

Sepolture individuali e tombe di famiglia. Immagini e simboli della morte

di Laura Bertolaccini (*)

Alla luce del crescente e diffuso interesse per una architettura in grado di celebrare i nuovi valori sociali dell'emergente classe borghese, anche le sepolture individuali e le cappelle di famiglia all'interno dei recinti cimiteriali ottocenteschi divengono mezzo di trasmissione di messaggi sociali carichi di valenze simboliche. Segni imperituri di potenza, ricchezza, amori, gloria, tali monumenti rivelano la stessa ricercatezza stilistica delle contemporanee realizzazioni civili, testimoniando la preoccupazione di un'intera classe sociale di sopravvivere attraverso la pietra alla caducità della memoria.

Analogamente a quanto avviene nel tessuto urbano, nasce all'interno dei riquadri dei moderni impianti cimiteriali un nuovo organismo, la tomba-cappella in grado, pur nella sua specificità e singolarità, di essere ripetuta serialmente. La cappella funeraria si pone quale graduale trasformazione dell'antica sepoltura a catafalco, a sua volta derivata dai sarcofagi etruschi con figure giacenti, presente nelle chiese prima all'esterno, lungo i muri e nelle arcate perimetrali, o anche isolata nello spazio di pertinenza, come nel caso delle arche scaligere di Verona, e quindi all'interno, lungo le navate laterali.

Chiamata, ancora nel diciassettesimo secolo, *chapelle* o *représentation*, perché circondata da lumi come l'altare della cappella di una chiesa e sormontata da una statua che ricorda l'usanza medievale di esporre il cadavere alla vista dei fedeli, con la tomba-cappella già all'interno della chiesa si delinea un po' alla volta l'uso secondo cui lo spazio dei morti è la parte sotterranea dello spazio dove i vivi si riuniscono per pregare. Il programma che informa la concezione delle cappelle è estre-

mamente significativo: in esse si compie la sintesi dei valori cristiani e "pagani". Se la cripta, sotterranea e oscura, ricorda i misteri dell'aldilà e lo spazio in elevazione rappresenta il mondo dei vivi quale appare, la copertura a cupola emisferica presente nella maggior parte delle cappelle funerarie evoca il *cielo* nelle diverse accezioni. È la sfera superiore cristiana, il regno di Dio; è la volta celeste pagana con chiaro riferimento alla simbologia cosmica laica. Quando per motivi igienici e culturali verrà vietata la tumulazione *apud ecclesiam*, risulterà spontaneo trasferire dalle chiese nel cimitero questo tipo di sepoltura facendone tombe per famiglie o per singoli individui. Si delinea così il modello, la forma primigenia delle attuali cappelle funerarie molte delle quali sono tuttora concepite secondo lo schema a cripta sotterranea con tempio coperto da una cupola.

Il mistero dell'ipogeo quale regno dei morti trova le sue origini già nei riti preistorici. Le tombe megalitiche della civiltà nuragica, assai sovente poste in prossimità delle abitazioni, rispecchiano nella interpretazione sotterranea le forme dell'essere, inteso come costruire e quindi abitare, dell'uomo sulla terra. La completa adesione dell'uomo alla natura porta alla definizione, intimamente legata ai quattro elementi allegorici, dei diversi sistemi di sepoltura: così l'inumazione trarrebbe origine dalla terra, la cremazione dal fuoco, l'essiccazione dall'aria, l'immersione – pratica usata soprattutto dalle primitive popolazioni nordiche – dall'acqua. L'aldilà è un mondo analogo e la tomba funebre è il luogo del raddoppio della persona vivente dove alla immobilità dello

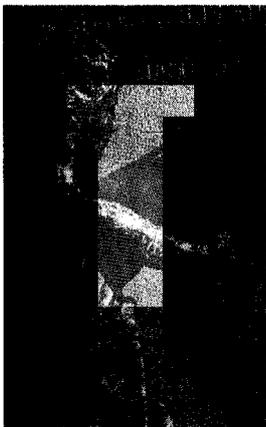


Figura 1
Parigi, Cimitero del Père-Lachaise, tomba per Auguste Burdeau, 1894



Figura 2
Genova, Cimitero Staglieno, scorcio di uno dei portici laterali



Figura 3
Genova, Cimitero di Staglieno



Figura 4
Roma, Cimitero del Verano

(*) Architetto, dottore di ricerca in "Storia della città", Università degli Studi di Roma "La Sapienza".

stato fisico si contrappone il moto perenne della memoria e del ricordo. L'analogia con la città e con il mondo quale appare si manifesta nell'architettura funebre attraverso la creazione di simulacri, tombe che ricordano le sale più importanti delle regge faraoniche, come le *mastaba* e le *piramidi*, o che ripetono, in una successione infinita di rimandi, le molteplici forme del risiedere dell'uomo sulla terra. La casa è l'archetipo, il modello cui guarda l'architettura e l'arte funebre: lo stesso sarcofago è una sorta di riproduzione in scala ridotta della dimora terrestre. Le interpretazioni dell'oltretomba variano a seconda delle diverse collocazioni geografiche: la cultura micenea, ad esempio, libera l'aldilà dai riti legati alla pura conservazione del corpo, assai importanti invece per gli egiziani, considerando l'ultima dimora come puro spazio, monumento essenziale in sé concluso. La tomba a *thòlos* presente nell'area mediterranea è un ambiente rettangolare, privo di decorazioni, preceduto da una corsia di accesso, la *dròmos*. Il recinto, realizzato in grandi blocchi di pietra, è caratterizzato da una maestosa porta alla quale è affidato l'apparato decorativo dell'intera struttura.

Attraverso successive mutazioni ed evoluzioni questo tipo di sepoltura si tradurrà nella *tomba ipogea* tipica delle regioni meridionali italiane e quindi nella *necropoli etrusca*, intesa come vera e propria città dei morti ad immagine della città dei vivi, guidata da una concezione fortemente razionale di coordinamento di più sepolture perfettamente rispecchiante la forma di aggregazione degli uomini sulla terra.

Durante tutto il periodo delle persecuzioni contro i cristiani, il sottosuolo di Roma si popolerà di *criptae*, gallerie sotterranee scavate per ospitare nei *loci*, nicchie ricavate nelle pareti tufacee, più salme.

Un tipo di sepoltura molto usato è l'*arcosolium*, ovvero una nicchia dall'apertura foggata ad arco nella quale veniva posto il sarcofago.

Talvolta, ma più raramente, le tombe vengono direttamente scavate nella terra: sono le *fornae* – termine usato anche per definire canali ed acquedotti – accessibili

dall'esterno attraverso un pozzo in muratura dal quale vengono calate le salme. A questa spiccata introversione all'interno della terra delle culture mediterranee corrisponde una estroversione propria delle regioni microasiatiche: le tombe a *herdon* sono templi isolati emergenti dal piano della terra, di ridotte dimensioni, all'interno delle quali il defunto viene celebrato attribuendogli gli onori dell'eroe.

Dall'*herdon*, per successive contaminazioni con il tempio greco, deriva il Mausoleo di Alicarnasso, mirabile monumento sepolcrale in pietra, completamente distrutto sul finire del XV secolo, con peristilio ionico e grandiosa copertura gradonata, eretto per celebrare Mausolo, signore della Caria dal 377 al 353 a. C.. Vitruvio prima (25-30 a. C.) e Plinio il Vecchio (75 d. C.) poi lo descrivono quale opera eccezionale per la mole e per il ricchissimo apparato decorativo, tanto che ben presto sarà conosciuto come una delle sette meraviglie del mondo antico.



Figura 8

Roma, Cimitero del Verano, tomba per la famiglia Zonca, scultura di Giulio Monteverde, 1895.



Figura 5

Roma, Cimitero del Verano, tomba per la famiglia Zonca, scultura di Giulio Monteverde, 1895



Figura 6

Barcellona, Cimitero del Poble Nou

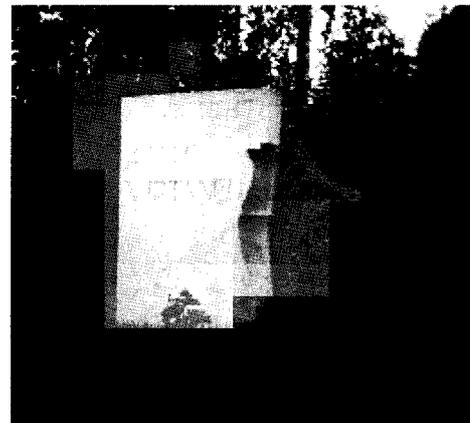


Figura 7

Alvar Aalto, tomba per Ahto Virtanen

Roma recepisce in modo assai particolare tutte queste forme di sepoltura, rielaborandole e traducendole in nuove composizioni spaziali: monumenti funebri derivati dalla cultura egiziana convivono accanto a quelli di tradizione greca o etrusca. È proprio da quest'ultima, in particolare dalla camera sepolcrale etrusca, che i romani traggono lo spunto per i cilindri dei mausolei, reinterpretati attraverso la propria sapiente arte di tessere le murature espressa soprattutto negli edifici termali. Suggestive a questo proposito le ricostruzioni seicentesche di Giovanni Battista Montano e le incisioni tardo settecentesche di Piranesi delle tombe presenti lungo le vie di accesso a Roma.

Il senso dell'oltretomba, dell'interiorità della terra, ritorna in epoche seguenti quando, in particolar modo durante il cristianesimo, si recupereranno quei segni propri della tradizione romana – la cripta, il sarcofago, il colombario a loculi sovrapposti – mentre, gradualmente, si abbandoneranno le forme di sepoltura individuale a favore della sepoltura collettiva al di sotto del pavimento della navata centrale della chiesa. Lastre di marmo chiudono i loculi sotterranei e allo stesso tempo ornano il suolo della chiesa: il bisogno di arricchire e decorare queste lastre con incisioni o rilievi sempre più marcati, epitaffi e ogni sorta di immagine, nel tentativo di ricercare forme sempre più elaborate volte alla celebrazione del singolo individuo, porterà in poco tempo alla reale impraticabilità del piano così fortemente inciso e quindi all'uso di strutture sopraelevate e autonome: si ripete così, in un certo senso, il tipo di sepoltura ad arcosolio che, si è visto, ha caratterizzato molte delle catacombe cristiane.

Durante tutto il Medioevo lungo le navate laterali delle chiese appaiono strutture a baldacchino, coperte da cappe di stoffa, ad inquadrare i sarcofagi arricchiti da sculture rappresentanti il defunto giacente circondato da simboli e figure allegoriche a memoria della vita passata (secondo Philippe Ariès il termine *cappella* troverebbe una possibile origine etimologica dal diminutivo della parola *cappa*).

Sono queste strutture a baldacchino che diverranno una sorta di codice-stile per l'architettura degli anni a seguire.

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

li delle chiese. Marmi policromi, elaborati mosaici secondo la tradizione cosmatesca, statue, ricchissime epigrafi, affreschi e dipinti impreziosiscono le tombe degli uomini illustri. Dalla cappella Chigi di Raffaello in S. Maria del Popolo a Roma, alla tomba per Giulio II di Michelangelo in S. Pietro, e quindi ai vibranti gruppi marmorei barocchi, fino ai monumenti funebri di Antonio Canova, il linguaggio che percorre l'architettura funeraria acquista sempre maggiore autonomia. Figure giacenti, oranti, angeli piangenti, medaglioni e bassorilievi in bronzo formano insieme alle iscrizioni e agli epitaffi i monumenti funebri sino al XIX secolo. L'usanza di dare nuova immagine al defunto attraverso una statua fonda le sue radici in epoche più remote. Viollet-le-Duc nel suo *Dictionnaire* rileva come le figure di pietra medievali del XII secolo non rappresentino defunti ma persone vive, con gli occhi aperti, colte in una sorta di attesa della felicità eterna. Il senso dell'attesa e del divenire dell'iconografia medievale, recuperato dall'arte scultorea del XVI e XVII secolo a sua volta trova riferimenti più puntuali nelle raffigurazioni funebri del mondo pagano: un analogo atteggiamento sereno, volto ad accogliere un futuro possibile in un mondo altro da quello terreno, si può riscontrare in alcune figure giacenti ritrovate in tombe etrusche e romane.

Dal XII al XIV secolo i giacenti e gli oranti sono pur sempre figure vive: dormono su letti di pietra, vegliano e pregano per l'eternità.

Durante tutto il Rinascimento, in particolare nell'area culturale mediterranea, l'iconografia funebre libererà il corpo da ogni segno della passata vita terrena. Gli occhi dei giacenti si chiudono; le statue ripropongono il momento stesso della morte sino a giungere alla raffigurazione di scheletri quasi dissolti.

L'arte funeraria ottocentesca recupera dal vasto repertorio della storia ogni possibile immagine con uno spirito eclettico analogo a quello riscontrabile in architettura. I cimiteri di-

vengono così una sorta di museo, una città di pietra, una successione contratta, quanto mai suggestiva, di statue, piramidi e obelischi: i gruppi marmorei vengono inquadrati dall'architettura delle cappelle, isolate ma poste l'una accanto alle altre in una sequenza che richiama il ritmo delle navate laterali delle chiese. La

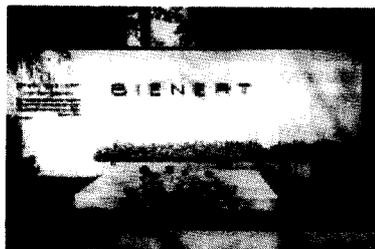


Figura 9
Walter Gropius, Cimitero di Weimar, tomba di Erwin Bienert

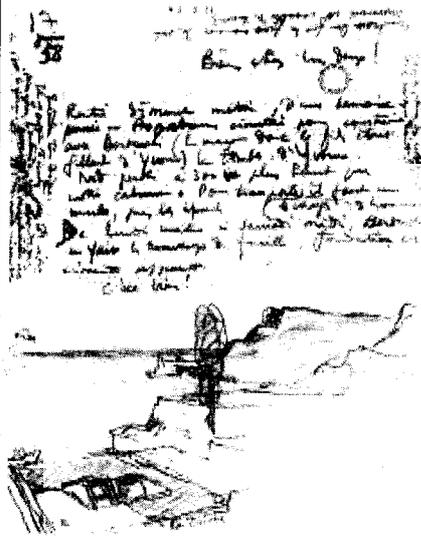


Figura 10
Le Corbusier, studi per la propria sepoltura nel cimitero di Roquebrune, 1957

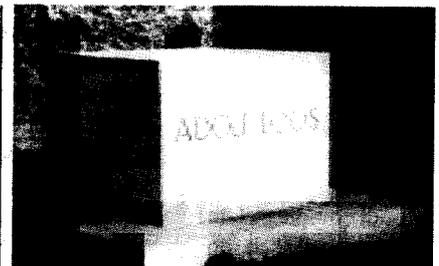


Figura 11
Adolf Loos, Cimitero di Vienna, 1931

morte borghese si propone attraverso opere rese realistiche sino all'ossessione: il defunto e i suoi familiari sono raffigurati con una minuziosa cura di ogni più piccolo particolare. La pietra diviene morbido tessuto, finissimo merletto vibrante di un immobile moto perenne.

La moderna cappella funeraria appare dunque il prodotto delle graduali, lentissime elaborazioni della tomba ipogea etrusca arricchita degli elementi propri dell'architettura e dell'arte scultorea rinascimentale e barocca. L'Ottocento, segnato dall'affermazione degli ideali borghesi, darà un nuovo senso alla sepoltura: non più tombe individuali per uomini illustri, le cappelle sono luoghi privati posti all'interno del recinto cimiteriale, dedicate il più delle volte ad una sola famiglia, recintate e chiuse, dove il defunto trova riposo per sempre, al riparo dal tradizionale trasferimento negli ossari, e dove i familiari possono riunirsi per pregare e per assistere alle funzioni religiose.

Lo spazio in cui l'architetto concepisce cappelle o tombe di famiglia nei cimiteri di nuova fondazione è generalmente ampio, e lo spirito del progettista è libero di poter soddisfare le esigenze di colui che, in vita, predispone la sua ultima dimora. Ecco allora apparire, soprattutto sul finire del XIX secolo, templi funerari dall'apparato decorativo e simbolico ridondante nel tentativo di inseguire il sogno superbo e vanitoso del suo committente. La presenza pervasiva di piramidi, obelischi, sarcofagi, sfingi caratterizza la gran parte dei cimiteri europei ottocenteschi. I resoconti delle spedizioni e i rilievi eseguiti in Egitto da viaggiatori inglesi settecenteschi come Norden, Pocock o Dalton, quindi divulgati attraverso specifiche pubblicazioni in tutta Europa, contribuiscono alla conoscenza e alla diffusione di elementi decorativi e architettonici "all'egiziana" che, nel migliore dei casi, troveranno completa interpretazione nell'architettura come organismo, ma che, per la maggior parte, verranno interpretati, in una tipica operazione di "saccheggio", come fonti da cui dedurre didascalicamente singoli episodi.

Motivi egizi, neogreci, neoromani, neogotici, ma anche neoindiani, neomoreschi, vengono impiegati – spesso *pasticciati* tra loro – tanto nell'architettura civile e religiosa, quanto nell'architettura delle cappelle funerarie, quando si intende sottolineare un carattere ed evidenziarlo rispetto agli altri. Forme perenni, atemporalità, silenziose ma eloquenti della memoria della vita definiscono l'immagine della città dei morti che dall'Ottocento torna ad essere, come lo era stata nel passato, lo specchio, il doppio della società dei vivi e, contemporaneamente, l'*analogon urbis*, lo scenario dell'evento del lutto, in cui si collocano le rappresentazioni eterogenee delle singole cappelle private.

Tra le due città, quella sotterranea dei morti e quella superiore dei vivi si pongono le tombe, "monumenti – come scrive Bernardin de Saint-Pierre nel 1784 – posti alla frontiera di due mondi".

Mondi complessi che riecheggiano nei motivi funerari di tombe e cappelle, da una parte attraverso l'adozione di forme

tratte dall'architettura domestica e dall'altra mediante l'uso pervasivo di elementi allegorici e riferimenti simbolici al lugubre, all'oscuro.

La morte, che nella maggior parte delle culture è rappresentata da uno scheletro che libra una falce e porta con sé una clessidra, simbolo del lento scorrere del tempo infinito, nell'antica Grecia ha le sembianze di un giovane dalle ali nere, Thanatos, figlio della Notte e gemello di Hypnos, il sonno. A volte appare invece come un bambino scalzo, come un anziano o come una donna vestita di nero, alata e con una grande rete.

L'allegoria dell'eternità è un serpente che si morde la coda, simbolo ambivalente che collega la vita e la morte. La figura circolare generata dal serpente evoca allo stesso tempo la volta celeste e la sfera terrestre: i due mondi al limite dei quali è posta la sepoltura.

Il dolore viene raffigurato in forme distinte: come un uomo anziano, assorto a guardare una torcia spenta eppure ancora fumante o come una donna che tiene al collo un piccolo o che abbraccia la stessa tomba.

E poi ancora: ali aperte a simboleggiare la capacità di sapersi sollevare dal peso della vita; ancore intrecciate con reti o delfini come simboli della fede e della speranza; insetti quali l'ape, simbolo dell'anima, o lo scarabeo, simbolo della resurrezione; animali delle tenebre come la civetta che rappresenta la prudenza e la saggezza, o il pipistrello simbolo della notte e dell'aldilà; cani, guide delle anime nell'aldilà, simboli della fedeltà e della vigilanza; galli, simboli, secondo l'interpretazione cristiana, della resurrezione; pesci, il cui termine greco Ichthys è un acrostico di Iesus Cristos Theou Hyios Soter, ovvero Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore; e quindi: porte socchiuse, simbolo del confine; spirali e labirinti associati all'idea di un difficile percorso che porta alla resurrezione; sole e stelle splendenti simboli delle divinità, dell'immortalità.

Dalle tombe cristiane l'architettura funeraria moderna e contemporanea deriva il modo di identificare la vita e la morte attraverso l'uso della prima e dell'ultima lettera dell'alfabeto greco, alfa (elemento della creazione) ed omega (lampada nella quale arde il fuoco apocalittico della distruzione) oppure attraverso il crisma, monogramma di Cristo formato dalle lettere greche X (chi) e P (ro).

Tornano in mente le parole del poeta francese Paul Valéry:
*Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
A ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin;
Et comem aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain* (1)

Si mescolano alla percezione dell'umido, all'odore della terra, bagnata, intrisa e grassa, alla scabrosità della pietra, al colore del cielo e del mare (2).

Anche le piante ricoprono un importante significato simboli-

(1) P. VALÉRY, *Le Cimetière Marin*, Paris 1922; trad. it.: *Il cimitero marino*, Torino 1966, pp. 12-13 [Tempio del Tempo, in un sospir riassunto, / Salgo e mi abito a questo puro punto, / Cinto dal mio marin sguardo lontano; / E come un dio l'offerta mia suprema, / Lo scintillio sereno dissemina/ Sopra l'altura un disegno sovrano].

(2) A Sète sulla costa del Languedoc, in un piccolo cimitero affacciato sul Mediterraneo, il 27 giugno 1945 fu sepolto Paul Valéry. Sulla sua tomba è scritto: "O récompense après une pensée / Q'un long regard sur le calme des dieux".

co. In molte sepolture sono rappresentati due alberi, uno verde a destra e uno secco a sinistra, con i rami intrecciati. È abbastanza evidente la lettura che si può fare di questa immagine: rappresenta la perfezione della vita futura in relazione all'imperfezione della vita terrena.

Il cipresso anticamente era simbolo ed attributo di Crono, personificazione del tempo che crea e distrugge. Iniziò ad essere piantato accanto alle tombe cristiane in relazione con i culti funebri per le immagini che lo rappresentavano nel paradiso e divenne l'albero simbolo dei moderni impianti cimiteriali. Ricordiamo, per inciso, che le piante tornano sistematicamente accanto alle sepolture solo dopo la seconda metà dell'Ottocento perché la cultura igienista del secolo dei Lumi le aveva estromesse dai recinti cimiteriali ritenendo che le chiome impedissero la perfetta e continua circolazione dell'aria favorendo il ristagno dei miasmi e che le radici trattenessero le impurità provenienti dai corpi in decomposizione. Accanto ai cipressi l'iconografia funebre comprende l'acacia, albero dal legno duro e resistente, simbolo del superamento della morte; la palma, simbolo della vittoria del martire; il salice piangente dai rami tristemente pendenti; l'alloro, simbolo dell'immortalità; l'olivo, albero della pace; il tiglio, albero della morte.

Il Novecento spoglia l'architettura in generale e l'architettura funebre in particolare del ridondante apparato decorativo che l'aveva così fortemente caratterizzata nelle epoche precedenti.

Più che la passata gloria terrena, sono il vuoto, la perdita, l'assenza ad essere rappresentati.

La cappella significa lo spazio dell'assenza. Il vuoto diviene valore e simbolo, materia plastica da forgiare ponendola in

relazione con il recinto, il pavimento, la copertura, l'altare, la sepoltura. I volumi sono puri, severi, molto semplici eppure ancora carichi di un potere altamente evocativo.

La luce è il mezzo compositivo attraverso cui il progettista crea suggestioni particolari. Definisce i piani e i volumi, incide le superfici della pietra grezza così profondamente da generare croci, spacchi, ferite. Radente annuncia l'ingresso; invasiva dall'alto illumina l'altare.

Il vocabolario architettonico, seppure epurato, ancora una volta attinge dal passato i propri lemmi: solidi massicci di composizione classica, come mausolei, come sarcofagi, come templi; geometrie perfette, cristalline, stereometrie assolute, come piramidi, come steli egizie; semplici lastre di pietra, come antiche lapidi tombali.

La natura è il fondale su cui si rappresenta la scena architettonica: una scena intensa, punteggiata da forme singolari, da cappelle come grandi sculture cavate nella pietra, da blocchi marmorei che simboleggiano le diverse età della vita, da cippi monumentali, da vasche d'acqua silente.

Per gli architetti del XX secolo la tomba diviene un tema di elaborazione progettuale, una sorta di laboratorio di sperimentazione architettonica. Adolf Loos affermava che "[...] solo una piccola parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento" mentre Gio Ponti a proposito delle tombe le definiva "architetture prima dell'architettura". Gropius, Le Corbusier, Terragni, Mies van der Rohe, Aalto, Scarpa – solo per citarne alcuni – progettarono e realizzarono tombe dall'elevato valore espressivo, per molti di loro atti d'amore e segni di incolmabile nostalgia più che commesse professionali.