA M. (a cura di), *Su l'architettura e la nettezza delle città : Idee del cav. Marulli*, Canova, Treviso, 1975. Anastatica dell'ed. Molini, Landi, e comp., Firenze, 1808.
- MCCLUNG W. A., *Dimore celesti : l'architettura del Paradiso*, Il mulino, Bologna, 1987.
- MILIZIA F., *Principj di Architettura Civile*, Serafino Majocchi, Milano, 1847, ad vocem *Cimitero* [prima edizione 1781].
- NICOLÁS GÓMEZ S., *La morada de los vivos y la morada de los muertos : arquitectura doméstica y funeraria del siglo XIX en Murcia*, Universidad de Murcia, Murcia, 1994.
- PAVAN V. (a cura di), *Ultime dimore*, catalogo della mostra Agricenter Verona, Arsenale, Venezia, 1987.
- PAVIA C., *Il labirinto delle catacombe*, Lorenzini, Udine, 1987.
- PONTECORBOLI A. (fotografie) E PIGNOTTI L. (introduzione), *La casa dei morti*, Uniedit, S. L., 1974.
- RAGON M., *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Guida, Napoli, 1986 [ed. orig. *L'espace de la mort*, Paris 1981].
- RICCI C., *Qui non riposa : Cenotafi antichi e moderni fra memoria e rappresentazione*, Quasar, Roma, 2006.
- SARTO M., *Mario Sarto : Scultura Architettura Funeraria : Alcune opere monumentali nella Certosa di Bologna*, Liberty House, Ferrara, 2005. copia anastatica.
- SBORGI F. (a cura di), *I luoghi della memoria : Catalogo della mostra*, Comune di Genova, Genova, 1985.
- SCHNEIDER-GRAZIOSI G., *I termini dell'architettura cimiteriale storica e le indicazioni di relazione topografica monumentale negli Itinerari dei Pellegrini*, Tip. Della Pace, Roma, 1911.
- SELVAFOLTA O., "Il giardino e il recinto" : *il Pére-Lachaise e l'architettura dei cimiteri italiani dell'Ottocento*, in MOZZONI L., SANTINI S. (a cura di), *Il disegno e le architetture della città eclettica*, Liguori, Napoli, 2004.
- SILIOTTI A. (a cura di), *Dimore eterne*, L'Espresso, Roma, 2005.
- SIMONCINI G. (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età dell'illuminismo*, 3 voll., L. S. Olschki, Firenze, 2000.
- SUMMA F., *La città della memoria*, Mazzotta, Milano, 1986.
- URBAIN J. D., *L'archipel des morts : Le sentiment de la mort et les derives de la memoire dans les cimenteres d'Occident*.
- VON HESBERG H., *Monumenta*, Longanesi, Milano, 1992.
- HEATHCOTE E., *Monument builders : Modern architecture and death*, Academy, London, 1999.
- S. N., *Una arquitectura para la muerte : 1. encuentro internacional sobre los cementerios contemporaneos : Sevilla, 4-7 junio 1991 : Actas*, Consejeria de obras publicas y trasportes, Direccion general de arquitectura y vivienda, Sevilla, 1993.
-

Monumenti e beni culturali, conservazione e valorizzazione

- AA.VV., *An introduction to the assessment, evaluation, conservation and management of historic cemeteries*, English Heritage, Swindon, 2007.
- AA.VV., *Architettura, monumento, memoria*, Atti della Conferenza internazionale del marmo tenuta a Verona nel 1986, Arsenale, Venezia, 1987.
- AA.VV., *Il monumento per l'uomo*, Atti del 2. Congresso internazionale del restauro : Venezia, 1964. ICOMOS, Marsilio, Padova, 1971.
- CLEMENTI A e PEREGO F. (a cura di), *Memorabilia : Il futuro della memoria : Beni ambientali architettonici archeologici artistici e storici in Italia : Confronti per l'innovazione*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- MONTINI ZIMOLO P. (a cura di), *Il progetto del monumento tra memoria e invenzione*, Mazzotta, Milano, 2000.
- PEDRETTI B. (a cura di), *Il progetto del passato : memoria, conservazione, restauro, architettura*, B. Mondadori, Milano, 1997.
- S. N., *Preservation guidelines for municipally owned historic burial grounds and cemeteries*, Massachusetts Dept. of Environmental Management, Historic Cemeteries Preservation Walker-Kluesing Design Group, Boston, 2000.

Trattati, dizionari e manuali tecnici di architettura

- ALOI R., *Architettura funeraria moderna : Architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole, cappelle, tombe, stele, decorazioni. Prontuario tecnico di Antonio Cassi Ramelli*, seconda edizione rifusa ed aumentata, Hoepli, Milano, 1948.
- ALOI R., *Arte funeraria d'oggi. Architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole, con saggio di Agnoldomenico Pica*, Hoepli, Milano, 1959.
- ALOI R., *L'architettura funeraria moderna : Architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole, cappelle, tombe, stele, decorazione, con prontuario tecnico di Antonio Cassi Ramelli*, Hoepli, Milano, 1941.
- ALOI R., *Architettura funeraria moderna : Architettura monumentale, crematori, cimiteri [...]*, seconda edizione rifusa ed aumentata, Hoepli, Milano, 1953.
- ARNABOLDI M. A. (et al.), *Architetture funerarie*, Over, Milano, 1991.
- BOULLEE E-L., ROSSI A. (introduzione), *Architettura saggio sull'arte*, Marsilio, Padova, 1967. [ed. orig. : *Architecture. Essai sur l'art*, Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. 9153.]
- CASSI RAMELLI A., *Edifici per il culto : Chiese cattoliche protestanti e ortodosse, moschee, sinagoghe, costruzioni monastiche e cimiteriali*, Vallardi, Milano, 1953.
- CENTOFANTI N., *I cimiteri : piano regolatore, regolamenti e concessioni cimiteriali : polizia mortuaria, servizi e diritto al sepolcro : problemi e casi pratici*, Giuffrè, Milano, 2007.
- CORRADO E., LOSTRITTO P., *La polizia mortuaria : Commento al nuovo regolamento di polizia mortuaria approvato con D. P. R. 10/09/1990, n. 285, con legislazione complementare e rassegna di giurisprudenza*, Maggioli, Rimini, 1991.
- DIDEROT D. e D'ALEMBERT J. L. R., *Encyclopedie, ou, Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers : par une societe de gens de lettres : mis en ordre & publie par M. Diderot [...] & quant a la partie mathematique, par M. d'Alembert*, Chez Briasson [et al.], Geneve - Paris - Neufchastel, 1754-1772, ad vocem Sepulture Tombeau.
- DONGHI D., *Manuale dell'architetto*, Torino 1925, vol. II, parte I, sez. I, cap. II, § IV : Cimiteri.
- GASPARRELLI L. *Costruzioni funerarie : 50 esempi di cappelle, edicole, cippi, stele, sarcofagi, monumentini e colombari cimiteriali : simbolismo, iconografia ed epigrafia funeraria : norme regolamentari : esempio di cimitero : ad uso di progettisti e costruttori*, Maggioli, Rimini, 1990.

- GASPARRELLI L., *Edilizia sacra e funeraria. Nozioni di arte sacra, chiese, tempietti e monumenti votivi, nozioni di edilizia funeraria, monumenti, cippi, edicole funerarie, esempio di cimitero, dizionarietto di termini tecnici, disposizioni legislative*, Hoepli, Milano, 1961.
- LÉONCE REYNAUD M., *Traité d'architecture, 2 : Composition des edifices : etudes sur l'esthetique, l'histoire et les conditions actuelles des edifices*, Dunod, Paris, 1863.
- LOSTRITTO P., CORRADO E., *La progettazione delle opere cimiteriali : guida tecnica ed amministrativa : 2. ed. aggiornata con il nuovo Regolamento di polizia mortuaria approvato con D.P.R. 10/09/1990, n. 285*, Maggioli, Rimini, 1991.
- LOSTRITTO P., CORRADO E., *La progettazione delle opere cimiteriali : guida tecnica ed amministrativa : 3. ed. aggiornata con la circolare esplicativa del Ministero della sanità 24 giugno 1993, n. 24*, Maggioli, Rimini, 1994.
- LOSTRITTO P., FLAMIGNI G., CORRADO E., *La progettazione delle opere cimiteriali : guida tecnica ed amministrativa*, Maggioli, Rimini, 1988.
- MANNI M., *50 tombe*, G. G. Gorlich, Milano, 1958.
- MANNI M., *Architettura funeraria*, Bonanza Book, Rimini 1971.
- PACI A., *Nuovi esempi di architettura funeraria moderna : cappelle, edicole, copritombe, lavori in ferro*, G. Lavagnolo, Torino, 1958.
- PANDISCIA A., *Architettura tombale d'oggi*, Genova 1956.
- PEVSNER N., FLEMING J., HONOUR H., PEDIO R. (edizione italiana a cura di), *Dizionario di architettura*, Einaudi, Torino, 1992 [ed. or. 1966]. Galleria si dice passagen in tedesco e arcade in francese. In inglese si chiama diz di A. e gardening! È molto più sentito il concetto [...]
- PICA A. (a cura di), *Disegni di Roberto Aloï*, Industrie Grafiche Italiane Stucchi, Milano, 1957.
- STRAPPA G. (a cura di), *Edilizia per il culto. Chiese, moschee, sinagoghe, strutture cimiteriali*, UTET, Torino, 2005.
- STRAPPA G., *I cimiteri*, in CARBONARA P., *Architettura Pratica. Aggiornamenti*, Vol. II, UTET, Torino, 1989.
- VAGNETTI L., *Cimiteri e monumenti funerari*, in CARBONARA P., *Architettura Pratica*, Vol. III, Tomo II, Sez. VIII, UTET, Torino, 1958.

Normativa di polizia mortuaria

- NAPOLÉON, *Décret Impérial sur les Sépultures*, Au palais de Saint-Cloud, le 23 Praïrial, in www.histoire-empire.org
- CAMMELLI M. (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio : Commento al Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42*, Bologna, il Mulino 2004.

Cimiteri italiani

- ANFIONE ZETO : RIVISTA QUADRIMESTRALE DI ARCHITETTURA E ARTE, *Nuovo cimitero di Nizza : 1982-1986*, n. 2-3/1989.
- AA.VV., *Il cimitero suburbano e il cimitero ebraico di Reggio Emilia. Guida storico-artistica*, Silvana, Reggio Emilia, 2000.
- AA.VV., *Il giardino della memoria : un percorso di visita al recinto degli uomini illustri nel Cimitero Monumentale di Poggioreale*, Massa, Napoli, 2003.
- AA.VV., *L'altra città. I cimiteri monumentali della provincia di Siracusa*, a cura del gruppo di catalogazione della Soprintendenza BB.CC. e AA. Sez. BB Paesist. Archit. e Urban. di Siracusa, Palermo-Siracusa 1999.
- BACINO E., *I golfi del silenzio. Iconografie funerarie e cimiteri d'Italia*, A. Lalli, Poggibonsi, 1978.
-

- BERENGO GARDIN G. e NESSI PARLATO G., *Il giardino del tempo*, Peliti Associati, Roma, 1993.
- CARELLA A., *Il parco delle mezze lune*, Comune di Torino, Torino, 1987.
- DEL BUFALO A., *Il Verano : Un museo nel verde di Roma*, Kappa, Roma, 1992.
- GIOVANNINI F., *Guida ai cimiteri d'Europa. Storia, arte e cultura per turisti senza tabù*, Stampa Alternativa, Roma, 2000.
- GUERZONI G., *Le pietre, gli orti, l'arte, la morte. San Cristoforo di Ferrara da Certosa a Cimitero*, Interbooks, Padova, 1992.
- MANGONE F. (a cura di), *Museo a cielo aperto. Guida al Monumentale di Poggio Reale*, Massa, Napoli, 2004.
- PIGOZZI M., *Gli architetti del pubblico a Reggio Emilia da Bolognini ai Marchelli, architettura e urbanistica lungo la Via Emilia (1770-1870)*, Grafis, Casalecchio di Reno, 1990.
- PIRAZZOLI, G., *Fra terra e cielo : architettura e spazio sacro in Italia. 1975-2000*, Diabasis, Reggio Emilia, 2001.
- ROLLI U., *Le voci del silenzio. Poesia e immagine nell'arte funeraria*, TLC, Colorno, 2006.
- SANTAGATI C., *L'azzurro del cielo. Un polo museale tra arte, architettura, natura nel cimitero di Catania*, Caracol, Palermo, 2006.
- SCARDINO L. (a cura di), *All'ombra dei pioppi. I cimiteri nel Forese di Ferrara*, Liberty House, Ferrara, 1991.

Cimiteri acattolici, militari, stranieri

PARAMETRO, *Un tema del moderno : i sacrari della "Grande Guerra"*, n. 213/1996

- AA.VV., *Architettura judaica in Italia : Ebraismo, sito, memoria dei luoghi*, Flaccovio, Palermo, 1994.
- AA.VV., *Monuments de mémoire. Les monuments aux morts de la Première Guerre Mondiale*, M. P. C. I. H., Paris, 1991.
- ALISIO G. (a cura di), *Il Cimitero degli Inglesi*, Electa, Napoli, 2003.
- ALLEGRIANT B., *Cimiteri monumentali di Livorno. Guida ai beni storici e artistici. I cimiteri della nazione ebraica, inglese e olandese-alemana*, Pacini, Livorno, 1996.
- ASCARELLI A., *Le Fosse Ardeatine*, Canesi, 1965.
- AYMONINO A., *Topografia del ricordo. Mausoleo delle Fosse Ardeatine Roma 1944-49*, in LOTUS INTERNATIONAL : RIVISTA TRIMESTRALE DI ARCHITETTURA, *Giardini di paesaggio / Landscape gardens*, n. 97/1998.
- BERTOLACCINI L., *Cimiteri d'autore. Le architetture funerarie di Sigurd Lewerentz*, in I SERVIZI FUNERARI, n. 4/2001.
- BERTOLACCINI L., *Zale: il giardino degli addii. Il cimitero di Joze Plecnik a Lubiana*, in I SERVIZI FUNERARI, n. 2/2001.
- BONILAURI F. e MAUGERI V. (a cura di), *I cimiteri ebraici in Emilia-Romagna : Immagini per un percorso di conservazione e valorizzazione : Catalogo della mostra tenuta a Ferrara e Bologna nel 2002*, De Luca, Roma, 2002.
- BRUGNOLI N. e CANOVI A., *Le pietre dolenti : dopo la Resistenza : i monumenti civili, il pantheon delle memorie a Reggio Emilia*, ISTORECO, Reggio Emilia, 2000.
- CALABI D., *I beni architettonici ebraici in Italia: le sinagoghe, i ghetti, i cimiteri*, in PERANI M., *I beni culturali ebraici in Italia. Situazione attuale, problemi, prospettive e progetti per il futuro*, Longo, Ravenna, 2003.

- CASTELLANO S., *Sir Edwin Lutyens e i cimiteri della Grande Guerra nel nord della Francia : The Silent Cities*, in CASABELLA n.675/2000
- COMMISSRIO GENERALE PER LE ONORANZE AI CADUTI IN GUERRA (a cura di), *Sacrario di Redipuglia*, Tip. regionale, Roma, 1961.
- DAMERI A., *Como lo exige el bien de la humanidad : i cimiteri di Torino modello per Madrid*, in GAMBARDELLA A., *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*, 2003.
- DIEGUEZ PATAO S., GIMÉNEZ C. (a cura di), *Arte e architettura funeraria (XIX-XX). Dublino Genova Madrid Torino*, Electa, Barcelona, 2000.
- DUCCI T. (a cura di), *In memoria della deportazione : opere di architetti italiani*, Mazzotta, Milano, 1997
- FABI L., *Redipuglia : Storia, memoria, arte e mito di un monumento che parla di pace*, LINT, Trieste, 2002.
- FELICORI M., ZANOTTI A. (a cura di), *Cimiteri d'Europa. Un patrimonio da conoscere e restaurare*, Scene Project, Bologna, 2004
- FELICORI M. (a cura di), *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Sossella, Roma, 2005.
- LINDEN B.M.G., *Silent City on a Hill : Picturesque Landscapes of Memory and Boston's Mount Auburn Cemetery*, University of Massachusetts Press, 2007
- LUZZATTO A. (a cura di), *La comunità ebraica di Venezia e il suo antico cimitero*, Il Polifilo, Milano, 2000.
- PEDRAZZINI A., *Kongenshus Mindepark "Il luogo della memoria"*, in PARAMETRO : BIMESTRALE DI ARCHITETTURA E URBANISTICA, *Sul pittoresco*, n. 264-265/2006. www.parametro.it
- RAVENNA P., *L'antico orto degli ebrei : The ancient meadow of the Jews : Il cimitero ebraico a Ferrara*, Corbo, Ferrara, 1998.
- SACCHI L., *Daniel Libeskind : Museo ebraico, Berlino*, Testo & immagine, Torino, 1998.
- ZEVI A., *Fosse ardeatine, Roma*, Testo & immagine, Torino, 2000.
- S.N., *American Memorials and overseas military cemeteries* (opuscolo).

Architetti e opere

- DAL CO F. e MAZZARIOL G. (a cura di), *Carlo Scarpa : Opera completa*, Electa, Milano, 1984
- LEONETTI F. (a cura di), *Il cimitero sepolto : Un progetto di Arnaldo Pomodoro per Urbino*, Feltrinelli, Milano, 1982.
- PÉROUSE DE MONTCLOS J. M., *Étienne-Louis Boullée (1728-1799)*, Electa, Milano, 1997.
- TERENZONI E. (a cura di), *Aldo Rossi : l'archivio personale nelle collezioni del MAXXI : Inventario*, La fenice, Pomezia, 2004.
- TRENTIN A. (a cura di), *La lezione di Aldo Rossi*, atti del convegno, BUP, Bologna, 2008.
- VITALE D., *L'azzurro del cielo*, in FARINATO S. (a cura di), *Per Aldo Rossi*, Marsilio, Venezia, 1998.

Arte funeraria e ornamento

- TANEXPO - fiera biennale, Bologna.
- MEMORIAEXPO - fiera, Brescia.
- RASSEGNA, *I sensi del decoro*, n. 41/1990.

- AA.VV., *Arte funeraria in Italia. Il cimitero del Campo Verano in Roma*, Milano, 1909.
- AA.VV., *The dictionary of art*, Grove, New York, Macmillan, London, 1996.
- AGOSTONI P. G. (et al.), *Arte funeraria*, Scuola Beato Angelico, Milano, 1958.

- AZARA P., *L'occhio e l'ombra : sguardi sul ritratto in Occidente*, Mondadori, Milano, 2005.
- BERENGO GARDIN G., *Staglieno : Giganti di marmo*, Tormena, Genova, 2002.
- BERRESFORD S., *Italian memorial sculpture 1820-1940 : a legacy of love*, Frances Lincoln, London, 2004.
- BONETTI R., *Antropologia di oggetti funerari tra arte, mercato e musei*, Baiesi, Bologna, 2008.
- BOSISIO ANTICA FONDERIA D'ARTE, *Catalogo cimiteri*, Milano, 2008.
- BOSISIO ANTICA FONDERIA D'ARTE, *Catalogo generale*, Milano, 2008.
- CAVALLOTTI F., *Fra tombe e monumenti : discorsi*, C. Aliprandi, Milano, 1896.
- CHABOT A., *Dictionnaire illustré de symbolique funéraire*, Memoire necropolitaine – Memograms, ed. de la Memoire, Paris-Bruxelles, 2009.
- COHEN K., *Metamorphosis of a death symbol : the transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1973.
- COMPOSTELLA C., *Ornata sepulcra : la "borghesie" municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del veneto romano*, La Nuova Italia, Firenze, 1996.
- DORFLES G., *Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano, 1972.
- FERRARI G., *La tomba nell'arte italiana dal periodo preromano all'odierno : Duecentosettantadue tavole con 400 illustrazioni raccolte e ordinate*, Hoepli, Milano, 1940.
- FERRARIO P., *Progetti originali di monumenti funerari : 252 disegni su 24 tavole*, G. G. Gorlich, Milano, 1951.
- GELATI M.A., *La mostra evento 2008: proposte di design per arredi tombali*, in OLTRE MAGAZINE n.3/2008.
- GRASSI L., *Sentimento del tempo nell'arte funeraria*, EDIT, Milano, 1962, Estr. da MARMO TECNICA ARCHITETTURA n. 1/1962.
- LESSING G. E., *Come gli antichi raffiguravano la morte*, Novecento, Palermo, 1983 [ed. orig. *Wie die alten den tod gebildet*].
- MALECI R., *L'arte funeraria minore italiana : 12 tavole, 24 progetti*, G. Meroni, Roma, 1937.
- MASTRETTA E., *Tombe d'artisti : Note sull'architettura e scultura funeraria nel 19. secolo in Francia e in Italia*, Tesi di Laurea in Lettere, Fac. di Lettere e filosofia, Università degli studi di Milano, 1994.
- MENESTRIER C. F., *Des Decorations Funebres : Ou il est amplement traité des Tentures, des Lumières, des Mausolées, Catafalques, Inscriptions, & autres Ornemens funebres*, Robert J. B. De la Caille, Paris, 1684.
- PANOFSKY E., *Tomb Sculpture : Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Abrams, New York, 1992
- PANTALINI O., *I simboli dell'arte cristiana. Manuale pratico ad uso degli artisti e artigiani con 157 incisioni da disegni originali*, Hoepli, Milano, 1934.
- PASINI F., *Lapidi e monumenti funerari : Schizzi e progetti, con particolari e piante*, C. Crudo e C., Torino, 1915. Quaranta tavole.
- PETRUCCI A., *Le scritture ultime : Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi, Torino, 1995.
- ROBINSON D., *Beautiful death : Art of the cemetery*, Penguin Studio, New York, 1996.
- S. N., *Edicole, Lapidi e monumenti funerari : Cinquanta tavole in carta patinata riproducenti schizzi, progetti e disegni varii con piante e sezioni in scala metrica*, Ars Nova, Firenze, 1927. Cinquanta tavole.
- SALVARDI N., *Collezione scelta dei monumenti sepolcrali del comune cimitero di Bologna per cura di Natale Salvardi [...]*, Bologna, 1825.
- SBORGI F., *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Artema, Torino, 1997.

- SCHILLER F., LUIGI REITANI (a cura di), *Del sublime ; Sul patetico ; Sul sublime*, s. e., Milano, 1997 (tit. orig. *Vom Erhabenen, Über das Pathetische, Über das Erhabene*).
- SMITH T., *Original designs for Christian memorials adapted for churchyards and cemeteries : Consisting of headstones, wood and stone crosses, coped tombs, altar tombs, incised slabs, [...] : designed by Theophilus Smith, sculptor and ornamentalist, Sheffield, J. H. & J. Parker, London, 1868.*
- STERNBERG J., *Kitsch*, Academy, London, St. Martin's, New York, 1972.
- VON JORG GARMS H. E ROMANINI A. M., *Skulptur und grabmal des spatmittelalters in Rom und Italien : Akten des Kongress "Sculptura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia" : Rom, 1985*, Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna, 1990.
- WILPERT G., *La fede della Chiesa nascente secondo i monumenti dell'arte funeraria antica*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano, 1938.

Botanica funeraria e verde cimiteriale

- AA.VV., ... *Fedeli amici di un tempo migliore ...*, Fondazione Carife, Ferrara, 2008.
- ALM G. e KLEIN S., ALM B. (fotografie), VELTMAN H. (disegni), *Blommor & gronska pa kyrkogarden*, Stockholm InfoBooks, Stockholm, 1994. [Trad. : *Fiori e foglie nel cimitero*]
- BALBONI R., *A Milano : Nasce il giardino del ricordo : Al cimitero di Lambrate, accanto ai tre nuovi impianti di cremazione*, in OLTRE MAGAZINE n. 5/2004.
- BALBONI R., *Pronto a Milano il primo giardino del ricordo : Finalmente possibile la dispersione delle ceneri*, in OLTRE MAGAZINE n. 10/2004.
- BARALLAT Y FALGUERA C., *Principios de botanica funeraria*, Altafulla, Barcelona, 1994, anastatica dell'ed. 1885.
- BEAL C., *Be a Tree : the Natural Burial Guide for Turning Yourself into a Forest*, New Society Publishers, 2009.
- BEIRNE FULLER S., *Cemeteries as sacred landscapes*, Xerocopia di master of landscape architecture, University of Texas at Arlington, UMI dissertation services, 1998.
- BENCIC RIMAY T., *Jasenovac : Spomen podrucje*, Spomen podrucje, Jasenovac, 2006.
- BENCIC RIMAY T., GOLDSTEIN I., JAKOVINA T. (et al.), *Jasenovac Memorial Site*, Public Institution Jasenovac Memorial Site, Jasenovac, 2006.
- BERGAMASCO F., *Una strada bianca, un cipresso : Nebbia di Giovanni Pascoli*, in OLTRE MAGAZINE n. 1/2004.
- BERGLUND I. con STRAARUP J., *Kyrkogardens meditativa rum : besoket - upplevelsen - gestaltningen*, Stockholm Verbum, Stockholm, 1994. [Trad. *Cimitero luogo meditativo : La visita - l'esperienza - ritratto*]
- BERNITSA P., *Arte e natura : Paolo Portoghesi, Auro, I Giardini della memoria : Catalogo della mostra, Roma 1997*, Gangemi, Roma, 1997.
- BOETTI G., *Violette e cyber-fiori*, in OLTRE MAGAZINE n. 9/2003.
- BONARETTI P. e BOCCACCI L., *Un nuovo cimitero parco : L'ampliamento del cimitero di Felino*, in OLTRE MAGAZINE n. 9/2009.
- BRAMERSON GADDEFORS H., *Vart grona kulturarv : Parker tradgardar och kyrkogardar i Kalmar lan* [Trad. *Il nostro patrimonio verde : Parchi, giardini e cimiteri della contea di Kalmar*]
- BROWN G.H., *Landscape work in the cemetery*, in *AACS Proceedings of the 19th Annual Convention*, Washington, 1905, da www.icfa.com.
-

- BUCHT E., BENGTSSON R., LUNDQUIST K. (et al.), *Kyrkogardens : Gröna kulturarv*, SLU/INFO Trädgård, Alnarp, 1992.
- CAMPIONE F., *Sta per finire anche il tabù della morte naturale?*, in OLTRE MAGAZINE 5/2009
- CARLSSON A. E HULTENGREN S., *Kyrkogarden - en Noas ark*, Stenungsund Naturcentrum, s. l., 2007. [Trad. *Cimitero - un'arca di Noè*]
- CEI M., *I memorial di Washington : Nei giardini della memoria*, in ACER n. 3/2003.
- CONSIGLIO NAZIONALE [...], HAKAN A. (fotografie), PALMEN p. e BAUER L. (disegni), *Kyrkogardens form och miljö : Planering och vård av begravningsplatser och deras byggnader*, Stockholm Allm. Forl., Stockholm, 1991. [Trad. *Cimitero forma e ambiente : Pianificazione e gestione dei cimiteri e loro edifici*]
- CONSTANT C., *The Woodland Cemetery : Toward a Spiritual Landscape : Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz 1915-61*, Byggforlaget, Stockholm, 1994.
- CONSTANT C., *Verso un paesaggio spirituale : il cimitero Woodland e la riforma cimiteriale svedese*, in PARAMETRO : BIMESTRALE DI ARCHITETTURA E URBANISTICA, *Sul pittoresco*, n. 264-265/2006.
- DAHL E. (a cura di), *Handbok i kyrkogardsvård : pa uppdrag av Foreningen for Dendrologi och Parkvard*, s.e., Stockholm, 1943. [Trad. *Manuale di cure del cimitero : a nome dell'Associazione per Dendrology e Parco Assistenza*]
- DE LEO E., *Paesaggi cimiteriali europei. Lastscape realtà e tendenze*, Mancosu, Roma, 2006.
- De Vicente J., *Botanica funeraria y cementerios municipales*, 30-11-2005, da www.farodechipiona.com
- DEBENI SORAVITO L., *Il giardino della memoria : Significato dell'elemento vegetale nel culto dei morti e nelle opere funerarie del Goriziano*, Italia Nostra, Gorizia, 2003.
- F. SCHULZ M., *Paradise preserved : Recreations of Eden in Eighteenth and Nineteenth-century England*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- FERRARI L. C., *Parchi della memoria. Teoria e caso di studio (Parte seconda)*, in OLTRE MAGAZINE n. 11/2007.
- FERRARI L. C., *Parchi della memoria. Teoria e caso di studio*, in OLTRE MAGAZINE n. 10/2007.
- IBANEZ FERNANDEZ A., *Botanica funeraria*, in S.N., *Una arquitectura para la muerte : 1. encuentro internacional sobre los cementerios contemporaneos : Sevilla, 4-7 junio 1991 : Actas, Consejeria de obras publicas y transportes, Direccion general de arquitectura y vivienda*, Sevilla, 1993. MILANO ARCHITETTURA
- FERNANDEZ IBANEZ A., *Botanica funeraria*, in KOIMETERION, n.4/2005, rivista online da www.cementeriparque.com
- GELATI M. A., *Quella sacra terra di sepoltura*, in OLTRE MAGAZINE n. 9/2006.
- GUARENTE S., TANZILLO T., TERRIZZI T (a cura di), VISIONE M. (schede), *Il giardino ritrovato : Piccola guida al cimitero dei Colerici*, Comune, Napoli, 2005.
- HEPPELL R., *Green Funerals and Green Burials - Are you Ready?*, 3-4-2008 in www.funeralfuturist.com, Funeral Futurist - Helping funeral and cemetery professionals embrace the future
- LATINI L., *Cimiteri*, in ZOPPI M. (a cura di), *Progettare con il verde : Manuale di progettazione del verde e dei vuoti urbani : 2 : Vuoti urbani*, Alinea, Firenze, 1990.
- LATINI L., *Cimiteri e disegno del giardino nel paesaggio italiano del Novecento*, in AA. VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne... I cimiteri urbani in Europa a 200 anni dall'editto di Saint-Cloud*, Bononia University Press, Bologna, 2007.
- LATINI L., *Cimiteri e giardini : Città e paesaggi funerari d'Occidente*, Alinea, Firenze, 1994.
- LATINI L., *Cultura della morte e cultura urbana : l'invenzione del paesaggio funerario*, Tesi di Laurea in Architettura, Università di Firenze, relatore Prof. Maria C. Zoppi, A. A. 1985/86.

- LATINI L., *L'albero nei recinti cimiteriali tra cultura nordica e cultura mediterranea*, in Atti del Convegno *L'albero nell'ambiente urbano*, Firenze 2007, da www.ilverdeeditoriale.com
- LATINI L., *Luoghi della memoria. Disegno e cultura del paesaggio nei cimiteri e nei memoriali italiani*, in TONGIORGI TOMASI L. e ZANGHERI L. (a cura di), *Bibliografia del giardino e del paesaggio italiano, 1980-2005*, L. S. Olschki, Firenze, 2008.
- LATINI L., *Sven-Ingvar e l'arte del paesaggio*, in Giornate di studio sul paesaggio Fondazione Benetton Studi ricerche, Treviso 2007. Da www.settoreweb.com
- LOMBARDI L. e LURIA P., *Recupero di una cava a cimitero paesaggistico*, Tesi di laurea, 1993.
- LOUDON J. C., *On the laying out, planting, and managing of cemeteries and on the improvements of churchyards*, introduzione di James Stevens Curl, Ivelet books, Redhill, 1981.
- LUCIANI D. (a cura di), *Luoghi : forma e vita di giardini e di paesaggi : Premio internazionale Carlo Scarpa per il giardino, 1990-1999*, Fondazione Benetton studi ricerche : Canova, Treviso, 2001.
- LUCIANI D. (a cura di), *Premio internazionale Carlo Scarpa per il giardino, sesta edizione 1995, alla Foresta della memoria*, Grafiche Bernardi, Pieve di Soligo, 1995.
- LUCIANI D. con BOSCHIERO P. (a cura di), *Complesso memoriale di Jasenovac : Premio internazionale Carlo Scarpa per il giardino, diciottesima edizione*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2007.
- MARESCA P., *Giardini incantati, boschi sacri e architetture magiche*, A. Pontecorboli, Firenze, 2004.
- MATTSSON-EKLUND B., EKLUND S., *Alla tiders viloplatsler : (vandringar pa alandska kyrkogardar)*, Porvoo Söderström, 2003. [Trad. : *Luoghi di riposo di tutti i tempi : (passeggiate nei cimiteri di Aland)*]
- MEEHAN T.B., *Suitable trees and shrubs for a modern cemetery*, in *AACS Proceedings of the 8th Annual Convention*, Philadelphia, 1894, da www.iccfa.com.
- MIGNON M., *Il giardino dell'anima : Breathless*, Ufficio Olandese dei Fiori, Paolino Luca, Padova, 2006.
- MIGNON M., *Il giardino dell'anima : I fiori per l'ultimoo saluto*, Ufficio Olandese dei Fiori, Paolino Luca, Padova, 2006.
- MIGNON M., *Il giardino dell'anima : Libretto tecnico per fioristi*, Ufficio Olandese dei Fiori, Paolino Luca, Padova, 2006.
- NAPOLI G. e VACCHERO F., *Verdi paesaggi*, in *OLTRE MAGAZINE* n. 2/2001.
- NOVEY J., *Greening your final arrangements*, 2008, in www.greenamerica.org, associazione Green America - came together
- NUSINER L., *La nuova area verde per il cimitero di San Gervasio : Anticamera dell'Eden*, in *ACER* n. 6/2006.
- O. H. JOHANSSON B., GALLI F. (fotografie), *Tallum : Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's woodland cemetery in Stockholm*, Byggforlaget, Stockholm, 1996.
- PASI V., *Verde di serie B?*, in *ACER* n. 5/2008.
- PERNET J., TABEAUD M., *Les cimetières paysagers*, in TABEAUD M. (a cura di), *La mort en Ile-de-France*, Publication de la Sorbonne, 2001.
- PIANO NAZIONALE DELLE OPERE con GRUPPO CONSULTIVO PER LE QUESTIONI DEL CIMITERO, *Planering av minneslundar*, Stockholm, 1983 [Trad. : *Pianificazione del memoriale*]
- PIANTONI M., *Un albero in Guatemala porterà il tuo nome*, in *OLTRE MAGAZINE* n. 2/2004.
- POGLIO G., *C'era una volta alla Buga...*, in *GARDENIA*, 1999, da www.trafioriepiante.it
- RIERA J., *Un ciprés. Botánica funeraria. Un antiguo arte repleto de simbolismos*, da www.lagatayelbuho.110mb.com
- RUFFINI G. (a cura di), *Il cimitero nel bosco di Stoccolma : La foresta della memoria*, in *OLTRE MAGAZINE* n. 6/2002.

- SCHOENFELD H., *Amburgo : cimitero Ohlsdorf : Lunghe passeggiate nel verde*, in OLTRE MAGAZINE n. 9/2004.
- STEVENS H., *Cremation or burial - Carbon emissions and the environment*, da www.keywordspy.it
- STEWART H., *Toward an eco-friendly death*, in The L Magazine, 8-7-2009, da www.thelmagazine.com.
- SVALIN E., *Grona rum av en annan varld*, s.e., s.l., 1998. [Trad. : *Camere verdi di un altro mondo*]
- TAYLOR A.D., *Landscape composition in its relation to cemetery design*, in *AACS Proceedings of the 41st Annual Convention*, Cleveland, 1927, da www.iccfa.com.
- THEORELL A. e WASTBERG P., HAMMARSKJÖLD H. (fotografie), *Minnets stigar : En resa bland svenska kyrkogårdar*, Stockholm Ström, 2001. [Trad. : *Percorsi della memoria : Un viaggio tra i cimiteri svedesi*]
- SLOANE D.C., *The last great necessity : Cemeteries in american history*, Johns Hopkins, Baltimore, 1991.
- TREIB M., *Spatial recall : Memory in architecture and landscape*, Routledge, New York-London, 2009.
- VALLI R., *Nei cimiteri spagnoli di Barcellona e di Valencia : Due interessanti progetti*, in OLTRE MAGAZINE n. 9/2009.
- VARONA R., *Botánica funeraria : la vegetación que habla*, 2009, da www.enmemoria.com
- VIGETTI A., *L'evoluzione del verde cimiteriale : un caso di studio. Indicazioni per la progettazione e la scelta delle specie ornamentali da impiegare*, 2006, da www.bortonevivai.it
- WILSON ROSS H., *Evergreens and ornamental grasses for cemetery planting*, in *AACS Proceedings of the 22nd Annual Convention*, Kansas City, 1908; E.B. Wilhelm, *The importance of landscape engineering work in planning cemeteries*, in *AACS Proceedings of the 35st Annual Convention*, Detroit, 1921. da www.iccfa.com.
- WOLSCHKE-BULMAHN J., *Places of commemoration : Search for identity and landscape design*, Atti del convegno Washington, 1995, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, 2001.
- WORPOLE K., WORPOLE L. (foto), *Last landscapes : The architecture of the cemetery in the West*, Reaktion Books, London, 2003.
- S. N., *Alla Certosa di Bologna un luogo dedicato alla dispersione delle ceneri : Il giardino delle rimembranze*, in OLTRE MAGAZINE n. 1/2007.
- S.N., *A Marore il Giardino della Memoria*, in ADE NEWS n.1/2010 (Parma).
- S.N., *Aménagement de cimetièrre*, Caue de l'Oise, Conseil d'architecture, d'urbanisme et d'environnement de l'Oise, da www.caue60.com.
- S.N., *Bare ecologiche e sepolture sostenibili. Eco-funerali per uno stile di vita (e di morte) eco-compatibile*, 29-9-2010 in <http://marraiafura.com>, sito dell'associazione "Marrai a Fura - sostenibilità e partecipazione".
- S.N., *Before I Go, You Should Know - Funeral Planning Kit*, Funeral Consumers Alliance.
- S.N., *Defunti verdi, cimitero ecologico*, 27-3-2010, da <http://titoccaanchesetitocchi.blogspot.com>.
- S.N., *Hablemos de jardines : el jardín del cementerio*, 30-11-2007, da <http://hablemosdejardines.blogspot.com>
- S. N., *Il secolo di Bogdanovic : Materiali raccolti da Osservatorio Balcani e Caucaso nell'ambito del progetto co-finanziato dall'Unione Europea "I memoriali della Seconda Guerra Mondiale in ex Jugoslavia"*, osservatorio Balcani, Trento, 2007 (dattiloscritto)
- S.N., *Impianto e gestione tombe a terra*, in SPECIALE MARMISTI, supplemento a TECNICA ED INFORMAZIONI DALLE AZIENDE n.2/2010.
- S. N., *Kongenshus Mindepark : premio internazionale Carlo Scarpa per il giardino, quindicesima edizione*, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2004.
- S.N., *La illusione dei cimiteri a verde*, 20-2-2005, in www.funerali.org.

- S.N., *Libre "Principios de Botánica Funeraria" de Celestino Barallat*, da <http://imatgesdesilenci.blogspot.com>, Blog Imatges de pedra i de silenci. Pedra, silenci, marbre i flors : un passeig per imatges de tombes i de cementiris oblidats
- S.N., *Mulching your next of kin. Reflections on six years of relieving oneself into a bucket*, 16-02-2006, in <http://transitionculture.org>, sito Transition Culture - An Evolving Exploration into the Head, Heart and Hands of Energy Descent
- S. N., *Preservation guidelines for municipally owned historic burial grounds and cemeteries*, Massachusetts Dept. of Environmental Management, Historic Cemeteries Preservation Walker - Kluesing Design Group, Boston, 2000.
- S.N., *Requiescat in garden*, da www.compagniadelgiardinaggio.it
- S.N., *Rivoluzione verde per i cimiteri italiani?*, in www.funerali.org.
- S.N., *Woodsland, il cimitero biodegradabile*, 28-3-2010, in QUIBIOBLOG.NET - il blog dedicato all'ambiente, ecologia, sviluppo sostenibile, educazione ambientale... e, soprattutto ai prodotti usa e getta biodegradabili e compostabili, www.quibio.it.

Verde urbano, paesaggio, parchi e giardini

- LOTUS INTERNATIONAL, *L'albero architettonico / The Architectural Tree*, n. 31/1981.
- LOTUS INTERNATIONAL, *La terra incolta / Uncultivated Land*, n. 87/1995.
- LOTUS INTERNATIONAL, *Giardini di paesaggio / Landscape gardens*, n. 97/1998.
- LOTUS INTERNATIONAL, *Tutto è paesaggio / Everything is Landscape*, n. 101/1999.
- PARAMETRO, *Sulla questione dei parchi naturali*, n. 38/1975
- PARAMETRO, *Un occhio straniero sulla Finlandia*, n. 106/1982
- PARAMETRO, *Inghilterra verde : parchi nazionali e aree protette*, n. 151-152/ 1986
- PARAMETRO, *L'uomo e l'ambiente urbano*, n. 176/ 1990
- PARAMETRO, *Nuova monumentalità urbana*, n. 186/ 1991
- PARAMETRO, *Natura e memoria / Raii e Reima Pietilä*, n. 205/1994
- PARAMETRO, *Mutazioni del paesaggio*, n. 245/2003
- PARAMETRO, *Sul pittoresco*, n. 264-265/2006.
- RASSEGNA, *La natura dei giardini*, n. 8/1981.
- AA.VV., *Dal giardino al parco urbano: Il verde nella città dell'Ottocento*, Atti del Convegno tenuto a Aosta nel 1993, CELID, Torino, 1999.
- AA.VV., *Paesaggio : immagine e realtà*, Catalogo della mostra tenutasi a Bologna nella Galleria d'arte Moderna nel 1981, Electa, Milano, 1981.
- AA.VV., *Verde pubblico*, Collana L'Italia agricola, Reda, 1989.
- AGOSTONI F. e MARINONI C.M., *Manuale di gestione di spazi verdi*, Zanichelli, Bologna, 1993.
- AGOSTONI F. e MARINONI C.M., *Manuale di progettazione di spazi verdi*, Zanichelli, Bologna, 1987.
- AICHELE D., AICHELE R., SCHWEGLER H. W., SCHWEGLER A., *Che albero è questo? : guida fotografica a colori per riconoscere alberi, cespugli e piante ornamentali*, Muzzio, Padova, 1988.
- ALEXANDER R. e SNEESBY R., *Giardini : Manuale di realizzazione*, Logos, Modena, 2006.
- ALLODI M., SNIDER V., *Dal giardino dell'Eden al verde della metropoli : Dal giardino di ieri al ruolo del verde nelle città di oggi*, Fonte, Milano, 1992.

- AMISTADI L., *Paesaggio come rappresentazione*, seguito da *Le metafore dell'architettura*, Clean, Napoli, 2008.
- APRILE M., *Dal giardino al paesaggio*, Palermo, Flaccovio, 1998.
- ASCARELLI G., *Città e verde : Antagonismi metropolitani*, Testo & immagine, Torino, 1997.
- ASSUNTO R., *Il paesaggio e l'estetica*, 2 voll. : 1. *Natura e storia*, 2. *Arte, Critica e Filosofia*, Giannini, Napoli, 2006.
- AUDOT L. E., *Traité de la composition et de l'ornement des jardins : Avec cent soixante-huit planches representant, en plus de six cents figure, des plans de jardins, des fabriques propres a leur décoration, et des machines pour élever les eaux*, Audot Libraire-Editeur, Paris, 1959.
- AZZI VISENTINI M. (a cura di), *Topiaria : Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Canova, Treviso 200.
- BATTISTI E., SACCARO DEL BUFFA G. (a cura di), *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, L.S.Olschki, Firenze, 2004.
- BELFIORE E., *Il verde e la città : idee e progetti dal settecento ad oggi*, Gangemi, Roma, 2005.
- BENEVOLO L., *La cattura dell'infinito*, Laterza, Roma-Bari, 1991
- BODEI R., *Paesaggi sublimi : Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano, 2008.
- BOISSET C., *La crescita delle piante : Guida per progettisti di spazi verdi*, Zanichelli, Bologna, 1993. CAPONE P., LANZARA P., VENTURI FERRIOLO M. (a cura di), *Pensare il giardino*, Guerini e Associati, Milano, 1992.
- BORIANI M. e SCAZZOSI L. (a cura di), *Il giardino e il tempo : Conservazione e manutenzione delle architetture vegetali*, Guerini e associati, Milano, 1992.
- BOUVET, D. E MONTACCHINI E., MARINO D. (software), *La vegetazione nel progetto : uno strumento per la scelta delle specie vegetali*, Sistemi editoriali, Napoli, 2007.
- BRETZEL F., PEZZAROSSA B. e SERRA G., *Wildflowers : Prati selvaggi*, in ACER n. 4/2003.
- BRUSCHI S., DI GIOVINE M., *Il verde pubblico : Tipologie, progetti, attuazione, normative tecniche, gestione*, NIS, Roma, 1990.
- CARAVAGGI L., *Paesaggi di paesaggi*, Meltemi, Roma, 2002.
- CATALANO M., PANZINI F., *Giardini storici : Teoria e tecniche di conservazione e restauro*, Officina, Roma, 1985.
- CAZZANI A. (a cura di), *Architettura del verde : L'esperienza paesaggistica italiana*, Be-Ma, Milano, 1994.
- CAZZATO V. (a cura di), *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra '800 È 900*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1999.
- CELLINI F., SABELLA V., *Sull'arte dei giardini*, Flaccovio, Palermo, 1998.
- CERAMI G., *Il giardino e la città : Il progetto del parco urbano in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1996
- CHIUSOLI A. (a cura di), *L' albero, l'uomo, la città : La politica del verde nelle città : Atti di un convegno di studio sui problemi del verde urbano tenuto a Bologna nel novembre 1977*, CLUEB, Bologna, 1979.
- CLÉMENT G., DE PIERI F. (a cura di), *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005.
- CLÉMENT G., ROCCA A. (a cura di), *Nove giardini planetari*, 22 Publishing, Milano 2007.
- COCCIOLI MASTROVITI A. (a cura di), *La cultura del giardino*, Università degli Studi di Parma- Facoltà di ingegneria - Dipartimento di ingegneria civile, Parma, 1997.
- COLANTONIO VENTURELLI R., TOBIAS K. (a cura di), *La cultura del paesaggio : Le sue origini, la situazione attuale e le prospettive future*, Atti del Convegno tenuto a Lovenjo di Menaggio nel 2003, Firenze, Olschki 2004.

- CONAN M., *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Hazan, Paris, 1997
- CONAN M., *Essais de poetique des jardins*, L. S. Olschki, Firenze, 2004.
- D'ANGELO P., *Estetica della natura : Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma-Bari, Laterza 2001.
- DE GIRARDIN R. L., *De la composition des paysages, suivis de Promenade, ou itineraire des jardins d'Ermenonville*, Champ Vallon, Seyssel, 1992, Anastatica delle 2 opere : Geneve, 1777 e Paris, 1811.
- DE VICO FALLANI M. e BENCIVENNI M. (a cura di), *Storia dell'arte dei giardini : Dall'Egitto al Rinascimento in Italia, Spagna e Portogallo : Dal Rinascimento in Francia fino ai nostri giorni*, Olschki, Firenze, 2006.
- DONADIEU P., KÜSTER H., MILANI R., (a cura di), *La cultura del paesaggio in Europa tra storia, arte, natura : Manuale di teoria e pratica*, Firenze, Olschki 2008.
- DONIN G., *Parchi : Parks : L'architettura del giardino pubblico nel progetto europeo contemporaneo*, Biblioteca del Cenide, Cannitello (RC), 1999.
- EZECHIELI C. (a cura di), *Verde urbano : Guida tecnica agli interventi : Materiali e lavorazioni, impianti, tipologie arboree, manutenzioni*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2006.
- FAGIOLO M., GIUSTI M. A., CAZZATO V., *Lo specchio del Paradiso : Giardino e teatro dall'antico al Novecento*, Riunione Adriatica di Sicurtà, A. Pizzi, Cinisello Balsamo, 1997. Ed. f. c. FAGIOLO M., GIUSTI M. A., *Lo specchio del paradiso : L'immagine del giardino dall'antico al Novecento*, Silvana, Cinisello Balsamo, 1996.
- GHERSI A. e MAZZINO F., *Landscape & ruins : Planning and design for the regeneration of derelict places : Proceedings*, Alinea, Firenze, 2007.
- GRIMAL P., MAGI M. (a cura di), *L' arte dei giardini. Una breve storia*, Donzelli, Roma, 2005.
- HARRISON ROBERT P., *Giardini : Riflessioni sulla condizione umana*, Fazi, Roma, 2009.
- HIRSCHFELD, *Théorie de l'art des jardins, 1779-1785*.
- KROLL L., *Tutto è paesaggio*, Testo&immagine, Torino, 1999.
- LAMBERTINI A. e MATTEINI T. (a cura di), *29 + 1 tesi in architettura del paesaggio : Selezione di progetti di diploma del Master in Paesaggistica e della Scuola di Specializzazione in Architettura dei giardini e Progettazione del paesaggio dell'Universita degli Studi di Firenze (2005-2007)*, Edifir, Firenze, 2008.
- LAMBERTINI A., *Fare parchi urbani : Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa*, Firenze, University Press, 2006.
- LEENHARDT J. (introduzione), LAMBERTINI A. (testi), CIAMPI M. (fotografie), *Giardini in verticale*, Verbavolant, Londra, 2007.
- LEONARDI C. e STAGI F., *L'architettura degli alberi*, Mazzotta, Milano, 1982.
- LHACEV D.S., RAFFETTO A. (a cura di), *La poesia dei giardini : Per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi : Il giardino come testo*, Einaudi, Torino, 1996.
- LODARI C., *Che cos'è il giardino? : 550 definizioni d'un piacere senza tempo*, Allemandi, Torino, 2000.
- LOUDON M. J. C., *Trattato della composizione e dell'esecuzione dei giardini d'ornamento / estratto sopra un nuovo piano dell'Enciclopedia del giardinaggio di J. C. Loudon ; e tradotto dall'inglese da J. M. Chopin ; riveduto ed aumentato da Soulange-Bodin, A. Stella e figli, Milano, 1834 [ed. orig. *Traité de la composition et de l'exécution des jardins d'ornement, contenant, apres une histoire detaillee des jardins de l'antiquite et des temps modernes [...] suivis d'une biographie, d'une bibliographie et d'un vocabulaire. Extrait, sur un nouveau plan, de l'Encyclopedie du jardinage de M. J. C. Loudon, et traduit de l'anglais, par J. M. Chopin [...] revu et annoté par M. le chevalier Soulange-Bodin [...]*, Paris : au bureau de l'Encyclopedie portative [...] : et chez Bachelier [...], 1830].*
-

- MANZOTTI C., *Evoluzione delle dotazioni di verde pubblico in ambito urbano : Attualità del parco urbano ottocentesco e novecentesco nella progettazione degli spazi aperti della città contemporanea : caso del parco golendale di Brescello*, Tesi di Laurea in Ingegneria Civile, Università degli studi di Parma, A. A. 2004/2005.
- MARIANI A. (a cura di), *Riscritture dell'Eden : Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, Liguori, Napoli, 2004.
- MARINI S. (a cura di), *Dessiner sur l'herbe : Architetti per il paesaggio*, Seminario internazionale DPA-DU, Venezia 2004, Il poligrafo, Padova, 2006.
- MARINI S. (a cura di), *Oltre il giardino : Dessiner sur l'herbe 2006*, Convegno internazionale DPA-DU : Venezia 2006, Il poligrafo, Padova, 2007.
- MIGLIORINI F., *Verde urbano : Parchi, giardini, paesaggio urbano : lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Franco Angeli, Milano, 1989.
- MILANI R., *Il paesaggio è un'avventura : Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Milano, Feltrinelli 2005.
- MILANI R., *L'arte del paesaggio*, Il mulino, Bologna, 2001.
- MILONE L., *Il verde urbano : Tra natura, arte, storia, tecnologia e architettura*, Liguori, Napoli, 2003.
- MOSSER M. e TEYSSOT G., *L'architettura dei giardini d'Occidente : dal Rinascimento al Novecento*, Electa, Milano, 1990.
- NICOLIN P. e REPISHTI F., *Dizionario dei nuovi paesaggisti*, Skira, Milano, 2003.
- NORBERG-SCHULZ C., *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979
- PANDAKOVIC D. e DAL SASSO A., *Saper vedere il paesaggio*, Città studi, Grugliasco, 2009.
- PANDAKOVIC D., *Architettura del paesaggio vegetale*, Unicopli, Milano, 2000.
- PANZINI F., *Per i piaceri del popolo : L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX Secolo*, Zanichelli, Bologna, 1993.
- PANZINI F., *Progettare la natura : Architettura del paesaggio e dei giardini dalle origini all'epoca contemporanea*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- PICONE L., ERRICO M. G., FORTE F., *Il progetto del paesaggio in Europa. Tradizione e innovazione*, Roma, Aracne 2006.
- PIETRANGELI M., *Architettura come paesaggio*. Gabetti e isola-isolarchitetti, Allemandi, 2005.
- PIRANI A. (a cura di), *Il verde in città : La progettazione del verde negli spazi urbani*, Edagricole, Bologna, 2004.
- PIRANI A. (a cura di), *Progetti della natura e dell'uomo*, F. Angeli, Milano, 1999.
- RITTER J., VENTURI FERRIOLO M. (a cura di), *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini, 1994.
- RODITI G. (a cura di), *Verde in città : un approccio geografico al tema dei parchi e dei giardini urbani*, Guerini e Associati, Milano, 1994.
- ROGER A., *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo, 2009.
- SALERNO R., CASONATO C., *Cultural landscape : Paesaggi culturali : Rappresentazioni, esperienze, prospettive*, Gangemi, Roma, 2008.
- SCHAMA S., *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano, 1997 (Ed. orig. *Landscape and Memory*).
- SCHILLER F., (a cura di G. Pinna), *La passeggiata. Natura, poesia e storia*, Roma, Carocci 2005.
- SCUDO G. e OCHOA DE LA TORRE J. M., *Spazi verdi urbani : La vegetazione come strumento di progetto per il comfort ambientale negli spazi abitati*, S. E., Napoli, 2003.

- SICURELLA A., *Progettare il verde : Evoluzione delle tecniche e nuove soluzioni*, Gruppo editoriale Esselibri-Simone, Napoli, 2010.
- SICURELLA A., *Progettare il verde : Tecniche e soluzioni*, Sistemi editoriali, Napoli, 2003.
- SILVA E., VENTURI G. (a cura di), *Dell'arte de' giardini inglesi*, Longanesi, Milano, 1976.
- SISI C., *Paesaggi : Pretesti dell'anima : Visioni ed interpretazioni della natura nell'arte italiana dell'Ottocento*, Skira, Torino, 2004.
- SOCCO C., RIVELLA E., MAFFIOTTI A. (a cura di), *Edilizia per l'ambiente : spazi della mobilità urbana, giardini, parchi e verde urbano, progettazione e inserimento nell'ambiente, architettura delle aree naturali*, UTET Scienze Tecniche, Torino, 2006.
- SPINELLI G., *Il verde pubblico come spazio urbano : introduzione alla progettazione del verde pubblico*, Clup, Milano, 2004.
- STAUFFACHER SOLOMON B., *Good mourning California*, Rizzoli, New York, 1992.
- STAUFFACHER SOLOMON B., *Green architecture and the agrarian garden*, Rizzoli, New York, 1988.
- STRAZZULLO A., *La manutenzione del verde pubblico : Un servizio chiavi in mano*, in ACER n. 3/2003.
- TONGIORGI TOMASI L., ZANGHERI L., *Bibliografia del giardino e del paesaggio italiano 1980-2005. Con Cd-Rom*, Olschki, Firenze, 2007.
- TOSCO C., *Il paesaggio come storia*, Il mulino, Bologna, 2007.
- TURE D., *Wildflowers nelle aree verdi urbane : Selvaggi sotto controllo*, in ACER n. 4/2010.
- TURRI E., *Antropologia del paesaggio*, Ed. di Comunità, Milano, 1974.
- TURRI E., *Il paesaggio come teatro : Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia, 1998.
- TURRI E., *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia, 2004.
- VERCELLONI V., *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Jaka Book, Milano 1990.
- VITTA P., *Il paesaggio : Una storia fra natura e architettura*, Einaudi, Torino, 2005.
- ZAGARI F., *L'architettura del giardino contemporaneo*, Mondadori, Milano, 1988.
- ZAGARI F., *Questo è paesaggio : 48 definizioni*, Mancosu, Roma, 2006.
- ZANGHERI L., *Storia del giardino e del paesaggio : Il verde nella cultura occidentale*, Olschki, Firenze, 2002.
- ZECCHI S., *Le promesse della bellezza*, Milano, Mondadori 2006.
- ZOPPI M. & Co, *Progettare con il verde : Manuale di progettazione del verde e dei vuoti urbani : 1 : Verde di città*, Ed. aggiornata, Alinea, Firenze, 2007.
- ZOPPI M. & Co, *Progettare con il verde : Manuale di progettazione del verde e dei vuoti urbani : 8 : Verde di città*, Alinea, Firenze, 1992.
- ZOPPI M., *Storia del giardino europeo*, Laterza, Roma-Bari, 1995.
- ZOPPI M., *Progettare con il verde : Manuale di progettazione del verde e dei vuoti urbani : 8 : Verde di città*, Alinea, Firenze, 1988.

Iconografia, iconologia e simbologia

- AA.VV., *Dizionario dei termini artistici*, in AA.VV., *Storia dell'arte. Linguaggi e percorsi*, Mondadori Electa, Milano, 1995.
- AA.VV., *The dictionary of art*, Grove, New York, Macmillan, London, 1996.
-

- BACHOFEN J. J., *Il simbolismo funerario degli antichi*, Guida, Napoli, 1989.
- BATTISTINI M., *Simboli e allegorie*, Mondadori Electa, Milano, 2002..
- BIEDERMANN H., *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano, 1991.
- BONCOMPAGNI S., *Il mondo dei simboli. Numeri, lettere e figure geometriche*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1884.
- CATTABIANI A., *Florario : miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano, 1996.
- CAZZANIGA M., *Esoterismo*, Annali della storia d'Italia, vol. 25, Einaudi, Torino, 2010.
- CAZZANIGA M., *Massoneria*, Annali della storia d'Italia, vol. 21, Einaudi, Torino, 2006.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (a cura di), *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, BUR, Milano, 1986.
- COSTANTINI C., COSTANTINI G., *Fede ed Arte*, Tumminelli, Roma, 1945.
- CUMONT F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Lib. Orientaliste P. Gheuthner, Paris, 1942.
- DE CHAMPEAUX, STERCKX G., *I simboli del medioevo*, Jaca Book, Milano, 1981 [ed. or. Francese 1972].
- DE POLI A. (a cura di), *Architettura. Enciclopedia dell'architettura*, 4 voll., Motta Architettura Il Sole 24 Ore, Milano, 2008.
- DESROSIERS S., *Les Nombres. Symbolisme et Propriétés*, Québec, 2001.
- ELIADE M., *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino, 1967.
- ELIADE M., *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico religioso*, Jaca book, Milano, 1980. [ed. orig. *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris 1952]
- ENCAUSSE G. (PAPUS), *La science des nombres*, Chacornac Frères, Paris, 1934.
- FEUILLET M., *Lessico dei simboli cristiani*, Arkeios, Roma, 2007.
- FUCHS W., *Le immagini della morte nella società moderna*, Einaudi, Torino, 1973.
- GELATI M.A., *La dimensione simbolica della porta*, in OLTRE MAGAZINE, n.2/2009
- GIORGI R., *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*, Mondadori Electa, Milano, 2004.
- HALL J., *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano, 1983.
- IMPELLUSO L., *Giardini, orti e labirinti*, Mondadori Electa, Milano, 2005.
- IMPELLUSO L., *La natura e i suoi simboli : piante, fiori e animali*, Mondadori Electa, Milano, 2003
- KAMSTRA J. H., MILDE H., WAGTENDONK K. (a cura di), *Funerary Symbols and Religion - Essays dedicated to Professor M. S. H. G. Heerma van Voss*, J. H. Kok, Kampen (Netherlands), 1988.
- LUPI R., *Simboli e segni cristiani. Nell'arte, nella liturgia, nel tempio*, Paoline, Milano, 2007.
- LURKER M., *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Oscar Mondadori, Milano, 1994 [ed. orig. *Woerterbuch biblischer Bilder und Symbole*, 1987].
- ORIGONI C., *I fiori dei santi : i simboli floreali nell'iconografia sacra*, Barbieri, Manduria, 2000.
- PANTALINI O., *Arte sacra e liturgia : prontuario delle prescrizioni ecclesiastiche per l'arte applicata al culto, ad uso degli artisti, artigiani e artigiani*, Hoepli, Milano, 1932.
- PAPUS (docteur Encausse), *La science des nombres*, Chacornac freres, Paris, 1934.
- PEROUSE DE MONTCLOS J. M., *Architecture. Méthode et vocabulaire*, Editions du patrimoine, Paris, 2000.
- PORTOGHESI P. (diretto da), *D. A. U., Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, 6 voll., Istituto editoriale romano, Roma, 1968-1969.
- RIPA C., BUSCAROLI P. (a cura di), *Iconologia*, Neri Pozza, Milano, 2000.

- RONCHETTI G., *Dizionario illustrato dei simboli : Simboli, emblemi, attributi, allegorie, immagini degli dei, ecc.*, Hoepli, Milano, 1922.
- TEICHERT W., *I giardini dell'anima : I luoghi simbolici del paradiso*, Red, Como, 1995 [ed. orig. *Garten. Paradiesische Kulturen*, Stoccarda, 1986].
- TURCI M. (a cura di), *La culla, il talamo, la tomba : simboli e ritualità del ciclo della vita*, catalogo della mostra tenuta a Carpi 1983, Panini, Modena, 1983.
- URECH E., *Dizionario dei simboli cristiani*, Arkeios, Roma, 1995 (Trad. PIAZZESI P., FIORENTINO PIAZZESI F.).

Parma, la storia e l'architettura

- AA.VV., *Città : Memoria e Presenza : repertorio degli elementi e dei caratteri di più rilevante significato formale e materiale*, Grafiche Stp, Parma, 1994.
- AA.VV., *Gli architetti del pubblico a Reggio Emilia*, 1990.
- AA.VV., *Maria Luigia donna e sovrana : Una corte europea a Parma. 1815-1847*, catalogo della Mostra tenuta a Colorno, 2 Voll., Guanda, Parma, 1992.
- AA.VV., *L'ossessione della memoria. Parma settecentesca nei disegni del conte Alessandro Sanseverini*, Catalogo della mostra tenuta a Parma, Fondazione Cariparma-STEP, Parma, 1997.
- BANZOLA M. O., *L'Ospedale vecchio di Parma, notizie storiche e vicende costruttive precedute da una sintesi della formazione urbana di Parma, cenni sulle origini e sulla storia degli ospedali nell'Occidente, elementi di storia dell'ospitalità a Parma*, Palatina, Parma, 1980.
- BANZOLA V. (a cura di), *Parma la città storica*, CRP, Parma, 1978.
- CALVANI L., *Sepulture dall'eta gotica al Rinascimento : Alcuni esempi a Parma e in provincia*, in ARCHIVIO STORICO PER LE PROVINCE PARMENSI, n. 1/1988.
- CANALI G. (a cura di), *La città latente : Golene, binari, mura : ricerca progetto sulle aree urbane di frangia e viabilità alternativa*, Università degli Studi di Parma (et. al.), ciclostilato, Parma, 1994.
- CAPASSO G., *Il Collegio dei nobili di Parma : memorie storiche pubblicate nel terzo centenario dalla sua fondazione (28 ottobre 1901)*, in ARCHIVIO STORICO PER LE PROVINCE PARMENSI, n. 1/1901.
- CAPELLI G., *Parma com'era : Nell'affascinante mondo delle cartoline d'epoca di Gino Fiori*, Artegrafica Silva, Parma, 1981.
- CAPELLI G., *Porta San Francesco nel circuito bastionato di Parma*, La Famija Pramzana, Parma, 1995.
- COLLEGIO DEI GEOMETRI DELLA PROVINCIA DI PARMA (a cura di), *Parma. L'immagine della città attraverso i secoli*, Parma, 1997 (con CD).
- CONFORTI P., *Le mura di Parma*, Battei, Parma, 1980.
- CUSATELLI G. (a cura di), *Dai ponti di Parma : Storia, costumi e tradizioni*, Alfa, Bologna, 1965.
- DA MARETO F., *Bibliografia generale delle antiche Province Parmensi*, DSPPP, Parma, 1974.
- DA MARETO F., *Chiese e conventi di Parma*, DSPPP, Parma, 1978.
- DA MARETO F., *Parma e Piacenza nei secoli*, Rotary Club, Parma, 1975.
- DALL'ACQUA M. (a cura di), *Enciclopedia di Parma*, Franco Maria Ricci, Milano, 1998.
- DALL'ACQUA M. (et al.), *Atlante farnesiano*, numero monografico di AL PONT 'D MEZZ DE "LA FAMIJA PRAMZANA-PRO PARMA" : NOTIZIARIO MENSILE, n. 3/1995, Tecnografica, Parma, 1995.
- DALL'ACQUA M., LUCCHESI M., *Parma città d'oro*, Albertelli, Parma, 1979.
-

- DALL'ACQUA M., MIGLIOLI M., BERGOMI M., *“Con gli opportuni rimedii”. Vicende di folli a Parma dall'antico regime all'età napoleonica (1749-1814)*, in QUADERNI STORICI, Sistemi di carità : Esposti e internati nelle società di antico regime, n. 2/1983
- DALL'AGLIO P. L. e TROMBARA C., *Cenni storici e bibliografici sull'antico Ospedale di Parma*, Amministrazione Degli Ospedali Riuniti, Parma, 1956.
- DONATI P., *Nuova descrizione della città di Parma*, Paganino Giuseppe, Parma, 1824.
- FARINELLI L., *Maria Luigia, duchessa di Parma*, Rusconi immagini, Milano, 1983.
- GONIZZI G., *I luoghi della storia. Atlante Topografico Parmigiano*, Voll. I-II-III, PPS, Parma, 2001.
- GONIZZI G., *La città delle acque. Approvvigionamento idrico e fontane a Parma dall'epoca romana ai giorni nostri*, PPS, Parma, 1999.
- LASAGNI R., *Dizionario biografico dei parmigiani illustri*, PPS, Parma, 1956.
- MALASPINA C., *Guida del forestiere ai principali monumenti di belle arti della città di Parma*, Stocchi, Parma, 1851.
- MARCHESELLI T., *Le strade di Parma*, Vol. III, Benedettina, Parma, 1990.
- MARCHI A. V., *Volte e figure del Ducato di Maria Luigia, 1816-1847*, Antea, Milano, 1991.
- MIANI ULUHOGLIAN F., *Le immagini di una città : Parma (secoli XV-XIX)*, Casanova, Parma, 1984.
- MUSIARI A., *Neoclassicismo senza modelli : L'Accademia di belle arti di Parma tra il periodo napoleonico e la restaurazione, 1796-1820*, Zara, Parma, 1986.
- NEGRI G., *Notizie intorno la origine ed i progressi della compagnia del Santo Angelo Custode fondata già nella chiesa dei reverendi padri eremitani di Parma ed ora esistente nella chiesa parrocchiale del Santo Sepolcro*, Stocchi, Parma, 1853.
- PELICELLI N., *Parma monumentale*, 1964.
- SARDI G. P., *La città di Parma delineata, e divisa in isole colla descrizione degli attuali possessori di tutte le case, chiese, monasteri & c., dei canali, cavi, canadelle, condotti, coli, e fontane che vi scorrono sotterra ricavata dal piano originale della medesima eseguita, e compilata in quest'anno 1767*, PPS, Parma, 1993, anastatica dell'ed. 1767.
- SITTI G., *Parma nel nome delle sue strade*, Officina Grafica Fresching, Parma, 1929.
- TANZI R. S., *Cartoline da Parma. Una nostalgica raccolta di immagini. Dalla collezione di Paolo Bolondi*, Battei, Parma, 1999.
- TARASCONI C., *Gli epitaffi di Parma nell'età di Maria Luigia*, in AGER VELEIAS, N. 5/2010.
- TESTA M. C., *La duchessa. Maria Luigia duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla*, PPS, Parma, 1996.
- TOCCI G., *Il ducato di Parma e Piacenza*, UTET, Torino, 1987.

Architetti e artisti

- ADORNI B. (a cura di), *Santa Maria della Steccata a Parma*, Cassa di risparmio di Parma, Parma, 1982.
- BANZOLA M. O., *Il progetto di Nicola Bettoli per il convitto delle Suore Vincenziane nell'Ospedale della Misericordia*, in ARCHIVIO STORICO PER LE PROVINCE PARMENSI, n. 1/1994.
- BEDARIDA P. (a cura di), *Feste fontane festoni a Parma nel Settecento : Progetti e decorazioni disegni e incisioni dell'architetto E. A. Petitot (1727-1801) : Roma, Parma, Lione 1989*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1989.
- BEDULLI L. (a cura di), *I segni del potere : i Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina : Catalogo della Mostra*, Biblioteca Palatina, Parma, 1995.
- CAPELLI G., *Gli Architetti del primo Novecento a Parma*, Battei, Parma, 1975.

- CAPELLI G., *Il monumento a Filippo Corridoni all'insegna del liberty e del déco*, in CORRIERE DI PARMA, Natale 1986.
- CAPELLI G., *Marino Mazzacurati, autore dei bronzi del monumento alla Resistenza, nel trentennale della scomparsa*, in PARMA ECONOMICA : TRIMESTRALE DELLA CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO AGRICOLTURA DI PARMA, n. 132/2000.
- CIRILLO G., GODI G., *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Banca Emiliana, Parma, 1991.
- CIRILLO G., *Petitot*, Gazzetta di Parma, Parma, 2008.
- CONFORTI P., *Parma tra Neoclassico e Romantico. L'architetto Giuseppe Rizzardi Polini*, Editoria Tipolitotecnica, Parma, 2007.
- COPERTINI G., *Nicola Bettoli architetto teatrale (I)*, in PARMA PER L'ARTE n. 3/1954.
- COPERTINI G., *Nicola Bettoli architetto teatrale (II)*, in PARMA PER L'ARTE n. 1/1955.
- DALL'ACQUA M. e DE GRADA R., *Luigi Froni : Scultore (1901-1965) : Ritratti dell'esistenza : Catalogo della mostra tenuta a Parma nel 1995*, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, Parma, 1995.
- DALL'ACQUA M., *Il Ministro Du Tillot e l'insediamento industriale a Parma nel '700*, in IL CARROBBIO n. 5/1979.
- DREI G., *Le tombe di Alessandro Farnese e dei Principi di Parma*, La Bodoniana, Parma, 1937, estratto da : AUREA PARMA, n. 6/1937.
- FORNARI SCHIANCHI L. (a cura di), *La città latente/II : Aspetti iconografici della città nella pittura parmense dell'800 e oltre*, Silva, Parma, 1995.
- GALLENGA C., *Nell'inaugurazione del monumento di Giovanni Inzani : R. Università, 1. luglio 1906*, Fresching & Bocchialini, Parma, 1906.
- IOTTI M., ZILOCCHI B., *Gli anni del Liberty a Parma*, Battei, Parma, 1993.
- PELLEGGRI M. (a cura di), *Concorsi dell'Accademia reale di belle arti di Parma dal 1757 al 1796*, Accademia Nazionale di Belle Arti di Parma, Parma, 1988.
- PELLEGGRI M., *Attorno ad un progetto di cappella sepolcrale presentato dall'architetto Raffaello Cugini nel concorso dell'Accademia di Belle Arti di Parma nel 1764*, in PARMA NELL'ARTE, n. 1-2/1985.
- SPOCCI R., *In debito con la fotografia : "I funerali di Vittorio Emanuele nel Duomo di Parma" di Enrico Sartori*, in MALACODA : BIMESTRALE DI VARIA UMANITÀ EDITO IN PARMA n. 27/1989.
- TALIGNANI A., *Un disegno inedito e qualche appunto per la tomba di Marco Colla nella Cattedrale di Parma*, in AUREA PARMA, n. 1/2003.
- TALIGNANI A., *Un nome per tre monumenti funebri ovvero Giovan Francesco D'Agrate al servizio del Consorzio dei vivi e dei morti della Cattedrale di Parma : il cenotafio Centoni e i sepolcri Carpesano e Musacchi*, in PARMA PER L'ARTE, n. 3/1998.

Il verde

- COLLA L. e RIVARA C. (a cura di), *Il verde pubblico a Parma : I parchi Cittadella, Ducale e Ferrari : Settimana sperimentale 1995*, Liceo Scientifico ad Indirizzo Biologico Piccole Figlie, Parma, 1997.
- DALL'ACQUA M., BARAZZONI A. e BOCCHI V. (a cura di), *Il verde domato : Dalla foresta al giardino : Mostra storico documentaria sulla umanizzazione della natura a Parma dal medioevo al 18. secolo : In concomitanza con la Domenica ecologica del 18 settembre 2005 Giardini aperti*, Archivio di Stato, Parma, 2005.
- GALEOTTI M., *Il verde pubblico a Parma nei P.R.G. fra il 1930 e il 1960*, Tesi di Laurea in Pedagogia, Università degli studi di Parma, A. A. 1992-93.

S. N., *Rinverdiamo Parma : un piano per il verde della città dedicato ai cittadini : Per rendere Parma più bella, in vista delle celebrazioni verdiane del 2001*, Progetto Parma città cantiere, Comune di Parma, Legambiente, Parma, 2001.

Il Cimitero della Villetta

ADE NEWS (notiziario dell'Azienda dei servizi cimiteriali del comune di Parma)

A. B., *Padre Lino*, in AUREA PARMA, n. 6/1929.

ALBERTI E., *Forme della Memoria. Arte funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma*, Parma, Forme e strutture dell'architettura, XXIII ciclo.

ALLEGRI TASSONI G. (a cura di), *Copertini G. : La pittura parmense dell'Ottocento*, CRP, Parma, 1971.

BANZOLA M. O., *La Villetta*, in PARMA VECIA, n. 14/1981.

BOCCHIALINI J., *Salviamo i pioppi della Villetta*, in AUREA PARMA, n. 26/1942.

BOMBELLES C. (a cura di), *Monumenti e Munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla*, Tip. Renouard, Parma, 1845

BOTTI F., *Paganini e Parma : tutti i rapporti di Paganini con Parma, sua novella patria adottiva, con descrizione della villa di Gaione e del suo sepolcro alla Villetta*, Scuola Tipografica Benedettina, Parma, 1962.

BOTTI F., SANI V., *Il cimitero urbano della Villetta : note storiche dalla fondazione ai giorni nostri*, Battei, Parma, 1973.

CAMPANINI A., *"Ratio e otium". Residenze di Villeggiatura dei collegi gesuitici di Parma (1585-1768)*, in PALLADIO, RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA E RESTAURO, nuova serie, n. 19/1977.

CAMPANINI A., *La Villetta di S. Pellegrino, residenza "hebdomadaria" del collegio dei nobili di Parma*, in AUREA PARMA, n. 2/2000.

CAPELLI G., *Andare alla "Villetta"*, in GAZZETTA DI PARMA, 26 novembre 1956.

CAPELLI G., *Architettura alla Villetta*, in GAZZETTA DI PARMA, 30 novembre 1978.

CAPELLI G., *La Villetta e il suo chiosco distrutto*, in CAPELLI G., *Alla ricerca di Parma perduta*, Vol. 1, PPS, Parma, 1997.

CAPELLI G., *Oratorio voluto da Maria Luigia : Alla Villetta, dedicato a San Gregorio*, in GAZZETTA DI PARMA, 25 ottobre 2005, da www.stmoderna.it

CASA E., *Commemorazione del conte senatore Girolamo Cantelli : letta addì 23 settembre 1888 dal dottor Emilio Casa e pubblicata dal comitato costituitosi in Parma per l'erezione di un monumento all'illustre defunto*, Ferrari e Figli, Parma, 1888.

CORRADI-CERVI M., *Tracce [sic] di una villa romana trovate alla "Villetta"*, Giacomo Ferrari e figli, Parma, 1941 [estratto da "23 ottobre", numero unico 1941].

COSTA N., DOSSI P., *Arcana : La luce dell'immenso*, Battei, Parma, 2000.

DA MARETO F., *Cimitero la Villetta*, in CORRIERE EMILIANO-GAZZETTA DI PARMA, 30 ottobre 1928.

GOBERTI G., SPOCCI R. (a cura di), *Carteggio Dell'Archivio Comunale postunitario. Inventario 1861-1891*, Comune di Parma, Archivio Storico Comunale, 1995.

GRECO M., *Il cimitero interculturale. Ampliamento e Riqualificazione del cimitero di Ugozzolo, Parma*, Tesi di Laurea in Architettura, Università degli studi di Parma, Parma, A. A. 2007-2008.

- GRIGOLINI E., *Parma : la città dei morti. Struttura e immagine tra secolo XIX e XX*, Tesi di Laurea in Materie Letterarie, Facoltà di Magistero, Università degli studi di Parma, Parma, A. A. 1989-90.
- LEONI M., *La Villetta, o il camposanto di Parma. Carme*, Ruggia, Lugano, 1828.
- LINATI F., *Un fiore sulla tomba del Professore Luigi Caggiati*, Ferrari e Pellegrini, Parma, 1885.
- MARCHESELLI T., *I funerali del maestro Cleofonte Campanini nel 1920*, in MARCHESELLI T., *Parma di una volta*, Vol. 3, Gazzetta di Parma, Parma, 2006.
- MARCHESELLI T., *Moderanno Chiavelli : dall'Hotel Croce Bianca, alle poste, alle scuole e alle cappelle della Villetta*, in MARCHESELLI T., *Parma di una volta*, Vol. 11, Gazzetta di Parma, Parma, 2007.
- MILANO G., *La memoria dimenticata*, in QUI PARMA, 26 agosto 1995.
- MOLOSSI L., *Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Tipografia Ducale, Parma, 1832-34.
- NUZZO M. C., *La rappresentazione della memoria. Tra disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura*, Tesi di Dottorato in Ingegneria Civile XX ciclo curriculum "Disegno e rilievo del patrimonio edilizio", Università degli studi di Parma, Parma, 2008.
- PELICELLI N., *Parma monumentale : Illustrata*, Tip. Ferrari e figli, Parma, 1964.
- POLLI G., *Parole lette nel cimitero monumentale di Parma nel 1862 : pei funerali dei martiri d'Italia dal maestro Giuseppe Polli*, Stamperia Nazionale Donati, Parma, 1861.
- RIGHI G., *Il cimitero evangelico di Parma*, da www.chiesavaldese.org
- ROSSI M. (a cura di), *Città perduta, architetture ritrovate : L'Ottagono del cimitero della Villetta e altre architetture funerarie a Parma*, ETS, Pisa, 2007.
- ROSSI M., *Conoscenza dei documenti/valorizzazione dei monumenti - Il Cimitero della Villetta a Parma*, in AVRAMIDOU N. (a cura di), *Monumental Cemeteries : Knowledge, Conservation, Restyling and Innovation*, Atti del Congresso MO06, Modena 2006, Aracne, Roma, 2007.
- ROSSI M., TEDESCHI C. (a cura di), *Il disegno della memoria : Forme, segni e materiali nell'Ottagono della Villetta a Parma*, ETS, Pisa, 2010.
- ROSSI M., TEDESCHI C., *Cemeteries as heritage monument. La Villetta, the main cemetery in Parma*, in E_CONSERVATION, THE ON-LINE MAGAZINE, n. 1/2007.
- SETTI A., «*Tu che ti soffermi e leggi...*» : *il cimitero della Villetta e le sue memoriae nella Parma di Maria Luigia*, MUP, Parma, 2010.
- SPOCCI R., *L'origine storica del cimitero di Parma. Fu Maria Luigia ad eseguire le volontà di Napoleone*, in OLTRE MAGAZINE n. 2/2004.
- STOCCHI F., *Nicolò Bettoli : Teoria, pratica e geometria nelle prime opere architettoniche*, Tesi di Laurea in Architettura, Università degli studi di Parma, Parma, A. A. 2009-10.
- TOSCHI P., BETTOLI N., LEONI M., *I principali monumenti innalzati dal MDCCCIV a tutto il MDCCCXIII da sua maestà la principessa Maria Luigia arciduchessa d'Austria duchessa di Parma*, Bodoni, Parma, 1824.
- S. N. *Collezione di Decreti Sovrani, di due istruzioni date dall'inclita Presidenza dell'Interno intorno a' cimiteri e seppellimenti con note ad uso de' magistrati amministrativi, de' molto reverendi parrochi e delle opere delle chiese parrocchiali de' Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Rossi-Ubaldi, Parma, 1846.
- S. N., *Alcuni fiori deposti sul sepolcro del sacerdote Giacomo Lombardini*, Tip. Reale, Parma, 1856.
- S. N., *Ampliamento del cimitero della Villetta comparto San Pellegrino-Parma*, Comune di Parma, Parma, 2008.
- S. N., *In onore di Padre Lino*, in GAZZETTA DI PARMA, 11 luglio 1947.
- S. N., *Inaugurazione del Sarcofago a P. Lino da Parma*, in GAZZETTA DI PARMA, 14 luglio 1947.
-

- S. N., *L'inaugurazione del Chiostro e della statua di P. Lino*, in GAZZETTA DI PARMA, 23 novembre 1947.
- S. N., *La benedizione del Chiostro a Padre Lino*, in GAZZETTA DI PARMA, 21 novembre 1947.
- S. N., *Monumenti e lapidi d'interesse storico artistico*, in PARMA PER L'ARTE, n. 1/1951.
- S. N., *Notizie ufficiali*, in GAZZETTA DI PARMA, 27 maggio 1823.
- S. N., *Statuti della Pia Unione d'Ufficianti canonicamente eretta nell'oratorio del cimitero suburbano della Villetta sotto la protezione di S. Gregorio Magno : approvati dall'ordinario diocesano il 25 agosto 1851 [...] [etc.]*, Stamperia Carmignani, Parma, 1855.
- S. N., *Un progetto che non ebbe attuazione*, in GAZZETTA DI PARMA, 13 novembre 1961.

Opere di narrativa e poesie

- ANDREOLI V., *Dialoghi nel cimitero di Durness*, Rizzoli, Milano, 2006.
- BERTOLOTTI D., *Amore e i sepolcri*, Società tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1828.
- CALVINO I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.
- CLAUDE IZNER, *La donna del Père-Lachaise : romanzo*, Nord, Milano, 2007.
- DELILLE J., *Les Jardins* (poesia).
- FOSCOLO U., *Dei sepolcri* (poesia).
- GOETHE W., *Le affinità elettive : romanzo*, Sonzogno, Milano, 1941.
- GREY T., *Elegia di un cimitero campestre* (poesia).
- KAVAFIS C., *Tombe : cinque poemi nella versione di Guido Ceronetti : cinque variazioni disegnate da Fabrizio Clerici : con un saggio di Giorgio Savidis*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1986.
- PASCOLI G., *Myricae* (raccolta di poesie).
- PASCOLI G., *Nebbia* (poesia).
- PERA P., PERAZZI A., *Contro il giardino. Dalla parte delle piante*, Milano, Ponte alle Grazie, 2007.
- PINDEMONTI I., *I Sepolcri*, (poesia), Verona, 1807.
- ROUSSEAU G. G., *La nuova Eloisa, con prefazione sui tempi e sul libro*, Sonzogno, Milano.
- SARAMAGO J., *Le intermittenze della morte*, Einaudi, Torino, 2005 [ed. orig. *As intermitências da morte*, 2005].
- SARAMAGO J., *Oggetto quasi : racconti*, traduzione di Rita Desti, Torino, Einaudi, 1997 [ed. orig. *Objecto quase : contos*, Lisboa, Caminho, 1984].
- SARAMAGO J., *Tutti i nomi*, traduzione di Rita Desti, Torino, Einaudi, 1998 [ed. orig. *Todos os nomes : Romance*, Lisboa, Caminho, 1997].
- VALERY P., *Il cimitero marino* (poesia).
- WAUGH E., *Il caro estinto : Romanzo*, Bompiani, Milano, 1949 [ed. orig. *The Loved One*, 1947].
- YOURCENAR M., *Come l'acqua che scorre : Tre racconti*, Einaudi, Torino, 1983 [ed. orig. *Comme l'eau qui coule : nouvelles*, Gallimard, Paris, 1982].
- YOURCENAR M., *Il Tempo, grande scultore*, Einaudi, Torino, 1985 [ed. orig. *Le Temps, ce grand sculpteur : essais*, Gallimard, Paris, 1983].
- YOURCENAR M., *Scritto in un giardino*, Il melangolo, Genova, 2004 [ed. orig. *Écrit dans un jardin*, 1992].
-

Ringraziamenti	p. I
Abstract	p. III
Indice sommario	p. V

Introduzione. Con la matita in mano e con gli occhiali verdi

Capitolo 1 Motivi e confini di una ricerca	p.3
1. 1 Tema e obiettivi	p.6
1. 2 Parole chiave / chiavi di lettura: memoria e paesaggio	p.10
1. 3 Presupposti metodologici di una ricerca nell'ambito del Disegno	p.11
1. 4 Struttura e articolazione	p.13
1. 5 Stato dell'arte: riferimenti storici e studi recenti	p.16

Parte prima. Migrazioni lessicali dall'arte dei giardini

Capitolo 2 Natura addomesticata: il "materiale vegetale"	p.27
2. 1 Sull'arte di educare la natura	p.30
Dal verde naturale al verde costruito	
Archetipi: giardino persiano, cinese e greco	
2. 2 Giardino formale	p.40
<i>Hortus conclusus</i>	
All'italiana	
Alla francese	
Il parco pubblico	
2. 3 Giardino paesaggistico	p.45
Pittoresco	
<i>Gardenesque</i>	
2. 4 Bellezza sublime	p.52
Un "delizioso orrore"	
L'interpretazione moderna: <i>Land Art</i>	
2. 5 Figure retoriche	p.55
Simbolo / metafora: il linguaggio dei fiori	
Sintesi / metonimia: il fiore reciso	

Capitolo 3	Alcune riflessioni sulla parola verde	p.61
3.1	Verde urbano e verde pubblico, “verdolatria”	p.63
3.2	Verde cimiteriale, “verdofofia”	p.67
3.3	Cimitero verde, “verdomania”	p.71
3.4	Verde <i>dinámico</i> e verde <i>estático</i> , riti e forme	p.77
	Gli elementi del rito: segnale, addobbo e offerta floreale	
	Dimostrazioni di ricordo ed affetto sul sepolcro	

Parte seconda. Il disegno del verde nell’architettura funeraria

Capitolo 4	La lettura storica: epoche / culture	p.93
4.1	Antefatto: sacralità della natura, luoghi sacri	p.94
4.2	Le alterne fortune della presenza vegetale nelle aree di sepoltura	p.98
	Consuetudini antiche	
	Avvento del cristianesimo e condanna delle usanze pagane	
	Il dibattito illuminista sulla funzione sanitaria della vegetazione	
	La riconciliazione romantica tra cimitero e giardino	
4.3	L’esilio dei morti dalle città: il cimitero pubblico come terreno nudo	p.107
	Primi provvedimenti e normative in Francia	
	La situazione italiana, tra “macchine funebri” e “orridi depositi”	
4.4	Questioni di botanica funeraria	p.112
	La codificazione storica: il <i>parque funerarario</i> di Celestino Barallat	
	L’approccio anglosassone: <i>landscape engineering in cemetery design</i>	
	<i>Aménagement de cimetièrre</i> in Francia	
Capitolo 5	La lettura tipologica: categorie / modelli	p.123
5.1	Le tipologie consolidate, tra attrezzatura pubblica e luogo della memoria	p.125
	Utopie, concorsi e progetti	
	Tradizione latina: architetture per la morte	
	Arcadia: la propria tomba nel proprio giardino	
	Il giardino paesaggistico: dal <i>cimetièrre parc</i> francese...	
	... al <i>rural cemetery</i> americano, al <i>Zentralfriedhof</i> tedesco	
	Tradizione continentale e nordica: <i>Waldfriedhof</i> , sepolture nella foresta	
	Nuove esperienze francesi: <i>cimetièrre paysager</i>	
	Tradizione anglosassone: dai <i>churchyards</i> ai <i>lawn cemeteries</i>	
	Memoriali e cimiteri di guerra	

	Cimiteri acattolici: gli orti degli ebrei	
5. 2	<i>Lastscapes</i> : tendenze contemporanee nella botanica funeraria	p.145
	Valorizzare l'estetica e l' <i>embellissement</i>	
	Creare legami con il paesaggio circostante	
	Recuperare valori simbolici e culturali	
	Risvegliare emozioni e suscitare riflessioni	
5. 3	Tematiche di attualità: uno sguardo al futuro prossimo	p.152
	Ampliamento di strutture esistenti	
	Valorizzazione della zona di rispetto cimiteriale	
	I luoghi della dispersione delle ceneri	
	Cimiteri acattolici	
	"Acqua votiva"	
Capitolo 6	La lettura formale: scale di lettura / strutture	p.167
6. 1	Nel segno della croce, l'inserimento nel paesaggio	p.169
	Forme e geometrie	
	I riti di fondazione	
	Il rapporto con la città	
6. 2	Recinto - portico - porta, lo spazio "altro"	p.178
	Il bisogno di recintare: il archetipo modello del Paradiso	
	Le tre chiusure	
6. 3	Porta - casa - edicola, l'architettura del ricordo	p.182
	Addobbo e arredo	
	Giardino e <i>gardenesque</i>	
	Fondale e scenografia	
	Pittoresco e paesaggistico	
	Sublime e raffigurazioni della natura	
	Decorativo e simbolico	
6. 4	Edicola - monumento - <i>landmark</i> , il segno nel paesaggio	p.188
	Singolarità	
	Iterazione	

Parte terza. Il cimitero della Villetta a Parma, tra rilievo e progetto del verde

Capitolo 7	La lettura storica: ragionamenti / progetti	p.201
7. 1	Un illuminato dibattito, anni '60 del Settecento	p.204
	Ospedale della Misericordia, 1764	
	Tra porta S. Croce e porta S. Francesco, 1767	
	Nuovo cimitero contiguo alla chiesa di S. Croce, 1769	
	Cimitero dello Spedale, 1785	
7. 2	Francesismi, anni '10 dell'Ottocento	p.210
	Pubblico Cimitero, 1809	
	Stabilimento de' Cimiteri, 1811	
	Fuori porta S. Francesco, 1813	
	Fuori porta S. Barnaba, 1813	
7. 3	Una (?) soluzione, dal 1817	p.213
	Cimitero fuori di porta S. Croce, 1817	
	Orto della Villetta, 1817	
Capitolo 8	La lettura formale: la costruzione / le costruzioni	p.223
8. 1	Il progetto definitivo e le fasi edificatorie iniziali	p.223
	Nuovo Cimitero, 1818	
	Campo Santo, 1819	
	Il completamento del portico ottagonale	
8. 2	Gli ampliamenti e le saturazioni	p.233
	Gallerie Sud, Nord e Sud-Est	
	Settori Acattolici	
	Galleria Perimetrale Nord e Campo Sud	
	Chiostro Padre Lino e Reparto San Giuseppe	
	San Pellegrino e San Pellegrino Nuovo	
8. 3	Verde pubblico, dentro e fuori dal recinto	p.246
	Viali interni e aiuole	
	Viale di collegamento con la città e sistemazioni esterne	

Capitolo 9 Memoria individuale e verde privato. <i>Exempla</i>	p.255
9.1 Verde reciso, verde vivente	p.258
9.2 Verde dipinto	p.260
9.3 Verde pietrificato	p.262
9.4 Le raffigurazioni della natura	p.264

Considerazioni conclusive. Con gli occhiali verdi e con la matita in mano

Capitolo 10 Dal generale al particolare: questioni aperte	p.273
10.1 Suggestioni della memoria e spunti progettuali	p.275
Verde pubblico / sistemazione di aree	
Verde privato / allestimento di spazi minimali	
10.2 Dal cimitero alla città: applicabilità del metodo	p.277

Apparati. Lessico e fonti

A. 1 Glossario delle simbologie della natura	p.283
A. 2 Regesto dei documenti d'archivio	p.313
A. 3 Bibliografia tematica	p.321
Indice analitico	p.349

Indice delle tavole

Tav. 1	Alcune riflessioni sulla parola <i>verde</i>
Tav. 2	Il "materiale vegetale", dai giardini ai cimiteri
Tav. 3	Lettura tipologica: categorie / modelli
Tav. 4	<i>Lastscapes</i> : tendenze contemporanee nel progetto del verde
Tav. 5	Lettura formale: scale di lettura / strutture
Tav. 6	La Villetta, lettura storica: ragionamenti / progetti
Tav. 7	La Villetta, lettura formale: la costruzione / le costruzioni
Tav. 8	La Villetta, la memoria individuale: <i>exempla</i>
Tav. 9	Con gli occhiali verdi e con la matita in mano