

HINTERLAND

29-30



**Territorialità
e cittadinanza della morte**

PER VENDERE DI PIU' IN EUROPA.



Volete far conoscere la vostra azienda in Belgio, Francia, Germania, Gran Bretagna, Olanda? Facile: fate pubblicità su Europages, l'annuario europeo degli esportatori. Europages è diffuso gratuitamente ogni anno in 268.000 copie. Il vostro messaggio, inserito nelle categorie merceologiche che più vi interessano, viene così letto, utilizzato e ricordato dai responsabili degli acquisti delle più importanti aziende interessate all'import dei 6 paesi europei. Quale modo più efficace per esportare il vostro nome e i vostri prodotti? Europages vi offre infinite so-



luzioni per la vostra presenza pubblicitaria: scegliete quella più coerente con le vostre esigenze commerciali e di comunicazione. Europages è pubblicato dalle 6 aziende che curano gli elenchi telefonici dei più importanti paesi europei: Promedia (Belgio), Office d'Annonces (Francia), Deutsche Postreklame (Germania), British Telecommunications (Gran Bretagna), Publimedia (Olanda), Seat (Italia). La terza edizione di Europages è in preparazione: per la vostra presenza pubblicitaria contattate le sedi Seat in Italia (le trovate sull'elenco telefonico alfabetico).

**EUROPAGES: L'ANNUARIO EUROPEO DEGLI ESPORTATORI.
BASTA UN'INSERZIONE PER VENDERE IN EUROPA.**

Hinterland 29-30

I-II 1984

English Contents

Mors construens	Guido Canella	2 (here 1)
The place of death	Remo Dorigati, Gianni Ottolini	6 (here 4)
<i>Documentation:</i> 8. The temples and gardens of the memory 10. The other city 12. Symbol, ornamentation, atmosphere (extracts from J. Baudrillard and L. Canina) 14. The houses of the dead (extracts from J.D. Urban and F. Milizia) 16. Above ground 18. Concretions and alignments 20. The return to nature		
Functional cemetery locationing:		
Frankfurt: New dispositions and enlargement of the Main Cemetery (extracts from A. Meyer and E. May edited by Heidi Hansen)		22
The architecture of cemeteries in Lombardy	Antonio Acuto	24 (here 7)
<i>Documentation:</i> Lombard cemeteries: 30.XV-XVIII centuries (extracts from L.B. Alberti and Filarete) 32. XVIII-XIX centuries (extracts from A.C. Quatremère de Quincy) 34. XIX century (extracts from L. Tatti) 36. XIX century (extracts from C. Boito) 38. XX century (extracts from R. D' Aronco)		
The place of death in memory and imagination	Enrico Valeriani	40 (here 11)
New projects:		49
49. Passo Corese and Fara Sabina (Luigi Caruso) 50. Paliano, Isola Liri, Acuto (Massimiliano Fuksas, Annamaria Sacconi) 52. Ciampino (Luca Berretta, Stefano Cordeschi, Fabio Quattrini) 54. Pisa (Massimo Carmassi) 56. Gallarate and Arnate (Guido Canella, Antonio Acuto)		
To die at 24 (25) photograms	Gianfranco Bettetini	58
The socialization and representation of death in Lombardy		
Giovanni Testori (A talk with Antonio Acuto)		64
Music and death: "Samstag aus Licht"	Karlheinz Stockhausen	68
(A talk with Guido Canella and Luigi Ferrari)		
Books received and book reviews:		
"Realtà, disegno, forma. Architetture di Alfredo Lambertucci" (Giorgio Fiorese)		73

Mors construens*

Guido Canella

Has this fellow no feeling of his business that he sings at grave-making?
W. Shakespeare, Hamlet, Act V, Scene I

«Il grande paesaggio» (The Great Landscape) is the title of Mario Torelli's splendid chapter in the book *Necropoli dell'Italia antica* (Necropolises of Ancient Italy) published by the Touring Club Italiano in 1982. It is a collection of metaphors on the image of death: for example, *the image of an agrarian cycle* (the earth as mother, ploughing as the act of procreation, months and seasons as the scanning of the biological cycle); *the eschatological metaphor of the journey* terminating in another life or another abode (the great journey is made in accordance with the respective ethnic cultures: for example, in the Orphism of Graecia Magna it was by land; in the Scandinavian High Middle Ages it was by sea). Torelli asserts: *This agrarian or itinerant symbology of death, a heritage of the settled or nomadic stages of the history of man, is accompanied by two other images, one cosmic and biological, the other — so to speak — social, with death figuring as sleep (and night) and the place of «rest» as one's «eternal abode».* The first image — that of death as sleep — was to enjoy a long history, especially in the revealed religions in general and in the Christian religion in particular (...). The second image, the place of «rest» as an abode, however, was to be especially fruitful in the funereal ideology of the ancient and classical ages, and was to return many times as an allusion in both tombs and their furnishings. But the care lavished on the surroundings of the grave, and on underscoring the aspect of «continuity» between life and death through the symbology of the agrarian cycle, the journey or sleep, nevertheless fails to soothe the anguished awareness of collective grief felt by those left behind. This is why death is perceived as a kind of overturning of everyday reality, as a «breakup» of an existential and social continuum, as a contamination of the surviving group, for whom only the scrupulous fulfilment of numerous and complex family and collective rituals can provide shelter (1).

The literature of death, which has recently been gaining ground, has tended to shed traditional subjects from its historiography — for example, by raking through material culture, which gathers up the macabre emblems of popular superstitions, such as the skull and scythe, or through an anthropological mentality tending to recuperate the ritual of death as a congeries of irregular and irrational customs (of the family, tribe, or local site) differentiated by time and place, to set against a general and institutional historical tradition. Torelli's archaeological view of all this is fascinating for the architect, owing to the elementary logic it adheres to, as it follows categories still operational in respect to constancy, analogy, and resemblance — as Foucault might say — so as to be continuously transferable from the Ancient to the Modern, and to be sealed only by that *anguished awareness of the collective grief of those left behind*. And it is turning to it and to its nature that one finds, I think, the real motive for this planning even of death for the life of the city.

It is worth noting that the functional expression, the operational trace of death in the territory, tends to rise from natural inhumation to artificial burial, as in an effort to emerge from the earth. So that what seems to be directing the analogies

* A transcription of the paper *Architettura della morte nella vita della città* read at the International Convention «La Morte Oggi» (Death Today), promoted by the Assessorato ai Servizi Sociali e Culturali della Provincia di Milano, under the auspices of the CNR, held in the Palazzo Isimbardi 26 May 1984.

and metaphors of these acts of piety is a desire to profitably reinvest death, which harks as far back as mercantile civilization, never fully gratified, and is therefore translated into the *collective grief of those left behind*. This presentiment, at first unconscious but gradually rising to awareness, is produced in a double sense: in a spiritual memorial sense as the extension, enrichment, and socialization of the profit accumulated by experience beyond the limits of each single life; and in a physical, constructive, tectonic sense, as the expansion and theoretical-demonstrative (though not necessarily instrumental) articulation of the settlements and landscape modelled by man. So that the *collective grief of those left behind* is also the *anguished awareness* of the need felt by all societies to turn to surviving moral values in order to pass from a state of stunned affliction to a creative state rising out of spiritual resources, no matter how irrational.

Like the home, the cemetery is a place where, for the most part, everyone is involved individually and through his family. But this is not the case with the hospital, or the barracks, which provide collective experience. Taking a relative, friend, or teacher there, a regular visitor finds himself retrospectively immersed in an episode of past life and prospectively removed from an imagined life. This leads to the thought that the cemetery, like the home, belongs to the privacy of a personal patrimony. Not infrequently the modern urban dweller has an experience of natural death (that is, not the cruel and violent death that surrounds him in the streets or that he watches on the «secluded garden» of his TV set) exclusively based on the geography of cemeteries that circumstances have obliged him to visit. I am no exception to the rule, and so I am inclined to report my feelings piecemeal, as it costs no little effort to sort out my memories.

The agrarian cycle (and the naturalistic myth)

I can't quite recall my first encounter with death. It may have happened either before or after the Belgrade station, when the train slowed down and then picked up speed, some 2 November in the mid-thirties. I remember looking from the window of the Orient Express and discovering that there was no clear definition of the space between town and country in the dwindling number of houses as one left town and in the great increases in the number of candles seen, presumably carried by members of families visiting cemeteries. This was a concept of death, and of the dead, associated with an inchoate awareness of a progressive discontinuity between town and country, something probably natural in my generation, not that distinct break between life and death, which I do not recall as something natural, at least in my childhood. Other lights — perhaps ignes fatui — I discovered thirty years later, as I walked from the village down to the Suvereto cemetery below, along the spurs of the Tuscan Apennines towards the Gulf of Baratti, closed off from the Etruscan Populonia, and noted for its necropolises and its cyclopean «Tumulo dei Carri» not far from the seaside. So that a comparison between these two differently productive realities — the reality of the chronic poverty of hill agriculture and the reality of the extraction of iron, which mirrors its early industrial propulsive power — reverses, in the different degrees of geometrical preponderance with which the enclosure of the dead is laid out on the earth, the gap of 27 centuries. Of course, I realize how difficult it is to make credible an interpretation based on the conversion of the productive disturbance caused by death and transformed into collective grief and the cult of the dead. For it lies in the very fact that one must logically compose in the space of an individual memory so many dissimilar types and so many distant locations of burial: these ranged from the burial niches for dependents (both slaves and

freemen), whether underground or not, with or without galleries, which in the Imperial Age evidenced a transition in course, from family organization to a more corporative organization (for even in the inscriptions they seemed to sanction a right to full social integration, even in death). And from this on to a reappraisal of the rustic cemetery, tending from on high towards the infinite space of the landscape, a romantic regression in the bosom of pure nature, as an act of intellectual insubordination towards the rationale of the urban cycle violently installed in industrial society; a sort of Böcklin-like torment in a naturalist catharsis, as intensely intolerant of the bourgeois institutional order (although from the opposite position) as the machine-like clangor of Futurism.

I am thinking of the Cemetery-Island of San Michele — the last resting-place of famous artists and of my paternal ancestors — a place of *death in Venice*, floating like a fragment of some sublime artistic dream and in the eclectic forms of late-romantic condolence, detached from its famous stones and stranded in the lagoon. And I am thinking of the Cemetery of Portovenere, jutting out over the waters of the Golfo dei Poeti; of the one in Varenna, not so well known, but in an analogous position on Lake Como — which my parents had already selected for themselves; where burials were still marked by a low iron railing, while crowded against the rocks stood the family chapels, as if to demonstrate that, even far from the city, the death of the affluent was still a family matter, and the death of the poor remained individual; or again, I am thinking of the old Jewish Cemetery in Ancona, in a dominant position on Colle Guasco, a cemetery now abandoned but still visited by mothers and children scattered among memorial stones inclined at various angles in the course of time, so that more than a sense of death one feels an archaeological regard for the living. But the repose of this almost ancestral «state of Nature», the extension of lost steps towards a timeless enclosure, may be pursued only mythically and individually, in a living settlement close to extinction or to artificial regeneration, like the rural life today.

The monumental cycle (of remembrance and warning)

My master Ernesto Rogers recalled that: *Memory confers the measure of time on the things of space: of all the time before us. But it is the time of the dead, assembled to warn us to be alive as they were in their day. 'To warn' and 'remember' (moneo and memini) have the same root in Latin, and this enhances the word 'monument' and the concept that it contains symbolically* (2).

I had another encounter with death in the Lima Cathedral, standing before the embalmed body of Francisco Pizarro, a cruel reminder and fierce warning paid as the price of admission of a Continent to the civilization of the modern age, a predatory trading one, over a great distance. It is worth noting that hero-worship and the veneration of individual death often ideologically uphold the dignity and pride of a unified and advanced country, and that the bourgeois class contrives to impose these values on society as a whole; but sometimes they also express, in the cult of personality, a programme of sacrifices required to make a qualitative or structural leap ahead in overall production.

With its celebration of science Newton's Cenotaph, designed by Boullée in 1784, exalts the supremacy of reason as adopted by the Enlightened society. The ashes of Napoleon under the dome of les Invalides are the remains of the nation itself after the military reversals it suffered. Lenin's Tomb, built in wood in 1926, then made in Caucasian granite in 1930 by Academy member Aleksey Ščusev, and set close to the Kremlin wall of the Czars, which I visited in 1961, when it still housed the embalmed corpse of Stalin, celebrates the integrity of great Mother Russia even before the revolutionary epoch. Sun Yat-sen's Tomb in

Nanking was called a *hybrid mixture of styles* by art historians. Raised by architect Lu Yen-chin in 1929, it is situated at the top of a long flight of steps, which I had occasion to climb in 1972. But could there have been any other commemoration of the founder of the Kuomintang, the advocate in China of a western-style model for production to be obtained by means of a violent break with the old world, which could no longer be reformed but had to be transformed? Not much differently, 23 centuries before this, the terra-cotta statues of 6-8,000 warriors of the Emperor Shih-huang-ti, a greatly cherished discovery of contemporary archaeology, are said to have marked the end of the mass holocaust decreed on the death of the warlord-god. The burial of a whole army in strict military order, along with the cancellation of all traces of previous history — all of which under the orders of Shih-huang-ti himself — seems to be not so much a sign of self-glorification as of a metaphor for a radical change in the technological set-up of a powerful military society in the bosom of a fertile earth.

The uniformity, alignment and simplicity with which the memorial stones of the fallen of the Great War are set against the Alpine spurs — which I had occasion to notice when I visited the one in Redipuglia, a project realized in 1934 and 1935 by architect Giovanni Greppi and sculptor Giannino Castiglioni — aroused in me an impression of the belated regret felt by an adventurous ruling class on witnessing the rout of an army of peasants, workers, and petty bourgeois soldiers, torn away from production and from the unfinished work of building a unified nation and civilization, which might have resolved the dramatic contradictions still in evidence between North and South, town and country, and social groups.

In a way, the war cemeteries provided a model for the functionalist architects, on the rare occasions when they took on the theme of death. I am thinking here of the 1922 plan for the competition for the Hörnli Cemetery in Basel, submitted by Hannes Meyer and Hans Schmidt, or of the additions made to the Frankfurt Cemetery by Ernst May in 1926, for the functionalist credo had become, above all and to the extreme, a Ford-like view of life in an all-embracing industrial civilization. In fact, prevailing over all the earth and niche burials were the crematories.

The urban cycle

The cycle of the urban cemetery established a strong and dynamic relation and exchange with the country. Remo Dorigati and Gianni Ottolini will deal with this from a general standpoint, while Antonio Acuto will examine the Lombardy model somewhat more closely. What I wish to point out is the close connexion between the place of the dead and the place of trade since antiquity.

Guido Mengozzi claims (3) that the *forum* was in the beginning the small square in front of the family tomb situated outside the walled city, and that it was there that the first cohesion took place between the urban and rural populations in a mixture of cults and in exchanges of goods. Later, *forum* came to designate a square inside the city and in front of the temples of the tutelary divinities, where, on fixed days, trade took place, subject to special norms and taxes and to qualified persons. And this developed into the market, which became an incentive to artisan production. It was a company and corporative initiative as an expression of merciful service in favour of the populace, that induced the religious orders to call for burial grounds and markets in the Age of the Communes. Chapels and mausoleums of the gentry, either inside or next to the ancient basilicas, impressed the seal of the powerful families of the Age of the Seigneuries. But Milan, more than elsewhere, may be said to have been untouched by the lay conception which attributes burials to the ornamentation of the Renaissance citadel. The Borromeo period between the XVIth and XVIIth centuries, struck as it was by calamities of various

kinds, established a practice of earthly mercy which, by enclosing the area, reduced the cult of the dead to an indispensable minimum. With the reform of the religious orders along less corporative and more providential lines, the parochial reorganization of the dioceses was to further suburbanism, bringing the urban and rural populations into closer contact.

Compared with the great European powers, in which Neoclassical culture was directly involved in the construction of the national primacy accorded to the capital and its institutional apparatus, in northern Italy this culture found itself called on to sustain a polycentric urban framework still scattered in several administrative centres. So that here, along with the component of scenic state-ness and functionalization based on the pre-eminence of the town, there was a representational component consolidating municipal individuality throughout the Napoleonic period and well into the Restoration. Interpreters of this were some interesting «provincial» personalities following in the footsteps of Pistocchi, Antolini, and Amati: Barabino in Genoa, Giuseppe Barbieri in Verona, Voghera in Cremona, Vantini in Brescia, Tatti in Como, etc. This component, which seems originally to hark back to the purist poetics of the French architects (Ledoux and Boullée) of the anti-urban revolution — which I have already discussed (4) —, was chosen to represent, in the rural cemetery, a model of the city refined by its emblem-institutions, a city of egalitarian outlook, both in regard to the social fabric and the town-country relationship. Is it no accident that not infrequently in these towns of the Po valley fairs and cemeteries live in a kind of symbiosis and often in direct contact. An excursion to the graves of my forebears would take me to Piacenza (to the Cemetery planned by Lotario Tomba, construction of which began in 1819), to Genoa (to the Staglieno Cemetery planned in 1835 by Carlo Francesco Barabino and later constructed by Giovan Battista Resasco), to Bergamo (to the Cemetery built by Ernesto Pirovano between 1900 and 1913, but also helped by a design by Giuseppe Sommaruga submitted to the Competition of 1897), to point out the circular nature of a Lombard-Venetian family at the turn of the century, that post-unification threshold beyond which the evenly spread urban cycle congealed in the concentration of the industrial cycle.

The industrial cycle

In fact, as we know, in northern Italy this concentration came late, because in the beginning the conversion of production followed the historical sites for factories to the sources of energy (the low income from agriculture, the availability of labour hands, the proximity of watercourses, marketplaces, and exchange points). So that to realize the nature of the new building polarity introduced in this new phase, it might be useful to compare — as will be done further on — the Bergamo Cemetery with the cemetery of the workers' Village at Crespi d'Adda, which was constructed by Gaetano Moretti between 1896 and 1907, as well as the Mausoleum of the Faccanoni brothers, the industrialists, in the Sarnico cemetery, built by Sommaruga in 1907; and again to compare the controversy which sprang up in 1838 regarding the single monumental Cemetery to be built in Milan, the one in Gallarate, built around the burial ground of the Ponti industrial family by Camillo Boito in 1861.

As generally happens owing to the nature and location of residential units and urban infrastructures in centres subjected to unchecked urbanization, also the controversy over cemetery areas, based on questions of a typological-stylistic nature, concealed two opposing structural ideologies held inside the ruling class itself, first during the Risorgimento and then after the unification. These were founded on the presentiment and later the actuality of an overwhelming industrialization, which threatened

to completely undermine the physiological layout of the settlements which had expanded in an orderly and balanced way. The first of these ideologies held that it was necessary to support, point by point, the historical nature of the territory, along the lines of a complementary industrial-agricultural regime which incorporated Carlo Cattaneo's municipal Italy (5). The second one tended to take for granted, as had already happened in the more advanced industrial nations, an indiscriminate confluence into the great centres, which were indispensable to the development and hegemony of areas of privileged consumption where the relation between supply and demand could be manipulated.

From the typological point of view, the differentiated articulation of cemeteries thus turned out to be consonant with the decentralized industrialization of the territory and with the controlled growth of its capital for organic and self-sufficient communities, while the construction of the single cemetery (for so it remained, also conceptually, even when it was differentiated and divided, as in Milan with Musocco's Cimitero Maggiore after 1880) joined «natural» vocation to pyramidal centralization of the centre-suburbs and to the patterning of the townspeople after an interclass re-sidence-work-consumption model. From the stylistic viewpoint the mediaeval revival (neoromanesque and neogothic) postulated a graduated production which was more flexible and diversified over a range of small and mediumsized units, and which sought by that to preserve the traditional creative touch of craftsmanship also in making replicas. The classicist revival, however, or the contamination of symbols and styles (from neorenaissance to the floral) by outside influences, sanctioned in bourgeois individualism that Hreshold, at once hierarchal and plastic with which it might obtain the mandate to effect the integration and representation of the whole social body in its institutions. The corruption of neoclassic Purism, in the spirit of which Alessandro Sidoli elaborated the plan for a cemetery submitted to the 1838 competition, in this opening the door to Eclecticism, added architecture to that romantic Lombard season, in which it was considered imperative to have a much wider involvement of the common people in the epic of a renewed society to be built in the light of new problems on a national scale. Situated somewhere between Manzoni's lyricism and Verdi's tragic muse, which respectively rediscovered the Lombard epic in the Twenties and Forties, Sidoli's contamination seemed morally to aim at a rejection of stylistic integrity, in an analogy to the individual death of the main character, in order to redeem the whole civilised order.

For almost a century the metropolitan cemetery, equalled perhaps only by the more representative squares, became the paradigm for establishing the appearance and functions of the large Italian cities of the post-unification period. But behind the positive terms of public health and urban ornamentation, around which the whole debate seemed to swell and recede, there lurked ideological reservations regarding its stately and unified forms, if it is true that in Milan at the end of the 19th century, and later during the annexation of church lands, they were still building municipal cemeteries in the outskirts. Reservations which, in the early 20th century, hardened into an attitude of subjective rejection, on the part of the élites and the middle-class avant-garde groups, of death being planned and made conventional in the rhetorical forms (and bad taste) of a patriotic epic which had run its course. Proof of this will be found in the alien archaism of a few projects for the Bergamo competition of 1897, particularly Sommaruga's, and the classically styled secessionism of a few plans for the Monza competition in 1912, among which was one authored by the young Sant'Elia. But with a crescendo that lasted through the fury of the futurists and metaphysical suspension, the positive alternative of rejection was transformed into a stunned contemplation of

the *no man's land* of the industrial suburbs, which appeared between town and country, a sort of gloomy and primordial presentiment of the necessary and transitional unnaturalness experienced by the city of violent productivity. This was apparently the feeling with which Mario Sironi, in his 1926 «Il molo», made the figure of a horseman the emblem of death, which intersected the course of urban life contained behind fences at the end of a pre-cocious period of industrial archaeology. Or again, death, swept aside by the functionalist frenzy of the big city, made private again behind the walls of one's home, as Alberto Savinio did after the War, reappropriating the simulacra of parents in his work «Poltromamma e poltrobbabo».

The service cycle (and a few signs of resistance)

The place of death has become quite topical of late among advanced societies. Denied any sort of direct productivity, the cemetery presents itself as a comfort for the growing population of the aged, almost a vitalistic act of exorcism, complementary to cosmetics, dedicated to the symbolic and ornamental hospitality of the landscape and made acceptable by such «natural» means as sculpture, land art, and urban furnishings. Also enjoying a revival is the «pure» project, in the spirit of a «death library», a great open-air re-cords office where like stones, one beside the other, one on top of the other, it is possible to arrange the remains of past life.

However, all traces of the productive rationale of death do not seem to have been lost forever. For example, at Meina, on Lake Maggiore, I noticed that the right to life ended by prevailing over the right to a secluded resting-place for the dead, when the need to expand the sports field left the chapels of the overlooking cemetery in full view, so that they are now very much in evidence at the top of the stands, creating a match which is not at all bad. In my plans, wherever I could, I've always tried to improve the view of a cemetery, as in the case of the IACP Quarter of Bollate. Following a design for Milan submitted as a graduate thesis (6), I suggested to the students a sort of bastion which, starting from the *Cimitero Monumentale* and moving towards the business and commercial centre might, at the base below, accommodate a way for pedestrians and cyclists, the commemorative statuary for graves, arranged in accordance with the material culture of which they are the expression (with the age, type, taste, etc.). At alternative stretches the bastion could also provide spaces for other purposes: for example, service spaces for free-time open-air activities (sports grounds, locker rooms, equipment rooms, etc.). While the burial grounds, thus thinned out, would be integrated into the system of a green belt with appurtenances, arranged in converging radial lines from the outskirts to the centre of town. The various bastions, by bringing the trappings of death into the heart of the city, would help to release its essential dynamic.

We adopted the same criterion in the plan submitted to the competition for the Arnate cemetery near Gallarate, in which a series of cemetery grounds is connected by segments in relief which articulate the activities of open-air life, so as not to deny the company of the dead to the recreation of the living.

(1) M. Torelli, *Necropoli dell'Italia antica*, TCI, Milan 1982, pp. 7-8.

(2) E.N. Rogers, «Memoria e invenzione nel design», 1960, in *Editoriali di architettura*, Einaudi 1968, p. 137.

(3) G. Mengozzi, *La città italiana nell'alto Medio Evo*, 1914, La Nuova Italia, Florence 1973, pp. 291-297.

(4) Cf. among others, «Mercato fiera esposizione come variabili di sviluppo» (2), 1970, in *Hinterland*, no. 19-20, December 1981, p. 20.

(5) Cf. C. Cattaneo, *La città considerata come principio ideale delle istorie italiane*, 1858, Vallecchi, Florence 1931, and Marsilio, Venice 1972.

(6) Cf. *Hinterland*, no. 4, July-August 1978, p. 43 and *Casabella*, n. 451-452, October-November 1979, p. 103.

The place of death

Remo Dorigati, Gianni Ottolini

After half a century of relative neglect, for some 15 years now the theme of the cemetery has been debated in architecture, owing to the numerous occasions for designing and constructing that have presented themselves (involving both the enlargement of existing grounds and the building of new ones). This is no doubt due to a phase of substantial stability in settlements, to the demographic ageing of the population, and to the slowdown or even reversal of the wave of urbanization characteristic of the previous decades of economic development. At that time the masses of the new and young population, thronging to the cities and faced mainly with the problems of work, homes, transport and consumption, gave little thought to the theme of death and entrusted the problem of burial to the pre-existent cemeterial structures.

As urban expansion gradually «encompassed» and incorporated the extra-urban cemeteries of the 19th and 20th centuries, clashing with them largely because of real estate speculation, the typical structure of these burial grounds — an enclosed but open-air courtyard — little by little was «filled» and exploited to the utmost by setting minimum standards for per capita surfaces and by reducing the time allotted for inhumation from 30 to 20, and then to 10 years. In this period the cemetery (in the sense of a «functional infrastructure» of the urban plan, just like traffic circulation, the water and sewage systems, etc.), and certainly not like some sort of current «symbolic theme» has been entrusted to the engineers of the department of Public Health and to the municipal technical departments as a problem calling for small additions and enlargements which, once the enclosing walls had been demolished or moved, simply repeated on a larger scale the pre-existent layout. The cemetery, in other words, is simply a problem of details and mimesis with respect to pre-existing structures, substantially a problem regarding their functionality, regulation, and management alone. However, one need only glance at the successive microtransformations to which these 19th century layouts have been subjected to realize that a fundamental cultural change has taken place: the type of burial seems to have improved considerably at the mass level, what with the appearance of burial niches above ground instead of the usual inhumation underground; square pigeon-holes, layer after layer, occupying all the remaining tree-lined spaces or replacing former areas reserved for burials, with a typological novelty which explains the growing appearance of a *constructed space* — that is, a non-naturalistic space — in many new cemeteries.

But just as in the cities of the early Industrial Revolution, once the phase of extreme exploitation of pre-existent housing was over, the middle-class set up for itself and for the working class new general models for the urbanization of the land and new types of services (residences, schools, theatres, hospitals, etc.), in the same way, today, in a phase of new urban and demographic stability, now that the 19th century style cemetery has been fully exploited, we are again faced with the general quantitative and especially qualitative problem of cemetery design within the context of the more general problems of replanning the formless metropolitan aggregation, as one of the services that can contribute to its new figurative and social identity.

The Enclosed Cemetery

To understand and appreciate current architectonic proposals, with reference to changes in the sensibility of designers and townspeople towards death and its proper place in the cemetery — one is referred to three fundamental matrices of vital importance today, at least as far as Italy and the western world are concerned.

In the first place, the basic model of present-day cemeteries is clear enough: it was set in the early

19th century with an innovative act at the end of a centuries-old process which had witnessed, in Christian areas, first anonymous and then more and more personalized burials, at first fairly near the tombs of the Saints or the churches erected above them, and then within the churches themselves (for the prelate, therefore, the nobility and, lastly, the affluent middle-class; as for the poor, there was a potter's field in the cemeterial area round the church).

From the 17th century on, urban cemeteries were walled off in a generalized way, and the first functional separation was established with respect to the mediaeval precedent, in which the space surrounding the church was used for a variety of functions (burial, grazing, fairgrounds, or marketplace) and it was open and integrated with the urban structure. There were many reasons for this enclosure: religious *pietas*, safety, the juridical protection of refugees, etc.; but the cemeteries remained forever connected with the church building. And it was on this that the pressure of new social strata (the aristocracy, the middle-class) was applied, classes which aspired to burial within the religious edifice itself, in special chapels or under the flooring. Until the 17th century the cemetery and death belonged to everyday life and became part of the programme of collective existence through religious rites (witness the large temporary catafalques, the solemn processions and, in general, the whole iconography of death researched by the French anthropological school and notably by Philippe Ariès).

The 19th century model for the cemetery physically embodies the radical cultural revolution that the Enlightened 18th century and the Catholic Church itself of that time were to bring about on the theme of death. Indeed, the Church was to be divested of its absolute authority over relations between the living and the dead, particularly in such matters as the rites of death and burial, which were reduced to a perfunctory civil service, in contrast to the obsessive presence of death inside the city of the 17th century. For now death was expelled and cut off from the city of the living, under the pretext of health precautions, and this was to be codified by the Napoleonic law in the early years of the 19th century and substantially confirmed to this day.

In fact, in the second half of the 18th century a great civil service came into being outside the constructed area, a service similar to that of other «total» custodial institutions such as rest homes for the aged, prisons, and insane asylums. It was connected to the urban centre by means of a monumental tree-lined axis, according to a localization and a system of connections with the pre-existent city which recalls that of the railway stations at the end of the 19th century with respect to historical towns.

An extreme instance of this extraurban distancing is the model proposed by Haussmann in 1864: a single cemetery of 800 sq hectares for the entire city of Paris, an authentic «City of the Dead» twenty km from the city of the living, to which it was supposed to be connected by means of a special railway and several «funeral stations». There are analogous projects in the more restricted system set up in London, Madrid, and Milan. This model was reposed shortly after the War by Robert Auzelle with his interurban cemetery parks and by the drastic proposal of a single cemetery for the whole of France.

This is not the first time in the western world that the dead have been expelled from the city of the living on such a scale. A similar case will be seen in the extramural necropolis outside the historical enclosure of the ancient city of Rome where, in order to cope with the urbanistic crisis afflicting Augustan Rome, it was decreed that the cemeteries should be situated out of town and the old cemeteries should be transformed into private gardens by the nobility. This relocation was decided on for reasons of public health (the incomplete combustion of the corpses of the rich, and because

the corpses of the poor were thrown into closed cisterns, for they were denied the possibility of cremation, owing to the high cost of firewood), but also because of «a horror of gleaming white bones», to which Horace confessed. This solution was quite unlike that adopted by certain other peoples, such as the Etruscans, who directly presented a city of the dead set off but juxtaposed to the other one (as at Cerveteri, where the necropolis is aligned alongside the city of the living just outside a natural margin, like an authentic «parallel city»).

In the 18th century, this motive of public health (with a real basis, however, if we consider the piling up and density of graves near houses and basement living quarters) was put forward in order to prohibit the planting of trees in the cemetery, so as to favour the dispersal of the miasmas of the burial ground by the wind, and even to promote the adoption of forms of circular courtyard with no corners of stagnant air (a public health motive, in this case, in favour of a formal solution, since the circle is the perfect form, and therefore ideal for a temple in general and for a temple of the dead in particular).

However, Michel Ragon describes just how thoroughly this public health reasoning was repudiated in the following century, when it was suggested in the 19th century that this «separate» institution should be provided with abundant vegetation as a cheerful element for the repose of the dead, and that the naturalistic landscape values of the area should be enhanced, the cemetery being considered a sort of belvedere. In fact, in the 19th century there was a shift in the motives underlying these structural changes in the localization and conformation of the cemetery: a shift from calls to remove the dead from the urban area so as not to degrade the habitat of the living, to calls to carry them off to a much quieter place of rest and not to disturb them with the much deteriorated environment of the city of the living.

What characterized the 19th century cemetery, now considered conventional, was in the first place its distancing from the urban area. This is expressed not only by its extraurban location but also, and above all, by its being walled off, by the separation between the inside and outside (therefore between the living and the dead, since a closer spatial arrangement was rejected). This is reinforced by the green areas considered *non-aedificandi* (not for building), which are becoming more and more eroded by the encroachments of real estate speculation. These areas have become so ideologized as elements of distancing and separation from city life that they cannot even be provided with the appurtenances of an urban green area and included in the relative urbanistic standards.

Inside the wall, the cemetery is laid out in an interlacing pattern with a different importance assigned to installations and functions previously present in different contexts.

1. On the one hand the mediaeval model of the «Camposanto» of Pisa is recuperated, with a covered cloister for privileged burials and an uncovered central space for the burial ditch of the poor (the building was exceptional for the time, being made to accommodate all the earth transported from the Holy Land in Palestine); on the other hand, one finds the model of the extraurban charterhouse of Ferrara and Bologna, in turn structured with a central courtyard surrounded by a cloister.

Besides its typical layout, the second half of the 19th century was to borrow a great many stylistic and material elements, for example granite and brick with their different chromatic effects and symbolism (one symbolizing durability, the other familiarity); while the early 19th century grafted onto the same constructional pattern the idiom and materials (marble) of Neoclassicism.

In the 19th century examples, the cloister is polarized on one side by a single monumental entrance, and by a religious chapel on the opposite side or at the centre (at times replaced by a charnel-house

for the war dead or in any case by a collective monumental building), with the grafting of further private chapels, charnel-houses, and service areas on the various sides.

Its most highly defined form can be seen in the model of the neoclassical cemetery, in which everything is constructed, provided for, and motionless.

2. A second theme, which often intertwines with the first, is that of the great French-style gardens of country palaces and stately pleasure homes, in which nature is all designed and trimmed in an elaborate dialectics between strongly geometrized architectonic elements and others of an apparently spontaneous naturalism. Much more formal freedom was allowed in this case than in the previous one in matters of single episodes (chapels, private monuments, etc.) even though controlled by a precise normative typology governing the zone with isolated chapels, cloisters with sequences of monuments and tombs underneath, and the area set aside for burials.

3. A third theme is that of the religious chapel and of the private grave in the park, which had already been reposed in the later 18th century with touches at once naturalistic and noble, made repetitive and with one piled on top of the other in a limited space. It is the sequence of chapels at the centre of the open volume in the courtyard or along the enclosing wall, in which the private temples and mausoleums of antiquity are reposed on a micro-scale for single private persons (the family tomb) who, by paying for it, acquire the right to linger in the collective memory.

4. Finally, there is the theme of the great central space in the open, reserved for burial in the earth, in which the petty bourgeoisie and gradually the working class acquire the right to an individual and personal identity at least *post mortem*.

Père Lachaise in Paris, Verano in Rome, and Staglieno in Genoa are the best known monumental 19th century examples of the intertwining of these themes in a model at once architectonic and naturalistic: these may be compared with the smaller-scale model of Chiavari by Gaetano Moretti. In a different way, the conventional interpretation of this enclosed model in the Mediterranean area and in constructions on a more reduced scale, accentuate the constructional character of the whole — that is, a close architectonic proportioning between the enclosure and the open inner space (the courtyard), and a great density of constructions (tombs, monuments) with only a few highly geometrized trees such as cypresses. In these cases what we have is a model which represents a sharp break with the typical model of northern and central-European countries, with their vast cemetery parks in which, once inside one, the visitor is hardly aware of any enclosure.

Conventional cemeteries thus figure substantially as an introverted constructed space (its only front looking on the courtyard of the shrines attached to the external wall, the only view that of the courtyard of the colonnaded cloister bounding it) with a para-residential monofunctional purpose (where the dead «sleep» or «repose») and with the presence of only a few related services (the church, the memorial chapel, «parking places» for temporary burial pending definitive inhumation, etc.) and, unlike the past, the exclusion of all other material activities even if strictly subordinated to the cemetery (such as the selling of flowers). The cemeteries thus became a «depository for the dead» and a place of quiet and meditation.

In the absence of more significant landscaping, the fundamental naturalistic element and instance of formal structuralization in cemeteries is provided by the stretch of blue sky overhead, as the living and ever-changing roof towards which the community of the dead is oriented and which derives both from the conventional reference to the place where God is symbolically situated and from the quantitative effect of the traditional form of burial and inhumation.

The enclosure at times amounts to no more than

the boundary wall separating the cemetery from the outside, a wall which takes upon itself (as in the past the walls of the church did) the memorial tablets of the exhumed, the urns of the ossuaries and small monuments, to a point where it has become a sort of charnel-house wall or burial-niche wall (recently, however, it has been made very thick for positioning the niches no longer parallel but transverse to the wall for an optimum use of the available space), or an actual portico. The open space was broken up and arranged according to the pattern of a typical urban residential zone: witness, as a borderline case, the comparison between the project for the Vienna cemetery and the plan of a foundation city like Philadelphia, or plans for the expansion of a 19th century city. The plan is laid out according to a precise gradatory sequence between the central axis, situated between the entrance and the chapel at the bottom, its main transverse lines (ceremonial avenues) and the secondary ways of crossing the various «fields».

The building elements measured in height as projections of the city and as factors polarizing the interior space are, on the one hand, the portal, which underscores the character of the cemetery as a closed and separate institution, and, on the other, the chapel (or, less frequently, the crematory) which reflects it architectonically.

If one excludes a few other elements of «public» architectonic composition of the enclosure and the interior space (war memorials, common ossuaries), all the rest has been left to private initiative, just as, in the 19th century town, private citizens were left with the task of constructing the city within the limits of the street network and the building code (the cemetery being seen as an «analogous city», or at least analogous to a part of the city of the living or, in this case, the cemetery seen as a «public service» which accepts private initiative and simply regulates it as a whole). On the one side, one finds the aristocratic-type structures of private chapels and big monuments; on the other, single individualized graves arranged as orderly fill-ins in rotation of the available space opposed to the social discredit of being buried in the common grave for the masses of the poor, which was quite customary throughout the 19th century (only mid-century in France was it prohibited to superimpose, vertically, several strata of burials in the earth).

Inside the enclosure-type cemetery, private individual and family chapels became the great architectonic theme of structural detail in the last two centuries, and particularly of modern architecture between the two world wars. These chapels fragmented and cancelled the effect of the portal or the outside wall, occupying the centre of the open space along the principal ways.

What they were might be called types of religious buildings or, as became more and more frequent, habitations (albeit miniaturized or partial habitations) — abstract plastic forms which were still habitations. For Jean D. Urban they were unquestionably a sheath for the body (the fourth after clothing, the box, and the burial niche), an exteriorized box transformed into a building in which the dead person disappears as a corpse and is restored as a presence, as the dweller in the habitation; a house that one can visit, keep clean, and provide with decorative objects that metonymically allude to the dweller.

This is all clearly different from the sepulchral interiors of antiquity. For example, the secret subterranean cells of the Egyptians or the Etruscans are places occupied only by the deceased in his second life, which the living normally should never enter and where one finds instruments of life placed there exclusively for the use of the dead person who, fully present, lives his new existential condition; therefore, they are not places appointed for the convenience of the grief-stricken visitor.

In these chapels, and still more in the mass of individual burials in the earth, compared with the radical simplification and symbolic deprivation represented by the burial niches, the ossuaries and

their relative buildings, one finds the expression of the whole ideological and iconographical repertory of funeral objects, ranging from the more or less miniaturized models and motifs of neoclassical burials (funerary steles, stone coffins, pyramids, obelisks, barred or half-closed doors, complete or truncated columns, urns, and women or guardian angels of melancholy and grief) to the skulls of the neogothic manner, the pietistic symbols of the Christian religion (crosses and statues) and down to the sculptorial setting of the drama of separation, of the virtues of the buried one and, typically 19th century, the symbols of his profession (an ancient theme — witness the Roman tomb of «the baker» with its characteristic furnace throats).

When the working class and the masses acquired the right to an individual grave and to the signs and symbols — however miniaturized — customary at the burial places of the gentry and the rich, the achievement created the place of maximum concentration and expression (after the private home) of the popular conquest of art, of its «touching» adaptation to the tastes and requirements handed down by classes which had in the meantime found other forms (incineration, in the north) and other places for their burial; this can be seen in Carlo Scarpa's «return to one's origins» in his tomb for Brion, a «modern Renaissance prince», or in the search for a tomb near one's «second house» in much more pleasant surroundings than the city. This is the triumph of *kitsch*, or rather of *neokitsch* — that is to say the *kitsch* of the catalogue or supermarket, according to Abraham Moles' definition, in the sense of the *art of happiness* or, at least in this case, the *art of consolation* which now works with minimum elements: with plastic flowers (but often more beautiful than the real ones with which they are mixed, and, in the burial niches, the name of the deceased, the «durable stone», vase and «perpetually» lit electric light).

Thus, in the ultra-defined typology of the conventional cemetery, with its spatial enclosures, its totally programmed temporal definition, its consolidated definition of the typological and morphological characteristics of the minor elements, left to a «free» secondary «repertory» interpretation, the cemetery-museum is laid out in a secluded place, as an anthology of the artistic symbols of a whole civilization, spelled out in ghostly and consolatory terms.

But the different importance of burial in niches compared with inhumation, or a new poetic intuition regarding a few of its often neglected parts, is beginning to modify the typology and image of the conventional cemetery.

The most notable example of this is Aldo Rossi's Cemetery, now under construction in Modena, a work programmatically the double and analogy of Costa's neoclassical Cemetery. The presence in the central courtyard of the «roofless and windowless house» of the ossuary, the elementary elements of the walls of burial niches, and the dramatic «funnel» of the collective ossuary of the abandoned and disinterred are poetic solutions which, shifting the emphases and the accents of traditional elements, point out new directions of research, although in a typological model which may be obsolete.

The Cemetery-Building

Flanking the conventional cemetery, a theme which was barely delineated and practically never realized in the 19th and early 20th centuries, but which today presents itself again with several significant propositions, is the theme of the cemetery as the work of one hand. Its nearest antecedent is that of the examples designed by the Enlightened architects of the 18th century, with the reproposal, on a collective and monumental scale, of the tradition of private mausoleums and ancient temples. The architects «of the revolution», in dealing with the theme of the cemetery, retrace the way analogously proposed for other important urban services, with the macro-scale reworking of historical types,

elementary geometric forms, and classified orders. As with prisons, the cemetery is assigned to a place outside the city, in uninhabited or naturalistically charged sites which foreshadow a strong emotional impact and which, with the architecture, aim to «make one shudder as he grasps the image of nothingness» (this being, for that age as it still is for our own, the meaning of death).

These cemeteries, left in the planning stage, consist primarily in a crematory and a structure housing burial urns, without any particular architectonic marks to distinguish single graves, being almost the phalansteries of death. The big collective structure became a theme with marked symbolic connotations, and in its turn expresses a tragic and profoundly antireligious vision of life as a reality moving towards nothingness, which only memory can oppose. Exceptions to this are the tombs of illustrious spirits whose memories, by contrast, are exalted, as for example in Boullée's «Warrior's Cenotaph», by enlarging the sarcophagus to a monumental scale.

In fact, in the culture of the Enlightenment not everyone is remembered, but only those who deserve to be celebrated for their deeds. For Francesco Milizia, a public commission should be charged with selecting those who have a right to a monument and, through it, to a place in the collective memory and to immortality. And the monument, as it did for the Romans, embodies the functions of memory and teaching: the function at once celebratory and pedagogical of burials in a lay community (Foscolo's *Dei Sepolcri* is a case in point). This Enlightenment operation, as we said, links up with both the typologies of individual mausoleums and the extraurban family tombs of the imperial Roman age, particularly with the tombs constructed by aristocratic families to house the urns of freedmen, who were buried after incineration.

Seen with fresh eyes in the last decade, so desirous of venturing beyond the idiomatic canons of Modern Architecture, from a strictly iconological viewpoint these projects develop four basic motifs, all of which are present in Etienne Louis Boullée: a) *buried architecture*, which is low-slung and only partly rises out of the ground, with a dramatic look which is evident in a creative line which runs from Giovan Battista Piranesi to Claude-Nicolas Ledoux, ending unexpectedly in Soviet revolutionary Architecture and in a few contemporary designs; b) *the architecture of shadows*, after the famous poetic intuition of Boullée, a layout in which the architectonic forms are cut as in a negative against an already dark background, and in the shape of forest trees silhouetted more darkly than their shadow against the background of a scene bathed in pale moonlight;

c) the use of *out-size* structures as an instrument for the expression of both the collective sense of fate, and the outstanding quality of a few (see Boullée's Cenotaph to Newton and Karl F. Schinkel's tombs);

d) *plain or «bare-bones» architecture*, therefore reduced to a simple structural element (a wall) or to an overall de-structured architectonic organism (which is unroofed, redolent of ruins, and incomplete).

The sensibility of the 19th century rejects such aspects as equalitarianism and anonymity, but also any collective judgement as to who has the right to the immortality of a monument: on the one hand, death is reduced to a much more private and family level and becomes less frightening albeit more melancholy; on the other, a memorial structure is demanded as a right, as long as one is prepared to pay for it privately.

The role provided for in the Milizia Commission, then, was not completely eliminated; it had to come to terms with the new urban middle class which, in the second half of the 19th century, was to find its temple in the *memorial chapel or pantheon of illustrious men* — as will be seen in the cases of Milan and Madrid — a temple, however, soon filled with a plethora of new gods, leaving no room for

those of the future.

But it was in the mausoleums and memorial chapels of the wars of national independence and, above all, of World Wars I and II, that the anonymous and collective dimension was to find expression, in large complexes on a monumental-landscape scale; whereas on a more reduced scale, the monuments and ossuaries of the war-dead were to enter the conventional cemetery only to politicize it with their presence as volume and with their positioning.

In more recent years, the reasons for reproposing cemetery-buildings seem to be mainly a matter of economics, owing to the cost of land near urban areas. And they have come about because of the spread of forms of burial in niches above ground, in keeping with modes of multilevel organization which are now largely conventional, when they have not actually come about because of an explicit desire for a formal analogy of the «home of the dead» with a residence or with other buildings (such as office buildings) in the city of the living.

This urban mimetism, in practice achieves a sort of exorcism of death as diversity, consonant with its present-day social removal. Only rarely does one find a richer elaboration of its symbolic characteristics, even though it cannot be said that the cemetery-building, as a type, has found a suitable architectonic representation comparable with the suggestiveness of the examples from ancient Rome.

The Open Cemetery

A third fundamental type of cemeterial architecture, which today has rediscovered significant proposals that go beyond the conventional 19th century cemetery, is the one marked by naturalistic elements and by an open plan, with the reduction or disappearance of the architectonically emphasized enclosure in favour of such elements as trees and/or of the natural limits of the landscape. This type can only be partially related to the monumental landscaped cemeteries of the North European 19th century, in which the architectonic element tends to be reduced to the collective elements alone (the ceremonial building, the crematory, and the ossuary), and to the naturalistic park redolent of Rousseau and the English-style garden which, as such have found their happiest expression in this century, in such extraurban cemetery-parks as those of Auzelle in France and the park or forest cemeteries of Germany, Northern Europe and America (quite famous here is the Forest Lawn Memorial near Los Angeles). The strongest characteristic of this third model is the fact that the naturalistic element is part of a territorially open structure often imposed on a linear element of pathway.

Rather than centripetal, the organization of the cemetery along one or more of the linear paths that design an open form is in its turn of quite ancient origins: ranging from the canyon with stone tombs at Petra, to the extraurban Roman consular roads along which mausoleums and small private graves were aligned, to the Etruscan funeral «roads» and to the very subterranean labyrinthine structures of the caves transformed into catacombs by the Christians. These are open structures with often uncertain boundaries and termini very much like the burial places in the early Christian cemeteries above ground, scattered in a disorderly way around the graves of saints and martyrs (a multitude of presences around a few building structures).

Exemplary of this type of cemetery is the 1938 design for the cemetery of Gothenburg drawn by Gunnar Asplund. This consisted of a wall which, almost a Leopardi-inspired hedge, does not close off a «different» space, but divides «that side» from «this side», within which the pattern made by the tombs ends at the foot of the hill, without any other physical limit than the horizon drawn by its outline against the sky.

Equally interesting are the examples which

rediscover a relationship with the earth through open-air excavations: from Carlo De Carli's «ruts» for Chiari (1971) to Arnaldo Pomodoro's fractures for Urbino (1973), to the excavated way of Avon, Tentori and Zanuso in the Longarone mountain (1975). There one perceives an unsuspected affinity with the excavations and outcroppings of a rediscovered Etruscan necropolis, with its groups of recess graves (burial niches in our day) and barrows rising out of the green landscape. In them the image of the return to the earth is poetically reinterpreted as an excavation in nature and the gesture of removing earth to make a burial place for the dead: the first sign of man's architecture, like the tumulus in the wood mentioned by Adolf Loos.

This much more natural and open type of cemetery, in going beyond the rigidity of the conventional model, in our day expresses the quest for a new cultural vision of death, which will in the first place establish a new and fundamental relationship between the cemetery and the city. It concerns not only the scale of the project and its siting, but more properly the genetic connexion between the two terms. It was always thought that the cemetery would gradually change in a way analogous to the city: but what if the reverse were true, and not only because of the paradoxical resemblance, pointed out by Jean Baudrillard, of dormitory quarters with cemeteries?

In its origins the city of the dead precedes the city of the living, not only because the traveller who arrived in a Greek or Roman city saw first of all tombs and funerary steles, but above all because before man occupied any locality permanently, there was already a permanent abode for the dead. Thus, the great universal library, beyond a certain historical point, no longer offers us the history of man and the meaning of our past through manuscripts, but through its necropolises.

Moreover, Italo Calvino's Marco Polo tells the story of a city of the dead which quickly changed its urban structure, but that, contrary to what people believed, it was not an imitation of the city of the living but rather the reverse: the city of the living was secretly imitating the city of the dead. In the face of the proven unfeasibility of the great unified 19th century design for the city, and of the parallel crisis in the cemetery as an ideal architecture, blocked and at a standstill, a new open form it figures in a wide-ranging search for a disarticulated urban form which, in the cemetery as well as in other collective services, would find the cornerstone of its own functional and figural structure. From a symbolic point of view the open type of cemetery confers new meaning and value on the relation between individual mourning and a collective and institutional presence.

In fact, at least in Italy, it seems hardly possible to follow the trend recently consolidated in northern countries of cremation as the prevalent form of burial. This is only the technological acceleration of the corporeal disintegration of the deceased, the last coherent act of which is (apart from such considerations as public health and real estate) the dispersal of the ashes. In a word, it foreshadows the abolition of the cemetery itself, which is reduced to a necrophagous machine in the crematory and to the ancillary spaces for the last funeral rite, which oscillates between functionalism and the tragic necessity of rapidly evacuating the dead.

Just as impracticable in Italy (for the moment) is a line opposed to the northern European and widespread in the United States and Canada: the line of an all-out conservation of the corpse as an attempt to preserve oneself and deny death by the resumption and sophisticated development of processes of mummification, freezing, etc., and, on the symbolic plane, the restoration of illusionary and hyperrealistic aspects in the simulation of life, with the cosmetics of the dead «in rural, athletic or university style» through reddish, bronze-coloured, or pale make-up. In this case this architecture passes from the «hardware» of the ancient home of the dead to the «software» of the Funeral Homes and

the multicoloured illusionary terrains of burial villages zoned off by professions, hobbies, and formal stereotypes sarcastically represented in Tony Richardson's film *The Loved One* (1965). But actually the picture that concerns us most finds the masses poised between the two traditional forms of burial: in the earth and in burial niches above the ground. And the problem of a new balance between the private and collective remains unsolved. To this day the cemetery is still designed like a picture that architectonically expresses (that is, using as means space, topology, distance, and lighting) an interpretation of the theme of death on the part of the collectivity. This interpretation incorporates recognizable signs of individual identity which should last as long as it takes the private person, or more rarely the collectivity, to assimilate his grief; signs of compassion which show respect not only for the deceased but above all for the bereaved; and it should last long enough for the latter to grasp the reality of the separation and be supported by symbolic substitutes of the departed one.

The symbolic public service of cemetery architecture offers support for the personal assimilation of grief, with its realistic allusion to the collective nature of birth and death. Evidently, such a theme easily lends itself to empty rhetoric, which mortifies private feelings, or becomes a pretext for realizing in a separate place free of contradictions the kind of architecture that cannot be done in the city. The «return» of the dead to the enlarged metropolis of the living should be neither improvised nor drastic with respect to a city and civilization which is endlessly frightened of death and of the signs of death which threaten it and negate it, even and perhaps especially where (as in the consumer ethos) that civilization considers that it has given the best demonstration of durable existence.

The problem of the new cemetery is then that of fostering a new confidence and simplicity in the face of death, therefore the problem of a more minute and articulated scale of intervention, of striking a new balance between artificiality and naturalness, between technology and emotional and consolatory symbolism; of a dialectical relation between death and life which must not be that of darkness and nothingness, but that of a contrast between closed and open, empty and full, internal and external, shadow and light.

The architecture of cemeteries in Lombardy

Antonio Acuto

1. The Milan tradition, upheld by the findings of archaeological research, has it that the first Christian cemeteries lay nearby already existing burial grounds outside the wall built by Maximian, along roads leading out towards the surrounding region. Detailed reconstruction of their topography is lacking but if we take as an example the Christian cemetery outside Porta Romana, following the Via Porticata, or if we consider the position of monuments erected to Valeria, Vitale and Vittore beyond Porta Vercellina, we may presume that, like earlier pagan graveyards, those cemeteries were situated along roadways.

It is known that in 378 A.D. Ambrose buried the body of his brother Satyrus close to that of Vittore. On returning some days after to commemorate his brother, he spoke thus of death: *In what can I find comfort except in the hope that soon I shall be with you, my brother, that our separation caused by your departure from this earth may be brief, that through your intercession with God I, who so dearly long to be with you once more, shall shortly join you? Who is there on this earth who does not above all else desire that this corruptible body shall take on incorruptible form and this mortal body become immortal so that we whose fragile bodies cause us to suffer death may no longer fear it, may rise above nature?* To Ambrose, therefore, death appeared as something desirable (to a later sermon he gave the title *De bono mortis*): mortification, in some ways an imitation of death, gives meaning to life. *Flight from this world* is necessary in order to feel close to the unhappy in need of help, a network of a new solidarity replacing corrupt and self-seeking relations which merely oppress and disintegrate. Mutual aid among the living, who form part of the new community, must be extended to the dead, the one interceding for the other.

This idea of solidarity, inspired by doctrinal precepts that were to overcome an existing state of profound crisis (opposition by the followers of Arius (Arians) to orthodox catholicism, each side with its own interests, economic to some extent) found in that context its most convincing form of expression, making for identification of new alliances among established groups and social classes within and without the town.

It was on the suburban cemetery sites that Ambrose built his churches which he saw as serving both town and country; one of these, the *basilica martyrum*, was built near the tomb of Satyrus, perhaps actually in the year of his death.

At that time Milan had become a centre for production of *city gate* sarcophagi, so called for two reasons: one because they were placed outside the most important gates into the town, and another because they bore carvings showing Christ and the Apostles before the walls.

2. In his considerations on the *Loca Sanctorum* in Lombardy (especially in the areas around Milan, Pavia and Como) Gian Piero Boggetti explains how dedication of churches in Longobard times (or at least until the end of the 6th century) should not, as usually thought, be attributed to individual devotion or to pilgrim-spread cults, but should rather be seen as part of a complex but flexible strategy (partly Anti-Arian but also partly Anti-pagan) adopted by church missionaries and applied through the practice of *exauguratio*; this meant that sites where the Longobard religion had formerly been exercised were chosen for building new catholic places of worship dedication of which was made allowing for the situation prevailing at that time. So it was that chapels and oratories became widely established in the Longobard cemeteries, near their settlements but, more often still, in isolated spots, dedicated to St. Michael the archangel whose task, according to a legend common to both catholics and Arians, was to preside

over «weighing» souls for judgement after death. In those cemeteries tombs were laid out in parallel rows which led to their being called *row* or *strip* cemeteries. In these poles were sometimes fixed into the ground in accordance with a Longobard custom: *if someone of their community died far away, in a war or for some other reason, his relatives placed a pole in the ground among the tombs; at the top of the pole there was a wooden dove whose head was turned in the direction of the place where their lost one had died so that at least they would know in which direction lay the place of this death.* An example of this type is the large suburban cemetery at Pavia situated north of the Roman walls where the wife of a Longobard king, converted to catholicism, founded the *exauguralis* church dedicated to the Holy Mother of God, Saint Mary in Pertica, conferring upon it the status of a royal burial ground. About 1490 Leonardo da Vinci decided the layout, a circular building (also called Santa Maria Rotonda) with eight columns at the points of a central octagon marking out a ring-shaped ambulatory onto which faced sixteen semicircular recesses cut into the thickness of the outer wall.

Early in the 7th century, a newly built cemetery standing at the northern end of Lake Como, was given regular status by the Bishop of Como (meaning by this that its organization was confirmed but its Longobard symbols were removed) and as Como came under the ecclesiastical jurisdiction of Venice, to the oratory erected in the centre of the cemetery was given the name of Justina, the patron saint of Padua.

The *esauguralis* foundations, extending to the cemeteries of fortified districts and castles (like the church of St. John the Evangelist, author of Revelations, in the cemetery lying within the walls of Castelseprio, consolidated territorial control of the scattered settlements of the Longobardi people, in the end replacing the institutional organization of late Roman society by a wider network of relations characteristic of the new religious community.

3. *Emphasis must be given to the high level of decorum observed by our fellow citizens in death and burial as in their lives. This is clearly seen in the churches and graveyards of our town, where there are more than two thousand stone tombs, some of marble, some of other kinds of stone. Each has a lid made from a single piece matching the stone used for the tomb. The cost of some must certainly have exceeded twenty silver marks.*

So wrote Bonvesin della Riva in 1288 when describing the rapidly growing Milanese Workshop at the centre of a well-served area (water taken from the river Ticino had for some decades been brought as far as the church of Saint Eustorgius) where craft activity thrived (in the settlements outside the walls and on the lands of the Villae we find special buildings, some called mills, others farms, and so many of them that it would be a hard task to count them all). A view of the town from the new civic tower reveals its circular form surrounded by a wide canal flanked by banks on the inside and a fine wall outside beyond which so numerous are the dwellings as to form a town on their own.

To the right and left, facing the canal stood groups of densely crowded houses built up outside the walls at the meeting points of main roadways leading towards the ancient basilicas transformed into monasteries, and to the convents of the new orders of mendicant and predicant friars. In this belt of land, the special urban features of which formed a transition between town and country, a new kind of cemetery — adjoining the church already full of tombs — was coming into being. Not only well-to-do families but also craft brotherhoods and organizations entrusted their dead to the church. In this work Dominicans and Franciscans were particularly active.

In those years radical alterations were made to the south side of the church of St. Eustorgio, head-

quarters of the Dominican friars since 1227, including the addition of chapels, built by the nobility, facing onto the nave in *cornu epistulae*, and of tombs placed against the outer wall, while the enclosed graveyard at the front became filled up. In the church of San Francesco grande, though built not long before at Porta Vercellina including within its walls the ancient cell of Narbonne and Felice, two of the three great cloisters were quickly filled with tombs while the church itself soon became the most popular burial place of the town. (A similar role was filled by other Franciscan churches in Lombardy, such as those in Bergamo, Como, for example).

After 1318 Bonvesin was buried in one of those cloisters and an epigraph to his memory said of him that he had belonged to the third order of the Umiliati, was a teacher of grammar, organizer of the Legnano hospital, author of many works in the vulgar tongue. One of the most important of these was *Il libro delle Tre Scritture* in which the black writing represented death and the twelve pangs of hell, the red writing representing the blood of Christ recalled his incarnation and passion, the gold writing praised the twelve glories of Paradise. The exclusion of Purgatory from representation in the afterlife instead of the generally accepted version, was consistent with the Umiliati brothers' strategy rooted in heretical movements, basing itself on renewal of religious life through directly productive work rather than activities allied to begging practices.

For some time past the hospitals too had had their own graveyards as, for instance, the Bishop's Brolo, an open space to the left of the Seveso river between the roads of Porta Tosa and Porta Romana beyond the canal (where a number of well-established benevolent activities were concentrated — the hospitals of the Brolo, of S. Antonio, S. Barnaba, S. Lazzaro and S. Nazaro) which appeared as an area full of excavations, fields, clumps of trees, churches, cemeteries, hospitals. All this attracted a great many people there. When in 1301 the parish of Santo Stefano in Brolo obtained three poles of land from the Archbishop, lying between the church, the vegetable market and the embankment of Porta Tosa, for its new graveyard, the agreement included a special clause stating that none of the activities previously carried on there was to be hindered or prevented, especially the market held on Fridays. As this cemetery was so popular a chamber was built up against the wall of the old one where exhumed bones could be kept; an aperture towards the outside was made for viewing and for devotion.

At the church of San Lorenzo, the cemetery named «Cortina» was situated between the Roman pillars and the frontage while to the north lay the outer cemetery and the market.

4. About halfway through the 15th century, when burial in the town's churches had become an accepted practice, deep-seated changes were being made to the way control of the region was being organized. These plans involved not only the centres of religious life, such as the cathedral, parish churches and convents, and concentration of the many small hospitals, but also concerned residences of the old and also a new aristocracy (acquisition of possessions out in the country having proceeded apace alongside those made by ecclesiastical bodies) whose members directly handled, or managed under contract, the financial, administrative and military services.

In the course of research to improve urban layout and appearance consideration was also given to design of cemeteries and monumental architecture generally. An early initiative was that undertaken by the Borromeo family. In 1442 Vitaliano, revenue collector and family treasurer, purchased the living of the newly completed church of S. Maria Podone opposite his own residence. He had the apse rebuilt and on the right hand side added a large polygonal chapel to be used as a family tomb (but actually he preferred the cemetery of the saints,

namely S. Francesco grande). In the space between the church and his house Vitaliano organized tournaments, jousts and other public shows, including a ball game.

Some years later, in 1460, Filarete prepared plans for the Hospital. In the middle, connecting the men's side to the women's, he designed an arched quadrangle at whose centre stood a square church surrounded by a colonnade dividing the main quadrangle into two parts; in that situated behind the church he designed a kind of charnel-house. This consisted of a rectangular underground chamber (one side measuring thirty «arms» and the other twelve). In place of a floor it had a stout iron grating on which the dead bodies were to be deposited, just above but not touching the water flowing underneath. In the vaulted, pillar supported ceiling holes were cut through which the bodies were dropped. At ground level a four-pillared canopy protected an altare where once a week mass was read for the dead. Other burial places were situated under the colonnade round the church from which a stairway led down into the underground chamber below.

Construction of the chapel behind the apse of the church of S. Eustorgio, extending the left hand nave, was ordered in 1462 by the head of the Banco Mediceo, Pigello Portinari; this building was separate from the rest of the church, having a central plan and rising to a considerable height. Differently designed yet possessing features similar to this chapel were two great family tombs; one by Bramante for the Sforza family at the church of S. Maria delle Grazie (1492) and another by Bramantino for the Trivulzio family at S. Nazaro (1512) to hold the equestrian monument conceived by Leonardo. The first, at only a short distance from the Sforza castle, overlooked the road to Porta Vercellina; the second faced onto the road to Porta Romana, near to the home of Marshal Trivulzio at the corner with Via Rugabella.

These tombs were designed as ornaments for public places, as were also the Colleoni chapel at Bergamo and the church of the majestic Certosa on the road to Pavia. Some while previously Leon Battista Alberti had expressed his thoughts on the subject: the road is a building; among non-religious buildings it is the one possessing the most markedly public character, used as it is by the local people and by strangers to the area; to beautify it the ancients not only kept its edges straight and in good order as well as paving it for long distances, but they also placed family tombs well in view at the roadside. This was no sign of ostentation, rather did it possess highly pedagogic values: *I think it likely that in ancient times people first began erecting tombstones or planting trees — as Plato in his «Laws» liked to imagine — to announce the presence of a grave; after that they began building some form of defence over and round the burial spot to prevent animals from burrowing and exposing the body. Then, with the return of flowering fields or ripening corn, as was the season when their dear one died, they felt afresh the sorrow of their loss and, recalling the departed's words and deeds, returned to the place bringing with them what they had in honour of his memory.*

5. In about the year 1540 Vincenzo Seregni drew up a plan with proposals for completion not only of Milan cathedral but also for arrangement of the surrounding space. Large-scale demolition work laid bare a rectangular area on which the cathedral, on its platform with steps all around and with angular turrets on its frontage, occupied the central part. What was to form the square itself lay in front while behind the apse, continuing the lengthwise direction of the cathedral, he designed a large cemetery, also rectangular in shape, enclosed by arcades. The idea of a cemetery there was not entirely new as work on an earlier one, based on the Pisa graveyard, had been begun at the end of the 14th century. This had however been abandoned and the work already done on it demolished. In the present case the cemetery formed part of an overall plan of centralization to be-

come more clearly defined in the next twenty years. Seregni was also shortly to propose completion of a project for piazza Mercanti that was to be connected to Palazzo Marino by a new road in fulfilment of the intentions expressed by Galeazzo Alessi. The square, the cathedral and the cemetery, close to the city's administration housed in the Broletto, and flanked by buildings of the financial aristocracy, was to become the main centre of the town new ramparts for which were in progress of construction.

In great part unexecuted, this plan was replaced by another based on functional flexibility and carried forward by Carlo Borromeo. Under this latter plan the governing institutions were to be grouped according to their specific functions (religious, administrative and military), town-country relations were to hinge on the new colleges and on the convents transformed into seats of higher learning, while urban and country life was to be reorganized around the parishes.

A thorough reform of church organization was therefore needed to enable it to face its new role. So began the move for taking tombs away from naves and chapels and from that time on only clergy could be buried there, and then only where it had been previously stipulated. The other tombs had to be moved out to graveyards around the churches. Detailed regulations were prescribed for this: *Cemeteries situated in front of or below the entrance to the church will certainly serve to recall to the living their love for those buried there, and human frailty, but as the oft-trodden paths in and around the church mean a risk of bodies becoming exposed to animals, to servants or to people's feet, to meetings and other acts less worthy of that sacred spot, as well as to any violations committed during the course of the day, cemeteries should preferably not be built in front of or below the vestibule of the church if there is any possibility of placing them elsewhere. They would best be situated along the north side of the church... Rather than open, they should be surrounded by walls on all sides... Within the cemetery walls there should be an enclosed chamber covered with a roof, preferably vaulted, into which an easy view may be obtained; this chamber should be used for orderly arrangement of the bones of disinterred bodies... All doors, in whatever position, must be provided with strong bars and bolts, and must only be opened when necessary.*

For that matter, advent of the plague had since 1524 been a sufficient reason for removing the dead from churches. In such hard times a plot of ground, known as the Gentilino, had been chosen near a farm bearing the same name outside Porta Ludovica, and there a communal grave had been dug. When this had once more to be used in 1576 during a further epidemic it was found to be inadequate and two more were brought into use, one outside Porta Romana near the school of Saints Celso and Aquilino, and one, called the S. Gregorio burial ground, outside Porta Orientale near the fever hospital.

6. Historians have now recognised that the seventeenth century crisis in Lombardy was not so much a question of prolonged decadence compared with normal economic expansion, but was characterized rather by a reversal of town and country relations following abandonment of production in the towns and its reorganization in the country. Ecclesiastical bodies took a considerable hand in investments in country property. Initially reorganized by Carlo Borromeo, under Federico church property grew, partly by bequests and donations but also by a different use being made of monastery endowments. From about 1640 to the end of the century investments tended to be made in buying up small peasant properties and even larger agricultural concerns facing crisis on account of changes in production relations until finally, at the beginning of the next century, ecclesiastical bodies had become active in providing credits to agriculture. In this way the official church organizations be-

came more strongly established to the detriment of those based on the parish whose power was further weakened by the rapid expansion, both in numbers and in patrimony, of the brotherhoods who had their own oratories, chaplains, etc. Thus was the original idea of the Borromeo family distorted right at its roots since its aim had been to involve the masses and achieve education through the parishes, now replaced by devout practices. Towards this new institutional network a popular kind of religious feeling was expressed allied to a different culture related to natural events and to seasonal changes in work in the countryside. The effects of this culture were transmitted to the towns through migration there of people leaving agricultural work giving rise to a form of contamination considered as «devotional excesses». Fusion of these tendencies took place in the cemeteries. Towards the close of the 17th century at the Ospedale Maggiore (where Filarete's plans for the cemetery had not been put into execution, a walled-in area having for a long time been used instead) the burial ground, construction of which began there in 1624, (*Brùgna vecchia* below the 17th century church and adjacent building on the north side, *Brùgna nuova* along the canal) was found to be inadequate from all points of view. The new one, situated just inside the eastern ramparts of the town, at the edge of the archbishop's garden and connected with the hospital by a door and a bridge over the canal, was brought into use after much difficulty in 1698. Work on a more limited programme had begun three years before and was completed in 1731 by Attilio Arrigoni and Carlo Francesco Raffagno who had been appointed technical supervisors to the hospital. The cemetery was a complex containing many original typological characteristics. The church, in the form of a cross, stood in the middle of a large area bounded by a high colonnade with windows facing outwards, shaped in a series of lobes; the tombs consisted of large chambers designed for collective burial extending below the church and colonnade. The bodies, either nude or wrapped in a sheet, were lowered into them through openings which were used in rotation. Arrigoni's original design did not include the colonnade which was added when the church, although enlarged, was found inadequate for the purpose not only because of the great number of burials but also because crowds of people were constantly present.

Other meeting places for people from the town or from the *Comune dei Corpi Santi* were held in the ancient *fofponi* of S. Gregorio at Porta Orientale and at the Gentilino burial place outside Porta Ludovica, but also at S. Bernardino where work was proceeding on complete reconstruction of the ossuary and church (this latter facing onto the square recently created for the market, in place of the cemetery of the former Ospedale del Brolo that went out of use when the hospital itself was closed in 1652). At these gatherings appeals were made to the dead for rain during periods of drought, or for the return of fine weather after floods, or else for the end of an epidemic that was killing off all the animals.

According to an established custom of those days, a great crowd made up of the common people assembled together in the evening to follow any hearse that, crossing the bridge over the canal, carried away the dead from the hospital to the new burial place at Porta Tosa; after the procession and funeral rites the crowd split up into groups which toured the town returning home late at night reciting prayers. This custom is referred to in a report issued in the spring of 1767 by the authorities who had been urged to have bodies carried away in the middle of the night in order to avoid these devotional «excesses». On October 24th of that year the city council issued an edict banning burials inside the town. Clause 8 of a later one, sent out to the Chancellors who had to ensure its being put into effect (October 11, 1768), stated: *As far as possible, for greater decency in the churches, a return must be made to the custom of bu-*

rying the dead outside the churches, and for this purpose a cemetery must be built on an open site at some distance from the inhabited area.

7. The reasons of health invoked by enlightened public opinion, and adopted by the administration, were however of secondary importance being accompanied by concern for public order. Transfer of the urban cemeteries outside the walls was part of a much wider reform aimed at making church work a function of the state apparatus and including it in the new economic regime. Strengthening and reorganization of the network of parishes (whose numbers and personnel had been reduced and consolidated in relation to population served, financed by a fund for religion created by combining the fortunes and benefits expropriated from the regular orders and exempt from taxation) was part of an attempt to make use of the secular clergy — who had survived suppression and had been retrained — for cultural work with the rural population with that engaged in services in the town. The aristocracy, on the other hand, whose interests were by then clearly distinct from those of the church, received good offers for investment in landed property and undertook the work of promoting new public institutions, mainly for assistance, in the form of charities. The idea behind these reforms was to encourage settlements and productive activity in the country so that the town would acquire a mainly institutional role, would become a meeting point for trade and relations with external service networks.

The uncertainties present in execution of this plan expressed in structural contradictions, also made themselves felt over decisions on construction of new cemeteries when, between 1774 and 1785, discussion took place over the question of whether there should be a single cemetery for Milan, situated at S. Gregorio, or a number of them placed at different points outside the city gates. Plans for the single cemetery were drawn up by Giuseppe Piermarini (others were made by Giovanni Antonio Bettolli and Carlo Riccardi at the request of Galeazzo Serbelloni appointed by Firmian); this was to have been a part of the changes proposed for the road to Porta Orientale planned to become an important radial roadway suitable for ceremonial occasions, for which the cemetery just outside the city ramparts (now to become a public walkway linked to the shady area of the Boschetti) would be the monumental structure marking its terminal point. The idea of a single cemetery was finally dropped in 1785 when Piermarini himself was completing work on the public gardens and ramparts. In that same year the new cemeteries came into use: these were the *Gentilino* at Porta Ludovica, the *San Giovannino alla Paglia* at Porta Vercellina, the *Mojazza* at Porta Comasina, the *S. Gregorio* at Porta Orientale, that known as the *Fopponino* at Porta Tosa only to come into use in 1826. These cemeteries were small enclosures designed for individual graves, each meant to serve a part of the town and a part of the *Comune dei Corpi Santi* near to it; this *Comune* had recently been granted administrative independence and excise privileges.

In the country settlements, initiative over cemetery reform was taken by the landed aristocratic families, sometimes in advance of the town, who included it in a wider scheme of reform. Galeazzo Serbelloni, an important imperial official and future President of the Directorate of the Cisalpine Republic, devised a plan for Gorgonzola, the family feudal seat, included in which was construction of a canal for irrigation leading off from the Martesana as far as Melegnano, and roofing over an area for the public market place, as well as a church (to cover the new area for keeping baptismal records) a cemetery and a hospital. Simone Cantoni, whose work on plans for the Serbelloni family house at Porta Orientale in Milan had just been started, built the new cemetery outside the village of Gorgonzola (1776), a simple enclosure with monumental entrance imitating the form of

a city gate. The church, also the work of Cantoni and built between 1802 and 1806, was placed near the Martesana canal on the side opposite the village, its nave continuing the direction of the cemetery; to one side of the porch, in a continuous line with the frontage, a deep recess was cut to house the tomb of the Serbelloni family opening onto the square.

8. During the 19th century most of the towns and villages in Lombardy built cemeteries of their own; this *cemetery building movement*, as it has been called, had its beginnings outside Milan. Here, in Napoleonic times (following demolition in 1807 of the ancient cemetery of S. Francesco grande, immediately replaced by Gerolamo Rossi's enormous barracks), much energy was devoted to designing the *Italian Pantheon*, the purpose of which was to honour the memory of men who have given signal service to their country in fulfilling the duties incumbent on them in positions of high responsibility and in the administration of justice, in military careers, in civil life, in science and the arts. A decision was therefore taken in 1809 for a radical reform of the *Fopponi*, the 18th century burial ground of the hospital no longer in use for some time past on account of its proximity to the town. A trial design was made by Simone Cantoni while the officially appointed architect, Luigi Cagnola, worked out three possible alternatives: to keep the church and colonnade though entirely re-designed, to keep the church and take away the colonnade, or to demolish everything and start again. Maintaining the central plan as before, wide tree-lined avenues joined the complex to the system of straight roadways, and including the *Piano degli Artisti* of 1807, in which Cagnola had had a part, in the eastern part of the town behind the Hospital. In this way the *Pantheon* project found its rightful place within an overall strategy, at the basis of the *Piano*, for transforming the framework of the city from the inside.

Further designs around the cemetery theme (Carlo Amati's in 1802 and 1835, Francesco Durelli's in 1806 and 1820 — the latter a prize winning design at the annual competition organized by the Academy of Brera) remained at the stage of ideas only.

The first cemetery destined to become a *single burial ground for the whole town* was designed for Brescia by Rodolfo Vantini in 1815 and work on its construction was begun in that year. It was situated outside Porta S. Giovanni, adjacent to the Fair ground; in its centre on a circular plinth rose a Doric column at the top of which was a large lamp. In the middle of the northern side stood the *pantheon*, a circular church with a tetrastyle pronaos; an architraved portico ran along both north and south sides curved in the middle to form an exedra. Low arcades closed the other two sides. Cypress trees were planted along the approach road and round the semi-circular access to the cemetery. The *cemetery-museum*, distinguished by its civilian characteristics still reflecting the revolutionary ideal, was part of a plan of implementation which, while aiming at reorganization of the town along practical lines to clarify its functions, also included large-scale infrastructuralization towards the surrounding region. Over the following years Vantini took an important part in putting these plans into effect and during the course of his work in the smaller towns strung along the foot of the Alps (Iseo, Rovato, Travagliato, Rezzato, Salò and others) he constructed their cemeteries while other works such as market places, civic towers, municipal buildings, hospitals and schools (the designs for many of which he supplied himself) were also realized about that time.

A neoclassic type of architecture having been adopted for the various buildings in the cemetery at Brescia (family tombs, walled-in burial niches, etc.) ensured a unity of style for the whole. Apart from the Verona cemetery, where Giuseppe Barbieri had in 1828 erected an immense architraved doric colonnade making it into a piece on its own, in sub-

sequent cemeteries the outer enclosure became merely a uniformly arched portico repeating the style used for family chapels, to the point where neo-classic lines became a pure stylistic decoration; such was the case of the Cremona cemetery, designed by Luigi Voghera in 1821 and that of Como by Luigi Tatti in 1850.

The project presented by Alessandro Sidoli at the competition organized in 1838 by the Milan Municipality for the Monumental Cemetery, replacing the suburban ones, was well received because, by the use of different typologies and styles, it represented a reaction against use of the cemetery as a place of eminently domestic tomb worship so popular with the middle and lower-middle classes and encouraged by the clergy. In his presentation of Sidoli's project, modified for publication in the *Giornale dell'ingegnere architetto e agronomo*, Pier Ambrogio Curti in fact wrote that, considered as a whole it is clear that he has followed the lines already adopted by others for monumental cemeteries; it should be recognised that he showed ability in introducing that variety which contributes towards conferring upon the building a character at once solemn and religious, rightful for the environment of tombs, at the same time bearing witness to the generous piety and munificence of the town. In addition to the original constructional and decorative ideas used for the church, situated on the curved side of the enclosure, and for the light-tower placed in the centre, the innovations brought by Sidoli to his work consisted in his having set the doric-grecian style portico at the boundary on a high base, containing the underground chambers for the burial niches, but mainly — having placed the two Temples of Fame at the middle of the shorter sides of the enclosure, and leaving aside that unity of style which principles would have required him to adopt, the architect was expressing his preference for a layout and decorations in sixteenth century style in order to achieve a variety of monumental effects.

The following year, through the columns of his paper *Il Crepuscolo*, Carlo Tenca wrote against the Municipal intention of executing the project by Giulio Aluisetti which, after a hard-fought debate, had been given preference over Sidoli's, pressing for acceptance of a concept in line with civil and artistic change: *there is still another aspect from which to view mortuary asylum in relation to the art and degree of civilization of a country; the very idea of death is no longer, as it previously was, contemplation of silence and nothingness; rather is it a creative source of lively sentiments and an appeal to virtue and social labour... death today is bound up with life not to burden it with the terrors of common misery but to arouse our forces and, for the common weal, point out the debt of common sacrifice... The cemetery must therefore convey this sense of our society as well, harmonizing the thought of death with that of surviving vitality and of the social destiny of man. In this city of the silent, so near to that of the living, there must be no lack of symbols recalling be benefits and the glories of man, and just as free expression is given to personal and domestic affection, so must we not forget to further recognition of the great virtues and of illustrious people.*

In order to fulfil this need a different architectural programme was required: *there is no doubt that if we want a consistent style for the portico, the Longobard style can offer us must finer examples for us to imitate, not only suited to the sorrowful and monumental character of a cemetery, but also to express those extrinsic qualities necessarily present for which the classic style is inadequate... The Lombard portico, on the other hand, would allow sufficient spaciousness in which to contain and show to the best advantage any larger monument; it would more long lasting being of a plainer construction; its arches, where needed, could be increased in number and given smaller spans. Lastly, the decorative effect could be obtained from the differently coloured materials used. At any rate counterposition of the Longobard style to that of*

Grecian-Roman is made better to show up how unreasonable is the prejudice corrupting our art and causing it obstinately to oppose any progress in ideas, not only on account of the desire to replace an imitation by another... By accepting Lombard art as a starting point and conceptual basis, there is no forgetting how much our present wider and more complex civilization requires of architectural invention.

Following the Unity of Italy, in the Municipal Council Carlo Tenca supporting the proposal that Aluisetti's project for the cemetery should be definitively rejected (though meanwhile work had been started on a modified version under the direction of Giuseppe Pestagalli), not only proved its inadequacy from a practical standpoint but also brought to bear on the question the arguments he had put forward from the columns of *Il Crepuscolo*. When explaining to the Council the decision to avoid naming the winner of the competition which followed in 1860, Camillo Boito, a member of the judges commission, in commenting each project considered outlined the features of a possible solution to the problem in a decided departure from Tenca's proposal full of «Risorgimental» references. The cemetery was not to be a place for monuments to illustrious persons which could be placed to greater advantage in public places in the town. *Pantheons and Temples to the famous* were therefore unnecessary. The real significance of monuments to the dead should be admitted, namely that they expressed the *vanity of the living* though they would not be entirely condemned if they could really be considered as works of art. It would be necessary to devote a part of the cemetery area to these monuments and give it the characteristics of a *gallery of sculptures*, properly lit from above. Another thing to do away with was the elevated light considered out of keeping with modern tastes. Rather than accumulate references to the past, the main problem of cemetery designing should be clarified; it consisted in finding the right relationship between architecture and natural surroundings, by a merging of buildings with large flowering spaces for ordinary burial, with others set aside for gardens small in size but varying in the shape and colour of the trees and suitable for placing monuments along its pathways. For a city of the plain like Milan, it would be quite unsuitable merely to create a *picturesque and romantic garden*. Finally the church itself, if placed in a central position at the front and facing the town, would establish a clear relationship with it, while a lower wall surrounding the rest of the cemetery would make it possible to see out into the countryside around it. To prove his point Boito worked out a project for the finals of the competition in 1863. The winner was Carlo Maciachini.

Maciachini's cemetery, opened for use in 1866, in which the important buildings in Romanesque-Pisan style were concentrated nearer the town and the ordinary burial ground behind them, soon appeared inadequate for local needs as the town was by then growing outwards into the Comune dei Corpi Santi incorporated into it in 1873. A new cemetery, situated in the municipality of Musocco, was designed in 1882 by Enrico Brotti and Luigi Mazzocchi suitable, *by the magnificence of its main entrances and general characteristics, to be the burial ground of such an important metropolis as the one it had to serve...* bearing however in mind that if, at any future time, a favourable situation should make it possible to replace the present burial of bodies by large-scale cremation, already satisfactorily begun among us (of this Gaetano Pini had been the champion and Paolo Gorini the technical expert), after the stated period of repose and the usual examination of the interment, the cemetery area could return to agricultural use thus avoiding having to regret the sacrifice of costly monumental constructions.

The Musocco cemetery, which was opened in 1895, was in fact to operate a system of ten-year and twenty-year burials while the Monumental Ceme-

tery, to which it was joined by a series of avenues and a special tramline, housed graves to remain there in perpetuity. This clear distinction between two types of burial was matched by the further distinction, desired by the ruling class tied to finance capital, between the historic centre of the town, housing service activities and bourgeois residences, and the outlying areas to be used for industrial production and working class dwellings. A different strategy, one showing clearer awareness of the physiology of Lombard settlements, was adopted during the course of the spread of industrialization throughout the region. In these cases the cemetery (Boito's design at Gallarate in 1862, Gaetano Moretti's at Crespi d'Adda in 1896, Giuseppe Sommaruga's at Sarnico in 1907) belonged to an overall plan including manufacturing, services, workers' housing, and there the graves of the owning class were given the best positions bearing witness to their efforts as «benefactors». Closure of the long period during which Lombard towns, great and small, built their cemeteries was marked by the competitions held at Bergamo in 1897, Mantua in 1902 and Monza in 1912. Though important projects were then designed (by Ernesto Pirovano for Bergamo, Raimondo D'Aronco for Mantua, Antonio Sant'Elia for Monza — the last two never built), no innovations in the accepted style were introduced, though they added examples of monumental work to expanding urban areas.

Since that time cemetery design has been left out of city planning.

The place of death in memory and imagination

Enrico Valeriani

The cemetery is a modern invention; this is seen in the way it is planned to function, in the way it separates life from death, an ever-present feature of social renewal and change since the last century. The city of the living, the city of the dead, the real city and its disquieting double; rather than two realities of a dialectic confrontation, home and the tomb are two conceptual realities creating and, in turn, avoiding each other.

The institution of the cemetery represents the traumatic end of a long road that life and death have together followed on this earth.

Images from the most ancient past have almost always reached our times with emphasis on the negative side, in the form of cemeteries or burial grounds, actual reproductions in synthetic form of cities lost to memory, or whose remains are strewn about often making them unrecognisable for what they were. Even the pyramids, abstract in the extreme, as monuments, possess within them a shadowy resemblance to daily life, supposedly continuing after death, recreating everyday situations, taking forward into eternity an entire way of living. Gigantic in size, Thebes' City of the dead must have needed thousands of people, workers and soldiers, for its defence, for making it at one and the same time a city of the dead and of the living.

The simultaneous presence of the living and the dead within a city, something considered normal until the dead were removed outside its walls, was clearly more than a mere question of organization and custom. While, following conversion to Christianity, unsuccessful attempts were made to abolish certain remaining pagan practices especially those concerning death rites, simultaneously affirming the certainty of eternal life for the soul, the idea of bodily resurrection gave impetus to the custom of preserving corpses which consequently led to their accumulation: in the crypts underneath churches, or else nearby, establishing within the city a kind of polycentric network of mortuaries, a frequently occurring presence visible in every corner and often a source of embarrassment because of their noxious effects on the urban environment. At the same time perpetuation was given to the idea of a sacred community founded on the daily presence of the living and the dead together making of the church, like a privileged «casket» for preserving the «flesh», a place of collective remembrance, the focal point of continuity in the history of the town, confirmed in this by the bodily remains of those who there had lived and worked. Destruction of cemeteries in towns has to some extent broken a connecting thread with the distant past, depriving the city of today of some of its true roots.

If for many centuries the cemetery was therefore a part of the town itself, its modern definition poses the complex problem of how it should be designed. An initial difficulty was naturally that of finding some place to put the bones contained in century-old graves; on this point Michel Ragon gives us some rather surprising information about clearance work in the main cemeteries of Paris, in the first place that of the Innocents closed on December 1st 1780. Between 1785 and 1871 the remains of over six million Parisians, buried over a period of eleven or twelve centuries, were moved away to underground passageways dug in the quarries between Denfert-Rochereau and the Park of Montsouris, there to be sorted and classified according to the «type» of bone; some were those of victims of the Terror, of Danton and Robespierre, but also of Clotario. So, by establishing this gigantic and macabre osteological museum, at whose entrance the visitor reads a line by Jacques Delille («Pause, friend: here begins the reign of death»), does the modern town finally settle its account with its own past.

But if scientific and Positivist logic helps us to rid ourselves of the embarrassing and bulky traces of an all too complex past, using similar techniques and adopting similar attitudes the city prepares to face the problems of its future.

Tombs in the Age of Reason

Among the monuments of illuminist Architecture, death memorials certainly hold an important place; tombs, cenotaphs, commemorative monuments all offer opportunities for ideological expression, linked together by hope in the triumph of reason.

The recurring theme of «Newton's cenotaph», endlessly exploited at that time, is little more than an act of faith in man's ability to face the world, understand its laws, deal with its mysteries and complexities. There is even so a fundamental contradiction in the declaration of faith which at times becomes mere infatuated invocation («Sublime spirit! great and profound Genius, divine being! Newton!» writes Boullée in his «Architecture, an essay on art»). The progressive spirit and further study the theme requires — in actual fact that of the freedom of science — is represented in formal expressions enhancing the unchangeable nature of eternity but also — between the lines — the immutability of time.

How then can we reconcile two such diverging attitudes? Or how can the unforgoable right of criticism, the basis of modern science, co-exist with immutability of time, with the desire for eternal formalization?

While the claim that modern society has used contradictions such as this to trace a path towards its own liberation is true enough, the doubt remains that too narrow an evaluation of the theme has been made compared with the means available; in other words, if the ideas, the opportunities for debate were fully open to critical review, the instruments available to the artist — to the architect in this case — were still influenced by deductive postulates and theories as yet imperfectly adapted to the new types of content.

Putting aside an established order to imagine a new one signifies abandoning these theories and adopting others in their place; when Boullée talks of reason, he has in mind the rational basis of classical principles, the unvarying laws of symmetry, the «religion» of proportions. He in no way questions them, seeing them as absolute truths and therefore unassailable. Enthusiastically he accepts themes that the new times bring with them, but the position he assigns to them is entirely unhistorical, detached from any proper implication with the reality of his age.

This is why even his memorial monuments give him opportunities for exercising his imagination; why, since they are entirely devoid of any context, they can be thought of on a grand scale, timeless: of these ideas the pyramid is the clearest symbol, the sphere represents the universe in a *crecendo* of propositions expressed in increasingly pictorial terms, increasingly abstract, immobile. The process reaches its climax in an architecture of shadows, dark instead of light, images formed by subtraction of volumes, by luminous contrasts superimposed upon a rarefied geometrical construction. Thus, in the name of reason, an eternal tomb is erected to its freedom.

Macabre officialdom

A technical solution to the problem of burial grounds having been requested of them, on leaving the city, the illuminist architects first and their 19th century heirs later, simply transferred to this task their tried and tested methods previously applied to the urban scene.

The logical consequence of this was development of rigidly symmetrical layouts based on elementary forms of symbolism, on hierarchies exalting wealth and decorum, concealed behind walls hiding them from view and limiting access in the name of hygiene, perhaps more the result of a guilty conscience than of any real concern for health.

Thus the «city of the dead», walled in and fur-

ther isolated by a barrier of officialdom, ceased to be the double of the city of the living, its secret mirror, and so became an alternative city to be removed, a place to be shunned, where now and then speedy yet pompous collective rites were run through, leaving the task of reconciliation to individual compassion, if to anyone at all.

In the modern cemetery, for that matter, all the qualities and all the contradictions of the modern town become concentrated and worsened.

The earlier intention of removing the cemetery from sight beyond the city boundaries into a kind of earthly limbo could not be fulfilled due to rapid urban growth, and 19th century cemeteries soon found themselves encompassed within ever-extending built-up areas, forced into competition with the no-mans-land of railway sidings or road interchanges allowed by a kind of latent horror, and by health and urban planning regulations, to grow up around them.

A review of the history of cemeteries in the Modern Age shows that layouts have undergone little change, and that any variations, apart from size, have been of a purely formal nature; any new proposal seems lacking in lucidity and, in some degree, seems inhibited, any symbolic significance is subjected to the various design choices.

Late in the 19th century, however, considerable technological and scientific innovations were made that laid the basis for regulations still in force today. Refinements in particular were made to statistical methods establishing the amount of space needed for a cemetery — almost an *ante-litteram* beginning to the idea of urban standards — while interest was shown in settling the health rules to be applied to every procedure that in some way concerned the dead.

A study of those laid down for mortuary inspectors gives a clear example of the double attitude existing in relation to these problems; on the one hand, every line expresses full respect for the corpse, while on the other, reading between them, we find that the question is considered with distaste, one that must be settled rapidly and efficiently, and an attitude is shown that is hardly justified by anxiety over the risks of biological decomposition. Generally speaking, masked by *pietas* and an asepetic scientific dress, the prevailing sentiment is one of embarrassment.

In Italy we find an example of this attitude in the Royal Decree of 25 July 1892, N° 448 approving regulations for Mortuary Inspectors. Wading through this somewhat macabre reading, we find that a number of themes recur: general instructions regarding what might be called «handling» of the corpses (issue of death certificates, observations, transport for burial, post mortems, embalming, delivery of corpses to the cemetery, inhumation, cremation, exhumation) alongside others of a more technical nature concerning the physical features of the cemetery. For the latter, it may be noted, regulations are briefer and more to the point than for the former.

Perhaps it is this fact which basically shows how the cemetery is considered of less importance in itself than is the use for which it is intended. Since clearly the most urgent question is that of getting rid of the corpse, the technical aspect is seen as decidedly the most pressing and any ideological and cultural formulation unrelated to corpse disposal takes second place.

It thus becomes clear why the Royal Decree referred to earlier minutely details the precautions that must be taken for moving the body (Article 19: «The bodies of persons who have died of smallpox must be placed in the hearse wrapped in a sheet soaked in a solution at two per thousand strength of corrosive sublimate; Article 31: «Corpses must be enclosed in a welded metal case and then in an outer coffin made of hard wood...; Article 32... The thickness of the sides of the coffin must not be less than four centimetres. The boards should be of one single piece, but if of more than one, must be suitably joined. Face intersections must be dovetailed together... This bureaucratic attitude

reaches its climax when certain functions are executed only after payment of the tax stated in the table attached to the law on government concessions, or are subject to issue of a series of permits by the Prefect or the Mayor.

Police regulations pertaining to technical aspects of cemetery construction (Articles 115-126) are the same as those in force today, apart from a few slight changes. These regulations, together with general principles based on modern ideas of health, contain some apparent contradictions however. While, for example, a distance of 200 m is fixed between the boundary of a new cemetery and the nearest building, the possibility exists of varying this distance if enlargement becomes necessary. Perhaps this is allowed realising that the city will grow to a point where correct application of the law cannot be made.

Alongside the interest shown by 19th century officialdom, a whole series of proposals were advanced and experiments carried out relating to problems of burial, or more generally of the dead, in technological terms. On this point we have an exhaustive source available in the *Architect's Handbook* by Daniele Donghi which goes into great detail about all the methods of normal burial, including those of an experimental nature at the time the *Handbook* was published. Analytical descriptions are given of the various types of cemeteries (their entrances, ossuaries, warden's house, mortuary chapel, post mortem room, offices, chapel, domestic services, sewerage, plant nurseries, gardens, green-houses, special buildings and crematorium). Considerable space is devoted to cremation, the author evidently believing that it was much more efficient and space-saving to cremate the bodies than to bury them in the ground. The working economies of cremation in its various forms are also dealt with in detail, and the methods most effective from all aspects are warmly recommended.

Donghi's *Handbook*, which still remains a classic of its kind, provided a basis for a series of later ones on Architecture whose role was that of spanning the bridge to 19th century engineering culture. Though in a weaker form the Positivist spirit that inspired it was revived by later authors who, however, though providing further documentary material and updating the experimental parts, all more or less took the same views; similarly with other classics: *Architettura pratica* by Pasquale Carbonara and, in its specific field, *Architettura funeraria moderna* by Roberto Aloï as well as, of course, the various editions there have been of the *Handbook* from 1946 up to the present day.

Wealthy burials, «heroic» memorials, national style Bureaucratic orgy and its counterpart, decorative orgy. The motives which, from ancient times, had caused the living to prepare a suitable monument for themselves after death, whether for ritual or religious reasons, were destined to find an ever-growing market from the 19th century onwards. Alongside growth of the bourgeois city and the increasing social importance of the new middle class, we find the spread of a type of monumental architecture repeating in miniature form types applicable to the city, not as it was but as its citizens would have preferred it to be; were the architecture visible in cemeteries really to reflect that of the living city, it would be a city consisting of castles and cathedrals, of temples and sumptuous residences.

Thus it is that the cemetery sublimates and fulfils repressed desires and thwarted hopes of a society which, having reached the threshold of power, is unable to cross it and vents its frustration consoling itself with a royal funeral.

And so we find that the city of the dead is the double of a virtual one, of an «invisible city», latent in the taste and imagination of a lower middle class that hires a Rolls Royce to drive its daughter to the wedding altar and then, for the sake of consistency, has a microscopic pyramid built to house its bones.

By contrast, the military cemeteries are those which most of all really see death as the Great Leveller, which more than others ensure order and silence, cancelling out the hierarchies which, during life, constituted the very basis of military institutions. The shrine is a place where a person can obtain individual recognition which, however, becomes entirely unrecognisable in the unending repetition of his distinctive signs: even in death the individual once more becomes part of an amorphous crowd. Here too we have a contradiction between State *pietas* and individual *pietas*, between collective rite and personal memory; thus does the utopian idea of equality reveal its repressive basis.

The enthusiasm felt on all sides in the 19th century for the advances made by science and technique and which, in an orgy of self-complacency, to the notes of the *Bal Excelsior*, culminated at its close in the great Exhibitions, found the city ready to act as host for such shows as well as for more lasting expressions of the validity of the system.

This naturally led to the rise of a competitive spirit between the upper and lower middle classes over establishing their respective presences in, or passage through, life and over the longer period of eternity, by certain physical means of whose effectiveness there could be no doubt: large town houses in the new fashion requiring a more and more agreeable style of architecture, making of the city a kind of enormous stage upon which to display worldly success and, in a sort of counterpoint, only apparently of a more discreet and withdrawn nature, its other facet seen in a growing number of very costly family tombs.

In the heyday of Art Nouveau, when decorative forms were being taken to extreme lengths, when too oft-repeated modes, becoming vulgarized by routine use, were being abandoned, styles of expensive burial monuments aped those then most popular in the salons of Vienna and Paris, relinquishing the traditional solidity of the late 19th century turning towards the elegant if somewhat profane tastes of the 20th.

The Paris Exhibition of 1900, and still more that of Turin in 1902 affirmed the victory of the new Style. Not by chance was Raimondo D'Aronco, designer of the Turin Exhibition, also the sensitive interpreter of an elegant, and international, taste in memorial monuments; in his design for the Mantua Cemetery in 1903, he seems already to have forgotten his earlier ideas for the cemeteries of Cividale (1889) and Treviso (1890) where his starting point had more closely adhered to the eclectic historicist tradition.

Between the start of the 20th century and outbreak of the Great War attempts were being made to create a new genre in monumental architecture, rather as if the loss of certain things, until then taken for granted, had become confused with the end of a figurative experience. Together with others D'Aronco contributed to popularising a new style, that of the mausoleum, giant versions of the conventional family chapel. Foremost among these came Giuseppe Sommaruga who designed such tombs for the Faccanoni and Salmoiraghi families, respectively at Sarnico in 1907 and at Lanzo d'Intelvi in 1906. The drawings of A. Menni and G.U. Arata also reflected this style, a mixture of the monumental and the futurist. Again in 1912, in competition designs with I. Paternostro for the Monza cemetery, Antonio Sant'Elia too yields to the influence of flowery *imagérie* unforeseen of the imminent vision of a hypothetical future reality. Decorative styles, caustic yet delicate, pushed to their extreme limit, in these years fell into disuse with the end of bourgeois optimism, and a basis was laid for change following the complete, or supposedly complete destruction of all former points of reference. Such change was however nothing more than a different expressive «language» which, encouraged by the prevailing atmosphere of so-called victory, led to re-emergence and re-establishment of those vocations and nostalgic sentiments of the post-Risorgimento period that had remained in vogue all through the latter half of

the 19th century.

The struggle for definition of a national Style in fact ended with neither victors nor vanquished, the final round having been fought out at the time of the Rome Exhibition in 1911. Great opportunities presented themselves in the 20s for a further attempt at unity of style when the need came for war cemeteries, sacralia, monuments to the fallen, ossuaries and all the rest, in the aftermath of the great massacre. The design problem was simplified as these cemeteries were intended for a fixed number of graves; details could therefore be settled at the start and no question would arise of enlarging them later on, as happens with civilian cemeteries, their main purpose being for remembrance, for providing a permanent image related to some particular event. Rather than a place where the individual will want to think over his memories, a war cemetery, whatever the war concerned may be, is somewhere for those of the community as a whole.

As nearly always in architecture, the problem to solve concerns the way the cemetery will be used, how it will be run; the many shrines built in those areas where the Great War was fought and most blood was shed, rather than becoming places for silent and compassionate thought, were used in the following years as pulpits from which to exalt warlike virtues. The almost metaphysical immobility that is such a feature of these places remains as if suspended in a silence which is more of the stones used for building them than of the thoughts inspired by the sacrifice commemorated there.

The efforts spent on standards and decor are, as a rule, directed towards the planning aspect as well and thus, while deciding the form which the cemetery shall take, apply to it the growth processes of the towns of the living. Though their very nature should make them immune to certain defects, in these cemeteries too we again find overcrowding, casual arrangements and constructional irrationalities.

Only recently, in the last decade, have many local authorities, in a kind of neo-illuminist revival, decided to enlarge their cemeteries, dealing with the problem in one of two ways: in one case — the majority — technical aspects have predominated and existing regulations have been applied in a purely bureaucratic manner; in the other and much rarer case, the job has been given to outside architects, either by winning a competition or by appointment; this latter course has reawakened interest in the subject, perhaps in the wake of neo-illuminist influences which have been felt in architectural culture in recent times, between the end of the 60s and the early 70s.

Though with qualitatively differing outcomes, the results of this work — much of which is still going on — show a common feature in the way the terms of the problem have been reversed: the more purely technical aspects tend to take second place, giving way to research on form centered on the symbolical significance of architecture. This has brought with it a rediscovery of historical values which, in terms of communal heritage, the cemetery can revive following negation of 19th century Positivism. Antecedents, in terms of images, return, still able when broken threads are rejoined to preserve memories of a distant past.

It is perhaps this sense of time that gives the theme a subtle charm, an interest that may become of present importance, if the morbid aspect is overcome, in each and every moment of eternity.

Burials of the poor, death in the city

Without invoking Edgar Lee Masters and the dead on Spoon River or, in other words, leaving aside sublimation of society's contradictions by transferring them to the timelessness of death, this theme of death with all its trappings in the way of rites of farewell, formalities, psychological and official behaviours, clearly offers us a favourable point of observation from which to review the social structure of an age.

A humble burial in its apparent simplicity — the

roughly-hewn cross embedded at the head of a mound of earth — does not of itself signify a rarefied and romantic but decadent ideal of life, and of death; more likely is it that these burial ceremonies constitute the final stage of an inferior condition of existence, poverty in death as in life. Poverty that will therefore be shown in the formal and functional levels proper to it: the mound of earth, typical of a rural community, a product of the poor peasant, has now practically disappeared from a modern society whose behaviour follows urban and industrial patterns. Urban poverty is thus a poverty that reiterates its mass dimension even in death; a compulsory «socialization», in life herding people into the absurdity of a metropolitan ghetto, in death «herding» their mortal remains into similarly absurd burial enclosures. The squalor of a large urban cemetery can only be likened to that of the metropolis crowding up around it. Even the idea of *pietas* seems to have lost its original significance; in death the same violence, the same bullying attitude seems to prevail that is today so marked a feature of social relations in the life of the big city. Ruthlessness in social life, in the pace at which we live, ruthlessness too in the short time allowed us for taking leave of our dead.

In contemporary society we are more accustomed to the presence of death than were people in the Middle Ages, a time when we think of it as being a frequent and macabre presence in everyday life. All sources of information, from the simplest to the most sophisticated, today pour out an unceasing flow of episodes of increasing violence, increasingly blood-chilling which we receive with growing indifference, as being the normal thing to read about or see. «Live» televised scenes of execution of death sentences or of battles, on-the-spot reports from theatres of war or from areas hit by catastrophes, cultivation of a taste for the macabre shown in detail, all so frequent as to have lost their meaning for us.

All this contributes to the process of ridding ourselves of the idea of death; death is something seen as «all in the day's work» and to be treated as such, inevitable, a purely administrative matter that allows no time for reflection on the relationship between life and death, on the significance it may have for us. Ever thinner become those already slender confines of mystery uniting life with death, making something «sacred» of the graveyard, recognising its primary quality as a place where a community comes together, where it cherishes the mortal part of its memories.

The new monuments

Recent years have seen a renewed interest in cemeteries. Often the mere need to enlarge them

in order to fulfil the growing requirements of a growing town has brought with it an opportunity for experimenting and putting into practice themes and poetic theories discussed in architectural culture. The relatively few architectural achievements of the 70s and early 80s have in fact included quite a number of cemeteries already built or competitions for designing them.

Architect-designed cemeteries have therefore now taken their place in the history of contemporary Italian Architecture, foremost among these being the cemeteries designed by Carlo Scarpa for San Vito d'Altivole, by Aldo Rossi for Modena, by Alessandro Anselmi and Paola Chiatante for Parabita.

There are others too, often the work of young people such as Luigi Caruso, Massimiliano Fuksas and Anna Maria Sacconi, when not actually first jobs as in the case of the Ciampino Cemetery, the competition for it being won by a group including L. Berretta, S. Cordeschi, F. Quattrini with C. Andriani and E. Valle.

Each of these specific occasions may be seen as a single point in a complex trajectory forming a kind of articulated diagram of the situation and trends in Italian architecture.

When Carlo Scarpa built the memorial to the Brion family, he did little else than construct a monument embodying and exalting his own idea of architecture, purposely endowing it with unusual size, creating for it a kind of virtual space within which his masterly ability as a builder and capacity for decorative inventiveness created a continuous series of symbolic objects, original situations departing from the generally accepted ideas of monumental iconography, an unending play of marvels created as a rational means of exorcism against death. A game of intelligence, almost like the chess match in Ingmar Bergman's film *The Seventh Seal*, setting itself against the ineluctable, a game comprising the beauty of constructed shapes, of splendid materials but also the serenity of nature, all in a single synthesis pointing to eternity.

From an entirely different angle, that of essential shapes, primarily based on a geometrical design capable of evoking and of being a universal symbol, Aldo Rossi, greets death, without exorcist intentions or persuasive pretence, in the Modena cemetery to which he gives the structure of a city, everyday and yet eternal.

Scarpa's cemetery of «the Lord» may here be compared with one designed by an illuminist, a cemetery of the *civitas*, of the lay community whose memories may worthily be entrusted to it.

The cemetery at Parabita, designed by Alessandro Anselmi and Paola Chiatante, follows somewhat similar lines. It is intended as a monument which the whole community can feel its own

and is perhaps a unique example of how general assent to the design can be sought, easing tensions and creating unity around it. Once again firm adherence to a geometrical design becomes the guarantee of unity; form construction, following subtle yet complex lines, rounds off the image as a whole, complete and, in its own way, exceptional. Exceptional though not alien. There is nothing of the mausoleum about the Parabita cemetery; it merges with its surroundings this effect being achieved by use of the same type of stone and constructional methods as for centuries the local people have used for building their homes above which the cemetery stands, so combining past memories with recognition of the eternal. Another example of where geometrical design is an outstanding feature is seen in the work of Luigi Caruso for two cemeteries at Sabina, small enclosures with no over-decoration, no desire to impress so typical of modern cemeteries: repetition of simple elements aligned according to a plan gives the layout a quality of order, of things in their right place.

More complex, almost provocative, is the constructional logic underlying the cemeteries of Paliano and Acuto designed by Anna Maria Sacconi and Massimiliano Fuksas: characteristic is the repetition of what was already there, as if a mirrored reflection had been laid flat alongside, but here traditional forms are distorted to the utmost and a wealth of symbolic additions made: all this confers upon the extra space a highly unusual quality, something almost alien in a more or less peasant setting, alien to a withdrawn and tendentially conservative culture. Into this new space might be read an almost challenging call to discover new ways of understanding earthly life, just when use is made of it to receive the dead.

And finally, Ciampino cemetery: now in progress of construction, this is a competition-winning design by a group of young Roman architects who have interpreted the theme as an opportunity for bringing to mind remote historical memories — the Appian Way, the Roman and mediaeval burial grounds, but more ancient still, even prehistoric, are the tombs cut into the rock, the gorges of the Lazio countryside.

Doubtless courage was needed to revive the «antique», a grave-flanked roadway, demarcated by a long wall separating the outer world of the living from the inner world of the dead, counterposing a man-made structure to the tortuously eroded escarpment. In the narrow valley so created, partly dug out and partly natural, the objects constructed as suggested by primordial forms, give emphasis to the prevailing idea of timelessness.

Has this fellow no feeling of his business,
that he sings at grave-making?
W. Shakespeare, *Hamlet*, Act V, Scene 1

Il grande paesaggio c'est le titre du beau texte de Mario Torelli, qui a paru dans le volume *Necropoli dell'Italia antica*, publié par le Touring Club Italien en 1982. Dans ce texte on saisit les métaphores qui inspiraient l'image de la mort: la *métaphore du cycle agraire* (la terre comme une mère, le labourage comme un acte de procréation, les mois et les saisons comme les scansions du cycle biologique); la *métaphore escatologique du voyage*, qui aboutit dans une autre vie, dans une autre demeure (le grand voyage est accompli conformément aux cultures ethniques respectives: par exemple, dans l'orphisme de la Grande-Grèce par terre, dans le Haut Moyen-Age scandinave par eau). Torelli affirme encore: *La symbolologie agraire ou itinéraire de la mort, héritage des stades sédentaires ou nomades de l'histoire de l'homme, est accompagnée de deux autres images, l'une cosmique et biologique, l'autre — pour ainsi dire — sociale, la mort comme sommeil (et comme nuit) et le lieu du "repos" comme "demeure éternelle"*. La première image — la mort comme sommeil — est destinée à avoir une histoire très longue, surtout dans l'escatologie des religions révélées en général et de la religion chrétienne en particulier; (...) La deuxième image, le lieu du "repos" comme demeure, au contraire, est particulièrement productive dans l'idéologie funéraire de l'époque archaïque et classique; elle revient maintes fois comme référent soit dans la typologie sépulcrale soit dans l'aménagement de la tombe (...). Mais le soin apporté à la préparation du milieu de la sépulture, tout en exaltant l'aspect de "continuité" entre la vie et la mort à travers la symbolologie du cycle agraire, du voyage ou du sommeil, ne réussit pas à résoudre la conscience angoissante du choc collectif de tous ceux qui restent. Voilà alors que la mort est considérée comme un "renversement" de la réalité quotidienne, comme une "rupture" d'une continuité existentielle et sociale, comme une forme de contamination du groupe survivant, à qui seulement l'accomplissement scrupuleux de nombreux et complexes rituels familiaux et collectifs peut porter remède (1). Par rapport à la littérature sur la mort, récemment en grande reprise, tendant à abolir les sujets traditionnels de l'historiographie — par exemple, avec le râteau de la culture matérielle, où sont empêtrés les emblèmes macabres de la superstition populaire, comme la tête de mort et la faux, où à travers une mentalité anthropologique, tendant à récupérer le rituel de la mort dans l'ensemble de coutumes irrégulières et irrationnelles (familiales, tribales, locales) différenciées suivant les époques et les lieux, que l'on peut opposer à une tradition historique générale et institutionnelle —, l'optique archéologique de Torelli charme l'architecte pour l'ordre élémentaire qu'elle respecte, selon des catégories qui sont encore réalisables par constance, par analogie et par ressemblance — comme dirait Foucault —; ainsi elles peuvent être transférées en continuité de l'Ancien au Moderne, scellées seulement par cette *angoissante conscience du choc collectif de ceux qui restent*, dont la nature et dont la présence semblent justement représenter la pulsion projetant de la mort pour la vie de la ville. On doit remarquer que l'expression fonctionnelle, la trace opérante de la mort sur le territoire, tend à se lever de l'inhumation naturelle à l'enterrement artificiel, comme effort d'émerger de nouveau de la terre. De cette façon, les analogies

Hinterland 29-30

I-II 1984

Français Sommaire

Mors construens	Guido Canella	2 (ici 14)
L'espace de la mort	Remo Dorigati, Gianni Ottolini	6
Fiches: 8. Temple et jardin de la mémoire 10. L'autre ville 12. Symbole, ornement, atmosphère (extraits de J. Baudrillard et L. Canina) 14. Les maisons des morts (extraits de J.D. Urbain et F. Milizia) 16. Hors de terre 18. Concrétions et alignements 20. Retour à la nature		
Dans la localisation fonctionnaliste:		
Francfort: La nouvelle organisation du cimetière et l'agrandissement du Cimetière central (extraits de A. Meyer et E. May par Heidi Hansen)		
Architecture du cimetière en Lombardie	Antonio Acuto	24
Fiches: Cimetières lombards: 30. XV-XVIII siècle (extraits de L.B. Alberti et Filarete) 32. XVIII-XIX siècle (extraits de A.C. Quatre-mère de Quincy) 34. XIX siècle (extraits de L. Tatti) 36 XIX siècle (extraits de C. Boito) 38. XX siècle (extraits de R. D' Aronco)		
Le lieu de la morte entre mémoire et imaginaire	Enrico Valeriani	40
Nouveaux plans:		49
49. Passo Corese et Fara Sabina (Luigi Caruso) 50. Paliano, Isola Liri, Acuto (Massimiliano Fuksas, Annamaria Sacconi) 52. Ciampino (Luca Berretta, Stefano Cordeschi, Fabio Quattrini) 54. Pisa (Massimo Carmassi) 56. Gallarate et Arnate (Guido Canella, Antonio Acuto)		
Mourir à 24 (25) photogrammes	Gianfranco Bettetini	58
Socialisation et représentation de la mort en Lombardie	Giovanni Testori (entretien avec Antonio Acuto)	64
Musique et mort: "Samstag aus Licht" Karlheinz Stockhausen (entretien avec Guido Canella et Luigi Ferrari)		68
Livres reçus et compte rendu:		
"Realità, disegno, forma. Architetture di Alfredo Lambertucci" (Giorgio Fiorese)		
		73

* Transcription de la relation *Architecture de la morte dans la vie de la ville* au Congrès International "La Mort Aujourd'hui", réalisé par l'Assessorato des Services Sociaux et Culturels de la Province de Milan et par le Centre Cultural Français de Milan, sous le patronage du CNR, tenue à Palazzo Isimbardi, le 26 mai 1984.

et les métaphores des actes de piété semblent orientées par une instance de réemploi productif de la mort, qui remonte jusqu'à la civilisation des échanges, qui n'est jamais complètement satisfaite et qui se traduit justement dans le *choc collectif de ceux qui restent*. Ce pressentiment, d'abord inconscient et plus tard conscient par moments, se produit dans un double sens: dans un sens spirituel mémoriel, comme extension, enrichissement, socialisation du profit accumulé par l'expérience au-delà des limites de chaque vie particulière; dans un sens physique constructif, tectonique, comme élargissement, articulation démonstrative théorique, pas nécessairement instrumentale, de l'installation et du paysage modelé par l'homme. Par conséquent, le *choc collectif de ceux qui restent* est aussi conscience *angoissante* de la nécessité de toute société de devoir recourir à la moralité survivante pour passer d'un état de désespoir ahuri à un état créatif encouragé par des ressources spirituelles même irrationnelles.

Le cimetière, comme la maison, est le lieu où chacun est impliqué à niveau individuel ou familial. Ce n'est pas la même chose pour l'hôpital, la caserne, l'école qui produisent une expérience à niveau collectif. En y accompagnant un parent, un ami, un maître, tous ceux qui le fréquentent se trouvent rétrospectivement plongés dans une page de vie passée et prospectivement soustraits à une vie imaginaire. Cela nous fait penser que le cimetière, comme la maison, appartient à l'intimité d'un patrimoine personnel, auquel il est permis de recourir en privé. L'homme urbain moderne a souvent une expérience de la mort naturelle (c'est-à-dire différente de la mort violente et cruelle qui l'entoure dans les rues où il reçoit à domicile dans l'*hortus conclusus* de la télévision) basée exclusivement sur la géographie des cimetières fréquentés par circonstance. Je ne représente pas une exception à cette règle et, pour cela, je suis obligé de rapporter mes considérations d'une façon fragmentaire, en m'efforçant de déchiffrer mes souvenirs.

Le cycle agraire (et le mythe naturaliste)

Je n'ai pas conscience de la première rencontre avec la mort. Peut-être est-il arrivé avant et après la gare de Belgrade, quand le train ralentit et accélère, le deux novembre vers la moitié des années Trente. Je me souviens d'avoir découvert, de la fenêtre de l'Orient Express, le caractère indéfini de l'espace entre la ville et la campagne, dans la raréfaction progressive des agglomérations et dans la présence croissante de beaucoup de lumignons que probablement les parents portaient à l'occasion de la visite aux morts. Une idée de la mort, des morts, liée à la conscience embryonnaire d'une discontinuité progressive entre ville et campagne, probablement déjà innée dans ma génération, non pas celui du détachement entre vie et mort, que je ne rappelle pas comme inné, au moins pendant les années de l'enfance.

Trente ans après, j'ai aperçu d'autres lumignons — peut-être des feux follets —, en descendant du bourg au cimetière de Suvereto, dans l'Apennin toscan vers le Golfe de Baratti, en fermant par l'étrusque Populonia, qu'on rappelle par la nécropole et par le cyclopéen "Tumulo dei Carri", près de la mer. On voit alors que la comparaison entre les deux réalités différemment productives — la réalité de pauvreté chronique de l'agriculture de colline et la réalité extractive du fer de propulsion précoce — renverse l'écart temporel de vingt-sept siècles, dans le degré différent du caractère péremptoire et géométrique avec lequel l'enceinte des morts est gravée dans la terre. Certainement je me rends compte de la difficulté de rendre croyable l'interprétation basée sur la conversion de la gêne productive provoquée par la mort en douleur collective et culte des morts. En effet, elle consiste justement dans la composition logique dans l'espace de la mémoire individuelle de types si différents et de dislocations si éloignés de

sépulture: des colombaria pour les "clientes" (esclaves et affranchis), hypogées et non, avec ou sans galeries, qui avertissent à l'âge impérial d'une transition en cours de l'organisation familiale à une organisation plus corporative et semblent sanctionner, même dans les inscriptions, un droit d'intégration sociale à tous les effets, et dans la mort aussi, à la réévaluation du cimetière rustique, tendu du haut vers l'infini du paysage, régression romantique au sein de la nature pure, comme acte d'insubordination intellectuelle à la raison du cycle urbain violemment instauré par la société industrielle; une sorte de chagrin de Böcklin dans la catharsis naturaliste, intolérante à l'ordre institutionnel bourgeois, avec une intensité égale, mais de signe opposé, à la clameur mécanique du Futurisme. Je pense au Cimetière-île de Saint Michel — dernier abord d'artistes fameux et de mes aïeux paternels —, lieu de la mort à Venise qui flotte comme un fragment de sublime valeur artistique qui s'est détaché dans les formes éclectiques de la douleur de la fin du Romantisme, de ses fameuses pierres et abandonné à la dérive de la Lagune. Je pense au cimetière de Portovenere, en surplomb sur la mer du Golfe des Poètes; à celui de Varenna, moins connu, mais dans une position analogue sur le Lac de Como — que mes parents avaient choisi pour eux —; où les inhumations étaient encore marquées par une basse enceinte en fer, tandis que les chapelles de famille étaient attachées aux roches, comme pour démontrer que même loin de grandes villes, la mort la plus aisée était familiale et la mort plus pauvre restait individuelle; je pense au Vieux Cimetière des Juifs d'Ancona, qui se trouve dans une position dominante du Col Guasco et qui est désormais abandonné et ouvert à la fréquentation de mères qui ont des enfants enterrés parmi les cippes différemment inclinés par le temps; de ce cimetière on reçoit un regard archéologique pour la vie plus qu'un sens de mort. Mais la trêve dans cette naturalité presque ancestrale, prolongement de pas perdus vers une enceinte exclue du temps, peut être poursuivi seulement mythiquement et individuellement, dans les environs d'une installation de vivants qui soit proche de l'extinction ou de la régénération artificielle, comme il arrive aujourd'hui dans la vie agreste.

Le cycle monumental (du souvenir et de l'admonition)

Mon maître Ernesto Rogers rappelait que: *La mémoire donne aux choses de l'espace la mesure du temps: de tout ce temps qui existe avant nous. Mais c'est le temps des morts, réunis dans un consortium pour nous exhorter à être vivants comme ils l'ont été à leur époque. Exhorter et rappeler (moner et memin) en latin ont la même racine et c'est justement d'elle que prennent valeur le mot monument et l'idée qu'il renferme symboliquement* (2). J'ai eu une autre rencontre avec la mort dans la Cathédrale de Lyon, en face du cadavre embaumé du conquérant Francisco Pizarro, mémoire désespérée et sinistre exhortation versés comme prix d'accès d'un Continent à la civilisation de l'Age moderne, échangeuse et déprédatrice de longue distance.

On doit remarquer que souvent une vision héroïque de la mort individuelle et sa vénération secourent idéologiquement la dignité et l'orgueil de patrie unifiée et avancée, que la Bourgeoisie réussit à faire assumer par la société tout entière, mais parfois elles expriment dans le culte de la personnalité un programme de sacrifices à travers lequel on devrait parvenir à un saut qualitatif, structural de l'organisation productive.

Le Cénotaphe de Newton, projeté par Boullée en 1784, exalte avec la célébration de la science la primauté de la raison adoptée par la Société des lumières. Les cendres de Napoléon sous le dôme des Invalides sont la survivance même de la Nation, après les revers des campagnes militaires. Le Mausolée de Lenin, réalisé d'abord en bois en 1926 et puis pétrifié en granit du Caucase en 1930 par l'académicien Alekseï Ščusev, près des murailles du Kremlin des Tars — que je visitai en 1961 quand

il abritait le cadavre embaumé de Stalin —, célèbre l'intégrité de la grande Mère Russie, bien avant l'épopée révolutionnaire. Le Mausolée de Sun-Yat-Sen à Nankin est défini par les historiens de l'art *mélange hybride de styles*. Erigé en 1929 par l'architecte Lu Yen-Chin, il est placé au sommet d'un grans escalier que j'eus l'occasion de monter en 1972. Mais pouvait-il y avoir des différences dans la commémoration du fondateur du Kuo min T'ang, le souteneur en Chine d'un ajustement de type occidental des rapports de production obtenu à travers une rupture violente avec le vieux monde, qui ne pouvait plus être réformé, mais transformé? Pas différemment, on dit que 23 siècles avant, l'Armée en terre-cuite des 6/8.000 guerriers en simulacre de l'empereur Shih-huang-ti, découverte et prunelle de l'archéologie contemporaine, signale la fin de l'holocauste de masse ordonné à la mort du dieu-conducteur. L'enterrement d'une armée rigoureusement ordonné avec l'effacement de toute trace historique précédente — imposé par Shih-huang-ti lui-même — semblent développer par métaphore plus qu'un signe d'autoglorification, le tournant d'une nouvelle fondation du système technologique d'une puissante société militaire au sein de la terre féconde.

L'uniformité, l'alignement et la simplicité avec lesquels les monuments des morts de la Grande Guerre sont appuyés aux contreforts alpins — quand j'eus l'occasion de visiter celui de Redipuglia, réalisé entre 1934 et 1935 par l'architecte Giovanni Greppi et par le sculpteur Giannino Castiglioni — révélaient en moi l'impression du regret tardif d'une classe dirigeante aventureuse en face de la ruine d'une armée de paysans, d'ouvriers et de petits bourgeois, soustraite à la productivité et à la civilisation manquée d'une unification nationale, qui réparerait les contradictions dramatiques encore existant entre le Nord et le Sud, entre la ville et la campagne, entre le Nord et le Sud, entre la ville et la campagne, entre les groupes sociaux. Dans un certain sens les cimetières de guerre ont fourni leur modèle aux architectes rationalistes dans leurs rares tentatives de se mesurer avec le thème de la mort — je pense aux plans de 1922 pour le concours du Cimetière de Hörnli à Bâle de Hannes Meyer et de Hans Schmidt ou à l'addition du Cimetière de Francfort réalisée par Ernst May en 1926 —, puisque l'idéologie fonctionnaliste était devenue, surtout et à outrance, reproduction de Ford de la vie dans la totalisante civilisation industrielle. En effet, les crématoires prévalent sur les inhumations et sur les enterrements.

Le cycle urbain

Le cycle du cimetière urbain se constitue avec une forte dynamique de relations et d'échanges avec la campagne. Remo Dorigati et Gianni Ottolini en traitent en général, tandis que Antonio Acuto traitera en particulier le paradigme lombarde. Ce que je veux mettre en relief ici, c'est le lien étroit entre le lieu des morts et le lieu d'échange dès l'antiquité.

Guido Mengozzi affirme (3) que *forum* fut à l'origine la petite place en face du tombeau de famille, placé hors de la ville clôturée, où il y eut la première cohésion entre population urbaine et population rustique dans la contamination des cultes et dans l'échange des marchandises. Plus tard *fori* étaient les places à l'intérieur des villes, situées en face des temples des divinités tutélaires, où à des jours fixés il y avait l'échange, sujet à des règles et à des charges spéciales et à des personnes qualifiées qui donna naissance au marché, encouragement à la production artisanale.

C'est une tendance corporative et d'entreprise, tendue comme miséricorde de service aux populations, qui pousse les ordres religieux à évoquer des sépultures et des marchés à l'Age des Communes. Les chapelles et les mausolées nobiliaires à l'intérieur ou près des anciennes basiliques impriment le sceau des puissances familiales à l'époque des Seigneuries. Mais à Milan, plus qu'ailleurs, on peut dire étrangère l'idée laïque qui confère les sépultures à l'ornement de la citadelle de la Renaissance.

La période du Cardinal Borromeo, entre le seizième et le dix-septième siècle, frappée par des calamités différentes, instaure une pratique de piété terraine qui, en clôturant le culte des morts, le réduit à l'indispensable. Après avoir reformé les ordres religieux avec des tâches moins corporatives et plus providentielles, la réorganisation paroissiale de la diocèse seconde le disurbanisme, en liant avec un rapport plus étroit les populations des centres et de la campagne.

Par rapport avec les grandes puissances européennes, où la culture du Néo-classicisme est directement impliquée dans la construction de la primauté nationale concentrée dans la capitale et des structures institutionnelles, dans l'Italie du Nord elle se trouve à soutenir un échafaud urbain polycentrique, encore répandu par chefs-lieux. Par conséquent ici, à côté de la composante du décor et de la fonctionnalisation fondés sur la primauté urbaine, agit une composante représentative de consolidation de l'individualité municipale, pendant toute la Période napoléonienne et en partie encore pendant la Restauration. De cela nous avons des interprètes intéressants dans certaines personnalités "provinciales" qui suivent les pas des Pistocchi, Antolini, Amati; Barabino à Gènes, Giuseppe Barbieri à Vérone, Voghera à Crémone, Vantini à Brescia, Tatti à Como, etc. Cette composante, qui semble se rattacher à la poétique puriste des Architectes français (Ledoux, Boullée) de la Révolution anti-urbaine — dont j'ai déjà eu la possibilité de parler (4) —, trouvent l'opportunité de représenter entre la cimetiériste foraine ce modèle de ville raréfiée par institutions-éblèmes, avec une intention égalitaire, soit en ce qui concerne le tissu social en ce qui concerne le rapport ville-campagne. Ce n'est pas un hasard si souvent dans ces villes de la plaine du Pô, la foire et le cimetière vivent en symbiose et quelquefois aussi en contiguïté directe.

Une excursion aux sépultures de mes grands-parents m'amènerait à Piacenza (Cimetière projeté par Lotario Tomba et réalisé à partir de 1819), à Gènes (Cimetière de Staglieno projeté en 1835 par Carlo Francesco Barabino et réalisé ensuite par Giovan Battista Resasco), à Bergame (Cimetière réalisé par Ernesto Pirovano entre 1900 et 1913, mais gratifié aussi par un plan de Giuseppe Sommaruga au concours de 1897), pour signaler le caractère circulaire d'une famille lombarde-vénitienne à cheval sur deux siècles, ce seuil temporel post-unitaire, au-delà duquel le cycle urbain équitement répandu se consolide dans la concentration du cycle industriel.

Le cycle industriel

En effet, on sait que dans l'Italie du Nord cette concentration arrive en retard, puisque d'abord la conversion productive suit les prises de position historiques de la manufacture aux sources d'énergie (basse rentabilité de l'agriculture, disponibilité de main d'œuvre, proximité des cours d'eau, des places de marché et des lignes d'échange). Pour se rendre compte de la nouvelle polarité d'installation intervenue dans cette nouvelle phase, il est significatif de comparer — comme on fera ensuite — le Cimetière de Bergame et celui du Village ouvrier de Crespi d'Adda, réalisé par Gaetano Moretti entre 1896 et 1907, et aussi le Mausolée des Frères Faccanoni, industriels de Sarnico, réalisé par Sommaruga en 1907; on peut encore comparer à la dispute, qui avait commencé dès 1838, à propos du cimetière unique et monumental qu'on devait ériger à Milan et celui de Gallarate, réalisé autour de la Nécropole de la famille industrielle Ponti par Camillo Boito en 1861. Comme il arrive en général pour la nature et la dislocation des unités résidentielles et des infrastructures urbaines dans les centres sujets à une urbanisation impétueuse, aussi la dispute à propos des aires de cimetiériste, derrière des questions de répertoire typologique-stylistique, celle deux idéologies structurales qui s'opposent à l'intérieur de la même classe dirigeante, d'abord du Risorgimento et puis post-unitaire, dans le pressentiment et puis

dans la constatation d'une forte industrialisation, tendant à bouleverser une physiologie de l'installation qui s'était développée avec un certain équilibre jusqu'à ce moment-là. La première de ces idéologies jugeait qu'on devait soutenir point par point la nature historique du territoire, selon un régime complémentaire industrie-agriculture qui incorporait l'Italie municipale de Carlo Cattaneo (5). La deuxième idéologie tendait à escompter, comme il était déjà arrivé dans les nations plus industrialisées, la confluence indiscriminée sur les grands centres, indispensable à la formation et à l'hégémonie d'aires de consommation privilégiée d'où l'on pouvait diriger le rapport entre la demande et l'offre.

Du point de vue typologique, l'articulation différenciée des cimetiéristes résultait si cohérente avec l'industrialisation décentralisée sur le territoire et avec la croissance contrôlée du chef lieu par communautés organiques et suffisantes à elles-mêmes, tandis que la construction du cimetière unique (il restait tel même quand il était discriminé et doublé comme à Milan, après 1880 avec le Cimetière Majeur de Musocco) liait la vocation "naturelle" à la centralisation pyramidale entrepériphérie et à l'homologation de la population sur le modèle inter-classiste résidence-travail-consumation.

Du point de vue stylistique le *revival* du moyen âge (néo-romantique, néo-gothique) postulait une productivité dégressive, plus ductile et diversifiée sur des unités petites et moyennes répandues, tendant à ne pas disperser dans la reproduction la créativité traditionnelle de l'artisanat, tandis que le *revival* du classicisme ou la contamination exotique des symboles et des styles (de celui de la néo-Renaissance au floréal) sanctionnait dans l'individualisme bourgeois ce seuil, socialement hiérarchique et plastique à la fois, sur lequel on pouvait obtenir la délégation à l'intégration et à la représentation de tout le corps social dans les institutions. La barbarisation du Purisme néo-classique, selon lequel Alessandro Sidoli élabore le plan du cimetière présenté au concours de 1838, en ouvrant l'Eclectisme, introduit aussi l'architecture dans cette saison romantique lombarde, où l'on juge indispensable une implication populaire plus élargie à l'épopée d'une société renouvelée qu'on devait construire en faisant face à des problèmes nouveaux sur une échelle nationale. Placé entre le lyrisme de Manzoni et le tragique de Verdi, qui redécouvrent l'*epos* lombard respectivement dans les années Vingt et Quarante, la contamination de Sidoli, par analogie à la mort individuelle du protagoniste, semble vouloir construire moralement sur la renonciation à l'intégrité stylistique, le rachat de toute une société civile.

Presque pendant un siècle le cimetière métropolitain, peut-être aussi bien que les places les plus représentatives, devient le paradigme sur lequel on base les caractéristiques et le caractère fonctionnel de la grande ville post-unitaire. Cependant, derrière les termes positifs de l'hygiène et du décor urbain, sur lesquels se produit et se tarit le débat, couve une réserve idéologique sur sa reconfiguration en formes soutenues et unifiées, s'il est vrai qu'à Milan à la fin du Dix-neuvième siècle, et successivement à l'annexion des Corps Saints, on construit encore des cimetiéristes communaux dans les zones concentriques les plus proches. Il s'agit d'une réserve que, au début du Vingtième siècle, se régénère dans une attitude de refus subjectif, de la part des élites et des avantgardes bourgeoises, envers la mort planifiée et rendue conventionnelle dans les formes de la rhétorique (et du mauvais goût) d'une épopée patriotique désormais épuisée. Nous en avons un témoignage dans l'archaïsme exotique de quelques plans pour le concours de Bergame de 1897, et en particulier celui de Sommaruga, la tendance à la sécession classique de quelques plans pour le concours de Monza de 1912, parmi lesquels celui du jeune Sant'Elia. Mais, dans un crescendo qui traverse la fureur futuriste et la suspension métaphysique, l'alternative en positif de l'intolérance se transforme en contempla-

tion stupéfaite de la *terre de personne* de la périphérie industrielle, qui s'ouvre entre la ville et la campagne, presque à cause d'un sombre et primordial pressentiment sur le manque de naturalité, nécessaire et transitoire, qui est vécu par la ville de la violence productive. C'est l'état d'âme avec lequel Mario Sironi, dans *Il molo* de 1926, confie à la figure d'un chevalier l'emblème de la mort, qui coupe le parcours de la vie urbaine contenu entre les enceintes à terme d'une précoce archéologie industrielle. C'est la soustraction de la mort de la frénésie fonctionnaliste de la grande ville, pour la rendre encore privée entre les murs domestiques, comme dans les années du second après-guerre Alberto Savinio, en s'appropriant de nouveau de ses parents en simulacre, les exhume en *Poltromamma e poltrobbato*.

Le cycle tertiaire et quelques signes de résistance

Récemment, dans les sociétés développées, le lieu de la mort a repris actualité. Exclu de toute productivité directe, le cimetière semble se disposer comme réconfort de la vieillesse en croissance, presque un acte vitaliste contre le mauvais sort, complémentaire à la cosmétologie, consacré à l'hospitalité symbolique et ornementale du paysage et que l'on peut aborder par les moyens "naturels" de la sculpture, de la gravure dans la terre, de la *land art*, de la décoration urbaine. On assiste aussi à la reprise du plan "pur", orienté à la *thanatothèque*, au grand archive en plein air, où l'on peut ordonner comme des pierres, l'une à côté de l'autre, l'une sur l'autre, les dépouilles de la vie passée.

Toutefois, les traces de la raison productive de la mort ne semblent pas perdues partout et à jamais. Par exemple, à Meina, sur le lac Majeur, j'ai remarqué que le droit à la vie a fini par prévaloir sur celui du repos écarté des morts, quand la nécessité d'élargir le terrain de jeu a laissé visibles les chapelles du cimetière placé plus haut, de façon qu'elles se détachent au sommet de la tribune, dans une conjonction qui n'est pas du tout exécrable.

Dans mes plans, toutes les fois que j'ai pu, j'ai toujours essayé de valoriser la vue sur le cimetière, comme dans le cas du Quartier IACP de Bollate. En suivant un plan de diplôme concernant Milan (6), j'ai suggéré aux élèves une sorte de rempart qui, en partant du Cimetière Monumental et en se dirigeant vers le Centre Directionnel, pourrait accueillir, sur la base au-dessous le viaduc piéton et cyclable, les apports de la statuaire commémorative des sépultures, ordonnés selon la culture matérielle dont ils sont expression (par époques, par type, par goût, etc.) A des traits alternés le rempart abriterait des pièces avec d'autres destinations, par exemple, de service pour le temps libre en plein air (salles de gymnastique, vestiaires, dépôts d'outils, etc.). Tandis que le champ du cimetière, si éclairci, s'intégrerait avec le système de vert continu équipé, articulé par radiaux convergents de la périphérie vers le centre urbain. Les différents remparts, en apportant le legs de la mort dans le cœur de la ville, contribueraient à dégager sa dynamique essentielle.

Nous avons adopté ce même critère aussi dans le plan présenté au concours pour le cimetière de Arnate, près de Gallarate, où une série de terrains de cimetière est liée par des segments en relief qui articulent la vie en plein air, de façon de ne pas soustraire la compagnie des morts à la nouvelle création des vivants.

(1) M. Torelli, *Necropoli dell'Italia antica*, TCI, Milan 1982, pp. 7-8.

(2) E.N. Rogers, *Memoria e invenzione nel design*, 1960, dans *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968, p. 137.

(3) Cfr. G. Mengozzi, *La città italiana nell'alto Medio Evo*, 1914, La Nuova Italia, Florence 1973, pp. 291-297.

(4) Cfr., entre autres, *Mercato fiera esposizione come variabili di sviluppo* (2), 1970, in *Hinterland*, n. 19-20, décembre 1981, p. 20.

(5) Cfr. Carlo Cattaneo, *La città considerata come principio ideale delle istorie italiane*, 1858, Vallecchi, Florence 1931 et Marsilio, Venise 1972.

(6) Cfr. *Hinterland*, n. 4, juillet-août 1978, p. 43 et *Casabella*, n. 451-452, octobre-novembre 1979, p. 103.

HINTERLAND

anno 7 numero 29-30
I-II 1984
giugno 1984

Trimestrale di Architettura & Urbanistica
Quarterly review of Architecture & Urbanism
Revue trimestrielle d'Architecture & Urbanisme

Direttore Guido Canella

Hanno redatto questo numero: Heidi Hansen, Francesca Bonfante, Donatella Braghin. Traduzioni: James Pallas, Patrizia Passamonti, Vivien Sinnott. Copertina: Gianni Sassi.
In copertina: H. Meyer, Progetto di concorso per il Cimitero di Hörnli, Basilea, 1922.

Redazione:

Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695222-4695333
Direttore Responsabile: Guido Canella

© Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695222-4695333

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati

Manoscritti e fotografie anche se non pubblicati non si restituiscono

Amministrazione e pubblicità:

Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695333

Pubblicazione trimestrale registrata al Tribunale di Milano N. 152 del 15/4/1977

Fotocomposizione Intercompos, Via Dugnani 1, Milano

Stampa: CO.P.E.CO., Via Figino 24, Pero

Promozione abbonamenti: Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695333

Abbonamento a 4 fascicoli:

Italia Lit. 24.000

Estero Lit. 36.000 - US \$ 25

Copia arretrata Lit. 6.000

Gli abbonamenti possono avere inizio in qualsiasi periodo dell'anno. Per cambio di indirizzo informarci almeno 20 giorni prima del trasferimento allegando l'etichetta con la quale arriva la rivista.

Distribuzione alle librerie: A. Mondadori, Milano-Segrate

Distribuzione e abbonamenti all'estero: A.I.E. S.p.A. - Agenzia Italiana di Esportazione - Via Gadames 89, 20151 Milano, tel. 3012200 (5 linee) - telex 315367 AIEMI I

Ricordiamo che abbonamenti e corrispondenza redazionale vanno indirizzati a:
Hinterland, via Revere 7, 20123 Milano
telefoni (02) 4695222-4695333

Sommario

Mors construens	Guido Canella	2
Lo spazio della morte	Remo Dorigati, Gianni Ottolini	6
<i>Temi:</i> 8. Tempio e giardino della memoria 10. L'altra città 12. Simbolo, decoro, atmosfera (estratti da J. Baudrillard e L. Canina) 14. Le case dei morti (estratti da J.D. Urbain e F. Milizia) 16. Fuoriterza 18. Concrezioni e allineamenti 20. Il ritorno alla natura		
Nella dislocazione funzionalista:		
Francoforte: Il nuovo ordinamento cimiteriale e l'ampliamento del Cimitero centrale (estratti da A. Meyer e E. May a cura di Heidi Hansen)		22
Architettura del cimitero in Lombardia	Antonio Acuto	24
<i>Temi:</i> Cimiteri lombardi: 30. XV-XVIII secolo (estratti da L.B. Alberti e Filarete) 32. XVIII-XIX secolo (estratti da A.-C. Quatremère de Quincy) 34. XIX secolo (estratti da L. Tatti) 36. XIX secolo (estratti da C. Boito) 38. XX secolo (estratti da R. D'Aronco)		
Il luogo della morte tra memoria e immaginario	Enrico Valeriani	40
Nuovi progetti:		49
49. Passo Corese e Fara Sabina (Luigi Caruso) 50. Paliano, Isola Liri, Acuto (Massimiliano Fuksas, Annamaria Sacconi) 52. Ciampino (Luca Berretta, Stefano Cordeschi, Fabio Quattrini) 54. Pisa (Massimo Carmassi) 56. Gallarate e Arnate (Guido Canella, Antonio Acuto)		
Morire a 24 (25) fotogrammi	Gianfranco Bettetini	58
Socializzazione e raffigurazione della morte in Lombardia	Giovanni Testori (conversazione con Antonio Acuto)	64
Musica e morte: «Sabato da luce»	Karlheinz Stockhausen (conversazione con Guido Canella e Luigi Ferrari)	68
Libri ricevuti, Recensioni:		
«Realtà, disegno, forma. Architetture di Alfredo Lambertucci» (Giorgio Fiorese)		73



1



2



3

Mors construens*

Che sentimento ha costui di ciò che fa, se può cantare mentre scava una tomba?

William Shakespeare, *Amleto*, atto V, scena I, 1600 c.

Il grande paesaggio è il titolo del bel testo di Mario Torelli, che scorre nel volume *Necropoli dell'Italia antica* edito dal Touring Club Italiano nel 1982. In esso vengono colte le metafore che ispiravano l'immagine della morte: la *metafora del ciclo agrario* (terra come madre, aratura come atto di procreazione, mesi e stagioni come scansioni del ciclo biologico); la *metafora escatologica del viaggio*, che culmina in un'altra vita, in un'altra dimora (il grande viaggio si compie coerentemente alle rispettive culture etniche: ad esempio, nell'orfismo magnogreco per via terra, nell'Alto medioevo scandinavo per via acqua).

Torelli sostiene ancora: *La simbologia agraria o itineraria della morte, retaggio degli stadi stanziali o nomadici della storia dell'uomo, si accompagna a due altre immagini, l'una cosmica e biologica, l'altra — per così dire — sociale, la morte come sonno (e come notte) ed il luogo del «riposo» come «dimora eterna». La prima immagine — la morte come sonno — è destinata ad avere una lunga sua storia, soprattutto nell'escatologia delle religioni rivelate in generale ed in quella cristiana in particolare; (...). La seconda immagine, il luogo del «riposo» come dimora, è invece particolarmente produttiva nell'ideologia funeraria di epoca arcaica e classica, ritornando più volte come referente sia nella tipologia sepolcrale che nell'arredo della tomba (...). Ma la cura posta nel predisporre l'ambiente della sepoltura, nell'esaltare l'aspetto di «continuità» tra la vita e la morte attraverso la simbologia del ciclo agrario, del viaggio o del sonno, non riesce comunque a risolvere l'angosciosa coscienza del trauma collettivo di chi resta. Ecco allora che la morte è avvertita come «rovesciamento» della realtà quotidiana, come «rottura» di un continuum esistenziale e sociale, come contaminazione del gruppo superstite, cui solo lo scrupoloso adempimento di numerosi e complessi rituali familiari e collettivi può mettere riparo (1). Rispetto alla letteratura sulla morte, di recente in grande ripresa, protesa a rimuovere i soggetti tradizionali della storiografia — per esempio, con il rastrello della cultura materiale, dove rimangono impigliati perlopiù i macabri emblemi della superstizione popolare, come il teschio e la falce, o attraverso una mentalità antropologica, tesa a recuperare il rituale della morte nell'insieme di consuetudini irregolari e irrazionali (familiari, tribali, locali) differenziate per tempi e luoghi, da contrapporre a una tradizione storica generale e istituzionale —, l'ottica archeologica di Torelli avvince l'architetto per l'ordine elementare che essa rispetta, secondo categorie ancora operabili per costanza, analogia, rassomiglianza — come direbbe Foucault —, così da essere trasferibili in continuità, dall'Antico al Moderno, suggellate solo da quell'*angosciosa coscienza del trauma collettivo di chi resta*, la cui natura e il cui ricorrere mi sembrano costituire, appunto, la pulsione progettante della morte per la vita della città.*

Va notato come l'espressione funzionale, la traccia operante della morte sul territorio, tenda a sollevarsi dalla naturale inumazione alla artificiale tumulazione, come sforzo di riemergere dalla terra. Così che, a orientare le analogie e le metafore degli atti di pietà, sembra essere un'istanza di reinvestimento produttivo della morte, che risale addirittura la civiltà degli scambi, mai completamente appagata, che si traduce, dunque, nel *trauma collettivo di chi resta*. Questo presentimento, dapprima inconscio e poi a tratti consapevole, si produce in doppio senso: in senso spirituale memoriale, come estensione, arricchimento, socializzazione del profitto accumulato dell'esperienza oltre i confini di ogni singola vita; in senso fisico costruttivo, tettonico, come ampliamento, articolazione dimo-

strativa teorica, non necessariamente strumentale, dell'insediamento e del paesaggio modellato dall'uomo. Così che il *trauma collettivo di chi resta* è anche *angosciosa coscienza* della necessità di ogni società di dover ricorrere alla superstite moralità per passare da uno stato di attonita afflizione a uno stato creativo promosso da risorse spirituali anche irrazionali.

Il cimitero, come la casa, è luogo ove ognuno resta perlopiù coinvolto individualmente, familiarmente. Non così la scuola, l'ospedale, la caserma che producono esperienza in collettivo. Accompagnandovi un parente, un amico, un maestro, chi lo frequenti si trova retrospettivamente immerso in un brano di vita trascorsa e prospettivamente sottratto a una vita comunque immaginata. Questo induce a pensare che il cimitero, come la casa, appartengono all'intimità di un patrimonio personale, cui è lecito ricorrere privatamente. Sovente l'uomo urbano moderno ha un'esperienza della morte naturale (cioè diversa da quella violenta e crudele che lo circonda per le strade o riceve a domicilio nell'*hortus conclusus* della televisione) basata esclusivamente sulla geografia dei cimiteri frequentati per circostanza. Non faccio eccezione a questa regola e, perciò, sono indotto a riportare le mie considerazioni in modo frammentario, sforzandomi di decifrare i ricordi.

Il ciclo agrario (e il mito naturalistico)

Non ho coscienza del primo incontro con la morte. Forse è avvenuto prima e dopo la stazione di Belgrado, quando il treno rallenta e accelera, un due novembre sulla metà degli anni Trenta. Ricordo di aver scoperto, dal finestrino dell'Orient Express, l'indefinizione dello spazio tra città e campagna, nella progressiva rarefazione degli abitati e nell'ispessirsi di torme di lumini, che presumibilmente i familiari portavano alla visita dei morti. Un concetto della morte, dei morti, connesso all'embrionale coscienza di una discontinuità progressiva tra città e campagna, probabilmente già innata nella mia generazione, non quello del distacco tra vita e morte, che non ricordo innato, almeno negli anni dell'infanzia.

Altri lumini — forse fuochi fatui — ho scorto, trent'anni dopo, scendendo dal borgo al sottostante cimitero di Suvereto, sulle propaggini dell'Appennino toscano verso il Golfo di Baratti, chiuso dall'etrusca Populonia, che si ricorda per la necropoli e il ciclopico Tumulo dei Carri prossimo al mare. Così che il confronto fra le due realtà diversamente produttive — quella di cronica povertà dell'agricoltura collinare e quella estrattiva del ferro di precoce propensione — inverte, nel diverso grado di perentorietà geometrica con cui è inciso nella terra il recinto dei morti, lo scarto temporale di ventisette secoli.

Certo, mi rendo conto della difficoltà di rendere credibile l'interpretazione fondata sulla conversione del disagio produttivo provocato dalla morte in dolore collettivo e culto dei morti. Poiché essa sta proprio nel dover comporre logicamente nello spazio della memoria individuale tipi tanto diffidenti e dislocazioni tanto distanti di sepoltura: dai colombari per i *clientes* (servi e liberti), ipogei e non, con o senza ballatoi, che in Età imperiale avvertono di un trapasso in corso dall'organizzazione familiare a un'organizzazione più corporativa, e sembrano voler sancire, perfino nelle iscrizioni, un diritto di integrazione sociale a tutti gli effetti, e anche nella morte, alla rivalutazione del cimitero rustico, proteso dall'alto verso l'infinito del paesaggio, regressione romantica nel grembo della pura natura, come atto di insubordinazione intellettuale alla ragione del ciclo urbano violentemente instaurato dalla società industriale; sorta di struggimento boeckliniano nella catarsi naturalista, insofferente all'ordine istituzionale borghese, di pari intensità, ma con segno opposto, al clangore macchinista del Futurismo.

Penso al Cimitero-isola di San Michele — approccio ideale di artisti famosi e dei miei avi paterni —, luogo della *morte a Venezia* che galleggia come frammento di sublime artisticità distaccatosi, nelle forme eclettiche del cordoglio tardoromantico, dalle sue famose *pietre* e abbandonato alla deriva della laguna. Penso al Cimitero di Portovenere, a strapiombo sul mare del Golfo dei Poeti; a quello di Varenna, di minore notorietà, ma in posizione analoga sul Lago di Como — che i miei genitori avevano già prescelto per sé —, dove le inumazioni erano ancora contrassegnate da un basso recinto in ferro, mentre contro la roccia stavano addensate le cappelle di famiglia, a dimostrare che, anche lontano dalle grandi città, la morte più agiata era familiare e quella povera restava individuale; o, ancora, al vecchio Cimitero degli Ebrei di Ancona, in posizione dominante dal Colle Guasco, ormai abbandonato e aperto alla frequentazione di madri con figli sparsi tra cippi diversamente inclinati dal tempo, così che più che un senso di morte se ne riceve un riguardo archeologico per la vita. Ma la tregua in questa «naturalità» quasi ancestrale, prolungamento di passi perduti verso un recinto escluso dal tempo, può essere inseguita soltanto miticamente e individualmente, nei pressi di un insediamento dei vivi prossimo all'estinzione o alla rigenerazione artificiale, come è oggi quello della vita agreste.

Il cielo monumentale (del ricordo e dell'ammonimento)

Il mio maestro Ernesto Rogers ricordava che: *La memoria conferisce alle cose dello spazio la misura del tempo: di tutto quel tempo che è prima di noi. Ma è il tempo dei morti, riuniti in consorzio per ammonirci d'essere vivi come essi sono stati in loro momento. Ammonire e ricordare (moneo e memini) hanno in latino la stessa radice e da essa acquista valore la parola monumento ed il concetto ch'essa racchiude simbolicamente* (2).

Un altro incontro con la morte ho avuto nella Cattedrale di Lima, di fronte al cadavere imbalsamato del conquistatore Francisco Pizarro, disperata memoria e truce ammonimento versati come prezzo di accesso di un Continente alla civiltà dell'Evo moderno, scambiata, e predatoria, da lunga distanza.

È da notare come l'eroizzazione e la venerazione della morte individuale spesso soccorrono ideologicamente la dignità e l'orgoglio di patria unificata e progredita, che la Borghesia riesce a fare adottare all'intera società, ma talvolta, anche, esprimano nel culto della personalità un programma di sacrifici attraverso il quale pervenire a un salto qualitativo, strutturale dell'assetto produttivo.

Il Cenotafio di Newton, progettato da Boullée nel 1784, con la celebrazione della scienza esalta il primato della ragione adottato dalla società illuminista. Le ceneri di Napoleone sotto la cupola degli Invalidi sono la sopravvivenza stessa della Nazione, dopo i rovesci delle campagne militari. Il Mausoleo di Lenin, allestito in legno nel 1926 e poi pietrificato in granito del Caucaso nel 1930 dall'accademico Aleksej Ščusev, accosto alle mura del Cremlino degli Zar — che visitai nel 1961 quando ospitava anche il cadavere imbalsamato di Stalin —, celebra l'integrità della grande madre Russia, ancor prima della epopea rivoluzionaria. Il Mausoleo di Sun Yat-sen a Nanchino viene definito dagli storici dell'arte *ibrida mescolanza di stili*. Eretto nel 1929 dall'architetto Lu Yen-chin, è posto al colmo di una lunga scalinata, che ebbi occasione di risalire nel 1972. Ma poteva essere diversa la commemorazione del fondatore del Kuo min T'ang, il propugnatore in Cina di un adeguamento di tipo occidentale dei rapporti di produzione, ottenuto attraverso una rottura violenta con il vecchio mondo, che non poteva più essere riformato, ma trasformato? Non tanto diversamente, 23 secoli prima, l'Armata di terracotta dei 6/8.000 guerrieri in simulacro dell'imperatore Shih-huang-ti, scoperta e pupilla dell'archeologia contemporanea, dicono segnali la fine dell'olocausto di massa prescritto alla morte del dio-condottiero. Il seppellimento di un esercito rigorosamente ordinato, insieme alla cancellazione di ogni traccia storica precedente — imposta dallo stesso Shih-huang-ti —, più che segno di autoglificazione, sembrano svolgere per metafora una svolta di rifondazione dell'apparato tecnologico di una potente società militare nel grembo della feconda terra.

L'uniformità, l'allineamento e la semplicità con cui sono appoggiati ai contrafforti alpini i sacrari dei caduti della Grande guerra — quando ebbi occasione di visitare per tutti quello di Redipuglia, realizzato tra il 1934 e il 1935 dall'architetto Giovanni Greppi e dallo scultore Giannino Castiglioni — mi destarono l'impressione del tardivo rammarico di una classe dirigente avventurosa di fronte allo sbaraglio di un esercito di contadini, di operai e di piccoloborghesi, sottratto alla produttività e alla mancata civiltà di un'unificazione nazionale, che fosse riparatrice di drammatiche contraddizioni restate aperte tra Nord e Sud, tra città e campagna, tra gruppi sociali. In certo senso quelli di guerra hanno fornito il modello di cimitero agli Architetti razionalisti, nelle rare occasioni in cui hanno voluto cimentarsi sul tema della morte — penso ai progetti del 1922 per il concorso del Cimitero di Hörnli a Basilea di Hannes Meyer e di Hans Schmid o all'aggiunta del Cimitero di Francoforte realizzata nel 1926 da Ernst May —, dacché l'ideologia funzionalista era diventata, soprattutto e a oltranza, riproduzione fordiana della vita nella totalizzante civiltà industriale. Infatti, sulle inumazioni e le tumulazioni vi prevalgono i crematori.



4



5



6

1. Tumulo dei Carri, Necropoli di S. Cerbone a Populonia, VII sec. a.C.
2. Colombario presso il sepolcro degli Scipioni sulla Via Appia Antica, Roma. 3. A. Böcklin, L'isola dei morti (tra 1874-84).
4. Mausoleo sotterraneo con le statue in terracotta dell'Armata dell'Imperatore Shih-huang-ti, Sian (Pechino), 210 a.C.
5. Lu Yen-chin, Mausoleo di Sun Yat-sen, Nanchino, 1929.
6. A. Ščusev, Mausoleo di Lenin al Cremlino, Mosca, 1930.



1



2



3



4

Il ciclo urbano

Il ciclo del cimitero urbano si costituisce con forte dinamica di relazioni e di scambi con la campagna. Ne tratteranno, in generale, Remo Dorigati e Gianni Ottolini e, per il particolare paradigma lombardo, Antonio Acuto. Ciò che qui mi preme rimarcare è la stretta connessione tra luogo dei morti e luogo dello scambio fin dall'antichità. Guido Mengozzi sostiene (3) che *forum* fu all'origine la piazzetta antistante il sepolcro familiare, dislocato fuori dalla città recintata, dove avvenne la prima coesione tra popolazione urbana e popolazione rustica nel contaminarsi dei culti e nello scambio delle merci. Successivamente *fori* divennero le piazze interne alla città, dislocate di fronte ai templi delle divinità tutelari, dove a giorni fissi avveniva lo scambio, soggetto a norme e gravami speciali e a persone qualificate, che dette origine al mercato, incentivo alla produzione artigianale.

È una propensione aziendale e corporativa, protesa come misericordia di servizio alle popolazioni, che spinge gli ordini religiosi ad avviare sepolture e mercati in Età comunale. Cappelle e mausolei gentilizi interni o accosti alle antiche basiliche imprimono il sigillo dei potentati familiari all'Epoca delle signorie. Ma a Milano, più che altrove, può dirsi estranea la concezione laica che attribuisce le sepolture all'ornamento della cittadella rinascimentale. Il periodo borromeo tra Cinque e Seicento, investito da calamità di varia natura, instaura una pratica di pietà terrena, che recingendolo riduce all'indispensabile il culto dei morti. Riformati gli ordini religiosi su compiti meno corporativi e più providenziali, la riorganizzazione parrocchiale della diocesi asseconda la disurbanizzazione legando in un più stretto rapporto le popolazioni dei centri e del contado. Rispetto alle grandi potenze europee, dove la cultura del Neoclassico viene direttamente coinvolta nella costruzione del primato nazionale concentrato sulla capitale e del suo apparato istituzionale, in Italia settentrionale essa si trova a sostenere un'armatura urbana policentrica, ancora diffusa per capoluoghi. Così che qui, accanto alla componente del decoro e della funzionalizzazione fondati sul predominio urbano, agisce una componente rappresentativa di consolidamento dell'individualità municipale, durante tutto il Periodo napoleonico e in parte ancora durante la Restaurazione. Di essa si fanno interpreti interessanti personalità « provinciali » che seguono le orme dei Pistocchi, Antolini, Amati: Barabino a Genova, Giuseppe Barbieri a Verona, Voghera a Cremona, Vantini a Brescia, Tatti a Como, ecc. Questa componente che sembra rifarsi originariamente alla poetica purista degli Architetti francesi (Ledoux, Boullée) della rivoluzione antiurbana — di cui già ho avuto modo di parlare (4) —, trova l'opportunità di rappresentare nel cimitero foraneo quel modello di città rarefatta per istituzioni-emblema, di intendimento egualitario, sia per quanto concerne il tessuto sociale sia per quanto riguarda il rapporto città-campagna. Non a caso in queste città padane, fiera e cimitero vivono spesso in simbiosi e non di rado in diretta contiguità.

Un'escursione alle sepolture dei nonni mi porterebbe a Piacenza (Cimitero progettato da Lotario Tomba e realizzato a partire dal 1819), a Genova (Cimitero di Staglieno progettato nel 1835 da Carlo Francesco Barabino e realizzato in seguito da Giovan Battista Resasco), a Bergamo (Cimitero realizzato da Ernesto Pirovano tra il 1900 e il 1913, ma gratificato anche da un progetto di Giuseppe Sommaruga al concorso del 1897), a segnalare la circolarità di una famiglia lombardoveneta a cavallo di secolo, quella soglia temporale postunitaria, oltre la quale il ciclo urbano egualmente diffuso si riprende nella concentrazione del ciclo industriale.

Il ciclo industriale

È noto, infatti, che al Nord d'Italia tale concentrazione avviene in ritardo, poiché in un primo tempo la conversione produttiva segue gli attestamenti storici della manifattura alle fonti di energia (bassa redditività dell'agricoltura, disponibilità di mano d'opera, prossimità ai corsi d'acqua, alle piazze di mercato, alle linee di scambio). Così che, per rendersi conto della nuova polarità insediativa intervenuta in questa nuova fase, può essere significativo raffrontare — come di seguito verrà fatto — al Cimitero di Bergamo quello del Villaggio operaio di Crespi d'Adda, realizzato da Gaetano Moretti tra il 1896 e il 1907, nonché il Mausoleo dei fratelli Faccanoni, industriali in quel di Sarnico, realizzato dal Sommaruga nel 1907; ancora raffrontare alla disputa, avviata fin dal 1838, intorno al Cimitero unico e monumentale da erigersi a Milano, quello di Gallarate, realizzato attorno al Sepolcro della famiglia industriale Ponti da Camillo Boito nel 1861.

Come avviene in genere per la natura e la dislocazione delle unità residenziali e delle infrastrutture urbane nei centri soggetti a impetuoso inurbamento, anche la controversia intorno alle aree cimiteriali, dietro questioni di repertorio tipologico-stilistico, cela due ideologie strutturali che si fronteggiano all'interno della stessa classe dirigente, prima risorgimentale e poi postunitaria, nel presentimento e in seguito nella constatazione di una dirompente industrializzazione, tesa a scompaginare una fisiologia insediativa fin lì incrementata con certo equilibrio. La prima di esse riteneva doversi sostenere punto a punto la natura storica del territorio, secondo un regime complementare industria-agricoltura che incorporava l'Italia municipale di Carlo Cattaneo (5). La seconda tendeva a scontare, come già era avvenuto nelle nazioni più industrializzate, la confluenza indiscriminata sui grandi centri, indispensabile alla formazione e all'egemonia di aree di consumo privilegiato donde manovrare il rapporto tra domanda e offerta.

Dal punto di vista tipologico, l'articolazione differenziata dei cimiteri risultava così coerente all'industrializzazione decentrata sul territorio e alla crescita controllata del capoluogo per comunità organiche e autosufficienti, mentre la costruzione del cimitero unico (tale rimaneva ancora concettualmente, anche quando veniva discriminato e sdoppiato, come a Milano dopo l'80 col Cimitero Maggiore di Musocco) sposava la vocazione « naturale » all'accostamento piramidale centro-periferia e all'omologazione della cittadinanza sul modello interclassista residenza-lavoro-consumo.

Dal punto di vista stilistico il *revival* medievale (neoromanico, neogotico) postulava una produttività scalare, più duttile e diversificata su piccole e medie unità diffuse, tesa a non disperdere nella riproduzione la creatività tradizionale dell'artigianato, mentre il *revival* classicista o la contaminazione esotica dei simboli e degli stili (dal neorinascimento al floreale) sanciva nell'individualismo borghese quella soglia, socialmente gerarchica e plastica ad un tempo, su cui ottenere la delega all'integrazione e alla rappresentazione dell'intero corpo sociale nelle istituzioni. L'imbarbarimento del Purismo neoclassico, secondo cui Alessandro Sidoli elabora il progetto di cimitero presentato al concorso del 1838, apprendo di fatto all'Ecclettismo, inserisce anche l'architettura in quella stagione romantica lombarda, dove è postulato come indispensabile un più allargato coinvolgimento popolare all'epopea di una rinnovata società da costruirsi al cospetto di problemi nuovi a scala nazionale. Posto tra il lirico manzoniano e il tragico verdiano, che rispettivamente negli anni Venti e Quaranta riscoprono l'*epos* lombardo, la contaminazione sidoliana, per analogia alla morte individuale del protagoni-

sta, sembra voler costruire moralmente sulla rinuncia all'integrità stilistica, il riscatto di un'intera società civile.

Per quasi un secolo il cimitero metropolitano, forse al pari solo con le piazze più rappresentative, diviene dunque il paradigma sul quale si declinano le sembianze e la funzionalità della grande città italiana postunitaria. Ma dietro i termini positivi dell'igiene e del decoro urbano, secondo cui sembra prodursi e consumarsi il dibattito, serpeggia una riserva ideologica sulla sua riconfigurazione in forme auliche e unificate, se è vero che a Milano alla fine dell'Ottocento, e successivamente all'annessione dei Corpi Santi, ancora si costruiscono cimiteri comunali nell'immediato concentrico. Riserba che, all'inizio del Novecento, si rigenera in atteggiamento di rigetto soggettivo, fatto proprio dalle élites e dalle avanguardie borghesi, verso la morte pianificata e resa convenzionale nelle forme della retorica (e del cattivo gusto) di una ormai esausta epopea patriottica. Già ne offrono testimonianza l'esotico arcaismo di alcuni progetti per il concorso di Bergamo del 1897, e particolarmente quello di Sommaruga, il secessionismo classicheggiante di alcuni progetti per il concorso di Monza del 1912, tra i quali quello del giovane Sant'Elia. Ma, in un crescendo che attraversa la furia futurista e la sospensione metafisica, l'alternativa in positivo dell'insofferenza si trasforma in attonita contemplazione della terra di nessuno della periferia industriale, spalancata tra città e campagna, quasi per un fosco e primordiale presentimento sulla innaturalità, necessaria e transitoria, vissuta dalla città della violenza produttiva. È lo stato d'animo con cui Mario Sironi, ne *Il molo* del 1926, sembra affidare alla figura di un cavaliere l'emblema della morte, che interseca il percorso della vita urbana contenuto tra i recinti a termine di una precoce archeologia industriale. E, ancora, la sottrazione della morte dalla frenesia funzionalista della grande città, per riprivarizzarla tra le mura domestiche, come negli anni del secondo Dopoguerra Alberto Savinio, riappropriandosi dei genitori in simulacro, li riesuma in *Poltromamma e poltrobabbo*.

Il ciclo terziario (e qualche segno di resistenza)

Di recente, nelle società sviluppate, ha ripreso attualità il luogo della morte. Estromesso da ogni produttività diretta, il cimitero sembra disporsi a conforto della vecchiaia in aumento, quasi un atto vitalistico di scongiuro, complementare alla cosmesi, dedicato all'ospitalità simbolica e ornamentale del paesaggio e affrontabile coi mezzi «naturali» della scultura, dell'incisione nella terra, della *land art*, dell'arredo urbano. Ha ripreso quota anche il progetto «puro», orientato alla *thanatoteca*, al grande archivio *en plein air*, dove ordinare come pietre, l'una accanto all'altra, l'una sull'altra, le spoglie della vita passata.

Tuttavia, le tracce della ragione produttiva della morte non sembrano ovunque e per sempre smarrite. Per esempio, a Meina, sul Lago Maggiore, ho notato che il diritto alla vita ha finito per prevalere su quello al riposo appartato dei defunti, quando la necessità di ampliare il campo sportivo ha lasciato in vista le capelle del sovrastante cimitero, così che ora vengono a stagliarsi al colmo della tribuna, in un connubio tutt'altro che esecrabile.

Nei miei progetti, ove ho potuto, ho sempre cercato di valorizzare la vista sul cimitero, come nel caso del Quartiere IACP di Bollate. Seguendo un progetto di laurea su Milano (6), ho suggerito agli allievi una sorta di bastione che, partendo dal Cimitero Monumentale e puntando sul Centro Direzionale, potesse accogliere, alla base sottostante il viadotto pedonale e ciclabile, gli apporti della statuarie commemorativa delle sepolture, ordinati secondo la cultura materiale di cui sono espressione (per epoca, tipo, gusto, ecc.). A tratti alternati il bastione avrebbe anche ospitato vani per altre destinazioni, per esempio, di servizio al tempo libero all'aperto (palestre, spogliatoi, depositi di attrezzi, ecc.). Mentre il campo cimiteriale, così diradato, si sarebbe integrato al sistema di verde continuo attrezzato, articolato per radiali convergenti dalla periferia verso il centro urbano. I diversi bastioni, adducendo il lascito della morte al cuore della città, avrebbero contribuito a svincolare la sua dinamica essenziale.

Questo stesso criterio abbiamo adottato anche nel progetto presentato al concorso per il cimitero di Arnate, presso Gallarate, dove una serie di invasi cimiteriali è connessa da segmenti in rilievo che articolano la vita all'aperto, così da non sottrarre la compagnia dei morti alla ricreazione dei vivi.

Guido Canella

* Trascrizione della relazione *Architettura della morte nella vita della città* al Convegno Internazionale «La Morte Oggi», promosso dall'Assessorato ai Servizi Sociali e Culturali della Provincia di Milano e dal Centre Culturel Français di Milano, col patrocinio del CNR, tenuta a Palazzo Isimbardi il 26 maggio 1984.

(1) In M. Torelli, *Necropoli dell'Italia antica*, TCI, Milano 1982, pagg. 7-8.

(2) In E.N. Rogers, *Memoria e invenzione nel design*, 1960, in *Editoriali di architettura*, Einaudi 1968, pag. 137.

(3) Cfr. G. Mengozzi, *La città italiana nell'alto Medio Evo*, 1914, La Nuova Italia, Firenze 1973, pagg. 291-297.

(4) Cfr., tra l'altro, *Mercato fiera esposizione come variabili di sviluppo* (2), 1970, in *Hinterland*, n. 19-20, dicembre 1981, pag. 20.

(5) Cfr. C. Cattaneo, *La città considerata come principio ideale delle istorie italiane*, 1858, Vallecchi, Firenze 1931 e Marsilio, Venezia 1972.

(6) Cfr. *Hinterland*, n. 4, luglio-agosto 1978, pag. 43, e *Casabella*, n. 451-452, ottobre-novembre 1979, pag. 103.



1. G. Barbieri, *Cimitero di Verona*, 1828. Progetti di Concorso per il Cimitero di Bergamo, 1897: 2. G. Sommaruga; 4. E. Pirovano. 3. F. Schumacher, *Crematorio di Amburgo*, 1930. 5. W. M. Dudok, *Colombario del crematorio di Westerweld*, 1925. 6. M. Sironi, *Il molo*, 1926. 7. A. Savinio, *Poltromamma e poltrobabbo*, 1945 c.



Remo Dorigati, Gianni Ottolini

Lo spazio della morte*

Dopo mezzo secolo di scarsa trattazione, da circa quindici anni il tema del cimitero si ripropone al dibattito di architettura, in relazione a una pluralità di occasioni progettuali e realizzative (grandi ampliamenti, nuovi impianti). Esse corrispondono a una fase di sostanziale stabilità insediativa e invecchiamento demografico della popolazione, al rallentamento o addirittura all'inversione dell'ondata di urbanizzazione dei precedenti decenni di sviluppo economico, quando per la massa di nuova popolazione giovane che veniva addensandosi nelle città si ponevano soprattutto problemi di lavoro, di abitazione, di trasporti, di consumo, e il tema della morte era come dimenticato, affidandosi le sepolture alle preesistenti strutture cimiteriali. Mentre l'espansione urbana ha via via «aggrito» e inglobato i cimiteri già extraurbani dell'Ottocento e del primo Novecento, entrando in contraddizione con essi per motivi di speculazione immobiliare sui suoli, la loro tipica struttura di corte scoperta e recintata è stata così via via «riempita» e sfruttata al massimo possibile con la fissazione di *standard* minimi di superficie procapite e la riduzione temporale delle concessioni per inumazione dai 30 ai 20 e poi ai 10 anni. In tale periodo, il cimitero (inteso come «infrastruttura funzionale» dell'impianto urbano, alla pari della viabilità, delle reti idriche o di fognatura, ecc.), e non certo come emergente «tema simbolico» è stato affidato alla competenza degli ingegneri sanitari e degli uffici tecnici comunali come problema di piccole addizioni e ampliamenti che, abbat-

tendo muri di recinzione e spostandoli, hanno ripetuto in dimensioni maggiori la tipologia preesistente. Il cimitero è stato visto quindi come problema di dettaglio e di mimetismo rispetto al preesistente, in sostanza problema di sola funzionalità, regolamentazione, gestione. Peraltro, a chi guardi le successive microtrasformazioni cui questi impianti ottocenteschi sono stati sottoposti, non può sfuggire che un mutamento culturale fondamentale, relativo al tipo di sepoltura che risulta sempre più privilegiato a livello di massa (quello in colombari in superficie, al posto di inumazioni sottoterra), ha fatto comparire squadrate volumetrie di casellari a più piani ad occupare gli spazi residui e alberati o a sostituire precedenti aree destinate a inumazioni, con una novità tipologica che spiega il crescente carattere di *spazio costruito*, non naturalistico, di molti nuovi cimiteri.

Ma come nella città della prima Rivoluzione industriale, superata la fase di supersfruttamento dell'edilizia preesistente, la borghesia ha messo a punto per sé e per il proletariato nuovi modelli generali di urbanizzazione del suolo e nuove tipologie di servizi (residenza, scuole, teatri, ospedali, ecc.), così oggi, in fase di nuova stabilità urbanistica e demografica, sfruttato a fondo il cimitero ottocentesco, si ripresenta il problema generale quantitativo e soprattutto qualitativo di progetto del cimitero all'interno dei problemi più generali di ridisegno della informe conurbazione metropolitana, come uno dei servizi che possono concorrere a una sua nuova identità figurale e sociale.

Il cimitero recintato

Per capire e valutare le attuali proposte architettoniche, con riferimento ai mutamenti della sensibilità di progettisti e cittadini sul

tema della morte e del suo spazio per eccellenza — qual è appunto il cimitero —, si può fare riferimento a tre matrici fondamentali oggi vitali, almeno per quel che concerne l'Italia e il mondo occidentale.

In primo luogo, è chiaro il modello fondamentale degli attuali cimiteri, fissato nel primo Ottocento con atto innovativo al termine di un processo plurisecolare che aveva visto, in area cristiana, le sepolture dapprima anonime e poi sempre più personalizzate, dapprima in prossimità delle tombe dei santi o delle chiese su di esse edificate, e poi dentro le chiese stesse (per prelati, quindi per la nobiltà e infine per i ricchi borghesi; con la fossa comune nell'area cimiteriale intorno alla chiesa, per i più poveri).

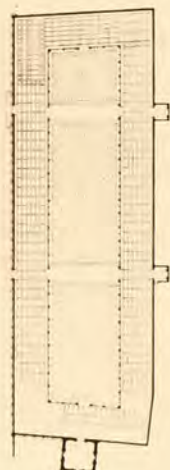
Dal Diciassettesimo secolo i cimiteri urbani vengono recintati in modo generalizzato, e si fissa una prima separazione funzionale rispetto ai precedenti medioevali, dove lo spazio circostante la chiesa si adattava a diverse funzioni (sepoltura, pascolo, fiera o mercato) ed era aperto e integrato alla struttura urbana. Questa chiusura deriva da molteplici ragioni (*pietas* religiosa, sicurezza, tutela giuridica di rifugiati, ecc.), ma i cimiteri rimangono pur sempre connessi all'edificio della chiesa. È su di esso che si concentra la pressione dei nuovi strati sociali (aristocrazia, borghesia) che aspirano alla tumulazione all'interno dell'edificio religioso, in cappelle apposite o nel pavimento comune.

Fino al Seicento, il cimitero e la morte appartengono così alla quotidianità ed entrano programmaticamente nella vita collettiva attraverso il rito religioso — si pensi ai grandi catafalchi effimeri, alle solenni processioni e, in generale, all'iconografia sulla morte indagata negli studi della Scuola antropologica francese e segnatamente da Philippe Ariès (1) —.

* Memoria presentata al Convegno Internazionale «La Morte Oggi», promosso dall'Assessorato ai Servizi Sociali e Culturali della Provincia di Milano e dal Centre Culturel Français di Milano, col patrocinio del CNR, tenutosi a Palazzo Isimbardi il 26 maggio 1984.



Regina Duca Medico Guerriero Ricco avaro Giovane Mendicante Monaca Gentildonna Vecchia Fanciullo Morie Arcangelo Demone 1



2



3



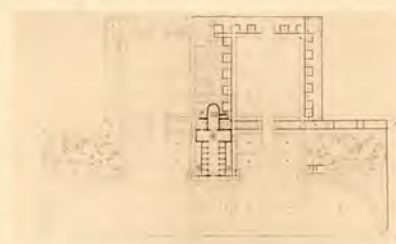
4



6



5



7



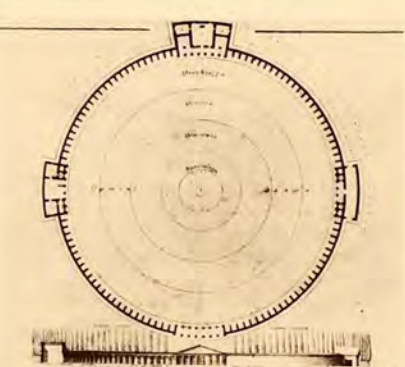
8



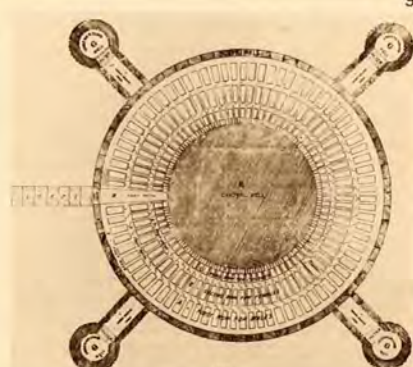
9



10



11



12

1. Danza macabra, Chiesa di S. Vigilio, Pinzolo, 1540. 2.3. Camposanto di Pisa, 1278: pianta e prospettiva del portico. 4.5. Camposanto di Halle a.S., 1592: portico trasformato a cappelle private e pianta. 6.7. Certosa di Ferrara: veduta e pian-

ta. 8. Cimitero dei Santi Innocenti, Parigi, XIV-XV sec. 9. Cimitero tra le case, metà XIX sec.: esempio del dibattito sulla critica igienista. 10. Cimitero di S. Spirito, Roma, XIII sec. 11. G. Pistocchi, Progetto per il «Sepolcro della Comune

di Faenza», Faenza, 1806-1808: sepolture ordinate per sesso ed età. 12. «Torre del silenzio» dei Parsii, Bombay, XIX sec.: disposizione concentrica dei corpi, ordinati per sesso ed età e lasciati consumare all'aria aperta.

Lo spazio della morte

Il modello cimiteriale ottocentesco materializza fisicamente la radicale rivoluzione culturale che il Settecento illuminista e anche la stessa Chiesa cattolica dell'epoca (con atto che la espropria del suo dominio sul rapporto fra vivi e morti e in particolare sui riti del trapasso e della sepoltura, ridotta a servizio civile urbano), compiono sul tema della morte, in opposizione alla sua ossessiva presenza nella città del Seicento: l'espulsione e separazione della morte dalla città dei vivi, sotto pretesto igienista, che verrà codificata dalle leggi napoleoniche ai primi dell'Ottocento e sostanzialmente confermata fino ad oggi.

Prende corpo, infatti, dal secondo Settecento un grande servizio urbano, esterno all'edificato in analogia con altre istituzioni custodiali «totali» (gerontocomi, carceri, manicomio), collegato al centro urbano tramite un asse monumentale alberato, secondo una localizzazione e modalità di raccordo con la città preesistente che ricorda quella delle stazioni ferroviarie di fine Ottocento rispetto alle città storiche.

Il modello-limite di questo distanziamento extraurbano è quello prospettato da Haussmann nel 1864 per un unico cimitero di ottocento ettari per l'intera città di Parigi, vera città dei morti a venti chilometri da quella dei vivi cui doveva essere collegata con apposita ferrovia e «stazioni funerarie». Analoghe ad esso sono le più contenute realizzazioni di Londra, Madrid, Milano. Questo modello viene riproposto ancora nell'ultimo Dopoguerra da Robert Auzelle con i cimiteri-parco intercomunali (2) e con la proposta estrema di un unico cimitero per tutta la Francia.

Non è la prima volta che nel mondo occidentale avviene una espulsione dei morti dalla città dei vivi di tale portata, diversamente da impianti, quali quello etrusco, che presentano direttamente una città dei morti distinta e giustapposta all'altra (si pensi a Cerveteri, in cui la necropoli è allineata lungo la città dei vivi al di là di un margine naturale, come vera e propria città parallela). È il caso soprattutto della necropoli extramurale, cioè esterna alla cinta storica, della città di Roma, quando sotto Augusto per la crisi urbanistica della città si decreta lo spostamento dei cimiteri all'esterno, e i vecchi cimiteri vengono trasformati dai nobili in giardini privati: uno spostamento deciso per motivi igienici (combustione incompleta dei cadaveri dei ricchi, perché i cadaveri dei poveri erano buttati in cisterne chiuse essendo ad essi negata la possibilità di cremazione a causa dell'alto costo della legna), ma anche per l'«orrore delle ossa biancheggianti» di cui scrive Orazio.

Nel Settecento, questo pretesto igienista (certo, con fondamenti reali, stante l'addossarsi e l'addensarsi delle sepolture in prossimità delle costruzioni e degli interrati abitati) suggerisce di non piantare alberi nel cimitero per favorire l'allontanamento dei miasmi della terra da parte del vento, e addirittura l'adozione di forme a corte circolare che non presentano angoli di stagnazione dell'aria (pretesto igienista in questo caso a favore di una scelta formale, essendo il cerchio forma della perfezione, idonea quindi al tempio in generale e al tempio dei morti in particolare).

Si può notare, con Michel Ragon (3), quanto questo pretesto igienista sia stato sconfessato nel secolo successivo, quando nell'istituzione «separata» dell'Ottocento viene suggerita una vegetazione abbondante come elemento di rallegramento del riposo dei morti, e gli aspetti naturalistici e paesaggistici vengono privilegiati (il cimitero come *belvedere*). Nel Diciannovesimo secolo si ha infatti un cambiamento di motivazioni alla base di questi mutamenti strutturali di localizzazione e conformazione del cimitero: dagli appelli ad allontanare i morti per non degradare l'*habitat* dei vivi, agli appelli ad allontanarli per farli dimorare più tranquilli e non disturbarli col degrado ambientale della città dei vivi.

Ciò che caratterizza il cimitero ottocentesco, oggi convenzionale, è dunque in primo luogo la sua distanziamento dall'edificato. Essa è espressa, oltre che dall'insediamento extraurbano, soprattutto dal *recinto* in cui la separazione fra interno e esterno (quindi fra vivi e morti, essendosi rifiutata una più stretta convivenza spaziale) è ribadita da aree verdi di rispetto *non-aedificandi*, oggi sempre più erose dalla speculazione immobiliare. Tale è l'ideologizzazione di queste aree, come elementi di distanziamento e di separazione dalla vita della città, che esse non possono essere neppure attrezzate a «verde urbano» e conteggiate nei relativi *standard* urbanistici.

All'interno del recinto, il cimitero si struttura tipologicamente sull'intreccio, con diverso peso, di impianti e funzioni precedentemente presenti in diversi contesti.

1. Da un lato, viene recuperato il modello medioevale del Camposanto di Pisa con chiostro coperto per sepolture privilegiate e spazio centrale scoperto per la fossa dei poveri (edificio peraltro eccezionale per quell'epoca, fatto per raccogliere la terra trasportata dalla vera Terra Santa palestinese); dall'altro, il modello delle certose extraurbane di Ferrara e di Bologna, strutturate a loro volta in un cortile centrale circondato da un chiostro.

Oltre all'impianto tipologico, dal modello medioevale il secondo Ottocento riprenderà molti elementi stilistici e materici, ad esempio il granito e il mattone col loro diverso cromatismo e simbolismo (l'uno di durata, l'altro di familiarità); mentre il primo Ottocento innesta sulla stessa tipologia il linguaggio e i materiali (il marmo) del Neoclassicismo.

Negli esempi ottocenteschi, il chiostro viene polarizzato a un suo lato da un unico ingresso reso monumentale, e da una cappella religiosa sul lato opposto o al centro (sostituita a volte da un ossario di guerra o comunque da un edificio monumentale collettivo), con l'innesto di ulteriori cappelle private, ossari, ambienti di servizio sui diversi lati.

La sua forma più definita è data dal modello del cimitero neoclassico, in cui tutto è costruito, previsto e immobile.

2. Un secondo tema, che spesso si intreccia al primo, è quello del grande giardino alla francese delle regie extraurbane e delle ville di delizia, in cui la natura è disegnata e ordinata in una elaborata dialettica fra elementi architettonici fortemente geometrizzati e altri di un naturalismo apparentemente



1



2



3



4

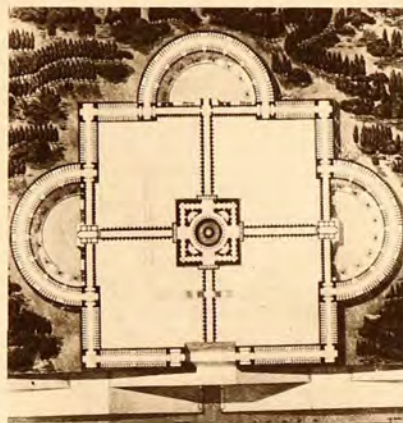


5

1. E.L. Boullée, Cenotafio per un guerriero, 1785 c. 2. H. Robert, Tomba di J.J. Rousseau all'Isola dei pioppi, Ermenonville, 1778 c. 3. K.F. Schinkel, Progetto per il monumento a Gerhard von Scharnhorst, Berlino, 1829. 4. Mausoleo Ca-



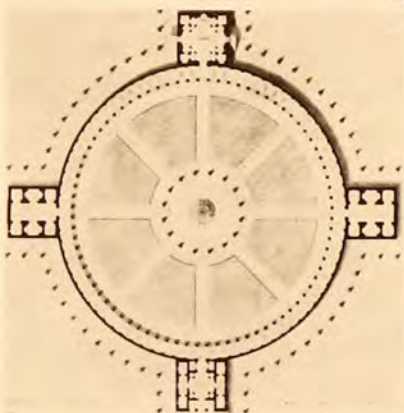
6



7



8



9



10



11



12



13

ther, Irlanda del Nord, metà del XIX sec. 5.12.13. A.T. Brongniart, Cimitero Père Lachaise, Parigi, 1804 c: strada interna, veduta e planimetria generale (il crematorio centrale a piramide non è stato realizzato). 6. E.L. Boullée, Progetto di Necro-

poli, 1785 c. 7. Gasse, Concorso per un Eliseo o Cimitero pubblico, 1799. 8. Cambry-Molinos, Progetto per il Cimitero di Montmartre, Parigi, 1799. 9. F. Lazzari, Cimitero a pianta circolare, 1819 c. 10. Progetto per il Grand National Ceme-

tery, Londra, 1824. 11.L. Urbanì, Progetto concorso per l'ampliamento del Cimitero di Venezia, 1843.

spontaneo. In esso è lasciata una maggiore libertà formale che nel caso precedente per la trattazione dei singoli episodi (cappelle, monumenti privati, ecc.), anche se controllata da una precisa normativa tipologica relativa alla zona a cappelle isolate, ai chioschi con sequenze di monumenti e tombe sottostanti, all'area destinata a inumazione.

3. Un terzo tema è quello della cappella religiosa e della tomba privata nel parco, già riproposte nel secondo Settecento su suggestioni insieme naturalistiche e auliche, rese ripetitive e addossate l'un l'altra in uno spazio contenuto. È la sequenza di cappelle al centro dell'invaso scoperto a corte o lungo il muro di margine, in cui templi e mausolei privati dell'antichità vengono riproposti in microscala per singoli privati (la tomba di famiglia) i quali, pagando, si conquistano il diritto di emergere nella memoria collettiva.

4. Infine, il tema del grande spazio scoperto centrale, destinato alle sepolture in terra, in cui la piccola borghesia e via via il proletariato si conquistano un diritto di individuazione e personalizzazione almeno *post mortem*.

Père Lachaise a Parigi, Verano a Roma, Staglieno a Genova sono gli esempi ottocenteschi più noti e monumentali di intreccio di questi temi entro un modello contemporaneamente architettonico e naturalistico (si veda in scala minore quello di Chiavari di Gaetano Moretti). Diversamente, l'interpretazione convenzionale di questo modello a recinto nell'area mediterranea e nelle realizzazioni di scala più contenuta, accentua il carattere di costruito dell'insieme, cioè uno stretto proporzionamento architettonico fra recinto e spazio interno scoperto (corte), e una forte densità di costruito (tombe, monumenti) con pochi alberi «tipici» molto geometrizzati, come i cipressi. In questi casi, siamo di fronte a un modello che si allontana nettamente da quello più tipico dei Paesi nordici e centroeuropei, dei cimiteri a parco naturalistico di grande estensione in cui, stando all'interno, il recinto non si avverte.

I cimiteri convenzionali si configurano così sostanzialmente come spazio costruito introverso (unico fronte sul cortile delle cappelle appoggiate al muro perimetrale, unico affaccio sul cortile del portico chiostroale 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 sepoltura provvisoria in attesa di quella definitiva, ecc.) 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.

In assenza di più significative localizzazioni paesaggistiche, in essi il fondamentale elemento naturalistico e fattore di strutturazione formale è dato dal ritaglio azzurro del cielo, come soffitto vivente e mitevole cui la comunità dei sepolti è orientata e che deriva sia dal riferimento convenzionale al luogo in cui è simbolicamente localizzato Dio, sia dall'incidenza quantitativa della forma tradizionale di sepoltura ad inumazione. Il recinto si riduce a volte al solo muro di

contenimento e separazione dall'esterno, che assume su di sé (come già in passato i muri delle chiese) le lapidi di esumati, le urne degli ossari e piccoli monumenti, fino a costituirsi come *muro-ossario* o *muro-colombario* (recentemente, di grande spessore per il posizionamento dei loculi non più parallelamente ma trasversalmente al muro stesso, per maggiore sfruttamento dello spazio), o in vero e proprio portico. Lo spazio scoperto viene ordinato e frazionato secondo la maglia di una tipica zonizzazione residenziale urbana: si veda, come caso limite, il confronto fra il progetto per il Cimitero di Vienna (1874) e la pianta di una città di fondazione (Filadelfia) o dei piani di ampliamento urbanistico ottocentesco. L'impianto è regolato da una precisa gerarchia fra l'asse centrale, posto fra l'ingresso e la cappella di sfondo, le sue trasversali principali (viali per cerimonie), e i viali secondari di penetrazione nei diversi «campi».

Gli elementi edilizi dimensionati in altezza come emergenze nei confronti della città e come polarizzanti lo spazio interno sono da un lato il portale, che sottolinea il carattere di istituzione chiusa e separata, dall'altro la cappella (più raramente, il crematorio) che con esso dialoga.

Se si escludono pochi altri elementi di composizione architettonica («pubblica» del recinto e dello spazio interno (sacrali bellici, ossari comuni), tutto il resto è affidato all'iniziativa privata così come, nella città ottocentesca, al privato è dato il compito di costruire la città entro la griglia viabilistica ed entro i limiti del regolamento edilizio (cimitero come «città analoga», o almeno analoga a una parte della città dei vivi, in questo caso cimitero come servizio pubblico che raccoglie l'iniziativa privata ordinandola all'insieme). Da un lato, si collocano le tipologie gentilizie delle cappelle private e dei grandi monumenti; dall'altro, le tombe singole individualizzate, poste come riempitivo ordinato e a rotazione dello spazio contro il discredito sociale delle fosse comuni per la massa dei poveri, di fatto ancora consuetudinarie per tutto l'Ottocento (solo a metà Ottocento in Francia viene proibita la sovrapposizione verticale di più strati di sepolture in terra).

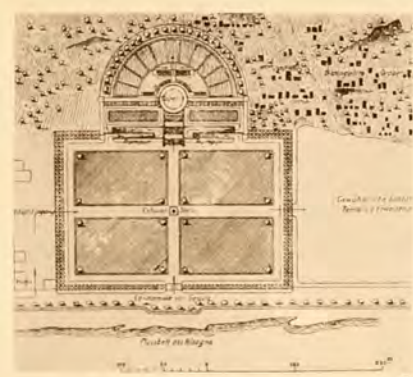
All'interno della tipologia a recinto, le cappelle private, individuali o familiari, sono il grande tema architettonico di dettaglio degli ultimi due secoli, e in particolare dell'Architettura moderna fra le Due guerre. Esse frammentano e negano il portico o il muro perimetrale, spesso occupando il centro dello spazio aperto lungo i percorsi principali. Si tratta di tipi edilizi religiosi o, sempre più, abitativi (abitazioni miniaturizzate o parzializzate) ovvero di forme plastiche astratte ma pur sempre abitate. Per Jean D. Urbain (4), si tratta comunque di un involucro del corpo (il quarto dopo i vestiti, la cassa, il loculo), una cassa esteriorizzata e trasformata in edificio in cui il morto scompare come cadavere e viene restituito come presenza, come abitante; casa entro cui si può andare in visita, da tener pulita, attrezzata con una oggettistica arredativa tutta significativa metonimica dell'abitante.

In ciò, è evidentemente la differenza degli



1. Monumento funerario del fornaio M. Vergilio Eurisace, Roma, 30 a.C. 2. Fratelli Bini, Tomba Levi, commercianti in tessuti, Cimitero Monumentale, Milano, 1974. 3. A. Wildt, Tomba Bistolletti, Cimitero Monumentale, Milano. 4. L. Sullini

segue a pag. 16



6



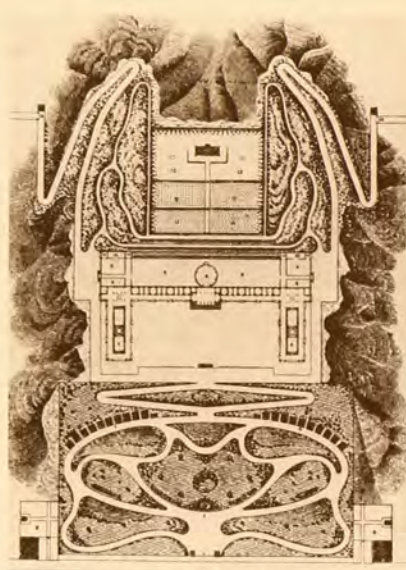
8



7



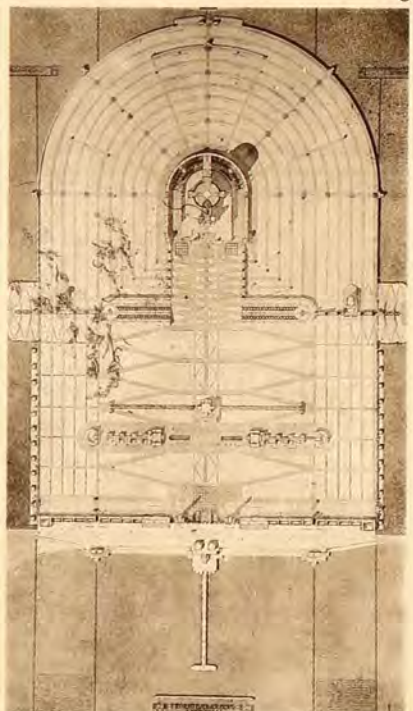
9



10



11



12



13



14

van, Tomba di Charlotte Dickson, St. Louis, 1891. 5. M. Taut, Tomba Wissinger, 1920. 6. C. Barabino, poi G.B. Resasco, Cimitero di Genova a Staglieno, 1840. 7. Mylius e Bluntschli, Cimitero di Vienna, 1874. 8.9. G. Moretti, Cimitero di Chia-

vari, 1894: prospettiva e particolari dei fronti. 10.11. Savoia, Cimitero di Messina, 1872: planimetria generale e veduta del Famedio. 12. Scuola di Otto Wagner, Progetto di necropoli collinare con porto, Trieste, 1906. 13.14. D.J. Urioste e

D.F. Arbos, Progetto del Cimitero-necropoli di Madrid, 1907: planimetria generale e strada ferrata di accesso con viadotto.

Lo spazio della morte



1



2



3



4



6



7

1. E. Pellini, Tomba Baj-Macario, Cimitero Monumentale, Milano, 1904. 2. A. Sartoris, Cappella futurista, 1927. 3. A. Loos, Tomba Loos,

1933. 4. A. Wildt, Tomba Chierichetti, Cimitero Monumentale, Milano. 5. Gruppo BBPR, Monumento ai morti nei campi di sterminio tedeschi,

Cimitero Monumentale, Milano, 1946. 6. G. Castiglioni, Tomba Bernocchi, (spirale con Via crucis), Cimitero Monumentale, Milano, 1935 c. 7.

Jean Baudrillard, 1976

Dalle società selvagge alle società moderne, l'evoluzione è irreversibile: a poco a poco i morti cessano di esistere. Sono respinti fuori della circolazione simbolica del gruppo. Non sono più esseri a pieno titolo, partner degni di scambio, e glielo si fa ben vedere proscrivendoli sempre più lontano dal gruppo dei vivi, dall'intimità domestica al cimitero, primo raggruppamento ancora al centro del villaggio o della città, poi primo ghetto e prefigurazione di tutti i ghetti futuri, respinti sempre più lontano dal centro verso la periferia, infine in nessun posto come nelle nuove città o nelle metropoli contemporanee, in cui nulla è più previsto per i morti, né nello spazio fisico né nello spazio mentale. Perfino i pazzi, i delinquenti, gli anormali possono trovare una struttura di assistenza nelle nuove città, cioè nella razionalità di una società moderna — solo la funzione-morte non può esservi programmata né localizzata. A dire il vero, non si sa più che farne. Perché al giorno d'oggi non è normale essere morti, e questo è un fatto nuovo. Essere morto è un'anomalia impensabile, rispetto alla quale tutte le altre sono inoffensive. La morte è una delinquenza, una devianza incurabile. Non più un luogo o uno spazio/tempo destinato ai morti, la loro dimora è irreperibile, e così respinti nell'utopia radicale — nemmeno più parcheggiati: volatilizzati. (...) L'irreversibilità della morte, il suo carattere oggettivo e puntiforme, è un fatto scientifico moderno. Essa è peculiare della nostra cultura. Tutte le altre affermano che la morte comincia prima della morte, che la vita continua dopo la vita, che è im-

possibile discriminare la vita dalla morte. Contro la rappresentazione che vede nell'una il termine dell'altra, bisogna cercare di vedere l'indeterminatezza radicale della vita e della morte, e l'impossibilità di autonomizzarle nell'ordine simbolico. La morte non è una scadenza, è una sfumatura della vita — oppure la vita è una sfumatura della morte. Ma la nostra idea moderna della morte è governata da un sistema di rappresentazione del tutto diverso: quello della macchina e del funzionamento. Una macchina funziona o non funziona. Così la macchina biologica è morta o viva. L'ordine simbolico non conosce questa dualità astratta. (...) Alla definizione biologica della morte e alla volontà logica della ragione corrisponde una forma ideale e standard di morte, che è la morte «naturale». È una morte «normale» perché arriva «al termine della vita». (...) A ciascuno dovrebbe essere possibile andare fino al termine del suo «capitale» biologico, godere «fino al termine» della sua vita, senza violenza né morte precoce. Come se ognuno avesse espresso il suo piccolo schema di vita, la sua «speranza normale» di vita, un «contratto di vita» in fondo — d'onde la rivendicazione sociale di questa qualità di vita di cui fa parte la morte naturale. Nuovo contratto sociale: è tutta la società, con la sua scienza, la sua tecnica, che diventa solidalmente responsabile della morte di ogni individuo. (...) Progresso sociale? No: progresso del sociale, che si annette persino la morte. Ciascuno ne è spossato, non gli sarà mai più possibile morire come vuole. Non sarà mai più libero che di vivere il più a lungo possibile. Ciò significa tra l'altro

il divieto di consumare la propria vita senza considerazione di limiti. (...) La morte «naturale» è vuota di senso perché il gruppo non vi ha più alcuna parte. Essa è banale perché è legata al soggetto individuale banalizzato, alla cellula familiare banalizzata, perché non è più lutto e gioia collettivi. Ognuno seppellisce i suoi morti. Non esiste morte «naturale» per i primitivi: qualsiasi morte è sociale, pubblica, collettiva, ed è sempre effetto d'una volontà avversa che dev'essere riassorbita dal gruppo (niente biologia). Questo riassorbimento avviene mediante la festa e i riti. La festa è scambio di volontà (non si vede come la festa potrebbe riassorbire un evento biologico). Volontà malvage e riti d'espiazione si scambiano sulla testa del morto. La morte si gioca, e si guadagna simbolicamente — la morte vi guadagna il suo status, e il gruppo s'arricchisce di un partner. La nostra morte, è qualcuno che se la svigna. Non ha più nulla da scambiare. È già un residuo prima di morire. Al termine d'una vita di accumulazione, è lui che è sottratto dal totale: operazione economica. Non diventa effigie: tutt'al più serve da alibi per i vivi, per la loro evidente superiorità di vivi sui morti. È la morte piatta, unidimensionale, fine d'un percorso biologico, saldo d'un credito: «rendere l'anima» come uno pneumatico, contenitore svuotato del suo contenuto. Che banalità! Tutta la passione si rifugia allora nella morte violenta, che solo manifesta qualcosa come il sacrificio, cioè come una trasmutazione reale mediante la volontà del gruppo.

(J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 1976, Feltrinelli, Milano 1979, pagg. 138, 176, 179, 181).



8



11



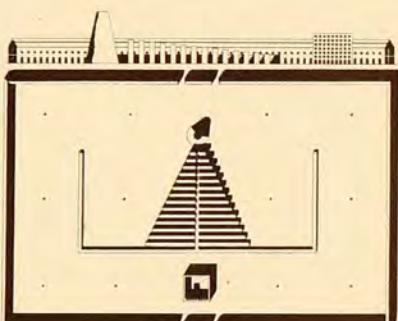
12



9



10



13



14

L. Fontana, Tomba Chinelli, Cimitero Monumentale, Milano, 1952. 8. R. Östberg, Crematorio circondato dall'acqua, Helsingborg, 1926-37. 9. A.

Carminati, E. Saliva, Cimitero di Trezzo sull'Adda, 10. C. De Carli, Progetto per un'Ara dell'insépoltio, San Martino di Correggio, 1961. 11.12.

C. Scarpa, Cimitero-tomba Brion, San Vito, 1970: veduta e pianta. 13.14. A. Rossi, Cimitero di Modena, San Cataldo, 1971: fronte e pianta, veduta.

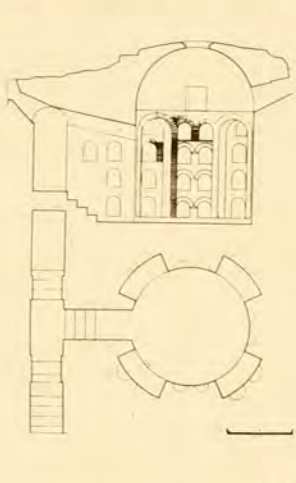
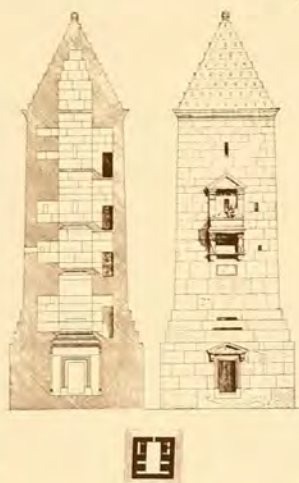
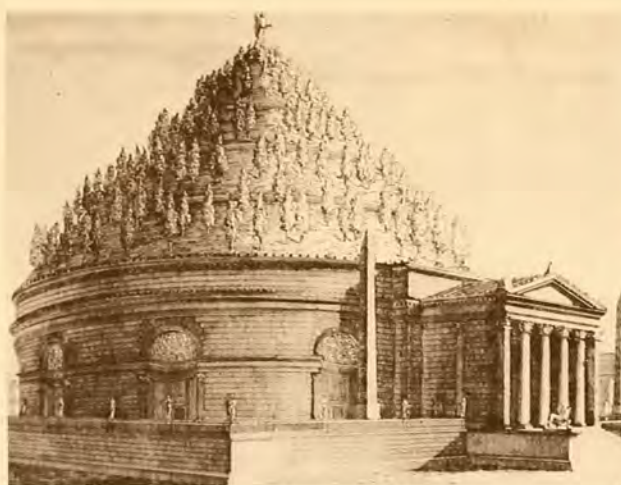
Luigi Canina, 1845

Il sepolcro, *sepulcrum*, dall'uomo sepolto era detto. Per l'avanti ciascun cadavere umano nella propria casa si seppelliva; poscia fu ciò vietato dalle leggi, affinché il fetore stesso dei corpi non recasse pregiudizio ai viventi. Il monumento, *monumentum*, così si denominava perché ammoniva la mente colla memoria del defunto (...). I monumenti, *monumenta*, e le memorie, *memoriae*, per l'ammonizione della mente erano adunque così denominati. Il tumulo, *tumulus*, era detto quasi fosse il corpo morto tumulato colla terra. Il sarcophago, *sarcophagus* dal simil nome greco era tratto, e si componeva di *σαρξ* caro, e di *φάγειν* considerato per contenere. I mausolei, *mausolea*, erano sepolcri, ossia monumenti regii così denominati da Mausolo re di Alicarnasso; poichè venendo esso a morire, la di lui consorte gli fece erigere con ammirabile magnificenza e bellezza il sepolcro, di modo che di poi ogni monumento, fregiandolo con un tal nome, mausoleo era detto. La pira, o piramide, *pyra*, *vel pyramis*, era un genere di sepolcro quadrato e rastremato, e portato ad oltre ogni elevazione che la mano d'opra potesse fare; onde la misura dell'ombra al di fuori non apparendo, si diceva non essersi nelle medesime opere prodotta alcun ombra. Siffatti edifizj venivano composti in modo che da ciascun lato cominciavano a restringersi dal basso, ed in acuminato terminavano, a similitudine del fuoco (...). Il sepolcro, ch'era un luogo, secondo Ulpiano, in cui il corpo o le ossa dell'uomo venivano riposte (...) che si costituiva tale quando il morto era in esso sepolto, e nei tempi più antichi si diceva busto, *bustum*, o

dai cippi, o da alcuna altra simile cosa che al morto si riferiva, entro alle quali opere veniva fatta la sepoltura. Se con il nome *bustum* effettivamente si soleva indicare il luogo in cui il morto veniva abbruciato e sepolto, come fu spiegato da Festo, si dovrebbe credere che fosse pure uso antico di ardere i corpi morti, giacchè venne asserito essersi detto primieramente il sepolcro, *bustum*; ma su di ciò nulla di positivo si può conoscere. Il rogo però, in cui solo si ardevano i corpi, veniva denominato *ustrinum*, ed allorchè era fatto a modo di busto, si diceva sepolcro, come dallo stesso Festo si trova indicato (...). Per monumento, *monumentum* o *monimentum*, s'intendeva comunemente qualunque opera che avesse servito alla memoria di alcuno per cui era fatto, come egualmente si consideravano i tempi, i portici, gli scritti, ed i carmi: ma il monumento fatto soltanto alla memoria dei morti non significava però che fosse ivi sepolto; imperocchè a costituire un monumento eretto in memoria di un morto bastava solo che vi leggesse una iscrizione onoraria, mentre il sepolcro doveva effettivamente contenere il defunto. Ed a questo riguardo è d'uopo indicare quanto da Varrone venne esposto, allorchè spiegando il nome *monimentum* osservava che si ponevano i monumenti lungo le vie affinché coloro che vi passavano fossero ammoniti essere essi stessi mortali, come lo furono quei a cui si riferivano evidentemente le memorie (...). (...) *coemeterium*, chiaramente vedesi dedotta dal greco, come si è spiegato nell'Architettura greca, e denotava il luogo dove giacevano i corpi morti in comune. Per *cenotaphium* poi s'intendeva un monumento ono-

rario senza che vi fosse sepolto il cadavere, denominato pure *tumulus inanis*, ed *honorarius* (...). Columbario, *columbarium*, veniva così denominato un sepolcro che internamente aveva nelle pareti diversi loculi per situare le urne delle ceneri disposte in modo consimile a quello praticato nei colombaj (...). Si diceva poi *depositum*, *conditum* o *conditorium*, un sepolcro in generale, perchè serviva come di luogo di collocamento al morto, e si distingueva con le denominazioni *cinerarium*, ed *ossuarium*, allorchè conteneva le ceneri, o le ossa del sepolto. *Hypogaea* erano denominati quei sepolcri che venivano incavati entro le viscere della terra. (...) Il loculo, *loculus*, era così denominato perchè precisamente consisteva in un piccolo luogo destinato a situarvi le urne cinerarie.

(L. Canina, *L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti*, Tomo VIII, sez. III, Roma 1845, pagg. 695-700, passim)



1. L. Canina, Mausoleo di Augusto, 1845 c. 2. G.B. Piranesi, Ricostruzione del Colombario dei Liberti di Livia sulla Via Appia, Roma, 1756. 3.

Colombario a cuspid, Quarto di Marano, II sec. 4. Tomba a torre, Palmira. 5. Colombario, Baia-Fusaro, II sec. 6. P.A. Paoli, Mausoleo di S.Vi-

to, Pozzuoli, I sec. 7. L. Canina, Rogo ed ustina, 1845 c. 8. Sepolcro dei Cappuccini, Palermo, XVIII sec. 9. C.-N. Ledoux, Progetto per il Ci-

Jean D. Urbain, 1980

I vivi non hanno mai capito a fondo la morte, quel concetto oscuro che si è andato costruendo intorno alla morte, all'invecchiamento, all'agonia e al cadavere dell'uomo. Tutti i gruppi umani, anche i più «arcaici», hanno cozzato contro un fenomeno tanto inevitabile e impenetrabile. Assurda, inspiegabile, non hanno potuto far altro che crederla una cosa diversa dall'annientamento irreversibile del soggetto. Impenetrabile, non hanno potuto far altro che tendere al di sopra di quel «buco cieco, assolutamente», una fragile rete di mitologie e di riti che rappresentano altrettanti procedimenti magici e tecnici per trasfigurare e occultare la crudeltà dell'evento. Qui si immagina la morte come un sonno o una catalessi (società primitive) oppure come un passaggio o una liberazione (civiltà dell'India); là viene concepita come un'attesa o una redenzione lungo il percorso che conduce alla vita eterna (cristianesimo, islamismo) o ancora come un semplice momento del ciclo della vita ritenuta un eterno ritorno (stoici, Caldei, Indiani d'America). Riposo riparatore, accesso al mondo degli antenati (società negro-africane), luogo dove lo spirito si trasferisce da un corpo a un altro (metempsicosi, reincarnazione brahmanica, ecc.) o momento supremo di reintegrazione dell'io divino, nella omogeneità eterna dell'Uno-Tutto (brahmanesimo, buddhismo, jainismo), la morte quindi è stata dovunque in varie maniere allontanata mediante l'onnipotenza dell'immaginazione umana. Da questo mosaico planetario di modi di immaginare la morte, sono derivati riti e manipolazioni simboliche dei morti che finiscono

per convalidare in questo mondo le innumerevoli fantasie sull'aldilà. (...) Dovunque, quasi sempre, lo spettacolo della tanatomorfosi, della decomposizione, è motivo di ribrezzo, anzi di paura, ed è fondamentale, per mantenere la funzionalità delle mitologie rassicuranti, impedire la vista: «La paura della decomposizione non è altro che la paura di perdere la propria individualità». Sono stati allora ideati tre grandi procedimenti per sopprimere l'immagine della decomposizione nel mondo dei vivi: distruggere, dissimulare, o conservare il cadavere. Per quanto riguarda la distruzione, si ha in primo luogo la cremazione, con conservazione delle ceneri in urne presso gli uni (Romani, Zapoteci del Messico) o con dispersione delle ceneri presso altri (India, Nepal, Coriachi della Siberia). Vi è poi l'endocannibalismo, diretto con i riti necrofagici (Indiani d'America, negri africani), o indiretto con l'abbandono rituale dei cadaveri agli animali (...). Per quanto riguarda la dissimulazione, vi è sì l'immersione, come presso gli 'Are' Are delle isole Salomone, nell'Indonesia, ma vi è soprattutto il seppellimento, pratica universalmente diffusa (Cina, Europa, America antica e contemporanea, paesi semitici, Giappone medievale) che si ritrova anche presso i già citati 'Are' Are, i quali praticano al tempo stesso l'immersione, l'inumazione, la cremazione e l'esposizione del morto dentro una piroga in cima a un albero. Va segnalato in proposito che l'inumazione del cadavere non è una particolarità del giudaismo o del cristianesimo come la cremazione non lo è dell'induismo o del buddhismo: entrambe queste pratiche sono attestate fin dal Neo-

litico inferiore. Resta indubbio che il rito del sotterrare è multiforme, poiché può avere luogo sotto la casa d'abitazione, nella chiesa o nel tempio, in un cimitero, in un giardino o in un convento, in un campo, in una piramide, in un mausoleo o dentro una grotta naturale o artificiale. Altra forma di dissimulazione è l'isolamento. Fino al termine del secolo XIX, nel Nuristan (Afghanistan) i morti, non inumati ma posti in casse di legno, venivano depositi fuori dal villaggio. Numerose comunità hanno adottato questo uso di mettere in disparte il morto (...). Infine, per quanto riguarda la conservazione, vi è l'imbalsamazione, la mumificazione (antico Egitto, Indi del Perù, Navaho) e, molto di recente, la criogenazione (Stati Uniti), forma ipertecnica della sarcologia tradizionale che consiste nell'immergere il cadavere nell'azoto liquido a -196° dentro una capsula sigillata. Questo procedimento sfida sicuramente tutte le illusioni della conservazione dato che consente, accanto alle mitologie più antiche e alle più tradizionali manipolazioni del cadavere, di raggiungere la non-decomposizione accertabile e completa (...). Tuttavia non è men vero che la criogenazione, tanto quanto gli altri procedimenti ricordati sopra, è un prodotto raffinato dell'immaginazione collettiva, di quell'immaginazione che lotta ostinata da millenni e in mille modi contro la distruzione irreversibile dell'essere umano la cui finitudine è pertanto ineluttabile.

(J.D. Urbain, *Morte* (voce), in AA.VV., *Enciclopedia*, vol. IX, Einaudi, Torino 1980, pagg. 519-520)



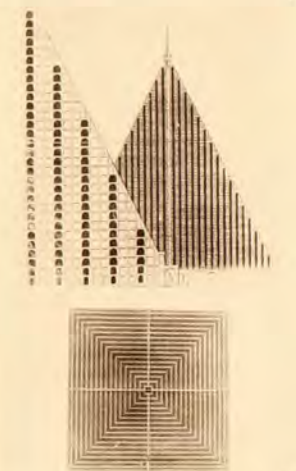
7



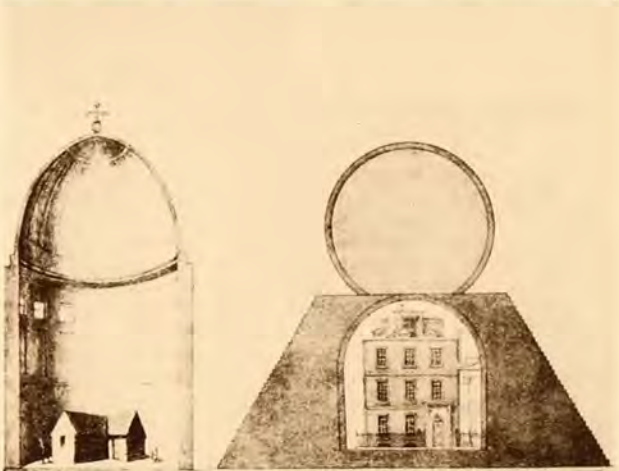
8



9



10



11



12

mitero di Chaux, 1789. 10. T. Willson, Progetto per cimitero a piramide, Londra, 1824. 11. G. Scharf, Progetto di mausoleo per la casa di New-

ton, 1834, ispirato alla primitiva cappella francescana di Assisi. 12. H. Horeau, Progetto per un crematorio a Parigi, 1868 (il crematorio è posto

al culmine della struttura piramidale trasparente, in acciaio).

Francesco Milizia, 1781

Qualche architetto alquanto ragionevole, discacciati i cimiteri fuori delle città, li vorrebbe sopra alture remote, scoperte, esposte a settentrione, e ne progetta il disegno nella maniera seguente. Sia un ampio recinto quadrato, o di qualunque altra figura curva, o mistilinea, circondato internamente da portici con archi scemi, o co' piedritti a bugne vermicolate; genere d'ornamento analogo alla corruzione de' corpi umani. Sopra i muri del recinto nel fondo dei portici fingansi consimili arcate, nello sfondato delle quali contengansi i cenotafi delle famiglie benemerite della patria, e al di sotto sieno le catacombe particolari per la loro sepoltura. Al di sopra de' portici sieno delle logge per le ossa de' fedeli. La copertura di esse logge sia di ardesia, la cui tinta fosca risalta nel tutto insieme un'aria lugubre da annunciare al primo colpo d'occhio un soggiorno di tenebre. Nel mezzo dell'atrio s'inalzi una piramide rustica, entro di cui sia una cappella sepolcrale. Ai quattro angoli dell'atrio scoperto, e in un certo sfondato, sieno tante catacombe colle aperture a tramontana, e co' muri coronati di appoggi guarniti di urne sepolcrali e circondati da cipressi. Al di sopra della volta sotterranea di queste catacombe s'inalzi un subasamento sormontato da una croce aggruppata con attributi mortuari. (...)

Un autore anonimo distrugge i cimiteri anche di questa fatta, e vi sostituisce un niente che spesso vale più della cosa. Egli vuole che tutti i cadaveri indistintamente, e senza altre cerimonie inutili, si trasportino fuori di città e si brucino in siti appartati. Egli si ride di que' catafalchi che si mar-

mottano di faci, di Parche, di obelischi, di piramidi e di tante altre insulsaggini della enigmatica mitologia, impropria per noi, che abbiamo l'onore di vivere venti secoli dopo la morte de' favoleggiatori pagani. Ei si ride ancora de' mausolei, e in loro vece, e in vece di catafalchi e di altre vanità funebri, egli vorrebbe che ad ogni morto si affibbiasse un processo più severo che ad un delinquente di Stato, con questo divario, che si esaminassero ugualmente le virtù che i vizi. «Ciò suppone censori vigilanti in ogni contrada sulla vita privata e sociale de' cittadini. Sienvi questi censori. La bilancia del merito è la beneficenza. A proporzione del merito o del demerito che risulta dal processo, i censori debbono accordare le infamie e gli onori al defunto per istruzione de' viventi; e i segni chiari, per gli onori ugualmente che per le diffamazioni, sieno le pitture, le sculture, le iscrizioni, le architetture. Le poesie no: sono troppo screditate per le loro menzogne e per le loro esagerazioni. La storia sia riserbata per la maggiore celebrità; ma la storia non sia scritta che da filosofi per commissione pubblica, e sopra memorie ricavate da registri pubblici. L'autorità pubblica regoli ancora lo scalpello e l'amatita degli artisti, e specialmente il pennello de' pittori. Così i morti potranno istruire i viventi e la posterità più remota, specialmente quando i monumenti sieno ben collocati. (...) E perché esprimere la morte, che ben di rado è il punto più glorioso della vita dell'uomo? Il dolore o la vanità, e non la ragione ha prodotti i mausolei. Bisogna aver poca ragione per esprimere il più brutto punto della vita. Piuttosto quello della nascita, che è allegro: o quel-

lo della concezione, ch'è il più dilettevole. La società non sa che fare de' meri depositi de' morti. Qui sono le ceneri di Traiano. Che me ne importa! Hanno elleno qualche virtù fisica particolare? Vogliono essere semplici e chiari monumenti delle virtù più cospicue, cioè delle azioni più benefiche degli uomini grandi; e questi monumenti non possono meglio situarsi che dove sono seguite le loro gloriose azioni. Questo gran ponte sul Danubio è opera di Traiano: sia benedetto: questo è un beneficio che interessa nazioni intere. La via Appia è il vero mausoleo di Appio, e quello di Tarquinio è la Cloaca Massima».

(F. Milizia, *Principi di architettura civile*, 1781, ristampa anastatica dell'edizione del 1847, Mazzotta, Milano 1972, pagg. 331-332-333)

interni sepolcrali dell'antichità. Ad esempio, le celle segrete e sotterranee degli Egizi o degli Etruschi sono luoghi abitati solo dal defunto nella sua seconda vita, in cui i vivi normalmente non devono entrare, in cui si ritrovano strumenti di vita in funzione esclusiva del morto che vive, ben presente, la sua nuova condizione esistenziale; quindi, non luoghi su misura di un visitatore immerso nella malinconia dell'assenza.

In queste cappelle, e ancor più nella massa delle sepolture individuali in terra, a fronte di una radicale semplificazione e deprivazione simbolica in atto nei loculi dei colombari e degli ossari e nei relativi edifici, si esprime l'intero repertorio ideologico e iconologico degli oggetti funerari, dai modelli e motivi più o meno miniaturizzati delle sepolture neoclassiche (stele, sarcofago, piramide, obelisco, porta sbarrata o socchiusa, colonne intere o spezzate, urne, donne o geni della malinconia o del pianto), ai teschi del Neogotico, ai simboli pietistici della religiosità cristiana (croci, statue) fino alla messa in scena scultorea dei drammi della separazione, delle virtù del sepolto, e, tipicamente ottocentesca, dei simboli della sua professione (tema assai antico, si pensi alla tomba romana « del panettiere » con le caratteristiche bocche da forno).

Nella conquista popolare e proletaria della tomba individuale e dei segni e simboli, anche solo miniaturizzati, delle sepolture dei signori e dei ricchi, si realizza così il luogo di massima raccolta ed espressione (dopo l'abitazione privata) della conquista popolare dell'arte, del suo adattamento « commovente » ai gusti e ai bisogni lasciati in eredità da classi che intanto trovano altre forme (incenerazione, nei Paesi nordeuropei) e altri luoghi per la propria sepoltura: si pensi al ritorno al paese d'origine, come nel caso della tomba di Carlo Scarpa per il « principe rinascimentale moderno » Brion, o alla ricerca della tomba in prossimità alla seconda casa, in luoghi più gradevoli di quelli urbani. È il trionfo del kitsch, o meglio del *neo-kitsch*, vale a dire del kitsch da catalogo, da supermercato, secondo la definizione di Abraham Moles (5), e inteso come *arte della felicità* o, almeno in questo caso, come *arte della consolazione* che gioca ormai su elementi minimi: i fiori di plastica, peraltro spesso più belli dei veri con cui vengono scioltamente composti, e, nei colombari, i caratteri dei nomi del defunto, la pietra « durevole », il vaso, la luce elettrica accesa « sempre ».

Nella tipologia ultradefinita del cimitero convenzionale, con la sua chiusura spaziale, la sua totale programmata definizione temporale, la consolidata definizione dei caratteri tipologici e morfologici degli elementi minori lasciati a una « libera » interpretazione secondaria « a repertorio », si organizza così in un luogo appartato il *cimitero-museo*, raccolta dei simboli artistici di un'intera civiltà, fantasmaticamente e consolatoriamente giocati.

Ma il diverso peso delle sepolture in loculi rispetto a quelle ad inumazione, o una nuova intuizione poetica su alcune sue parti, spesso emarginate, sta comunque modificando la tipologia e l'immagine del cimitero convenzionale.

Si veda l'esempio più noto, il Cimitero di Al-

do Rossi in costruzione a Modena, programmaticamente doppio e analogo del Cimitero neoclassico del Costa cui si affianca. La presenza nella corte centrale della « casa scoperta e senza serramenti » dell'ossario, i volumi elementari delle stecche di colombari, la drammatica « ciminiera » dell'ossario collettivo dei riesumati abbandonati sono soluzioni poetiche che, spostando i pesi e gli accenti degli elementi tradizionali, indicano nuove direzioni di ricerca pure entro un modello tipologico forse ormai superato.

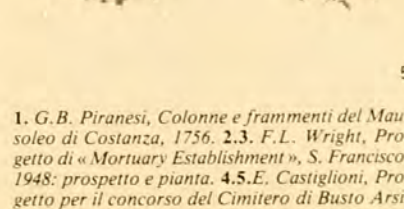
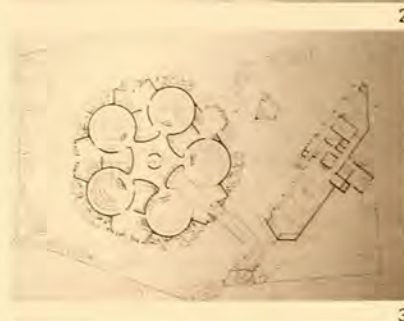
Il cimitero-edificio

A lato del cimitero convenzionale, un tema che nell'Ottocento e nel primo Novecento è stato scarsamente delineato e praticamente mai realizzato, ma che oggi si ripresenta in alcune significative proposizioni, è quello del *cimitero come singolo manufatto*.

Il suo antecedente più vicino è quello degli esempi progettati dagli architetti illuministi del Settecento, con la riproposta a scala collettiva e monumentale della tradizione dei mausolei privati e dei templi antichi. Gli architetti « della rivoluzione » ripercorrono sul tema del cimitero la via analogamente proposta per gli altri nuovi grandi servizi urbani, con la rielaborazione in macroscale di tipi storici, di forme geometriche elementari, degli ordini classici. Come per le carceri, il cimitero viene disegnato in una localizzazione esterna alla città, in siti desertici o di teso naturalismo che prefigurano un forte impatto emotivo e che, con l'architettura, mirano a far « cogliere rabbrivendo l'immagine del nulla » (questo essendo per l'epoca, come sempre più oggi, il senso della morte). Questi cimiteri, rimasti allo stato di progetto, si compongono principalmente di un crematorio e di una struttura di raccolta delle urne cinerarie, senza particolari caratteri architettonici distintivi della singola sepoltura, quasi *alanteristi* della morte. La grande struttura collettiva diventa tema di marcata connotazione simbolica, ed esprime a sua volta una visione tragica e profondamente antireligiosa della vita come realtà che va verso il nulla, cui solo la memoria può opporsi. Fanno eccezione le tombe degli spiriti illustri la cui memoria viene per contrasto esaltata, ad esempio nel Cenotafio del guerriero di Boullée tramite l'ingigantimento a scala monumentale del sarcofago.

Nella cultura dell'Illuminismo, la memoria non spetta infatti a tutti, ma solo a coloro che meritano per le loro azioni di essere celebrati. Per Francesco Milizia, è una Commissione pubblica che deve incaricarsi di individuare chi ha diritto al monumento, e per suo tramite alla presenza nella memoria collettiva, all'immortalità (6). E il monumento, come già per i Romani, assomma le funzioni di ricordo e quelle di insegnamento: funzione celebrativa e insieme pedagogica delle sepolture — si pensi a *Dei Sepolcri* del Foscolo — nella civiltà laica.

L'operazione illuminista si riallaccia, come detto, sia alle tipologie dei mausolei individuali, sia alle tombe familiari extraurbane dell'epoca imperiale romana e in particolare alle tombe costruite dalle famiglie aristocratiche per accogliere le urne dei liberi, cui era data sepoltura tramite incinerazione. Rivisti con occhi nuovi nell'ultimo decennio, così teso a superare i canoni del linguaggio



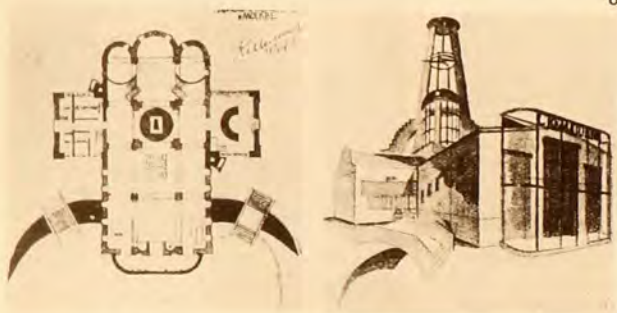
1. G.B. Piranesi, *Colonne e frammenti del Mausoleo di Costanza*, 1756. 2.3. F.L. Wright, *Progetto di « Mortuary Establishment »*, S. Francisco, 1948: prospetto e pianta. 4.5.E. Castiglioni, *Progetto per il concorso del Cimitero di Busto Arsiz-*



6



7



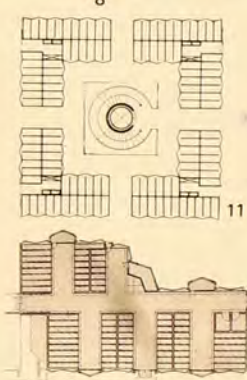
8



9



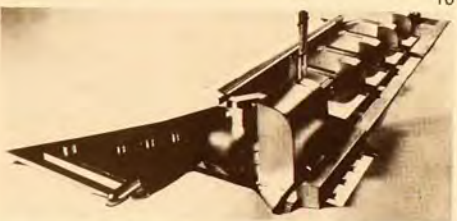
10



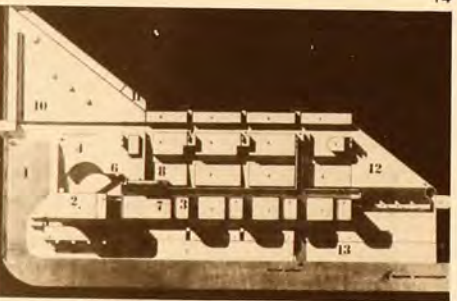
11



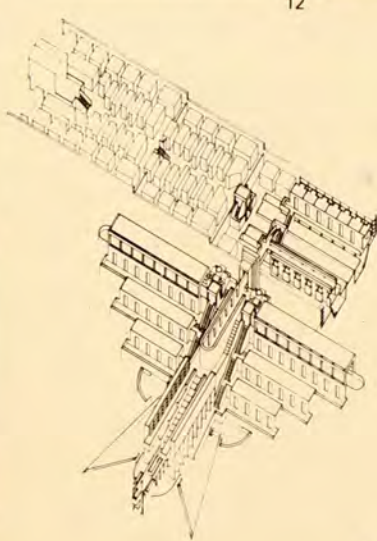
12



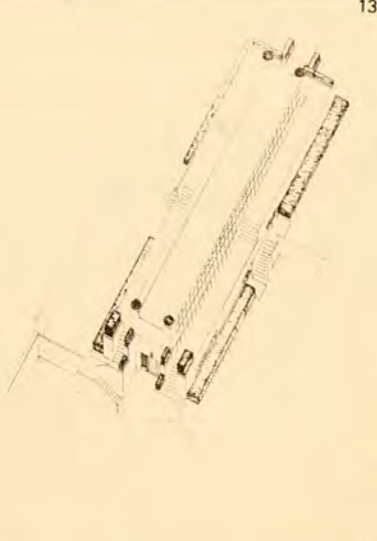
13



14



15



16

zio, 1964: veduta del modello e schizzi. 6. E.L. Boullée, Monumento funerario, secondo «Il Genere dell'Architettura delle Ombre», 1785 c. 7. I.A. Golosov, Progetto di concorso per il Crematorio di Pietrogrado, 1919. 8. K.S. Mel'nikov,

Progetto di trasformazione in Crematorio-colombario di un edificio religioso, Mosca, 1919. 9. P. Berzolla, Progetto di cimitero per una città di trecentomila abitanti, 1921-22: ingresso principale. 10.11. N. Vigo, Cimitero a torri, Rozzano,

1964: modello e pianta. 12.13. Botsai Overstreet Ass., Cimitero italiano a Colma, California, 1974: pianta e veduta. 14.15 L. Savioli, Cimitero a Montecatini, 1968. 16.17. N. Pagliara, Cimitero di Castellabate: I variante 1970, II variante 1980.

dell'Architettura moderna, questi progetti sviluppano, da un punto di vista strettamente iconologico, quattro motivi fondamentali, tutti presenti in Etienne Louis Boullée (7): a) l'*architettura sepolta*, dalle proporzioni basse e affiorante solo parzialmente dal terreno, il cui aspetto drammatico risulta in una linea creativa che va da Giovan Battista Piranesi a Claude-Nicolas Ledoux, per ritrovarsi inaspettatamente nell'Architettura sovietica della Rivoluzione e in alcuni disegni contemporanei;

b) l'*architettura delle ombre*, secondo la celebre intuizione poetica di Boullée, in cui le forme architettoniche sono ritagliate come in negativo su un fondo grigio, a guisa di alberi di una foresta stagliati più scuri della loro ombra sullo sfondo di una notte di pallida luna;

c) l'uso del *fuori-scala*, come strumento per esprimere sia il senso della collettività del destino, sia l'eccezionale valore di alcuni (il Cenotafio a Newton di Boullée, le tombe di Karl F. Schinkel);

d) l'*architettura scarnificata*, «ridotta all'osso», quindi a un semplice elemento strutturale (il *muro*) o a un organismo architettonico globale destrutturato (scoperchiato, rovinato, incompleto).

La sensibilità dell'Ottocento rigetta sia gli aspetti di egualitarismo e anonimato, sia il collettivismo di un giudizio che decide chi ha diritto di appartenenza all'immortalità tramite il monumento: da un lato la morte è ricondotta a una dimensione più privata e familiare, meno paurosa e più malinconica, dall'altro la memoria e il monumento sono pretesi sulla base della possibilità di pagarselo privatamente.

Il ruolo previsto dalla Commissione del Milizia non decade così del tutto, deve fare i conti con la nuova borghesia urbana che nella seconda metà dell'Ottocento troverà nel *famedio* o *pantheon degli uomini illustri* il suo tempio — si vedano i casi di Milano e di Madrid —, tempio peraltro presto riempito da una pleora di nuovi dei, senza spazio per nuovi dei futuri.

E nei mausolei e sacrari delle guerre di indipendenza nazionale, e soprattutto della Prima e Seconda guerra mondiale, che avrà modo di esprimersi, in grandi complessi a scala paesaggistica monumentale, la dimensione anonima e collettiva; mentre, nella scala più ridotta, monumenti e ossari dei caduti in guerra entreranno solo a polarizzare per emergenza volumetrica e per posizionamento il cimitero convenzionale.

Negli anni più recenti, le ragioni della riproposta di *cimiteri-edifici* sembrano essere prevalentemente di ordine economico per il costo dei suoli in prossimità delle aree urbane, e derivano dal diffondersi delle forme di sepoltura in loculi fuori terra secondo modalità di assemblaggio pluripiano ormai convenzionali, quando addirittura non da un esplicito desiderio di analogia formale della «casa dei morti» con la residenza o altri edifici (uffici) della città dei vivi.

Questo mimetismo urbano realizza di fatto un esorcismo della morte come diversità, coerente con la sua attuale rimozione sociale. Solo raramente si ha una più ricca elaborazione dei caratteri simbolici, anche se non si può dire che il tipo del cimitero-edificio abbia finora trovato adeguata rap-

presentazione architettonica confrontabile con la suggestività degli esempi dell'antichità romana.

Il cimitero aperto

Una terza fondamentale tipologia cimiteriale, che oggi ritrova significative proposizioni a superamento del cimitero convenzionale ottocentesco, è quella caratterizzata da elementi naturalistici e da una pianta aperta con riduzione o scomparsa dell'enfaticizzazione architettonica dell'elemento di recinto a vantaggio di elementi arborei e/o di limiti naturali del paesaggio. Essa è solo parzialmente connettibile ai cimiteri monumentali paesaggistici dell'Ottocento nordeuropeo, in cui l'elemento architettonico tende a ridursi ai soli elementi collettivi (edificio per cerimonie, crematorio, ossario) e al parco naturalistico di rousseauiana memoria o al giardino inglese, che in quanto tali hanno trovato in questo secolo le loro interpretazioni più felici nei cimiteri-parco intercomunali (si vedano i progetti di Auzelle in Francia) e nei cimiteri-parco o forestali tedeschi, nordeuropei e americani (celebre è il Forest Lawn Memorial presso Los Angeles). Ciò che maggiormente caratterizza questo terzo modello è che l'elemento naturalistico è legato a una struttura territorialmente *aperta*, spesso impostata su un elemento lineare di percorso.

Anziché centripeta, l'organizzazione cimiteriale lungo uno o più percorsi lineari che strutturano una forma aperta, è a sua volta di antichissima origine: dal *canyon* con tombe rupestri di Petra, alle vie consolari extraurbane romane su cui si allineavano mausolei e piccole tombe private, alle *strade sepolcrali* etrusche, alle stesse strutture sotterranee labirintiche delle cave trasformate dai Cristiani in catacombe. Sono strutture aperte, a volte indeterminate nei loro confini e terminali, come spesso anche appaiono le sepolture dei primi cimiteri cristiani di superficie, sparse disordinatamente intorno alle sepolture dei santi e dei martiri (un affollamento di presenze intorno a poche strutture edilizie).

Esemplare in questa direzione tipologica è il progetto del 1938 per il Cimitero di Gothenburg di Gunnar Asplund, costituito da un muro che, quasi siepe leopardiana, non recinge lo spazio «diverso», ma divide un «al di là» e un «al di qua» entro cui il disegno delle tombe muore contro la collina, senza altro limite fisico che l'orizzonte disegnato dalla sua sagoma contro il cielo.

Altrettanto significativi gli esempi che ritrovano un rapporto con la terra attraverso scavi a cielo aperto nel terreno: dai «solchi» di Carlo De Carli per Chiari (1971) alle fratture di Arnaldo Pomodoro per Urbino (1973), al percorso scavato di Avon, Tentori e Zanuso nella montagna di Longarone (1975). Vi si coglie un'imprevedibile affinità con gli scavi e gli affioramenti di una ritrovata necropoli etrusca, con i suoi gruppi di tombe a nicchia (oggi, loculi) e tumuli affioranti nel paesaggio verde. In essi 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, come il tumulo nel bosco di cui parla Adolf Loos. Questa tipologia cimiteriale più naturalisti-



1. Tomba del cacciatore, Tarquinia, 530-510 a.C.
2. Triclinio funerario, Pompei, I sec. 3. Tomba detta La Conocchia, S. Maria Capua Vetere, II sec. 4. Tomba rupestre a Petra. 5. Planimetria della



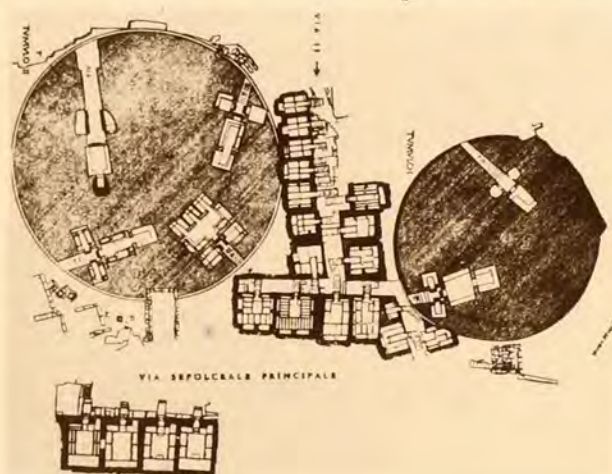
5



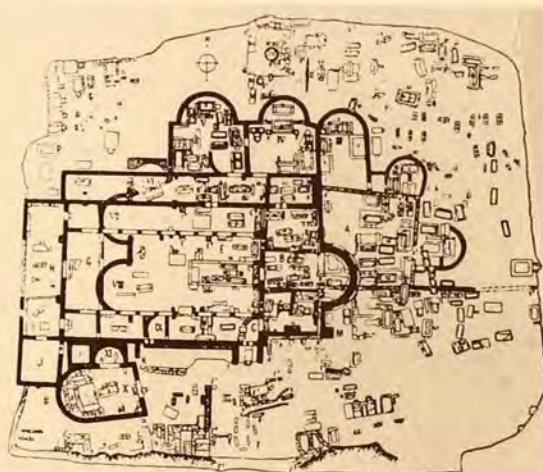
6



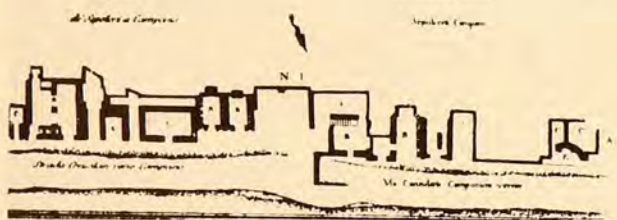
7



8



9



10



11

città di Cerveteri e della Necropoli della Banditaccia, IV sec. a.C. 6. Tombe a fossa del periodo etrusco in Manduria, IV-III sec. a.C. 7. Cimitero di S. Giovanni, Siracusa. 8. Pianta di una parte

della Necropoli della Banditaccia, Cerveteri, IV sec. a.C. 9. Cimitero cristiano all'aperto, Salone. 10. Sepolcri sulla Via Celle e sulla Via Vecchia Campana, Pozzuoli, I sec. 11. G.B. Piranesi, Se-

condo frontespizio del tomo II delle Antichità Romane, 1756.

Lo spazio della morte

ca e aperta, superando del modello convenzionale, esprime attualmente la ricerca di una nuova visione culturale della morte, che stabilisce in primo luogo un nuovo rapporto fondamentale fra cimitero e città. Esso non riguarda solo la scala di intervento e la localizzazione, ma più propriamente la connessione genetica fra i due termini. Si è sempre pensato che il cimitero si modificasse in analogia alla città: se fosse invece il contrario, e non solo per la somiglianza paradossale, rilevata da Jean Baudrillard (8), dei quartieri-dormitorio con i cimiteri?

All'origine, la città dei morti è antecedente alla città dei vivi, non solo perché il viaggiatore che arrivava nella città greca o romana incontrava innanzitutto i sepolcri e le stele tombali, ma soprattutto perché prima che l'uomo occupasse in permanenza una località, già esisteva la dimora stabile dei morti. Così la grande biblioteca universale, oltre un certo momento storico, non ci restituisce più la storia dell'uomo e il senso del nostro passato attraverso i manoscritti, ma attraverso la necropoli.

Del resto il Marco Polo di Italo Calvino (9) narra di una città dei morti che velocemente mutava la propria struttura urbana, ma che (a differenza di quanto creduto) non era una imitazione della città dei vivi: al contrario, erano questi ultimi che nascostamente imitavano la città dei morti.

Di fronte alla verificata impraticabilità del grande disegno unitario ottocentesco per la città, e alla parallela crisi del cimitero come architettura ideale, immobile e bloccata, una sua nuova forma aperta si iscrive nella più ampia ricerca di una disarticolata forma urbana che in esso, assieme agli altri servizi collettivi, trova i capisaldi della propria struttura funzionale e figurale.

Da un punto di vista simbolico, la tipologia aperta del cimitero attribuisce un nuovo significato e valore al rapporto fra lutto individuale e presenza collettiva e istituzionale. Sembra infatti poco praticabile, almeno in Italia, la strada che deriva dal recente consolidarsi nei Paesi nordici della cremazione come forma prevalente di sepoltura, pratica di accelerazione tecnologica del degrado corporeo del morto, la cui estrema e più coerente conseguenza (al di là dei pretesti igienistici e immobiliari) è la dispersione delle ceneri. In una parola, essa prefigura l'abolizione stessa del cimitero, che si riduce alla macchina sarcografica del crematorio e agli annessi spazi per l'ultimo ufficio funebre, oscillante fra funzionalismo e tragicità dell'evacuazione rapida dei morti.

Altrettanto poco praticabile in Italia sembra, per ora, una linea opposta a quella nordeuropea e che ha la sua massima diffusione negli Stati Uniti e nel Canada: la linea della conservazione ad oltranza del cadavere come tentativo di conservazione del sé, di negazione della morte, tramite la ripresa e lo sviluppo sofisticato di processi di mummificazione, congelamento, ecc., e, sul piano simbolico, di aspetti illusionistici iperrealisti di simulazione della vita (con la cosmesi dei morti «in stile rurale o atletico o universitario» tramite bell'arti rispettivamente rossastri, bronzei o pallidi). In questo caso l'architettura passa dallo *hard* della casa dei morti dell'antichità al *soft* delle Funeral Homes e dei variopinti e illusionistici terreni di

sepoltura-villeggiatura zonizzati per professioni, *hobby*, stereotipi formali, sarcasticamente rappresentati nel film di Tony Richardson *Il caro estinto* (1965).

Il panorama a noi più vicino presenta in realtà la dialettica ormai di massa fra le due tradizionali forme di sepoltura in terra e in loculi fuori terra, e il problema irrisolto di un nuovo equilibrio fra privato e collettivo.

Il progetto di cimitero è tuttora quello di un quadro che esprime architettonicamente (cioè con mezzi spaziali, topologici, materici, metrici, luministici) una interpretazione del tema della morte da parte della collettività che incorpora segni riconoscibili di identità individuale, la cui durata deve avere il tempo della elaborazione privata e più raramente collettiva del lutto; segni di pietà che non sono solo rispetto del morto, ma soprattutto del sé di chi rimane e deve avere il tempo della maturazione della realtà del distacco, con il sostegno di sostituti simbolici del perduto.

Il servizio pubblico simbolico dell'architettura del cimitero è il supporto a questa elaborazione personale del lutto, con il richiamo realistico a una dimensione collettiva del nascere e del morire. È evidente quanto un simile tema si presti facilmente a vuota retorica che schiaccia il sentire privato, o a divenire pretesto per realizzare in luogo separato e privo di contraddizioni quella architettura che la città non consente di fare.

Il «ritorno» dei morti nella allargata metropoli dei vivi non può essere né improvviso né drastico rispetto a una città e civiltà che è già continuamente impaurita dalla morte e dai segni di morte che ossessivamente la minacciano e la negano, anche e forse soprattutto là dove (nel consumo) essa ritiene di dare la migliore dimostrazione di un durevole esistere.

Il problema del nuovo cimitero è allora quello di una nuova confidenza e semplicità di fronte alla morte, quindi di più minute e articolate dimensioni di intervento, di un nuovo equilibrio fra artificialità e naturalità, fra tecnologia e simbolismo emotivo e consolatorio, di una dialettica fra morte e vita che non può essere quella dell'ombra e del nulla, ma quella di un contrasto fra chiuso e aperto, fra vuoto e pieno, fra interno e esterno, fra ombra e luce.

(1) Cfr. P. Ariès, *L'uomo e la morte dal medioevo a oggi*, Laterza, Bari 1979.

(2) Cfr. R. Auzelle, *Dernières demeures*, Mazarine, Paris 1965.

(3) Cfr. M. Ragon, *L'espace de la mort*, Albin Michel, Paris 1981.

(4) Cfr. J.D. Urbain, *La Société de Conservation*, Payot, Paris 1978.

(5) Cfr. A. Moles, *Il kitsch. L'arte della felicità*, Officina, Roma 1978.

(6) Cfr. F. Milizia, *Principi di architettura civile*, 1781 riedizione anastatica dell'edizione del 1847, Mazzotta, Milano 1972.

(7) Cfr. E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, 1775-1790, Marsilio, Padova 1967.

(8) Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.

(9) Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.



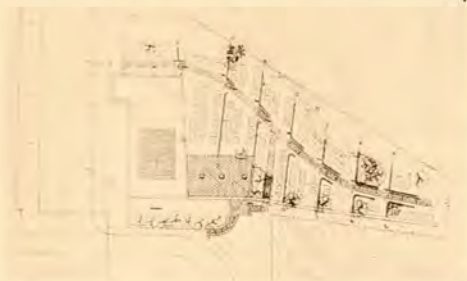
1. Cimitero di Nunhead, Londra, 1843 c. 2. Cimitero di Greenwood, 1835: planimetria e veduta del Monumento a W.A. Lawrence. 3. Forest Lawn Memorial, Los Angeles. 4.5. G. Asplund, Progetto per il Cimitero-crematorio di Gothenburg.



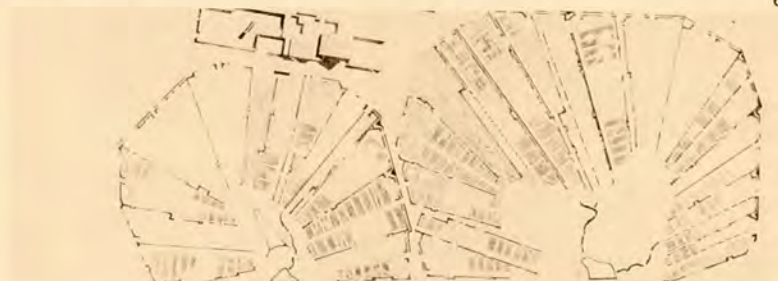
4



6



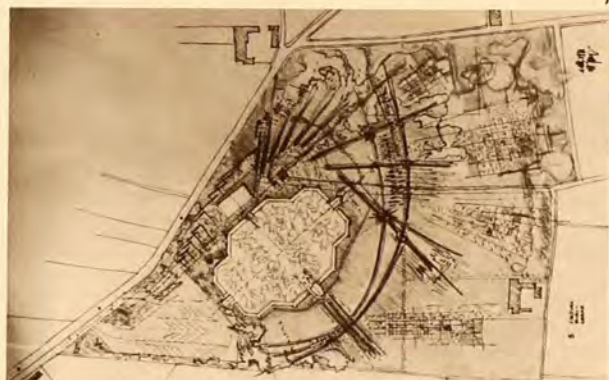
5



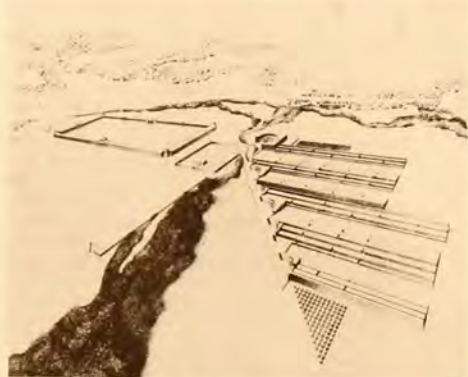
7



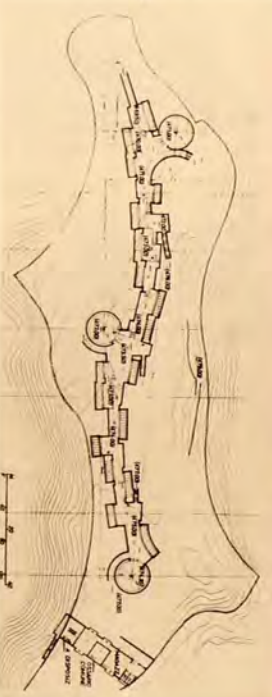
8



9



10



11



12



13



14

1938: planimetria e prospetto. 6.7. A. Aalto, Progetto per il Cimitero di Lyngby, 1952: planimetria e fronte. 8. R. Auzelle, Cimitero intercomunale di Clamart, 1957: planimetria con sezione. 9. C. De Carli con F. Bontempi, Progetto per il

Cimitero di Chiari, 1971. 10. C. Dardi, Progetto per il concorso per il Cimitero di Modena, 1971. 11. A. Pomodoro, Progetto per il Cimitero di Urbino, 1974. 12.13. G. Avon, F. Tentori, M. Zanuso, Cimitero di Longarone, 1974: planimetria

e veduta. 14. E. Batlle e J. Roig, Concorso per il Cimitero Comarcal «Roques Blanques», Barcellona, 1981.

I testi qui pubblicati di Adolf Meyer e Ernst May — estratti da *Das neue Frankfurt*, a. II, n. 6, giugno 1928, dove era presentato il progetto di nuovo ordinamento cimiteriale della città —, offrono, insieme ad alcuni concetti di Fritz Schumacher qui solo richiamati, l'occasione per una sintetica ricognizione sulla tipologia cimiteriale del Funzionalismo, a dimostrare che ancora in epoca moderna si di essa insistevano complesse riserve ideologiche. Il confronto tra l'ipotesi di Fritz Schumacher per i crematori di Dresda (1908) e di Amburgo (1930) e quella di Ernst May per l'ampliamento del Cimitero centrale di Francoforte (1928) — ma a questa si possono aggiungere anche le pur diverse ipotesi di Hans Schmidt e di Hannes Meyer per il Cimitero di Hornli (1922) e di Willem Marinus Dudok per il Cimitero settentrionale di Hilversum (1929) —, trova le premesse nella critica parallelamente condotta al cimitero tedesco di fine Ottocento: periodo contraddistinto, soprattutto nelle grandi concentrazioni metropolitane, dalla realizzazione diffusa di nuovi impianti (a Monaco, Colonia, Amburgo, Magdeburgo, Lipsia, ecc.), sia sul modello del campo santo italiano, sia sul modello paesaggistico del cimitero a parco, mutuato alla tradizione tedesca dall'esperienza anglosassone (1). Scrive Schumacher a proposito di quel "componimento architettonico" che è il cimitero: Osservando il capitolo di pietra della nostra moderna storia della cultura, scritta sulle tombe di quest'epoca (1870-1900), si può essere assaliti dall'orrore. Si vedrà come l'industrializzazione della nostra vita non si sia arrestata neppure di fronte alla celebrazione dei morti. Non solo. L'aspetto innaturale del granito levigato ha sostituito, anche nei sepolcri progettati ad hoc, ogni calda creatività con il freddo sfoggio del materiale; ciò la dice lunga sullo spirito materialistico che ormai aleggia come un fantasma sulle tombe di quest'epoca. Uno sguardo all'arte del cimitero, lascia immaginare come esso mediamente predetermini la progettazione pubblica del momento (2).

A introdurre il fascicolo di *Das neue Frankfurt* dedicato al nuovo ordinamento cimiteriale, Gantner così si esprime: Il primo luglio del 1828 sono stati seppelliti i primi morti nel Cimitero centrale di Francoforte. A quell'anno risale il bel portale classicista progettato da Rumpf, per il quale ancor oggi si accede alla vasta città dei morti. E agli anni immediatamente successivi risalgono quei semplici sepolcri, posti nei più antichi campi d'innalzazione, privi di ornamenti e tuttavia nobilissimi, così manifestamente in contrasto con monumenti pretenziosi e superbi con i quali sullo scorcio del Secolo passato e ai primi del nostro si solevano onorare i morti. Una passeggiata attraverso il Cimitero e i suoi ampliamenti equivale, nelle impressioni che vi si ricava, ad una passeggiata attraverso le nostre città: qui è come là, come se, negli ultimi venticinque anni dell'Ottocento, il sentimento per una forma contenuta e composta si fosse lentamente spento. Si onoravano vivi e morti con musiche stonate (3).

Si tratta di una critica iconologica la cui eco è volta a incidere operativamente sul dibattito culturale e figurativo del proprio tempo, laddove sia Schumacher che May, pur da posizioni antitetiche, attribuiscono alla corrispondenza forma-funzione valenze primarie nel definire il ruolo dell'architettura nella costruzione della città. Entrambi, infatti, sono impegnati nell'"amministrazione" della forma urbana attraverso il piano (il primo ad Amburgo e a Colonia, il secondo a Francoforte): è dunque sulla diversità di contesti e cultura che può esser letto il divergere della rappresentazione architettonica da conferire al tema della morte, al di là dell'intento a reincorporarla attivamente nella città.

L'opzione di Schumacher per il crematorio, maturata durante la permanenza a Dresda tra il 1899 e il 1909, combina le matrici spiritualiste e tectoniche della cultura ottocentesca tedesca — che risale dall'urbanistica di Camillo Sitte al Classicismo di Schinkel, Gilly, von Klenze, ecc. — alle spinte razionalizzanti innescate dai processi industriali moderni. Nel crematorio avviene la sintesi tra monumento e tempio; Schumacher si fa qui interprete di una modernità nazional-borghese che, sublimando la tecnologia, esalta la morte individuale nella celebrazione rituale di un destino collettivo sostenuta dalla sacralità dell'architettura

(4). E la städtebaulicher Idee del tempio-monumento ha valore simbolico in sé, per la suggestione figurativa e materica — a Dresda l'aura decorativa, ad Amburgo la funzionalità industriale — combinata al paesaggio che contribuisce a modellare, analogamente a come nel disegno schumacheriano i capisaldi istituzionali ordinano, trapiantandolo, il tessuto insediativo urbano. Si può pertanto azzardare che alla differenzialità tipologica fra i crematori di Schumacher, più che l'intervallo temporale possa aver contribuito la sensibilizzazione a due contesti storicamente definiti come città-corte (Dresda) e città-stato (Amburgo) (5). La soluzione figurativa di May per l'ampliamento del Cimitero di Francoforte si configura operativamente conseguente ad un'attività urbanistica impegnata, su più fronti, a conformare la città libera di tradizione mercantile alle esigenze insediative di una moderna realtà produttiva. Al pari della Siedlung, anche il Cimitero diviene tema di trasformazione urbana, secondo una razionalizzazione unitaria entro cui collettività e ambiente costruito possano coesistere funzionalmente per la vita come per la morte. Non casualmente viene ribadita la continuità con il Cimitero di Rumpf: vi è sottesa la scelta di progettare la città in aderenza ad una storia che ne ha prolungato coerentemente l'edilizia e la morfologia, ma attraverso il filtro dei principi operativi del Movimento moderno e della critica alla pratica urbanistica di fine Ottocento assimilata attraverso la manualistica sullo Städtebau (6). Nel progetto di May si rispecchia lo storico rapporto tra città e campagna, traslato nell'assunzione della natura come elemento urbano integrato all'architettura (7): nel Cimitero, ancora suddiviso da un ordine rurale, vengono dislocate le tombe secondo un ordine industriale, a recuperare un ruolo naturale e oggettivo dentro un paesaggio composto e unitariamente costruito. Nei diversi accenti simbolici e figurativi dell'architettura di Schumacher e di May si ravvisano i due poli di riferimento sociale compresi nella Germania tra i primi del Secolo e i primissimi anni Trenta: da un lato, l'appello alla ragione positiva di una classe dirigente capace di concretare, sul corpo ideologico della borghesia ottocentesca, i valori di un progresso nazionale; dall'altro, la fiducia in un modello municipale che, combinando funzionalismo e socialismo, possa costruire sulle ceneri della Guerra una illuminata civiltà di massa. Caposaldo a scala urbana e manufatto a misura testimoniale; morte come evento superiore e morte come evento domestico: alle opposte scelte formali si sovrappone l'intento parallelo di preservare alla morte uno spazio appropriato nella vita della città.

Heidi Hansen

Il nuovo ordinamento cimiteriale *

L'attuazione del nuovo ordinamento del Cimitero di Francoforte richiede precise direttive se si intende elevare la nostra cultura in materia di cimiteri. (...) E il dibattito in merito deve avere come obiettivo quello di orientare l'arte del cimitero verso una corretta via che garantisca la possibilità di uno sviluppo organico. In nessun'altra sfera dell'attività creativa umana occorre tener conto della dipendenza individuale da modelli una volta per tutte assimilati, e quindi dei preconcetti, tanto quanto nelle progettazioni del cimitero. Di conseguenza, il superamento di tali preconcetti occupa anche lo spazio più ampio del dibattito. Le strade che possono essere qui intraprese sono: anzitutto l'intervento sulla singola tomba volta a volta progettata e, se necessario, la sua trasformazione; quindi la procura d'incarico ad artisti contemporanei; e, infine, la definizione di una tomba tipo e di impianti complessivi e unitari. (...) In generale, i nostri cimiteri urbani offrono oggi un'immagine caotica della loro riorganizzazione, per come essa si è concretata attraverso la stratificazione sociale e societaria nel corso degli ultimi secoli.

Possiamo osservare numerose tombe disposte senza alcun criterio l'una accanto all'altra, che a seconda dell'origine identificano, ciascuna, specifici e consolidati ambiti culturali in cui erano organicamente cresciute. Inserirle nel cimitero della metropoli e private delle loro radici, esse non possono stabilire alcuna connessione con le altre tombe circostanti, a loro volta originarie da diversi ambiti geografici. Sarà compito primario dell'arte cimiteriale far emergere da questa coesistenza di forme il tipo e ricondurre a ordine il casuale. (...)

Trattandosi di segni formali determinati, come steli, croci, lastre, sarcofagi, ecc., si potrà raggiungere una certa armonia nella pura sintesi dei tipi e tramite l'unificazione delle dimensioni e dei materiali. In modo opportuno è possibile influire sulla scelta delle materie, sulla modalità della loro lavorazione, sul carattere e sulla forma delle epigrafi e dell'ornamentazione plastica, così che anche in questo senso si dia corso ad una più intima sintonia. Le officine di lavorazione e il commercio di materiali funerari, che in generale rispondono al loro fabbisogno ancora con opere in pietra, vendono i loro prodotti sulla base di un catalogo. Allo scopo di influire in modo determinante sul rinnovamento di questi prodotti, si è proceduto, a seguito dell'introduzione del nuovo ordinamento cimiteriale, a compilare degli inventari che specificano il materiale effettivamente disponibile. (...) Grazie alle trattative nel frattempo avviate con importanti imprese nel settore della produzione di tombe — in particolare dell'Odenwald —, si è dato corso ad una collaborazione che lascia intravedere per il futuro i più promettenti risultati per l'arte funeraria industrializzata. Le nuove possibilità di progettazione, di lavorazione del materiale, di rinnovamento e di incremento costituiscono la fase iniziale dello sviluppo, e ogni impresa orientata al progresso solleciterà e attenderà nel proprio interesse alla collaborazione. Ma anche in questo caso, è dalla capacità figurativa degli artisti e non dai paragrafi del nuovo ordinamento cimiteriale che dipende la misura della ricchezza creativa che potrà scaturire dal nuovo ordinamento cimiteriale.

Adolf Meyer

L'ampliamento del Cimitero centrale *

Ogni atto di progettare l'architettura significa al contempo ordinare e ogni ordine, a sua volta, significa bellezza. A ciò tende il nuovo ordinamento cimiteriale di Francoforte: a combattere il disordine di una troppo grande varietà configurativa nella progettazione delle tombe; a rammentare nuovamente agli uomini l'utilità di sacrificare i desideri individuali in nome del vantaggio collettivo, quando altrimenti vengono pregiudicate la quiete e la proporzione dei nostri cimiteri. La solenne gravità di un camposanto, quell'inedefinito sentimento che stringe il cuore anche di chi non direttamente partecipa al dolore, si determinano altrettanto — se non maggiormente — attraverso l'armonia dei sepolcri e delle lapidi, attraverso un'opportuna piantumazione e nel piano generale dei campi mortuari. In modo semplice e chiaro, il piano suddivide le superfici con poche linee

(1) Cfr. S. Fayans, *Bestattungsanlagen*, in AA.VV., *Handbuch der Architektur*, Teil IV, Halbband 8, Heft 3, Kroner, Stuttgart 1907, pag. 109 e segg.

(2) In F. Schumacher, *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*, Seemann, Köln 1955, pag. 79.

(3) In J. Gantner, *Hundert Jahre Frankfurt Hauptfriedhof*, in *Das neue Frankfurt*, a. II, n. 6, giugno 1928, pag. 97.

(4) Cfr. Schumacher, *Strömungen...*, cit., pag. 158 e, per le considerazioni critiche su monumento, tempio e paesaggio nella cultura ottocentesca, H. Sedlmayr, *La perdita del centro*, 1948, Borla, Torino 1967.

(5) Cfr. AA.VV., *Fritz Schumacher. Sein Schaffen als Städtebauer und Landesplaner*, a cura di J. Goderitz, Wasmuth, Tübingen 1950.

(6) Cfr. AA.VV., *Das neue Frankfurt 1926-1931*, a cura di G. Grassi, Dedalo, Bari 1975 e in particolare: M. Böhm, *Divisione e uso del suolo urbano ieri e oggi a Francoforte sul Meno*, 1927; E. Kaufmann, *Tipi di case piccole a Francoforte in tempi antichi e moderni*, 1927.

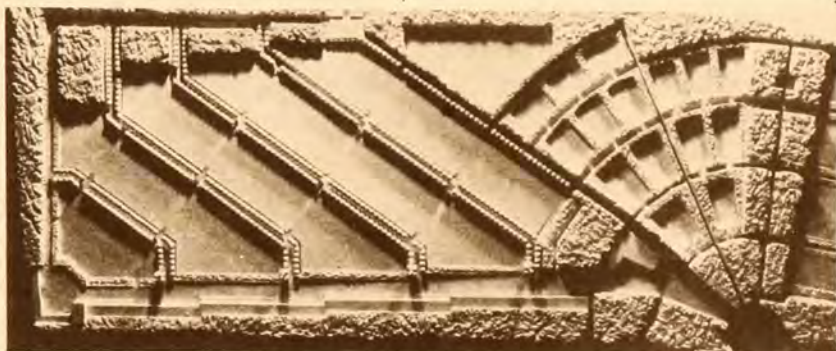
(7) Cfr. il programma architettonico per le *Siedlungen* in E. May, *Cinque anni di attività di edilizia residenziale a Francoforte sul Meno*, ora in AA.VV., *Das neue Frankfurt 1926-1931*, cit.

grandi e riconoscibili, che distinguono fra percorsi principali a servizio della mobilità generale, e percorsi di distribuzione secondari, di scala minore, per l'accesso ai diversi settori e alle singole tombe. E solo con il piano si viene a stabilire quell'auspicabile chiarezza necessaria ad un agevole svolgimento del traffico.

La parte più antica del nostro Cimitero centrale, attivata un secolo fa, può essere assunta come modello di tale superiore struttura cimiteriale. Di fronte al portale di solenne impatto — il progetto è di Rumpf — è disposto un ampio piazzale cinto da una superba alberatura. Da qui si apre il grande asse principale che attraversa in tutta la sua lunghezza il Cimitero, orientando lo sguardo al porticato eretto sul lato est. Un asse trasversale interseca l'insieme del campo in direzione nord-sud e attorno a questo crocevia si cristallizzano i filari delle tombe. Epochen successive hanno perduto la cognizione della grandezza di questo schietto piano. Le vie perimetrali rettilinee hanno dovuto cedere ad ogni sorta di sentieri curvi; tuttavia l'atmosfera imponente dell'impianto generale si è preservata intatta, laddove una possente piantumazione interveniva a coprire questi errori. Superando dimensionalmente di un multiplo la proporzione del campo mortuario originario, gli ampliamenti hanno purtroppo abbandonato il carattere aperto del primo impianto in favore di una distribuzione che ancora, attraverso una forte differenziazione delle singole parti per estensione e piantumazione, aspirava a raggiungere un effetto artistico, senza tuttavia pervenire con ciò alla scala monumentale della più antica parte del Cimitero; per non parlare poi della soluzione veramente infelice per il piazzale antistante il nuovo portale da cui confusamente si dipartono gli assi di percorso. La smisurata varietà di motivi nella progettazione dei camminamenti, delle piazzette e dei campi sepolcrali doveva risultare ancor più inquietante, allorché anche nella scelta delle essenze da piantumare nel fondo, troppo sforzo venne profuso. Ma le singole parti più riuscite non potevano sopprimere alla mancanza di unitarietà dell'impianto generale.

Nell'anno 1928 l'Ufficio tecnico municipale si è trovato a fronteggiare il compito di suddividere in una superficie di 126 mila mq l'ultima area di espansione a disposizione del Cimitero centrale. Invece di una suddivisione tradizionale si è scelta una soluzione che, aderendo intimamente alla pendenza del terreno, perviene ad una prima differenziazione spaziale in cinque terrazze, digradanti l'una rispetto all'altra e ruotate di 45 gradi approssimativamente rispetto all'asse longitudinale dell'area di espansione. La difficile connessione alla struttura esistente è stata risolta con un ordinamento a ventaglio del terreno confinante con il Cimitero centrale, dovendosi tenere in considerazione la zona posta a meridione e già edificata di questa superficie. L'accesso all'ampliamento avviene sia dal centro di apertura del ventaglio, da dove lo sguardo volge su una cappella mortuaria qui progettata, e sia da un ingresso collaterale previsto lungo la Marbachweg. Con una dolce salita, il viale principale si sviluppa a più quote in direzione sud, verso la cappella ora menzionata. Ad est si allineano le terrazze separate l'una dall'altra da muretti di contenimento, lungo i parapetti dei quali si estendono i percorsi di distribuzione in piano. L'effetto architettonico del terrazzamento viene sottolineato da una piantumazione a doppio filare di alberi lungo i vialetti di accesso. Solo poche essenze saranno impiegate nelle parti di ampliamento; e lungo l'asse principale nord-sud sono stati previsti pergolati fioriti. Questo ampliamento al nostro Cimitero centrale dovrà provare se, a partire da un semplice utilizzo dell'area e da un ordinamento cimiteriale supportato dalla comprensione della cittadinanza, siamo capaci di rendere nuovamente il campo santo ciò che era in passato: un luogo dove ogni interesse o vanità terrena si ritrae al cospetto della maestà della morte.

Ernst May



* Rispettivamente: A. Meyer, *Die neue Friedhofsortnung*, e E. May, *Die Erweiterung des neuen Hauptfriedhofes*, in *Das neue Frankfurt*, a. II, n. 6, giugno 1928, pag. 98 e pag. 100. Traduzione H.H.

1. F. Schumacher, Crematorio di Dresda, 1908. 2. Rumpf, Cimitero centrale di Francoforte, 1828. 3. E. May, Ampliamento del Cimitero centrale di Francoforte, 1926. 4. Cimitero centrale di Francoforte: viale con sepolcri nella prima area del Cimitero (1828). 5. J. Hartwig, Pro-

getti di tombe in serie per la Municipalità di Francoforte, 1928. 6. H. Meyer, Progetto di concorso per il Cimitero di Hörnli, Basilea, 1922. 7. H. Schmidt, Progetto di concorso per il Cimitero di Hörnli, Basilea, 1922. 8. W.M. Dudok, Cimitero settentrionale di Hilversum, 1929.

Architettura del cimitero in Lombardia*

1. La tradizione milanese, alla quale la ricerca archeologica ha offerto copiosi riscontri (1), vuole che i primi cimiteri cristiani si siano giustapposti ai sepolcreti già esistenti fuori dalle mura di Massimiano, in fregio alle vie regionali. La topografia particolareggiata di questi luoghi non è stata ricostruita, ma considerando, ad esempio, come il Cimitero cristiano fuori di Porta Romana si estendesse lungo la via Porticata o, anche, osservando la dislocazione delle edicole di Valeria, Vitale e Vittore fuori di Porta Vercellina, si può supporre che quei cimiteri fossero organizzati secondo allineamenti lungo percorsi, in modo non dissimile dagli antecedenti pagani. È noto che proprio accanto a Vittore, nel febbraio del 378, Ambrogio depose il corpo del fratello Satiro. Una settimana dopo le esequie, quando tornò presso quel sepolcro per la commemorazione del fratello, parlò della morte: *qual altro conforto mi resta, se non quello di sperare che presto, fratello mio, verrò da te, e che non durerà molto tempo ancora la nostra separazione, cagionata dalla tua partenza da questo mondo, e che la tua intercessione presso Dio mi procurerà il vantaggio di raggiungerti presto, perché ho tanto desiderio di rivederti? Chi c'è al mondo, il quale non desideri, sopra ogni cosa, che questo corpo corrottile si rivesta di incorruttibilità, e che questo corpo mortale si rivesta di immortalità, affinché noi, che presentemente a causa della fragilità del corpo, soccombiamo alla morte, ci mettiamo in condizione di non temere la morte, elevandoci sopra la natura* (2)? Dunque per Ambrogio la morte è un bene (intitolò più tardi un suo sermone *De bono mortis*): la mortificazione, che è in certo modo l'imitazione della morte, dà senso alla vita (3); *La fuga dal mondo* (4) è condizione necessaria per porsi accanto agli infelici biso-

gnosi di aiuto; una rete di nuova solidarietà deve sostituire i rapporti di clientela, che ormai agiscono solo in funzione oppressiva e disgregante; il soccorso reciproco e la mutua assistenza tra i vivi, che partecipano alla nuova comunità, deve estendersi ai morti, perché gli uni intercedano per gli altri. Questo programma di solidarietà, che aveva un respiro dottrinario destinato a trascendere la congiuntura di crisi profonda allora in corso (con la contrapposizione tra Ariani e Ortodossi e dei relativi interessi, anche economici), trovò in quel preciso contesto la sua più convincente esplicazione, in quanto si estese ad identificare nuove alleanze tra gruppi e ceti radicati dentro e fuori la città (5). È noto che proprio sulle aree cimiteriali suburbane, Ambrogio costruì le sue basiliche, con ruolo di servizio alla città e alla campagna: una di esse, la *basilica martyrum*, fu fondata, forse proprio nell'anno della morte di Satiro, in adiacenza al suo sepolcro (6). In quegli anni Milano era diventata centro di produzione di sarcofagi a porte di città, così chiamati per doppia ragione: essi venivano collocati fuori dalle principali porte e vi era raffigurato il Cristo con gli Apostoli davanti alle mura (7).

2. Trattando dei *Loca Sanctorum* in area lombarda (milanese, pavese e comasca in particolare), Gian Piero Bognetti (8) ha dimostrato come le dedizioni delle chiese in epoca longobarda (almeno fino alla fine del Sesto secolo) non siano da attribuirsi, come vorrebbe l'interpretazione corrente, a devozioni individuali o a culti diffusi dai pellegrinaggi: piuttosto si connettono con la complessa ma duttile strategia missionaria della chiesa, condotta in funzione antiariana ma anche antipagana attraverso la pratica dell'esaugurazione, secondo la quale i luoghi dove già si praticava il culto longobardo erano prescelti per le nuove fondazioni di edifici cattolici, che venivano poi dedicati tenendo conto della situazione esistente. Così nei cimiteri longobardi, dislocati presso gli insediamenti,

ma più spesso in luoghi isolati, si diffusero cappelle e oratori intitolati a S. Michele, l'arcangelo che, secondo la leggenda comune a Ortodossi e Ariani, aveva il compito di pesare le anime nel giudizio dopo la morte (9).

In quei cimiteri le tombe individuali erano disposte in modo da formare lunghi filari paralleli, tanto che poi vennero detti *cimiteri a righe o a striscie*. A volte vi sorgevano delle pertiche, cioè delle travi. Queste travi servivano per una usanza longobarda: se qualcuno moriva lontano, in guerra o in qualche altro frangente, i suoi parenti piantavano in mezzo alle tombe una pertica con in cima una colomba di legno, che guardava nella direzione del luogo in cui il loro caro era caduto: così almeno potevano sapere da che parte riposava il loro morto (10). È il caso del grande Cimitero suburbano di Pavia, situato a nord delle mura romane, dove la moglie di un Re longobardo, convertito al cattolicesimo, fondò, con ruolo di sepolcreto regio, la chiesa *esaugurale* dedicata alla Santa Madre di Dio, detta Santa Maria in Pertica. Intorno al 1490, Leonardo (11) ne fissò lo schema planimetrico: si tratta di un edificio circolare (fu chiamato anche Santa Maria Rotonda) con otto colonne nei vertici di un ottagono centrale, a delimitare un ambulacro anulare, sul quale affacciano sedici nicchie semicircolari ricavate nello spessore del muro perimetrale.

All'inizio del Settimo secolo a Piona, un cimitero dell'Arimannia, che vi stanziava da poco a presidio dell'Alto Lario, venne ordinato (cioè confermato nella sua organizzazione, ma privato dei simboli longobardi) dal Vescovo di Como e, poiché quella città allora gravitava sulla Regione ecclesiastica veneta, l'oratorio che fu eretto al centro del cimitero venne intitolato a Giustina, la santa di Padova (12).

Le *fondazioni esaugurali*, estendendosi ai cimiteri dei borghi fortificati e dei castelli (come nel caso della chiesa di San Giovanni Evangelista, autore dell'Apocalisse, nel Cimitero interno al recinto di Castelseprio (13)), confermarono e consolidarono la territorialità

(1) Cfr. A. Palestra, *I cimiteri paleocristiani milanesi*, in AA.VV., *Ricerche storiche sulla Chiesa ambrosiana*, Archivio Ambrosiano, Milano 1975, pagg. 23-47.

(2) In Ambrogio, *De excessu Satyri*, II, 135, trad. it. di U. Moricca, *Storia della letteratura latina cristiana*, Utet, Torino, 1928, pag. 485.

(3) Cfr. Ambrogio, *De bono mortis*, III, 9, trad. it. di F. Portalupi, Giappichelli, Torino 1961, pagg. 42-43.

(4) Cfr. Ambrogio, *De fuga saeculi*, trad. it. di F. Portalupi, Giappichelli, Torino 1959.

(5) Cfr. L. Cracco Ruggini, *Ambrogio di fronte alla compagine sociale del suo tempo*, in AA.VV., *Ambrosius episcopus*, Vita e Pensiero, Milano 1976, pagg. 230-261.

(6) Cfr. F. Reggiori, *La basilica Ambrosiana, ricerche e restauri 1929-1940*, Hoepli, Milano 1941.

(7) Cfr. R. Sansoni, *I sarcofagi paleocristiani a porte di città*, Patron, Bologna 1969, pag. 3.

(8) Cfr. G.P. Bognetti, *I «Loca sanctorum» e la storia della Chiesa nel Regno dei Longobardi*, in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, a. IV, n. 2, 1952, ora in Bognetti, *L'età longobarda*, Giuffrè, Milano 1967, vol. III, pagg. 204-245.

(9) *Ibidem*, pag. 335.

(10) In Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi*, Libro V, 34, trad. it. di F. Roncoroni, Rusconi, Milano 1974, pag. 175; cfr. Bognetti, *I «Loca sanctorum»...*, cit., pagg. 335-336, e dello stesso *Santa Maria foris portas e la storia religiosa dei Longobardi*, in G.P. Bognetti, G. Chierici, A. De Capitani de Arzago, *Santa Maria di Castelseprio*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, Milano 1948, ora in Bognetti, *L'età longobarda*, cit., vol. II, pagg. 267-268.

(11) Cfr. P. Vaccari, *Leonardo a Pavia*, in P. Vaccari, E. Solmi, G. Panazza, *Leonardo a Pavia*, Busca, Pavia 1952, pagg. 1-3.

(12) Cfr. Bognetti, *I «Loca sanctorum»...*, cit., pagg. 323-324, e dello stesso *Santa Maria foris portas...*, cit., pag. 269.

* Memoria presentata al Convegno Internazionale «La Morte Oggi», promosso dall'Assessorato ai Servizi Sociali e Culturali della Provincia di Milano e dal Centre Culturel Français di Milano, col patrocinio del CNR, tenutosi a Palazzo Isimbardi il 26 maggio 1984.

basata sulla discontinuità insediativa longobarda, sostituendo definitivamente all'organizzazione istituzionale della società tardo-romana un vasto intreccio di relazioni che vennero configurando la nuova società religiosa.

3. Devo sottolineare che, come in vita, così in morte, i nostri concittadini mantengono altissimo il loro decoro e con decoro altissimo si fanno seppellire. Ne è manifesto segno il fatto che nella nostra città, sia nelle chiese sia nei loro cimiteri, le tombe di pietra sono più di duemila, talune di marmo, altre di salce o di altro tipo di pietra; ciascuna ha un coperchio tutto di un pezzo, fatto del medesimo tipo di pietra di cui è fatta la tomba. Alcune sono sicuramente venute a costare più di venti marche d'argento (14). Così riferisce nel 1288 Bonvesin della Riva, descrivendo l'Officina milanese in pieno sviluppo, al centro di un territorio infrastrutturato (da pochi decenni a S. Eustorgio giungevano le acque dedotte dal Ticino) e dotato di impianti produttivi diffusi — nei borghi e nelle ville vi sono costruzioni di genere tutto particolare, comunemente chiamate le une mulini, le altre cascine e in numero sterminato che farei fatica a calcolarle (15) —. La città, come la si può ammirare guardandola dall'alto della nuova torre civica, ha forma circolare, un largo fossato la circonda, correndo tra un terrapieno all'interno e un mirabile muro all'esterno e al di là del muro del fossato vi sono abitazioni suburbane tanto numerose che basterebbero da sole a formare una città (16).

In destra e in sinistra, prospettavano sul fossato densi agglomerati che si erano venuti formando fuori dalle vecchie mura, alla confluenza delle strade regionali, accentrati sulle antiche basiliche ormai trasformate in monasteri e sui conventi dei nuovi ordini mendicanti e predicatori. In questa fascia con caratteri di speciale urbanizzazione, che svolgeva funzione di raccordo con il territorio, si era venuto affermando il nuovo modello di cimitero integrato alla chiesa, a sua volta invasa dalle sepolture. Non solo famiglie pos-

sidenti e religiosi, ma confraternite e organizzazioni di mestiere, affidavano i loro morti alla chiesa, delegata all'intermediazione con l'aldilà. Particolarmente attivi in questo ruolo erano Domenicani e Francescani.

A S. Eustorgio, sede dal 1227 dei Domenicani, proprio in quegli anni prese avvio la trasformazione radicale del fianco meridionale della basilica con l'aggiunta di cappelle gentilizie affacciate sulla navata in cornu epistolae e con la costruzione di arche sepolcrali addossate alla parete esterna, mentre si affollava il cimitero cintato antistante la facciata (17).

A S. Francesco grande, ancorché sorta da poco a Porta Vercellina inglobando l'antica cella di Narborre e Felice, due dei tre grandi chiostri vennero rapidamente popolandosi di tombe e la chiesa divenne ben presto il sepolcro più ambito della città; analogo ruolo svolsero le chiese francescane in altre città lombarde: a Bergamo, a Como (18), per esempio.

In uno di quei chiostri, dopo il 1318, fu sepolto Bonvesin e un'epigrafe lo ricordava appartenente al terzo ordine degli Umiliati, insegnante di grammatica, organizzatore dell'ospedale di Legnano, autore di molte opere in volgare (19). Tra queste la più importante è il libro delle Tre Scritture (20), nel quale la scrittura nera rappresentava la morte e le dodici pene dell'inferno, la scrittura rossa del sangue di Cristo ricordava la sua incarnazione e passione, la scrittura dorata cantava le dodici glorie del paradiso. L'esclusione del purgatorio (21) dalla rappresentazione dell'aldilà, in contrasto con la versione ormai decisamente affermata, era coerente alla strategia, con radici nelle correnti ereticali, degli Umiliati, che puntava al rinnovamento della vita religiosa attraverso l'attività direttamente produttiva (22), piuttosto che sui comportamenti legati alla pratica elemosiniera.

Anche gli ospedali si erano da tempo dotati di cimiteri propri: così il Brolo dell'Arcivescovo — un grande spazio che si estendeva in sinistra del Seveso tra le strade di Porta Tosa e Porta Romana ben oltre la fossa del Naviglio, nel quale si erano concentrate numerose e consistenti iniziative assistenziali (gli ospedali del Brolo, di S. Antonio abate, di S. Barnaba, di S. Lazzaro detto dei Malsani, di S. Nazaro detto dei Porci) — appariva come una falda di territorio riempita di sterrati, praticelli, selvette, chiese, cimiteri, ospedali (23). Tutto ciò incrementava la frequentazione di quei luoghi. Quando, nel 1301, la parrocchia di S. Stefano in Brolo ottenne dall'Arcivescovo tre pertiche di terreno compreso tra la chiesa, il Verziere e il terraggio di Porta Tosa, per installarvi il suo nuovo cimitero, una precisa clausola imponeva che nessuna delle attività, che in precedenza vi si svolgevano, fosse ostacolata o soppressa: in particolare il mercato del venerdì (24). Proprio in funzione di tale frequentazione, era stato costruito un vano addossato alla cinta del vecchio cimitero, per depositarvi le ossa esumate; un'apertura rivolta all'esterno ne consentiva la vista e la devozione (25).

A S. Lorenzo, tra le antiche colonne e la facciata era situato il Cimitero detto della Cortina, mentre sul fianco settentrionale della basilica si fronteggiavano il Cimitero esterno e l'area del mercato (26).

4. Intorno alla metà del Quattrocento a Milano, quando ormai la pratica della sepoltura nelle chiese cittadine si svolgeva del tutto incontrastata, era in corso una profonda conversione delle infrastrutture di servizio in funzione del nuovo regime territoriale. Questo programma non coinvolgeva soltanto le sedi della vita religiosa (duomo, parrocchiali,



1. Le edicole di Narborre e Felice (1), Valeria (2), Vitale (3), Vittore (4) e la basilica martyrum (S. Ambrogio) fuori Porta Vercellina, Milano, fine IV sec. 2. Chiesa esaustrale di S. Maria in Perica, Pavia (dalla Pianta della città di Clariccio D'Urbino, 1585). 3. I tre cimiteri (della Cortina, serrato interno, esterno aperto) e il mercato alla basilica di S. Lorenzo, Milano (rilievo del XVII sec.).

(13) Cfr. Bogneri, *I «Loca sanctorum»...*, cit., pag. 323, e dello stesso *Santa Maria foris portas...*, cit., pag. 255.

(14) In Bonvesin della Riva, *De Magnalibus Mediolani* (Le meraviglie di Milano), cap. III, par. XXXV, trad. it. di G. Pontiggia, Bompiani, Milano 1974, pag. 73.

(15) *Ibidem*, cap. II, par. X, pag. 45.

(16) *Ibidem*, cap. II, par. IV, pag. 41.

(17) Cfr. A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Ceschina, Milano 1964, vol. I, pagg. 85-89.

(18) Cfr. A.A.VV., *Il Francescanesimo in Lombardia*, Storia e arte, Silvana, Milano 1983, in particolare: M.P. Alberzoni, *Insediamenti francescani in Milano (secoli XIII-XIV)* pagg. 63-67; E. Callierotti, *L'Ordine francescano a Bergamo*, pagg. 93-100; A. Rovi, *Chiese e conventi francescani a Como: S. Francesco, S. Croce, S. Donato*, pagg. 308-311.

(19) In V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai nostri giorni*, Milano 1889-93, vol. III, pag. 65.

(20) Cfr. L. Zanoni, *Gli Umiliati nei loro rapporti con l'eresia, l'industria della lana ed i Comuni nei secoli XII e XIII sulla scorta di documenti inediti*, Hoepli, Milano 1911, pagg. 145-167.

(21) Cfr. J. Le Goff, *La nascita del purgatorio*, Einaudi, Torino 1982, pagg. 379-380.

(22) Cfr. L. Zanoni, *Gli Umiliati nei loro rapporti con l'eresia, l'industria della lana ed i Comuni nei secoli XII e XIII sulla scorta di documenti inediti*, Hoepli, Milano 1911, pagg. 145-167.

(23) In B. Corio, *Storia di Milano* (1554), cit. in C. Tedeschi, *Origini e vicende dei cimiteri di Milano e del servizio mortuario*, Studio storico, Agnelli, Milano 1899, pag. 8.

(24) Cfr. G. Arienti, *Nel Brolo. Il Santuario e l'Ossario di S. Bernardino*, Appunti di storia, Sonzogno, Milano 1941, pagg. 24-25.

(25) *Ibidem*, pagg. 26.

(26) Cfr. G. Traversi, *Architettura paleocristiana milanese*, Ceschina, Milano 1964, pagg. 63-82.

conventi) e dell'assistenza sanitaria (progetto di concentrazione ospedaliera), ma anche la residenza di quella *élite* di antica e recente aristocrazia (affiancatasi progressivamente agli enti ecclesiastici nel possesso fondiario in campagna), che forniva o gestiva in *appalto* servizi finanziari, amministrativi, militari.

Nella ricerca, tesa a conferire nuova funzionalità e carattere rappresentativo allo spazio urbano, vennero ridefinite la tipologia cimiteriale e l'architettura funeraria.

Un intervento precoce fu promosso dai Borromeo. Nel 1442 Vitaliano, gabbelliere e tesoriere ducale, acquistò il giustapponimento della chiesa di S. Maria Podone (27), situata di fronte alla propria residenza, da poco ultimata. Vi fece ricostruire l'abside e aggiunse sul fianco destro una grande cappella poligonale, destinata a sepolcro familiare (cui egli preferì ancora il *cimitero dei Santi*, cioè S. Francesco grande). Nella piccola piazza, anch'essa di sua proprietà, interposta tra la chiesa e la casa, Vitaliano indisse tornei, giostrare e altri spettacoli pubblici, tra i quali il gioco del pallone.

Più tardi, nel 1460, il Filarete predispose il progetto per l'Ospedale. Al centro del grande complesso, a raccordo tra l'ospedale maschile e quello femminile si apre, rettangolare e porticata, una grande piazza, o vogliamo dire *chiosstro* (28); la chiesa a pianta quadrata, dotata anch'essa di portici lungo il perimetro esterno, è posta nel mezzo, dividendolo di fatto il grande spazio in due parti; in quella situata sul retro della chiesa è collocato il *carinaio*, cioè dove si sotterrano i morti, o vuoi dire *cimitero* (29). È un vano sotterraneo d'impianto quadrato (il lato è di trenta braccia e la profondità supera le dodici braccia), dotato, in luogo del pavimento, di robuste grate di ferro orizzontali, sulle quali appoggerà la massa dei cadaveri, prossima, ma non in diretto contatto con l'acqua, che vi scorre sotto. Nella copertura a volte su pilastri, sono praticate bocche per l'immissione dei cadaveri. Sul piano di campagna, coperto da semplice volta, sostenuta da quattro colonne, sta l'altare per la messa settimanale dedicata ai morti. Altri sepolcri sono dislocati sotto il portico che circonda la chiesa, direttamente collegata al sotterraneo per mezzo di una scala.

La cappella fatta costruire nel 1462 dal gestore del Banco medico, Pigiello Portinari, dietro l'abside di S. Eustorgio, sul prolungamento della navata sinistra, fu progettata come edificio autonomo rispetto al corpo della chiesa, sviluppato in altezza su impianto centrale.

In modi diversi, ma con medesimo carattere di autonomia (ancora con sviluppo in altezza su impianto centrale) furono costruiti i grandi mausolei: da Bramante per gli Sforza alle Grazie (dal 1492) e dal Bramantino per i Trivulzio a S. Nazaro (dal 1512) ad accogliere il monumento equestre ideato da Leonardo (30). Il primo, a breve distanza dal Castello ducale, prospettava sulla via di Porta Vercellina; il secondo affacciava sulla strada di Porta Romana, vicino alla casa del maresciallo Trivulzio, situata all'angolo con la Rugabella.

Questi mausolei erano stati concepiti per ornamento agli spazi pubblici, come già del resto la cappella Colleoni a Bergamo e la chiesa della gran Certosa sulla strada di Pavia. Ne aveva trattato non molto tempo addietro Leon Battista Alberti: la strada è un edificio, anzi tra quelli profani, ha carattere pubblico più marcato, giacché essa si presta all'uso sia dei cittadini che dei forestieri (31); per ornarla gli antichi, non solo ne mantenevano regolare il profilo e la lastricavano anche per lunghe distanze, ma vi collocavano,

ben in vista sui bordi, i sepolcri di famiglia. Questo non era segno di ostentazione, ma aveva valore pedagogico con profonde radici: a me pare verosimile che gli uomini, negli antichi tempi, abbiano stabilito da principio di collocare, là dove era stato sepolto un cadavere, una pietra a guisa di avvertimento, oppure un albero — come piacque immaginare a Platone nelle sue «Leggi» —; e poi cominciarono a costruire, intorno e sopra, una difesa, per evitare che qualche animale scavando estrasse o violasse la salma. Tornata quindi la stagione in cui i campi apparivano fioriti, o biondi di messi, come al tempo in cui i loro cari erano morti, sentivano naturalmente nell'animo il rimpianto dei famigliari perduti, e insieme rammentando le loro parole e le loro azioni ritornavano a quel luogo e celebravano con le cose di cui disponevano la memoria dell'estinto (32).

5. Intorno al 1540, Vincenzo Seregni approntò un progetto, che non si limitava ad indicare le modalità di completamento per il Duomo di Milano, ma delineava anche la sistemazione dell'area circostante: per mezzo di massicce demolizioni, veniva ricavato un amplissimo spazio rettangolare; il Duomo, poggiato su una piattaforma completamente perimetrata da scalinate e dotato di torri angolari in facciata, ne occupava la parte mediana; la parte antistante costituiva la piazza vera e propria, mentre dietro l'abside, in asse con la cattedrale, veniva collocato un vasto cimitero, anch'esso rettangolare, recinto da portici. La proposta relativa al cimitero non era del tutto nuova, dacché già alla fine del Trecento si era iniziata, proprio sull'area retrostante il Duomo, denominata Camposanto, una costruzione sul modello pisano (del resto subito abbandonata, con conseguente demolizione delle campate già realizzate). Ma ora veniva inserita in un programma di più generale accentramento, che si sarebbe andato precisando nei due decenni successivi. Lo stesso Seregni avrebbe di lì a poco proposto il completamento, unitario nel disegno, della piazza Mercanti, da collegare a sua volta con Palazzo Marino tramite una *strada nuova*, secondo le intenzioni di Galeazzo Alessi (33). Piazza, cattedrale, cimitero, giustapposti al complesso amministrativo del Broletto e affiancati da palazzi dell'aristocrazia finanziaria, dovevano identificare l'unico centro della città, che intanto andava rinchiusendosi dentro nuovi bastioni.

A questo piano che, come è noto, restò per la gran parte inattuato, venne sostituendosi quello basato sull'articolazione funzionale, perseguito da Carlo Borromeo: mentre le istituzioni di governo si dovevano aggregare secondo ben distinte articolazioni (centro religioso, centro civico-amministrativo, centro militare) e lo scambio tra la città e il territorio trovava punti di cerniera ai propri circuiti nei nuovi collegi e nei conventi, trasformati a sedi dell'istruzione superiore, la vita urbana, come quella delle campagne, avrebbe trovato nella rete delle parrocchie i nuclei di riorganizzazione.

Divenne allora necessario riformare profondamente l'organismo delle chiese per adattarlo ai nuovi compiti. Fu così che si iniziò a rimuovere i sepolcri dalle navate e dalle cappelle, consentendovi, per l'avvenire, solo le sepolture del clero in posizione prestabilita; per gli altri casi, occorreva provvedere nel cimitero esterno alla chiesa. Si fissarono prescrizioni dettagliate. *Certamente i cimiteri posti davanti o sotto l'atrio della chiesa servono ad eccitare nel cospetto dei vivi la memoria sia della carità verso i defunti sia della caducità delle umane sorti; siccome però nella via battuta nel passare qua e là nella chiesa*

rimangono dessi più esposti agli animali, alla servitù, ai passaggi, ai convegni e ad altre azioni meno degne di quel sacro luogo così che spesso per i vari incidenti della giornata può capitare che siano violati, non conviene costruire cimiteri davanti o sotto l'atrio o il portico della chiesa (quando sia appena possibile costruirli in altra parte). E preferibile situarli lungo il lato settentrionale della chiesa... Anziché essere senza muri, devono esser cinti dai medesimi da ogni parte... Ci sia nell'interno del cimitero un luogo chiuso d'ogni intorno da pareti e coperto da tetto, preferibilmente a volta, e ben esposto alla vista; deve servire per riporvi in bell'ordine le ossa dei defunti talvolta disseppellite... Tutte le porte, in qualsiasi parte siano praticate, siano munite e chiuse di forti spranghe e chiavistelli, e non si aprano se non quando abbisogna (34).

Del resto, a separare il luogo dei morti dalla chiesa, aveva provveduto la peste fin dal 1524. In quel frangente venne prescelto un terreno detto il Gentilino, presso l'omonima cascina fuori di Porta Ludovica, per allestirvi fosse comuni. Quel *foppone*, come venne denominato, risultò insufficiente, quando fu riutilizzato durante l'epidemia del 1576, tanto che ne vennero messi in funzione altri due: uno fuori di Porta Romana presso la scuola dei SS. Celso e Aquilino, e uno fuori di Porta Orientale, accanto al Lazzaretto, chiamato di S. Gregorio (35).

6. Gli storici (36) riconoscono ormai che la crisi del Seicento in Lombardia, piuttosto che identificata come periodo di prolungata decadenza rispetto ad un lineare andamento dello sviluppo economico, corrispose ad un'inversione di rapporti tra città e campagna, conseguente la rapida smobilizzazione della produzione nelle aree urbane e alla sua progressiva riorganizzazione nel territorio. Al flusso di investimenti indirizzati alla campagna in buona misura parteciparono gli enti ecclesiastici: dopo una prima fase di riordinamento al tempo di Carlo Borromeo, seguirono, già con Federico, incrementi della proprietà ecclesiastica, originati da lasciti, donazioni, ma anche da reimpieghi di doti monastiche; a partire dagli anni Quaranta fino alla fine del Diciassettesimo secolo, con ritmo diseguale, gli investimenti si volsero ad assorbire piccole proprietà contadine, ma anche medie e grandi aziende, ridotte in crisi dai nuovi rapporti di produzione; infine, già all'inizio del Secolo successivo gli enti ecclesiastici erano presenti nell'attività creditizia cittadina. Ne conseguì, all'interno delle istituzioni ecclesiastiche, la progressiva affermazione degli enti regio-

(27) Cfr. C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Accademia dei Lincei, Roma 1968, vol. II, pag. 81-83.

(28) In A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, Libro XI, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Il Polifilo, Milano 1972, pag. 311.

(29) *Ibidem*, pag. 310-311.

(30) Cfr. C. Baroni, *Leonardo, Bramantino e il Mausoleo di G. Giacomo Trivulzio*, in *Raccolta Vinciana*, fasc. XV-XVI, 1939 e *Le Rovine di Roma. Studi del Bramantino* (Bartolomeo Suardi), Da un manoscritto dell'Ambrosiana di 80 tavole, con prefazione di G. Mongeri, Hoepli, Milano 1880.

(31) In L.B. Alberti, *L'Architettura (De Re Aedificatoria)*, Libro VIII, cap. I, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966, pag. 664.

(32) *Ibidem*, pag. 674.

(33) Cfr. M. Rosci, *Il Palazzo dei Giureconsulti e l'urbanistica del Cinquecento a Milano*, in AA.VV., *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova 1975, pagg. 493-500.

(34) In C. Borromeo, *Arte Sacra (De fabrica Ecclesiae)*, cap. XXVII, trad. it. di C. Castiglioni e C. Marcora, Milano 1952, pagg. 86-88.

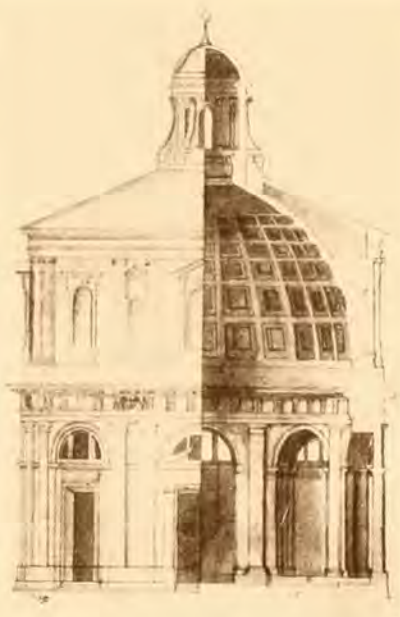
(35) Cfr. Tedeschi, *Origini e vicende...*, cit., pag. 9.

lari a spese dell'organizzazione parrocchiale, la quale fu fortemente penalizzata anche dal rapido potenziamento, numerico e patrimoniale, delle confraternite, dotatesi di autonome strutture (oratori, cappellani, ecc.) (37). Il programma dei Borromeo ne risultò distorto proprio nella strategia di base, che puntava al coinvolgimento popolare attraverso il potenziamento dei nuclei parrocchiali e l'istruzione capillare, a sua volta sostituita da pratiche devozionistiche. A fronte di questo circuito istituzionale si manifestava una religiosità popolare mediata da un'altra cultura (legata agli eventi naturali, ai cicli stagionali del lavoro), che dalla campagna riaffiorava all'interno della città, in regime di intenso ricambio per l'afflusso di gruppi emarginati dalle attività agricole, dando luogo a contaminazioni considerate «eccessi di devozione» (38). I cimiteri ne furono il luogo di coagulo.

Sul finire del Diciassettesimo secolo, all'Ospedale Maggiore (dove il progetto filaretiano per il cimitero non era stato realizzato e per lungo tempo avevano funzionato, in sostituzione, semplici recinti) i sepolcri interni, costruiti a partire dal 1624 (detti: *Brugna vecchia*, sottostante la chiesa seicentesca e l'edificio ad essa contiguo a settentrione; *Brugna nuova*, dislocata lungo il Naviglio) risultarono inadeguati sotto ogni aspetto. I Nuovi Sepolcri, situati in un'area appena interna ai bastioni orientali, al margine dell'antico Brolo dell'Arcivescovo, collegata all'Ospedale da una porta e un ponte sul Naviglio, furono messi in funzione con molte difficoltà dal 1698 (i lavori erano iniziati tre anni prima con un programma assai limitato) e portati a termine nel 1731 ad opera di Attilio Arrigoni e Carlo Francesco Raffagno, succedutisi nell'incarico di ingegnere di quell'istituto (39). Si trattava di un complesso con caratteri tipologici originali: la chiesa, con pianta centrale in forma di croce, sorse nel mezzo di una vasta area, che un portico, alto e finestrato verso l'esterno, delimitava all'intorno con andamento lobato; le tombe erano vani grandi e profondi predisposti per la sepoltura collettiva, sottostanti la chiesa e il portico per tutta la loro estensione, dove i cadaveri, nudi o avvolti in un lenzuolo, venivano calati dall'alto attraverso bocche, da scoperciarsi a rotazione. Il portico perimetrale non faceva parte del primitivo progetto dell'Arrigoni, ma fu realizzato dopo che la chiesa, sebbene ampliata, si dimostrò insufficiente, non solo in rapporto al gran numero di sepolture, ma anche a contenere la folla che vi gravitava in permanenza. Altri convegni, con provenienze dalla città



1. G.A. Amadeo, *Cappella Colleoni*, presso S. Maria Maggiore, Bergamo, 1470.



2. P. Pellegrini, *Tempio civico di S. Sebastiano*, Milano, 1576.

e dai Corpi Santi, avevano luogo nei vecchi *fopponi*, di S. Gregorio a Porta Orientale e al Gentilino fuori di Porta Ludovica; ma anche a S. Bernardino, dove si stavano completamente rinnovando ossario e chiesa — affacciata quest'ultima sulla piazza per il mercato, aperta di recente, in luogo del Cimitero dell'antico Ospedale del Brolo, disattivato quando quest'istituto fu soppresso nel 1652 (40). In quei raduni si invocavano i morti per ottenere la pioggia in periodi di siccità, il ritorno del bel tempo in occasione di alluvioni, la fine delle epidemie, che decimavano il bestiame.

Secondo un'abitudine invalsa in quel tempo, un numero grandissimo di gente della più bassa plebe (41) si radunava la sera per accompagnare il carro che, attraversato il ponte sul Naviglio, trasportava i morti dall'Ospedale ai Nuovi Sepolcri presso Porta Tosa; terminato il corteo e le orazioni i partecipanti si dividevano in drappelli e uniti girano per la città, ritornando alle loro case a notte avanzata recitando preci (42). Così, nella primavera del 1767, segnalava un rapporto all'autorità, che fu sollecita a far spostare l'orario del trasporto funebre nel cuore della notte per ostacolare quell'«eccesso di devozione». Il 24 ottobre di quello stesso anno la Giunta Economica promulgò un editto che vietava la sepoltura in città. La successiva circolare diretta ai Cancellieri, perché lo rendessero esecutivo (11 ottobre 1768), all'articolo 8 portava la prescrizione: *Si ripristini, per quanto sarà praticabile per maggior decenza delle chiese, l'uso di seppellire i morti fuori dalle chiese, disponendo a questo effetto il cimitero in sito aperto e lontano dall'abitato* (43).

7. Le ragioni igieniste, invocate dall'opinione pubblica illuminata e fatte proprie dal provvedimento governativo, di fatto avevano rilevanza secondaria e comunque si affiancavano a preoccupazioni per l'ordine pubblico. Il trasferimento dei cimiteri urbani fuori dalle mura era organico ad una più vasta riforma, volta a funzionalizzare le prestazioni ecclesiastiche all'apparato statale e a coin-

volgerle nel nuovo regime economico. Il potenziamento e la razionalizzazione della rete delle parrocchie (ridotte e concentrate nel numero e nel personale, in rapporto alla popolazione cui erogavano il servizio religioso, finanziate attraverso un Fondo di religione, costituito accorpando patrimoni e benefici espropriati agli ordini regolari, esentate da tassazioni) faceva parte del tentativo di utilizzare il clero secolare, sopravvissuto alle soppressioni e adeguatamente riquilibrato, in ruolo di mediazione culturale nei confronti della popolazione rurale e di quella attiva nei servizi urbani. D'altra parte, all'aristocrazia, con interessi che si volevano ormai ben distinti da quelli della chiesa, venivano offerte occasioni vantaggiose per l'investimento fondiario e si demandava il compito di promuovere, attraverso la beneficenza, nuove istituzioni pubbliche di servizio (soprattutto assistenziale).

A questa linea di riforma doveva far riscontro una strategia di rafforzamento produttivo e insediamento nelle campagne, in modo che la città, piuttosto che polo di accentrimento, risultasse luogo istituzionale di confluenza e di relazione tra circuiti economici e reti di servizio esterne.

Le incertezze presenti nell'attuazione di questo piano, che esprimevano contraddizioni strutturali, si manifestarono anche a proposito della questione dei nuovi cimiteri, quando, tra il 1774 e il 1785, fu dibattuta l'alternativa tra cimitero unico per Milano situato a S. Gregorio e sistema di cimiteri ubicati all'esterno delle porte.

Giuseppe Piermarini (44) fornì un progetto — altri, su richiesta di Galeazzo Serbelloni incaricato dal Firmian, furono redatti da Giovanni Antonio Bettolli (45) e da Carlo Riccardi (46) — per la prima soluzione, che era organica alla trasformazione del corso di Porta Orientale in vera e propria *radiale urbana* con carattere rappresentativo, della quale il cimitero, situato appena oltre il bastione (sistemato questo a pubblico passeggio e integrato ai Boschetti), avrebbe costituito la conclusione monumentale. La proposta del cimitero unico fu scartata definitivamente nel

(36) Cfr. per tutti, D. Sella, *L'economia lombarda durante la dominazione spagnola*, Il Mulino, Bologna 1982.
(37) Cfr. M. Rosa, *Organizzazione ecclesiastica e vita religiosa in Lombardia dall'età dei Borromei al periodo napoleonico (linee per una ricerca)*, in AA.VV., *Problemi di storia religiosa lombarda*, Cairoli, Como 1972, pagg. 159-184.

(38) Cfr. G. Signorotto, *Un eccesso di devozione. Preghiere pubbliche ai morti nella Milano del XVIII secolo*, in *Società e storia*, a. VI, n. 20, aprile-giugno 1983, pagg. 306-336.

(39) Cfr. C. Staurenghi, *L'Ospedale Maggiore di Milano e i suoi antichi Sepolcri particolarmente il Fopponi ora detto la Rotonda. Cronistoria milanese dei secoli XV-XX*, Hoepli, Milano 1916, pagg. 131-236.

(40) Cfr. Arienti, *Nel Brolo...*, cit., pagg. 35-47.

(41) In Signorotto, *Un eccesso...*, cit., pag. 319.

(42) *Ibidem*, pag. 319.

(43) In Tedeschi, *Origini e vicende...*, cit., pag. 18.

(44) In Archivio di Stato in Milano, *Sanità, Campi-Santi, provvedimenti generali*, cartella 92.

(45) *Ibidem*.

(46) Cfr. A. Giannetti, *Ex-cimitero di S. Gregorio. Note storiche*, Pulzato e Giani, Milano 1900, pag. 16-17.

1785 quando, ad opera dello stesso Piermarini, si stava ormai ultimando la sistemazione del corso, del giardino pubblico e del bastione. Quello stesso anno entrarono in funzione i nuovi cimiteri: del *Gentilino* a Porta Ludovica, di *S. Giovanni alla paglia* a Porta Vercellina, della *Mojazza* a Porta Comasina, di *S. Gregorio* a Porta Orientale (solo nel 1826 fu attivato il cosiddetto *Foppino* a Porta Tosa) (47); erano piccoli recinti, predisposti per l'inumazione individuale, destinati ciascuno ad un settore urbano e alla corrispondente porzione esterna del Comune dei Corpi Santi, del quale recentemente era stata ridefinita l'autonomia amministrativa con franchigie daziarie.

Negli insediamenti di campagna, per iniziativa di famiglie aristocratiche, che vi avevano residenza e fondi, la riforma dei cimiteri in qualche caso fu applicata in anticipo rispetto alla città e inserita in più vasto quadro d'interventi. Galeazzo Serbelloni, alto funzionario imperiale e futuro presidente del Direttorio della Repubblica Cisalpina, predispose per Gorgonzola, da tempo feudo familiare, un piano che comprendeva: la deduzione dal canale della Martesana fino a Melegnano di un cavo irrigatorio e la costruzione di un portico per il pubblico mercato, della chiesa (cui doveva fare capo la nuova circoscrizione plebana), del cimitero e dell'ospedale (48). Simone Cantoni, che aveva appena iniziato a lavorare al progetto di palazzo Serbelloni a Porta Orientale in Milano, realizzò entro il 1776 il nuovo cimitero fuori dell'abitato di Gorgonzola: un semplice recinto con ingresso monumentale in forma di porta urbana. La chiesa, che lo stesso Cantoni costruì tra il 1802 e il 1806, venne ubicata sulla Martesana dalla parte opposta del borgo, disponendo la navata in asse con il cimitero; a lato dell'entrata alla chiesa, in continuità di facciata, una nicchia profonda ospitava il sepolcro della famiglia Serbelloni, aperto sulla piazza.

8. Lungo tutto il Diciannovesimo secolo, in Lombardia le città e i piccoli paesi, quasi senza eccezioni, costruirono i propri cimiteri; questo movimento per i cimiteri, come è stato definito, avviò le sue prime realizzazioni fuori Milano. Qui, in periodo napoleonico (dopo che, nel 1807, era stato demolito l'antico cimitero dei Santi, cioè il complesso di S. Francesco grande, immediatamente sostituito dalla enorme caserma disegnata da Gerolamo Rossi), l'impegno fu rivolto alla progettazione del *Pantheon italiano*, con il quale si voleva onorare la memoria degli uomini che hanno reso de' servigi segnalati alla patria nell'esercizio delle prime dignità e magistrature, nella carriera militare, nelle cariche civili e nel coltivare le scienze e le arti (49). Per questo nel 1809 si decise la riforma radicale del Foppino, cioè dei settecenteschi Sepolcri dell'Ospedale, da qualche tempo disattivati, perché prossimi all'abitato. Un progetto a titolo indicativo fu redatto da Simone Cantoni, mentre Luigi Cagnola, ufficialmente incaricato, elaborò tre soluzioni (in alternativa prevedeva: mantenimento della chiesa e del porticato esistenti, completamente rimodellati; conferma della chiesa e sostituzione del porticato; demolizione totale e ricostruzione ex-novo) (50).

Il complesso, che in ogni caso manteneva l'impianto centrale, veniva collegato mediante grandi viali alberati al sistema dei rettifili, precisando per la parte orientale della città retrostante l'Ospedale, il disegno del *Piano degli Artisti* del 1807 (alla cui stesura lo stesso Cagnola aveva partecipato). In tal modo il progetto del *Pantheon* si inseriva con coerenza alla strategia di funzionalizzazione, assunta alla base di quel Piano, per trasfor-

mare dall'interno la compagine urbana. Altri progetti applicati al tema del cimitero — come quelli di Carlo Amati del 1802 e del 1835 e di Francesco Durelli del 1806 e del 1820, quest'ultimo premiato nell'annuale concorso di architettura bandito dall'Accademia di Brera (51) — ebbero soltanto valore dimostrativo.

Il primo cimitero destinato ad essere unico sepolcro per tutta la città fu progettato e avviato a realizzazione nel 1815 a Brescia da Rodolfo Vantini. Egli, fuori di Porta S. Giovanni, adiacente al Campo della Fiera, tracciò un recinto: al centro, da un basamento circolare, innalzò una colonna dorica coronata da una grande lampada; nel mezzo del lato settentrionale collocò il *pantheon*, chiesa circolare con pronao tetrastilo rivolto all'esterno; ordinò portici architravati lungo questo lato e quello opposto, incurvati nella parte mediana a formare un'esedra; chiuse con basse gallerie gli altri due lati; allineò cipressi lungo il viale e il piazzale semicircolare d'accesso. Il cimitero-museo, connotato di caratteri civili ancora legati all'ideale rivoluzionario, faceva parte di un programma di interventi che, se puntava alla riconfigurazione su basi funzionali della città, implicava anche una massiccia infrastrutturazione polarizzata sul territorio. Impegnato ad attuarla nei decenni successivi, con ruolo di primo piano fu lo stesso Vantini che, intervenendo su insediamenti di media grandezza dislocati lungo la fascia pedemontana (Iseo, Rovato, Travagliato, Rezzato, Salò, ecc.), vi realizzò i cimiteri, mentre si costruivano piazze per il mercato, torri civiche, sedi amministrative, ospedali, scuole (su progetti che in molti casi egli stesso aveva fornito) (52). I diversi corpi di fabbrica del Cimitero bresciano (destinati alle tombe di famiglia, ai colombari, ecc.) furono connotati mediante l'impiego articolato del partito neoclassico, per conseguire una marcata unità compositiva del complesso. Nelle realizzazioni successive — fatta eccezione per il Cimitero di Verona (53), dove Giuseppe Barbieri dal 1828 eresse il colonnato dorico architravato ingrandendone la dimensione in modo da conferirgli figura autonoma — il recinto perimetrale si ridusse a un portico arcuato uniforme, volto a moltiplicare il modulo unificato delle cappelle di famiglia, tanto che il partito neoclassico andò contraendosi a puro apparato decorativo: come nel caso del Cimitero di Cremona, progettato da Luigi Voghera nel 1821 (54), e del Cimitero di Como, progettato da Luigi Tatti nel 1850 (55). Il progetto che Alessandro Sidoli presentò al concorso bandito nel 1838 dal Municipio di Milano per il Cimitero Monumentale, in sostituzione di quelli suburbani, riscosse consensi proprio perché, attraverso alterazioni tipologiche e contaminazioni stilistiche, reagiva alla riduzione del cimitero a luogo destinato al culto eminentemente domestico delle tombe, caro ai ceti borghese e piccoloborghesi e diffuso con sollecitudine dal clero. Pier Ambrogio Curti nel 1855, presentando sul *Giornale dell'ingegnere architetto e agronomo* il progetto, che lo stesso Sidoli aveva rielaborato per la pubblicazione (56), scriveva infatti: *se considerato in tutto, scorge si essersi egli attenuto alla forma già da altri adottata per i cimiteri monumentali; ciononpertanto riconoscere è d'uopo aver egli saputo introdurre quella varietà che tanto acconciamente cospira ad assegnare all'edificio quel carattere mesto e religioso che deve essere il luogo delle tombe e che ad un medesimo tempo attesti alla generosa pietà e alla munificenza cittadina* (57).

Le innovazioni introdotte dal Sidoli consistevano, oltre che nelle originali soluzioni costruttive e decorative adottate per la chiesa,

posta sul lato curvilineo del recinto, e per la torre del faro, collocata al centro, nell'aver impostato il portico perimetrale dorico-greco su un alto basamento, contenente le catacombe per i colombari, ma soprattutto per aver voluto l'autore, scostandosi da quella unità di stile che in linea di precetto era pur domandata, col disporre nei due Famedì, posti nel mezzo dei lati brevi del recinto, la pianta e l'analogia sua decorazione nello stile del cinquecento, onde ne risultasse una varietà di effetto monumentale (58).

Già l'anno successivo, Carlo Tenca, intervenendo dalle pagine de *Il Crepuscolo*, che dirigeva, contro l'intenzione municipale di mettere in opera il progetto di Giulio Aluisetti, che alla fine di una tormentata vicenda era stato preposto a quello del Sidoli, reclamava ormai una concezione coerente al rinnovamento civile e artistico: *v'è ancora un altro lato, per il quale l'asilo mortuario va osservato nelle relazioni coll'arte e colla civiltà d'un paese; l'idea stessa della morte non è più adesso, com'era già, contemplazione del silenzio e del nulla; essa è sorgente feconda di sentimenti vivi e richiamo di virtù e d'operosità sociale... la morte oggi s'intreccia alla vita non per soggiogarla coi terrore della comune miseria, ma per eccitare le forze e nel comune destino insegnare il debito del comune sacrificio... Il cimitero pertanto deve farsi carico anche di questo carattere della nostra civiltà e armonizzare col pensiero della morte anche quello eziandio della superstita vitalità e del destino sociale degli uomini. A questa città silenziosa, collocata accanto della città vivente, non devono mancare i simboli che ricordino i benefici e le glorie dell'uomo, e come vi è libera espressione agli affetti personali e domestici, così non deve esser dimenticato il culto comune delle grandi virtù e degli uomini illustri* (59). Per questa necessità occorreva un diverso programma architettonico: *è certo che a volere la forma coerentemente adottata del portico, lo stile longobardo ci offrirebbe esempi di gran lunga più belli e imitabili, non solo per il carattere mesto e monumentale proprio del cimitero, ma eziandio per quelle doti estrinseche all'uopo presente e di cui la classica antichità non soddisfa bastantemente il bisogno... Invece il portico lombardo consentirebbe tale ampiezza di linee e di spazio da accogliere in bella mostra qualunque più vasto monumento* (60); sarebbe meno deperibile

(47) Cfr. Tedeschi, *Origini e vicende...*, cit., pagg. 17-19.

(48) Cfr. D. Muoni, *Melzo e Gorgonzola e i loro dintorni. Studi storici*, Garzanti, Milano 1866, pagg. 30-39.

(49) In Decreto vicereale 22 giugno 1809, in *Giornale Italiano*, n. 167, 16 luglio 1809, pag. 788.

(50) Cfr. Staurengi, *L'Ospedale Maggiore...*, cit., pagg. 309-332.

(51) Cfr. AA.VV., *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, a cura di L. Patetta, Electa, Milano 1978, e AA.VV., *Opere dei grandi concorsi premiate all'I.R. Accademia delle Belle Arti in Milano disegnate e incise per cura del pittore Agostino Amerio e degli architetti Elia Pizzagalli e Giulio Aluisetti e dal pittore Gaetano Banfi*, Milano 1821-25, vol. III.

(52) Cfr. Vantini Rodolfo - *Diarii* (1832-1854), a cura di C. Boselli, Geroldi, Brescia 1969.

(53) Cfr. *Il nuovo cimitero di Verona*, in *L'Eco. Giornale di scienze, lettere, moda, arti e teatri*, a. VII, n. 62, 23 maggio 1834, e n. 69, 9 giugno 1834.

(54) Cfr. A. e O. Voghera, P. Goletti, *Raccolta dei disegni dell'architetto Luigi Voghera cremonese, compilata dai figli Achille e Oreste, pubblicata dall'incisore Pietro Goletti*, Saldini, Milano 1842, e per le successive proposte di ampliamento del Voghera stesso e di Carlo Visioli, cfr. AA.VV., *Raccolta di progetti inediti pubblicati con il Giornale dell'ingegnere architetto e agronomo*, Saldini, Milano s.d.

(55) Cfr. L. Tatti, *Il campanario di Como. Memoria apologetica*, Salvi, Milano s.d. (ma 1850).

(56) Cfr. AA.VV., *Raccolta di progetti inediti...*, cit.

(57) In P. A. Curti, *Grandioso progetto di campanario per la città di Milano*, in *Giornale dell'ingegnere archi-*

in quanto costruttivamente non elaborato; i suoi archi, quando fosse necessario, si potrebbero ripartire in più minute scansioni; infine il risultato decorativo si otterrebbe direttamente attraverso la policromia dei materiali impiegati. Comunemente la contrapposizione dello stile longobardo a quello dell'architettura greco-romana è volta a fine di far risaltare viemeglio l'irragionevolezza del pregiudizio che travia l'arte nostra e la rende ostinatamente ribelle ad ogni progresso di idee, e non già perché si voglia con ciò sostituire un'imitazione a un'altra imitazione... Accettando l'arte lombarda come punto di partenza quanto a fondo del concetto, non si dimentica quanto la civiltà presente, più vasta e più complessa, domanda all'invenzione dell'architetto (61).

Sopravvenuta l'Unità, Carlo Tenca si fece relatore in Consiglio comunale (62), a sostegno della proposta di abbandonare definitivamente la realizzazione del progetto Aluisetti (che nel frattempo era stata avviata con modifiche e sotto la direzione di Giuseppe Pestagalli), non solo dimostrandone l'insufficienza funzionale, ma in forza di argomenti che aveva sviluppato nella polemica su *Il Crepuscolo*. Camillo Boito, membro della commissione giudicatrice del concorso che seguì nel 1860, riferendo allo stesso Consiglio (63) della decisione adottata di non indicare alcun vincitore, espone, attraverso osservazioni in merito a ciascun progetto esaminato, le linee di una possibile soluzione, discostandosi molto dal programma, carico di contenuti risorgimentali, enunciato dal Tenca. Il cimitero non avrebbe dovuto essere luogo per monumenti a uomini illustri, che più utilmente sarebbero stati collocati negli spazi pubblici della città. Erano dunque inutili *pantheon* e *fameidi*. I monumenti funerari si dovevano considerare nel loro giusto significato, manifestazione della *vanità dei viventi*, da non riprovarsi del tutto, quando gli effetti conseguenti fossero stati opere d'arte. Per queste era necessario destinare una parte del recinto cimiteriale, che avesse caratteristiche delle *gallerie da sculture*, ben illuminate dall'alto. Conveniva anche eliminare il faro, estraneo com'era alla sensibilità moderna. Piuttosto che assumere citazioni, si doveva enucleare il problema centrale della progettazione del cimitero, che consisteva nel rapporto tra architettura e natura, da risolvere integrando nella composizione parti edificate, grandi campi fioriti destina-

ti all'inumazione comune, spazi a giardino, contenuti nelle dimensioni, ma variati per forma e colore degli alberi e adatti ad accogliere monumenti lungo i percorsi interni (sarebbe stata invece del tutto inadatta per Milano, città di pianura, una sistemazione unicamente a *giardino pittoresco o romantico*). Infine la chiesa, posta al centro del fronte rivolto alla città, avrebbe stabilito con essa una chiara relazione, mentre la bassa recinzione sugli altri lati avrebbe consentito di percepire la vegetazione della campagna circostante. A dimostrazione di questi assunti il Boito elaborò un progetto, in occasione del concorso di secondo grado del 1863 (64), nel quale risultò vincitore Carlo Maciachini.

Il Cimitero del Maciachini (dove ormai apparivano ben distinti gli edifici con ruolo rappresentativo in stile romanico-pisano, concentrati verso la città, e i campi di inumazione comune estesi nella parte retrostante), aperto alle sepolture nel 1866, si dimostrò inadeguato ai bisogni della città, che andava ampliandosi nel territorio del Comune dei Corpi Santi, aggregato nel 1873. Un nuovo cimitero, situato nel Comune di Musocco, fu progettato nel 1882 da Enrico Brotti e Luigi Mazzocchi, tale che rispondeva con la *grandiosità del suo assieme e dei suoi principali accessi, all'importanza della Metropoli a cui deve servire, tenendo conto però che, qualora future favorevoli evenienze venissero a generalizzare e sostituire, in qualunque futuro tempo, all'odierno seppellimento di cadaveri, la loro cremazione, già fra noi felicemente iniziata* — Gaetano Pini ne era stato il propugnatore (65), Paolo Gorini il tecnologo —, *si possa dopo il prescritto periodo di riposo e il consueto spoglio delle sepolture, ritornare all'agricoltura il terreno del Cimitero stesso, senza che perciò si abbia a rimpiangere il sacrificio di costose e monumentali costruzioni* (66).

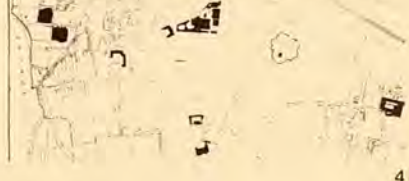
Di fatto il Cimitero di Musocco, entrato in funzione nel 1895, fu destinato alle sepolture a rotazione decennale e ventennale, mentre il Cimitero Monumentale, al quale era collegato da un apposito sistema di viali e con una speciale tramvia, fu riservato alle concessioni in perpetuità. Questo *soddispiamento* del cimitero trovava riscontro nella separazione, voluta dalla classe dirigente legata al capitale finanziario, tra città storica, trasformata in funzione delle attività di servizio e della residenza borghese, e periferia, destinata al decentramento delle attività industriali e alla residenza operaia.

Una diversa strategia, assai più consapevole della fisiologia dell'insediamento lombardo, fu adottata nelle esperienze di industrializzazione del territorio. In questi casi il cimitero — a Gallarate fu progettato dal Boito nel 1861, a Crespi d'Adda da Gaetano Morretti nel 1896, a Sarnico da Giuseppe Sommaruga nel 1907 (67) — faceva parte di un complesso piano di interventi per le attività produttive, i servizi, la residenza operaia, ed era concepito secondo un impianto unitario, con il sepolcro padronale in posizione preminente sui campi di inumazione, a testimoniare un provvido paternalismo.

A chiudere la lunga stagione, nella quale le città lombarde si dotarono dei loro cimiteri, furono i concorsi espletati a Bergamo nel 1897, a Mantova nel 1903, a Monza nel 1912.

Occasioni di importanti progetti — di Ernesto Pirovano per Bergamo, di Raimondo D'Arnonco per Mantova, di Antonio Sant'Elia per Monza, questi ultimi due non realizzati (68) —, non introdussero innovazioni nella tipologia ormai consolidata, piuttosto fornirono orientamenti monumentali all'espansione urbana.

Da allora la progettazione dei cimiteri rimase estranea ai piani per le città.



1. Milano: sistema dei cimiteri extramurari attivati nel 1785 e soppressi nel 1835: 1. S. Rocco (P.ta Romana); 2. Gentilino (P.ta Ticinese); 3. S. Giovannino alla Paglia (P.ta Magenta); 4. Moiazza (P.ta Garibaldi); 5. S. Gregorio (P.ta Venezia); 6. Foppinone (P.ta Tosa, 1826). 2. Brescia: localizzazione del Cimitero unico realizzato da R. Vantini nel 1818 (dalla Carta della città di C. Melchiotto, 1900). 3. Milano: localizzazione del Cimitero Monumentale (1863) e del Cimitero di Musocco (1896) e loro raccordo (dal PRG di Pavia, Masera, 1911). 4. Gallarate: localizzazione delle iniziative della Famiglia Ponti: cimitero, interventi di C. Boito (Cimitero, 1865; Ospedale, 1871; fronte di S. Maria Assunta, 1875; scuole elementari femminili, 1897, e maschili, 1908).

testo e agronomo a. II, vol. II, aprile 1955, pagg. 563-564.

(58) *Ibidem*, pag. 564.

(59) In C. Tenca, *Del progetto di un pubblico cimitero (II)*, in *Il Crepuscolo*, a. VII, n. 16, 20 aprile 1856, pagg. 258-259.

(60) *Ibidem*, pag. 260.

(61) *Ibidem*, pag. 261.

(62) Cfr. Milano. *Atti del Consiglio Comunale*, seduta 25 luglio 1860, pagg. 177-186.

(63) Cfr. Milano. *Atti del Consiglio Comunale*, seduta del 4 luglio 1862, pagg. 209-225.

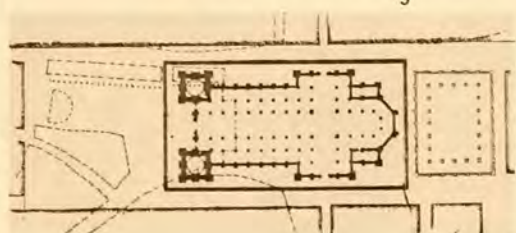
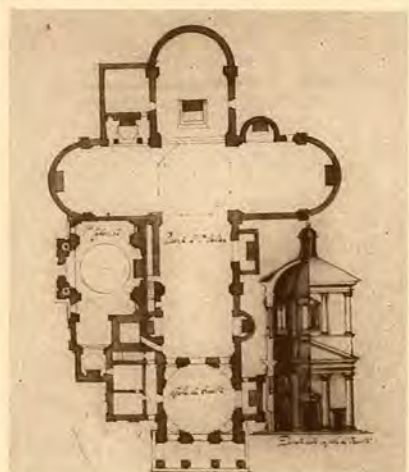
(64) Cfr. Milano. *Atti del Consiglio Comunale*, seduta 10 luglio 1863, pag. 265.

(65) Cfr. G. Pini, *I cimiteri di Milano*, in *Giornale della Società Italiana d'Igiene*, a. II, nn. 3-4, 1880.

(66) In E. Brotti, L. Mazzocchi, *Progetto di un nuovo cimitero per la città di Milano in sostituzione degli attuali cimiteri succursali*, Manini, Milano 1882, pagg. 4-5.

(67) Per Gallarate, *Culto e cimiteri*, cartella 82, fase 14; per Crespi d'Adda, cfr. *L'Edilizia Moderna*, a. VI, fasc. 1, gennaio 1897, pag. 3 e segg.; per Sarnico, cfr. *L'Edilizia Moderna*, a. XVIII, fasc. 8, agosto 1909, pag. 69 e segg.

(68) Per Bergamo, cfr. *L'Edilizia Moderna*, a. VI, fasc. 5, maggio 1897, pag. 33 e segg.; per Mantova, cfr. AA.VV., *Raimondo D'Arnonco architetto*, Electa, Milano 1982, pag. 248; per Monza, cfr. L. Angelini, *Sul concorso per il nuovo cimitero di Monza*, in *Emporium*, vol. XLIII, n. 253, gennaio 1916 e vol. XLV, n. 266, febbraio 1917.



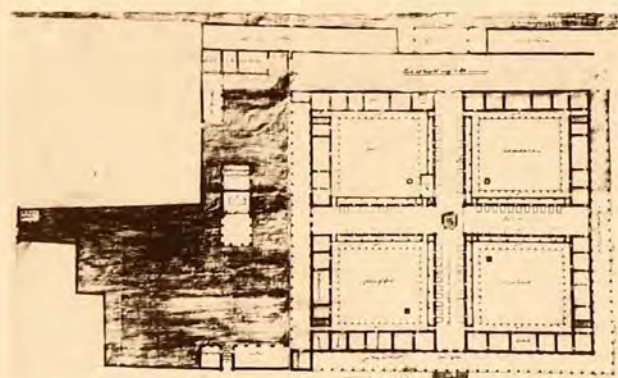
1. A. Lafrery, *Pianta di Milano*, 1573: particolare dell'area di S. Nazaro, del Brolo dell'Arcivescovo e del Palazzo Trivulzio a Porta Romana. 2.4. Leonardo da Vinci, *Studi per il Sepolcro Trivulzio nella Chiesa di S. Nazaro*, Milano, 1508-10. 3. Ricostruzione del basamento di Leonardo per il Sepolcro Trivulzio. 5. Pianta della Chiesa di S. Nazaro con il Sepolcro Trivulzio, Milano (disegno del 1550 c.). 6. Bramantino, *Sepolcro Trivulzio*, Milano, 1511 c.; sezione 7.8. Pianta di tempio doppio e cella sacra (da Rovine di Roma, codice attribuito al Bramantino, 1503 c.). 9. V. Seregni, *Progetto di completamento della Piazza del Duomo con il Camposanto*, 1540-48. 10.11. N. Galiti, *Pianta di Milano*, 1578: particolare della Chiesa e Cimitero di S. Rocco al Gentilino fuori Porta Ludovica, particolare del Lazzaretto fuori Porta Venezia.

no, 1511 c.; sezione 7.8. Pianta di tempio doppio e cella sacra (da Rovine di Roma, codice attribuito al Bramantino, 1503 c.). 9. V. Seregni, *Progetto di completamento della Piazza del Duomo con il Camposanto*, 1540-48. 10.11. N. Galiti, *Pianta di Milano*, 1578: particolare della Chiesa e Cimitero di S. Rocco al Gentilino fuori Porta Ludovica, particolare del Lazzaretto fuori Porta Venezia.

Leon Battista Alberti, 1452

Una legge contenuta nelle Dodici Tavole dice: «Nessun uomo sarà sepolto né cremato in città.» Anche un antico senatoconsulto aveva proibito di seppellire qualsiasi cadavere entro la cerchia delle mura cittadine, salvo quelli delle vergini vestali e dell'imperator, per esser costoro al di fuori del vincolo delle leggi. Plutarco ci informa che ai Valeri e ai Fabrizi era concesso l'onore particolare di farsi seppellire nel fóro, ma i loro discendenti solevano, dopo averli portati sul posto e collocata la fiaccola, portarli subito via, volendo significare in tal modo che essi avevano bensì questo diritto, ma non intendevano avvalersene. Sistemavano dunque le tombe dei propri familiari in campagna, in posizioni opportune e bene in vista lungo le strade. Facevano inoltre di tutto — per quanto lo potevano essi con le loro risorse e gli artisti con la loro opera — perché i sepolcri riuscissero ricchissimi di ornamenti. Le forme di questi sepolcri erano perciò elegantissime, adorne di colonne in abbondanza, splendide di rivestimenti, abbellite di statue, rilievi, pannelli; vi si potevano ammirare ritratti scolpiti nel bronzo o nel marmo con arte raffinata. Quanto questa usanza d'uomini tanto saggi abbia giovato alle virtù civiche e morali, non occorre descrivere con troppe parole. (...) D'altra parte non mi paiono neppure riprovevoli i moderni, i quali seppelliscono i morti nei luoghi più sacri della città; purché però non li depongano all'interno del tempio ove convengono maggiorenti e magistrati a pregare gli dei dinanzi all'altare. Giacché in tal caso può avvenire che la purezza del sacrificio sia contaminata dalle esalazioni pestilenziali della putrefazione. Molto più conveniente l'usanza di cremare i cadaveri.

(L.B. Alberti, *L'architettura* (De Re Aedificatoria), 1452, Il Polifilo, Milano 1966, pagg. 666-670)



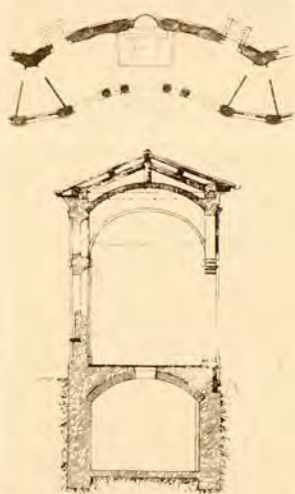
1



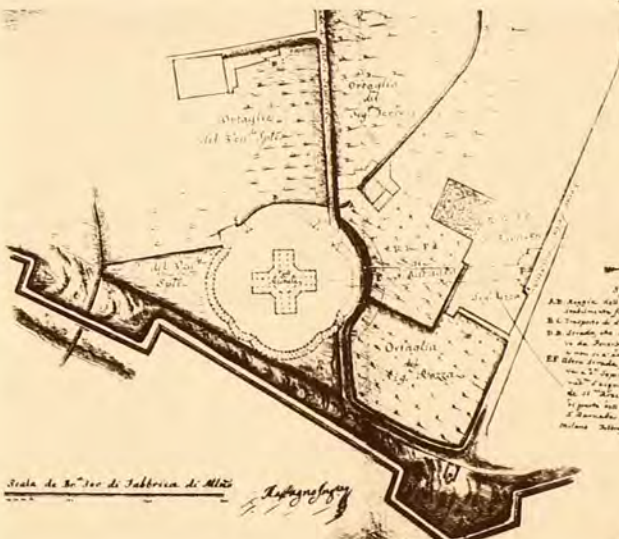
2



3



4



5

Antonio Averlino, detto il Filarete, 1460

Si che, come ho detto, come s' esce di questa entrata trovate il portico, e questo è una piazza, o vogliamo dire chiostro, di braccia quaranta e pe l' altro verso di braccia sessanta quattro. E qui è la chiesa, la quale è quaranta braccia quadre per ogni verso, della quale vi dirò ancora come sta, ma prima intenderete tutto questo chiostro come è fatto. Il quale, come ho detto, questo qui dinanzi dalla chiesa è della grandezza sopradetta; quello di dietro è d' una medesima grandezza, benché sia tutto una, ma, per rispetto della chiesa che gli spartisce, potiamo dire essere due. Dove che in questo di dietro si è il carnaio, cioè dove si sotterrano i morti, o vuoi dire cimitero; e questo è a fondo per infino in su l' acqua, il quale è trenta braccia per ogni verso.

'Questo de' essere una grande volta.'

'Signore, io ho fatto uno pilastro nel mezzo di sei braccia per ogni verso, dove poso su le volte, le quali non vengono a essere più che dodici braccia la loro larghezza, a questo modo non viene a essere troppo grande.'

'Questo pilastro è massiccio?'

'Signore, no. Io ho fatto due braccia grosso il muro, donde è uno vano di braccia quattro, dove è una scala per la quale si può andare infino al fondo. Evi ferri a traverso, quasi come dire una graticola, o vuoi dire ferrata, dove i corpi si posano; e questo è quasi appresso all' acqua. L' altezza sua è più di dodici braccia; e poi di sopra al piano terreno è quattro colonne, dove « è sotto uno altare dove » che ogni lunedì si dice una messa per l' anima de' morti. E per sotto questo altare si va giù, per questa scala si può andare; per infino di sopra ha più bocche da potere mettere corpi.



6



7



8

1. Pianta dell'Ospedale Maggiore con il vecchio cimitero e ossario, Milano, 1605. 2. Pianta della Chiesa di S. Michele nei Nuovi sepolcri per l'Ospedale Maggiore al Foppone (o Rotonda), Milano, 1710. 3. Chiesa di S. Bernardino alle Ossa, Milano: particolare dell'Ossario. 4.5. C.F. Raffagno, Porticato dei Nuovi sepolcri dell'Ospedale Maggiore al Foppone, Milano, 1727: sezione, pian-

ta, planimetria. 6. Rilievo del porticato dei Nuovi sepolcri al Foppone (dalla Pianta di Milano di G.B. Riccardi, 1734). 8. M. Dal Re, Pianta di Milano, 1734: particolare dell'area dell'Ospedale Maggiore e dei Nuovi sepolcri al Foppone.



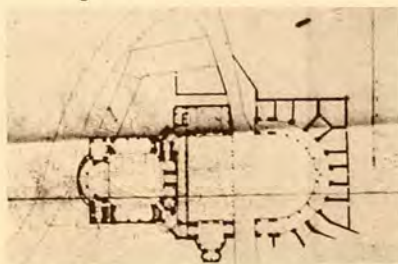
2



3



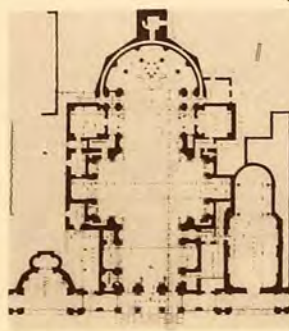
5



6



7



8

A.-C. Quatremère de Quincy, 1832

L'abolizione di questa pratica [di seppellire nelle chiese] era un'occasione propizia per adottare progetti, che avrebbero aperto alle arti ed all'architettura una carriera in altri tempi percorsa, ed in cui tutte le convenienze relative ai più nobili sentimenti sarebbero trovate riunite ad ogni sorta di pietà pubblica o privata, ed a tutti i bisogni di gloria e di riconoscenza. L'Italia ne offriva un bello e memorabile esempio. Sul cominciare del decimoterzo secolo, Ubaldo arcivescovo di Pisa aveva concepito l'idea di un vasto cimiterio che dovesse servire di modello a tutti gli stabilimenti di questa specie, particolarmente per una grande città. (...) A Giovanni da Pisa, il più famoso architetto del suo tempo, venne affidato l'incarico di quest'opera, nella quale spiegò un ingegno che l'epoca remota in cui visse rende ancor più degno di ammirazione. Dobbiamo notare che, costruendo quel cimiterio, si ebbe in vista non solo la salute degli abitanti, ma eziandio i mezzi onde perpetuare la memoria degli uomini celebri, facendo di quel luogo il deposito de' mausolei che sino allora avevano troppo spesso deformato l'interno delle chiese. Nessuna conformazione poteva meglio convenire a questo duplice scopo di quella di una specie di chiostro, vale a dire di un vasto campo circondato da una galleria a portici coperti. E tale fu il partito adottato da Giovanni da Pisa. Le dimensioni generali dell'edificio sono tali, che potrebbero convenire ad una popolazione molto più numerosa. (...) La regina Cristina diede a queste interessanti gallerie il nome di Museo. A giudicarne in fatti da ciò che anche oggi giorno si vede, questo nome potrebbe loro convenire benissimo sotto alcuni rapporti. Vi si trovano in fatti, non ostante la perdita del maggior numero delle pitture (...) moltissimi oggetti rari e curiosi sì per l'antichità che pel merito dell'arte. Vi si osserva una collezione grandissima di antichi sarcofagi, ora elevati sopra mensole, ora collocati su regolari basamenti. Ma l'oggetto che più attrae l'attenzione dello spettatore, è senza dubbio l'aspet-

1.4. G. Piermarini, Progetto per un Cimitero a Milano, 1781: fronte interno e esterno, pianta. 2. G.A. Bettolli, Progetto per Cimitero a Milano, 1781: fronte. 3. Anonimo, Progetto per un Cimitero, Milano, 1781: fronte.

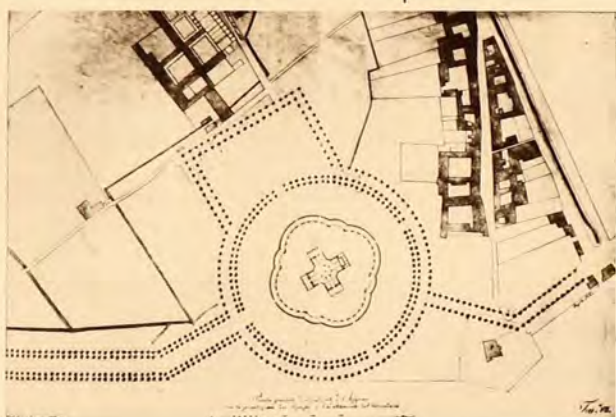
5. S. Cantoni, Cimitero di Gorgonzola, 1775. S. Cantoni, Chiesa e Sepolcro Serbelloni, Gorgonzola, 1802-1806. 6. Studio planimetrico; 7. Veduta; 8. Pianta definitiva.



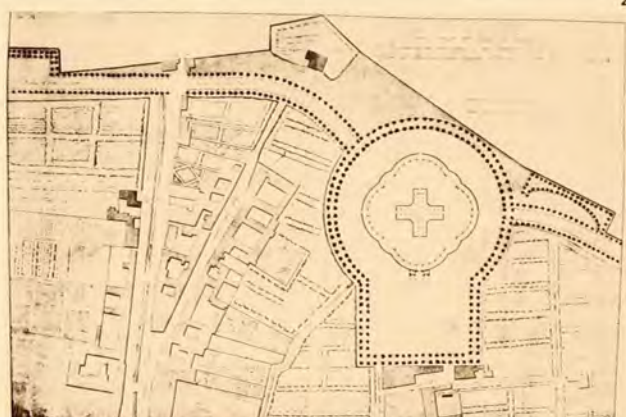
1



2



3



4



5

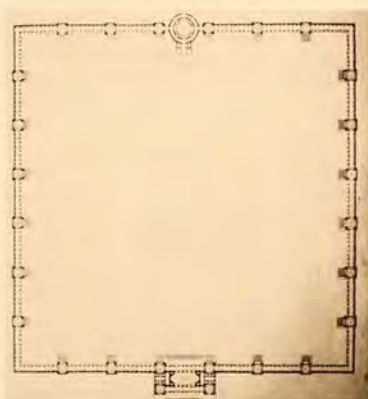


6

to di questa riunione d'uomini famosi ai tempi loro, dei quali la repubblica di Pisa ha consacrato sotto questi portici le immagini fedeli, o conservato sui marmi i nomi e la memoria. (...) Noi ci siamo alquanto diffusi intorno alla descrizione del cimitero di Pisa (...) perché desso è e sarà per lungo tempo il solo ed unico modello che si possa proporre, giusta gli usi moderni, alle grandi città che devono erigere fuori delle loro mura dei pubblici cimiteri. Secondo la forma pertanto e ad imitazione del cimitero di Pisa dovrebbero essere costruiti, ed in dimensioni proporzionate ai bisogni, sopra terreni fuori del recinto delle grandi città, uno o più luoghi pubblici di tumulazione atti ad offrire una progressione di pratiche, di pubblici distintivi o di monumenti commemorativi proporzionati ai diversi gradi di cui si compone il corpo sociale. Così la vasta superficie, circondata da portici conterrebbe, come scorgesi per esempio nel cimitero di Napoli, tutte le varietà di sepolcri, ove impiegherebbono le diverse maniere di tumulazione, che non occorre di qui indicare. Vi si praticerebbero o delle fosse comuni, o delle fosse particolari, le cui distinzioni sarebbero riservate a coloro che avessero mezzo di pagarle. Le gallerie contornando il recinto avrebbero esse medesime dei sotterranei o delle tombe particolari, riservate ai cadaveri di quelle persone, i cui mausolei, cenotafi o monumenti di qualsiasi specie occupassero le mura della galleria. In una parola, le arcate stesse potrebbero essere altrettanti locali propri a contenere dei sarcofagi, e ciò ne richiama al pensiero le belle gallerie della chiesa di S. Francesco di Rimini di Leon Battista Alberti, monumento che dopo il cimitero di Pisa ne sembra il più proprio a fornire nobilissimi pensieri all'architetto che fosse incaricato di recare ad esecuzione il progetto di cui non facciamo che indicare l'idea.



7



8



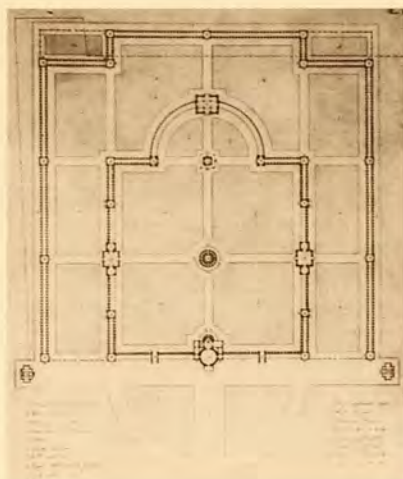
9

10

(A.-C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, 1832, ed. it. Fratelli Negretti, Mantova 1842, vol. I, pagg. 423-424)

1.2. S. Cantoni, *Progetto per un Pantheon italiano in luogo del Foppone, Milano, 1809*; particolare dell'edificio centrale, prospetto. L. Cagnola, *Progetto per un Pantheon in luogo del Foppone, Milano, 1809*; 3. Prima variante planimetrica; 4. Quarta variante planimetrica; 5.

Prospetto dei portici nella prima variante; 6. Prospetto della chiesa nella prima variante. 7.8.9.10. F. Durelli, *Progetto di Camposanto, Milano, 1820*; prospetti, pianta, prospetto e sezione del grande Oratorio.



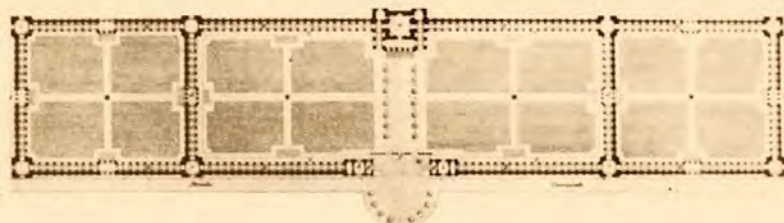
1



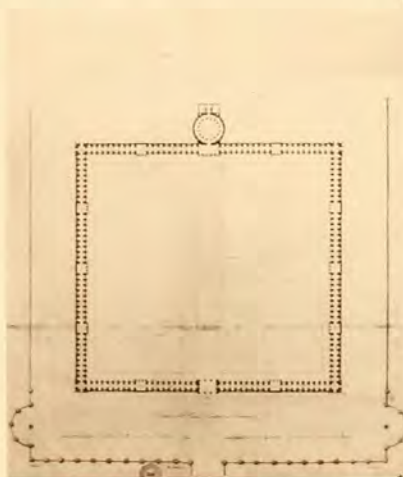
2



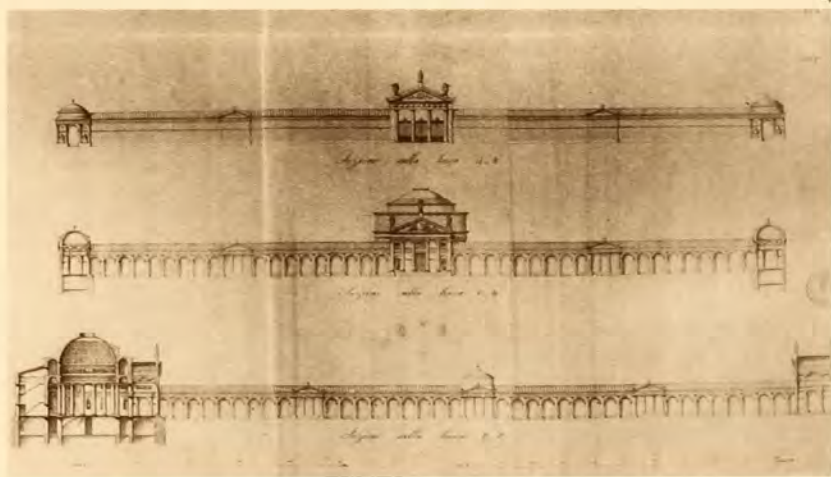
3



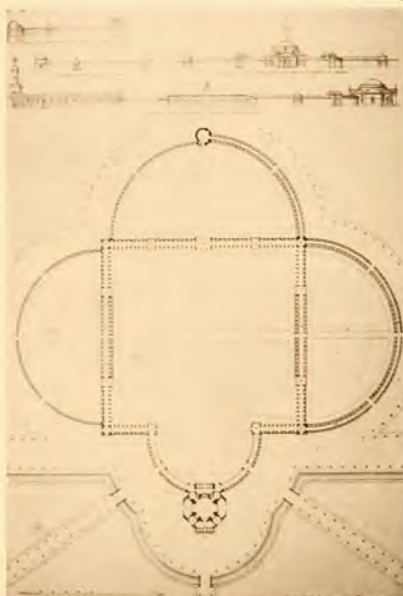
4



5



6



8



7



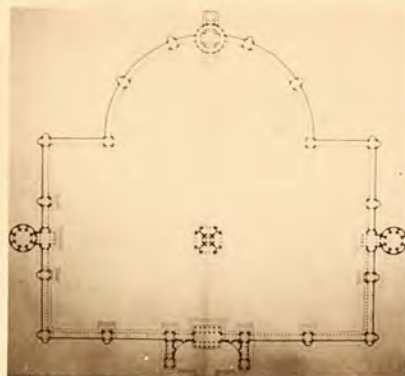
9

Luigi Tatti, 1840

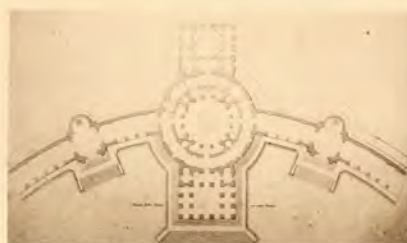
Osservando i recinti in essi croci di legno e croci di ferro piantate nel punto ove ebbe tumulazione l'individuo, si mirano infisse nei muri di cinta piccole pietre con incisi caratteri per sola memoria dell'estinto; si leggono in grandi lapidi iscrizioni che rammentano le qualità personali, le cariche, e le virtù che ornano il trapassato; si trovano delle lapidi sopra basamenti contornate da cornici, stipiti e capitelli, le quali costituiscono piccioli monumenti che oltre l'iscrizione presentano spesso volte anche il profilo dell'estinto, e finalmente si incontrano benché di rado grandiosi monumenti dall'affezione umana tributati in sollievo del dolore, per la perdita di qualche essere molto caro o benefico. Considerati attentamente gli indicati modi che vengono impiegati dalla popolazione per prolungare la memoria de' suoi predecessori, se da qualche filosofo si potrebbero forse dedurre da quelli varj gradi distinti nel sentimento dell'affezione; dall'architetto invece si devono valutare come diversi gradi di forza solvente nelle varie classi della popolazione, (...) cosicché le sei indicate variazioni nella spesa di ricordare i trapassati, dovrebbero aver servito di guida nella compilazione del progetto del gran Cimitero per costituirvi differenti gradi di spesa nella tumulazione, nei quali le varie classi della popolazione trovare potessero quella convenevole pe' suoi congiunti che trapasseranno, con quella modica gradazione di spesa che possono, o vogliono sostenere. Avvertendo che la tumulazione con semplice lapide dovesse ritenersi tra quelle di spesa minore per supplire con piccole lapidi alla esclusione delle croci. Le sei indicate gradazioni non bastano perché vi manca la più importante ed è quella, che la maggior parte delle nobili antichissime illustri famiglie della città di Milano hanno nei suoi poderi di villeggiatura i loro privati sepolcri, per cui quasi tutti gli estinti della loro famiglia in causa della

R. Vantini, Progetto per il Cimitero di Brescia, 1818: 1. Planimetria; 2,3. Vedute delle facciate. 4. L. Tatti, Progetto per il Cimitero di Como, 1850. L. Voghera, Progetto per il Cimitero di Cremona, 1821: 5. Planimetria;

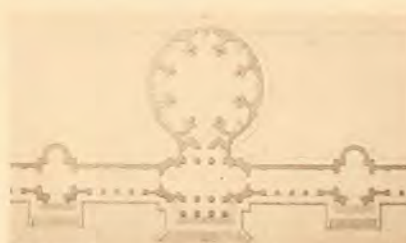
6. Fronti con sezioni; 7. Sezione della Chiesa. 8. V. Marchetti, Progetto di ampliamento del Cimitero di Cremona, 1865. 9. E. Pirovano, Progetto della Chiesa cimiteriale, Cremona, 1910.



1



2



3



4



5



6



7



8



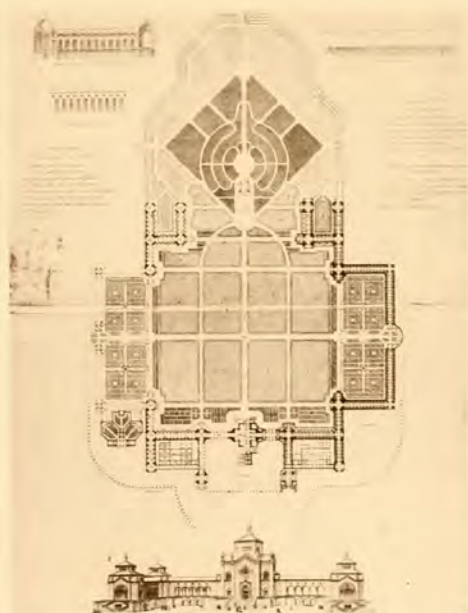
9

mancanza di sontuoso Cimitero o sepolcro, a loro convenevole nella città, vennero e vengono trasportati nelle cappelle esistenti negli Oratori presso i loro palazzi di campagna. Questa classe si deve ritenere per la più importante, ed è quella che nel progetto del gran Cimitero è necessario che ritrovi le sue cappelle per sepolcri di famiglia appositamente appartate, e costrutte in maniera, che mentre dall'apertura i monumenti in esse contenuti risultino esposti alla vista del pubblico, abbiano anche da poter essere garantiti in modo tale, che se dalla famiglia illustre si vogliono erigere in essi più monumenti da presentare statue e bassi rilievi di classici autori, non abbiano da poter venire guastati dalla mano dell'uomo malevole, voglio dire con ciò, che possano i sepolcri privati venire garantiti con cancelli appositi atti ad impedire l'ingresso del pubblico, ma non a togliere la pubblica vista dei monumenti, né la ventilazione necessaria. (...) Essendo nella città di Milano le ricchezze molto suddivise, vi sono delle famiglie ricche, le quali benché non nobili, sono in situazione di acquistare degli archi per il loro sepolcro e decorarli con rare opere di scultura; per la qual cosa i sepolcri privati non dovendosi limitare al solo numero delle famiglie nobili, è necessario che nel recinto ve ne sia un numero proporzionato a quello delle famiglie che sono in grado di farne ricerca.

(L. T. [Luigi Tatti], *Visita filosofica alla sala della pubblica esposizione pel grande Cimitero della Regia Città di Milano*, Crespi, Milano 1840, pagg. 6-8)

A. Sidoli, *Progetto per il Cimitero Monumentale di Milano, 1840-55*: 1. Planimetria; 2. Pianta della Chiesa; 3. Pianta di Famedio per gli uomini illustri; 4. Prospetto del Faro; 5. Prospetto esterno della facciata principale;

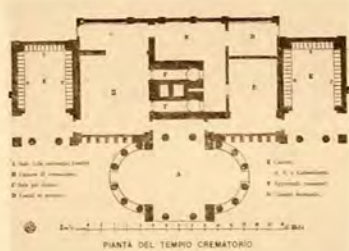
6.7. Sezione e prospetto interno della facciata principale; 8. Prospetto del Famedio; 9. Prospetto interno del Famedio.



1



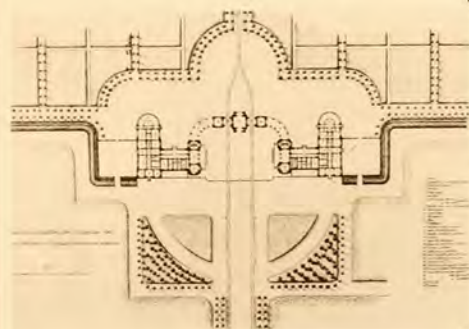
2



3



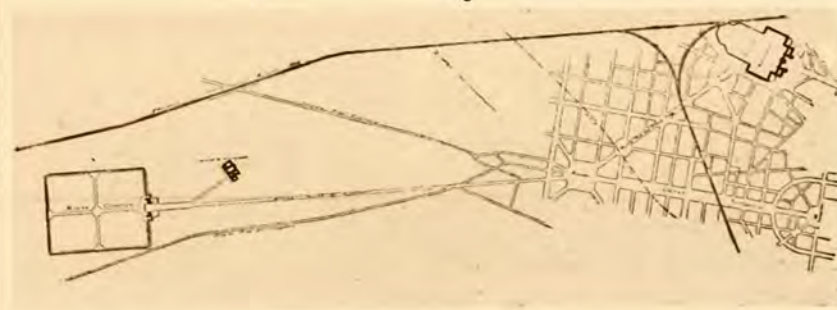
4



5



6



7



8



9

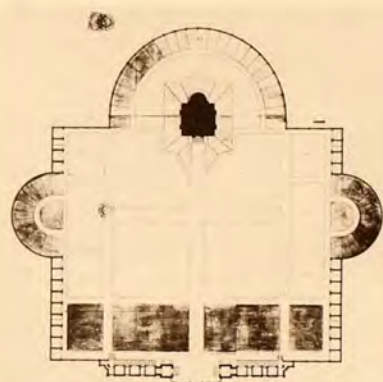
Camillo Boito, 1862

Qui sta per l'appunto, secondo noi, il maggior quesito di sciogliere in questo soggetto del campo santo: collegare, rispettando le esigenze della convenevolezza e dei riti, e insieme guardando a quelle dell'arte e della prospettiva, la parte architettonica del cimitero con la parte a giardino. 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 frondi de' salici e dei cipressi. (...) Conviene in cotesto, come in tutto, guardare alla quistione anche dal lato pratico, giudicare la probabilità dell'attuazione, e se non le lontane, almeno le prossime conseguenze. 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. Fra le viuzze più o meno larghe s'alzerebbero que' sepolcri, quei monumenti o quelle cappelle che i ricchi volessero porre a' lor morti, o predisporre per la loro famiglia. 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 ordinarie sepolture ed ai non grandi giardini si dovrebbero collegare con ordine sapiente le costruzioni architettoniche, cioè la chiesa, gl'ingressi, gli edifici per i locali di servizio e per le abitazioni, i portici, e volendo le gallerie, le cappelle e le edicole. Per tal modo la severa maestà degli edifici sarebbe temperata 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. — Questo che noi proponiamo è quesito non sciolto da' concorrenti e a sciogliere difficilissimo — non impossibile.

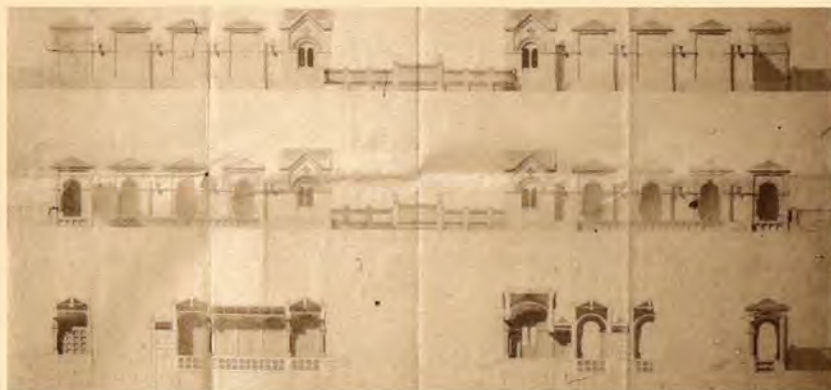
(C. Boito, *Relazione al Consiglio Comunale di Milano*, 4 luglio 1862, in *Milano. Atti del Consiglio Comunale*, pagg. 223-224)

C. Maciachini, Cimitero Monumentale di Milano, 1863: 1. Planimetria; 2. Prospetto longitudinale. 3.4. Tempio crematorio al Cimitero Monumentale, Milano, 1876: pianta, prospetto. E. Brotti, L. Mazzocchi, Nuovo Cimitero comunale a Musocco, Milano, 1882-96: 5. Planimetria del-

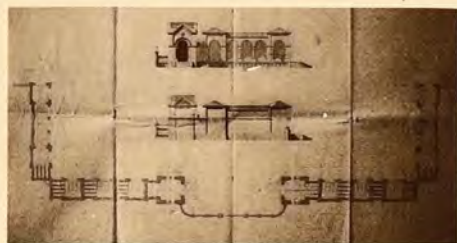
l'ingresso; 6. Prospetto del fabbricato d'ingresso. 7. Rac-cordo tra Cimitero Monumentale e Cimitero di Musocco, Milano, 1896. 8.9. Nuova Stazione funebre di Porta Romana, Milano, 1908: planimetria, veduta.



1



2



3



4



5



6



7



8

Camillo Boito, 1867

Porterò fra qualche dì, la prima volta ch'io verrò a Gallarate, un volume delle catacombe di Roma, illustrate mirabilmente e fedelissimamente dal Perret. Vedranno allora que' nemici de' colori allegri come i primi cristiani, pieni di fede e di dolori mortali, dipingessero le loro catacombe, che pur erano le loro chiese ed i lor cimiteri. Fondi bianchi, liste celesti e rosse e gialle, fiori, ogni gaezza di tinte. (...) So che, massime nelle campagne, la morte non sembra bene raffigurata se non dai drappi neri a frangie e fiocchetti d'oro — sudici —, da teschi e da ossa incrociolate, da un orologio a polvere, da una falce o da un serpente che si morde la coda, ma non sono qualità da lasciare ai bifolchi. Dall'altro canto queste pitture, come le ho ideate, s'acconciano allo stile del Cimitero, che à in sé elementi bizantini e lombardi, commisti insieme — s'io non m'inganno — con qualche novità di composizione e con molta armonia. Gli è appunto alla unità compiuta dello stile che io ò, più che ad altro, inteso. (...) L'unità dello stile è la cosa più delicata dell'arte, nè tutti i palati sono atti a gustarla. So ancora che, massime nelle campagne, le pitture non paiono buone se non appaiono qualcosa di diverso da quel che sono: un chiaroscuro che imiti un bassorilievo, un coso che figuri un popone, fanno andare in visibilo i contadini saputi. Ma noi, ch'io sappia, vogliamo piuttosto educare i contadini, che non diventare ignoranti come son essi. Or lo stile del cimitero è tutto schietto, tutto amico della verità: i materiali son quel che paiono; non c'è nè cemento nè stucco. Vorremmo noi introdurre la menzogna ne' dipinti, che, essendo visibili anco dall'esterno delle cappelle, si collegano intimamente alle forme architettoniche dell'edificio? Vorremmo noi vestire col guardinfante Laura o Beatrice?

(C. Boito, Lettera al Sindaco di Gallarate, 24 ottobre 1867, in *Rassegna d'arte e storia gallaratese*, a. IV, n. 3, settembre 1933, pag. 15)



9



10



11

1. *Planta del Cimitero di Gallarate con gli ampliamenti successivi al progetto di C. Boito, 1892.* 2. *C. Boito, Cimitero di Gallarate, 1861.* 3. *Prospetti e sezioni delle cappelle lungo il muro di cinta.* 4. *Planta e prospetti dell'ingresso.* 5. *Studio di particolari decorativi.* 6. *Prospetto di cappella.* 7. *Villaggio operaio di Crespi d'Adda, 1875*

(1889). *G. Moretti, Cimitero del Villaggio operaio di Crespi d'Adda, 1896.* 7. *Planimetria generale.* 8. *Prospettiva del Mausoleo Crespi.* 9. *G. Sommaruga, Villa G. Faccanoni, Sarnico, 1907.* 10. *G. Sommaruga, Asilo infantile A. Faccanoni, Sarnico, 1910.* 11. *G. Sommaruga, Mausoleo Faccanoni, Sarnico, 1907.*



1



2



3



4



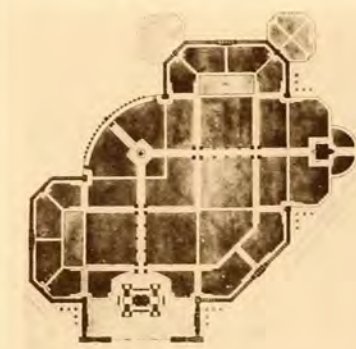
5



6



7



8



9

R. D'Aronco, Progetto di concorso per il Cimitero di Mantova, 1903: 1. Prospetto principale; 2. Prospetto della Cappella B. E. Pirovano, Progetto di concorso per il Cimitero di Mantova, 1903: 3. Prospetto principale. U. Stacchini, Progetto di concorso per il Cimitero di Monza,

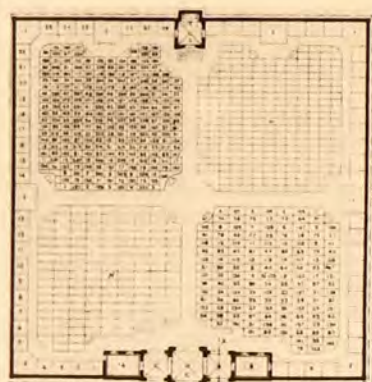
1912: 4. Prospettiva dell'edificio d'ingresso; 7. Prospetto principale; 8. Variante planimetrica A. A. Sant'Elia, I. Paternostro, Progetto di concorso per il Cimitero di Monza, 1912: 5. Prospetto; 6. Prospettiva del fabbricato d'ingresso; 9. Planimetria.

Raimondo D'Aronco, 1903

Nella disposizione dei fabbricati sulla fronte il concorrente ha cercato di uniformarsi alle prescrizioni del programma di concorso, chiaro e dettagliato. Un ampio Vestibolo, al quale danno accesso sei grandi aperture, precede il Famedio e forma con questo il motivo centrale del fabbricato. Lateralmente al Vestibolo e lungo il viale, trovansi, a destra, l'abitazione del custode, la sala necroscopica, quella di osservazione e quella per il riconoscimento dei cadaveri; a sinistra, gli uffici di sorveglianza e di contabilità municipale e una sala che potrà servire tanto come Cinerario quanto come Museo. Questa sala e quella all'estremità opposta, destinata al riconoscimento dei cadaveri, formano i motivi finali del corpo principale della facciata. Parallelamente a questo edificio e sul prolungamento dell'asse longitudinale del Famedio, da un lato e dall'altro, trovansi le grandi gallerie contenenti 840 colombari sopra terra. Queste gallerie sono isolate dall'edificio anteriore da uno spazio o intercapedine di m. 1,65 di larghezza. Vi è addossato per contro il porticato con tombe sotterranee che trovansi verso l'interno del cimitero. Questo porticato, che comprende la lunghezza totale della fronte e che forma la facciata interna, è terminato alle estremità da padiglioni studiati in previsione che detti porticati debbano un giorno ornare anche i lati maggiori normali alla fronte. Nelle piante sono indicate due soluzioni della parte centrale interna. Una per proseguimento dell'edificio sulla linea del portico, l'altra per la costruzione di una sola circolare in comunicazione col Famedio e destinata a Cinerario. Questa seconda, che è la più monumentale, sarebbe anche la più opportuna.

Il pubblico accede al Camposanto per gli ingressi mediani attraverso il Vestibolo e il Famedio; i carri funebri per gli ingressi laterali.

Nella composizione delle facciate di questo edificio il concorrente si è preoccupato di trovare una



linea semplice e grandiosa che indicasse da lungi l'uso a cui l'edificio è destinato e di dare all'interno un'impronta di severità e di monumentalità in rapporto colla destinazione delle differenti parti dell'edificio. Per la decorazione esterna credette opportuno richiamare in vita un'arte tutta italiana, quella cioè del mosaico. (...)

La fronte è costituita da un corpo centrale racchiuso in un grandioso timpano triangolare avente m. 75 di base e un'altezza al vertice di m. 19 e da due brevi ali limitate da padiglioni a cupola. Verso i piedi del timpano, e a fine di contrastare colle inclinate di esso, si ergono due motivi verticali, molto elevati a forma di croce. Fra questi si aprono gl'ingressi terminati ad arco che vanno dai lati gradatamente elevandosi verso il mezzo. Superiormente agli archi, e per la parte rimanente del timpano, si distenderà un mosaico leggermente inclinato in avanti e protetto da un tettuccio in piombo.

La zona di basamento dell'edificio, le croci e le cornici saranno in pietra; le parti superiori al basamento saranno in muratura di mattoni ricoperta da intonaco greggio in calce idraulica. La copertura del corpo centrale sarà in piombo o in ardesia, in piombo quella delle cupole, in ardesia o tegole piane quella dei corpi laterali compresi fra il timpano ed i padiglioni a cupola. Le figure che ornano la base delle croci, quelle poste sull'asse delle porte dei padiglioni a cupola, quelle addossate ai piloni estremi ed i motivi che formano pregio nei pilastri degli ingressi saranno in ghisa con le parti nude delle figure dorate. Le grandi vetrate che chiudono la parte superiore degli ingressi saranno formate da un'ossatura in ferro laminato e ornate da applicazioni in bronzo. La parte inferiore di detti ingressi sarà chiusa da cancellate in ferro battuto.

(R. D'Arco, *Relazione allegata al progetto del Cimitero di Mantova*, 1903, in *Rassegna tecnica del Friuli Venezia Giulia*, a. XXXIII, n. 5, settembre-ottobre 1982, pagg. 14-16)



1.2.3. Brusconi, *Nuovo Cimitero del Comune di Chiaravalle*, 1895: pianta, prospetto della cappella, prospetto dell'ingresso. 4. Carta dei cimiteri esistenti nel territorio del Comune di Milano al 1940. 5.6. Serafini, *Cimitero di Greco, Milano: veduta interna, particolare del muro*. 7. Ufficio Tecnico Municipale, *Cimitero di Bruzzano, Milano: veduta dell'ingresso. Ufficio Tecnico Municipale (V. Colombo, M. Morini, A. Putelli), Revisione del Piano regolatore generale di Milano, 1953*. 8. Area del Cimitero di Bruzzano; 9. Area del nuovo Cimitero della Barona.

ziano, Milano: veduta dell'ingresso. Ufficio Tecnico Municipale (V. Colombo, M. Morini, A. Putelli), Revisione del Piano regolatore generale di Milano, 1953. 8. Area del Cimitero di Bruzzano; 9. Area del nuovo Cimitero della Barona.

Il luogo della morte tra memoria e immaginario

Il cimitero è una invenzione moderna. Lo è nella sua dimensione programmatica, nella scissione tra vita e morte che, a partire dal Diciottesimo secolo, ha accompagnato la ristrutturazione della società. La città dei vivi e la città dei morti, la città reale e il suo doppio inquietante, la casa e la tomba sono, prima che due realtà poste di fatto in confronto dialettico, due realtà concettuali che si costruiscono e si evitano a vicenda. L'istituzione dei cimiteri è la fine traumatica di un lungo percorso che vita e morte hanno compiuto insieme sulla terra degli uomini.

L'immagine del passato più antico ci è giunta quasi sempre mediata e riproposta in negativo, nella mimesi delle necropoli o delle sepolture, vere e proprie riproduzioni sintetiche di città — queste sì —, delle quali si è persa memoria o i cui resti sono relitti sparsi e spesso irriconoscibili. Perfino le piramidi, monumenti di estrema astrazione, contengono al loro interno i simulacri della vita quotidiana, la stanza del doppio che, riproponendo situazioni di vita, riproietta e prolunga oltre la morte un intero sistema vivente. La stessa Città dei morti di Tebe, per la sua dimensione gigantesca, richiedeva evidentemente uno sforzo operativo e di attività di migliaia di impiegati, operai, soldati per la sua difesa, così da renderla al tempo stesso una vera e propria città dei vivi.

Ma la compresenza dei vivi e dei morti nelle città, fatto normale fino al momento dell'espulsione fuori della cinta muraria, era evidentemente qualche cosa in più che un semplice fatto organizzativo o di abitudine. La cristianizzazione della società, mentre tentava inutilmente di annullare alcune pratiche pagane superstiti, in particolare per quanto riguardava i riti di trapasso, e affermava altresì una schematica ed indiscutibile vita eterna per l'anima, con l'idea della resurrezione della carne incentivava la conservazione dei corpi ed il loro accumulo: nei sotterranei delle chiese, o nelle loro immediate vicinanze, così da costituire nella città una sorta di rete policentrica di stazioni mortuarie, una presenza disseminata e frequente, visibile ad ogni angolo e spesso imbarazzante per gli effetti nocivi sulla situazione igienica urbana.

Al tempo stesso, però, si perpetuava l'idea di una sacra comunità, fondata sulla compresenza quotidiana di vivi e di morti, che faceva della chiesa, proprio come scrigno privilegiato della conservazione della "carne", il luogo di una memoria collettiva, il centro della continuità della storia della città, ratificata dalle spoglie di quanti nella città avevano vissuto ed operato. La distruzione dei cimiteri urbani ha in un certo senso interrotto quel filo lontano, ha espulso dalla città moderna parte delle sue più reali radici. Se dunque il cimitero per molti secoli ha coinciso di fatto con la città stessa, la sua definizione moderna ha posto in termini complessi il problema della sua riprogettazione.

Un primo problema, evidentemente, è stato quello relativo alla sistemazione dei morti "antichi", dello svuotamento, cioè, dei de-

positi secolari: a questo proposito Michel Ragon (1) fornisce dati impressionanti sull'operazione di svuotamento di alcuni dei principali cimiteri parigini, primo fra tutti quello degli Innocenti, chiuso il 1 dicembre 1780. Dal 1785 al 1871, i resti di oltre sei milioni di parigini, sepolti in città nel corso di undici o dodici secoli, furono trasferiti dagli antichi cimiteri nelle catacombe ricavate nelle cave esistenti tra Denfert-Rochereau e il Parco di Montsouris e sistemati secondo un illuministico ed enciclopedico criterio inventario per « tipo » di ossa; tra queste ossa, anche quelle delle vittime del Terrore, di Danton e di Robespierre, ma anche quelle di Clotario. Con questo macabro, gigantesco museo osteologico, il cui ingresso è siglato da un verso di Jacques Delille (*Fermati: qui comincia l'impero della morte*), la città moderna salda il conto, in una sorta di definitiva sanatoria, con il proprio passato. Ma se la logica scientifica e positivista tende a liquidare le tracce imbarazzanti ed ingombranti di un troppo complesso passato, con tecniche ed atteggiamenti analoghi si accinge a risolvere i problemi del proprio futuro.

Il sepolcro della ragione

Tra i monumenti dell'Architettura illuminista quelli funebri occupano un posto sicuramente di grande rilevanza. Tombe, cenotafi, monumenti commemorativi, sono tutti occasioni per redigere dei veri e propri manifesti ideologici, accomunati tutti dalla speranza nella ragione. Il ricorrente tema del «Cenotafio a Newton» che si moltiplica quasi all'infinito in questo periodo, altro non

è infatti che un esplicito atto di fede nella capacità dell'uomo di affrontare il mondo esterno, capirne le leggi, combatterne il mistero e la complessità. Tuttavia l'affermazione di fede, che diventa talvolta infatuata invocazione — *Spirito sublime! Genio vasto e profondo! Essere divino! Newton!*, scrive Boullée nel suo *Architettura saggio sull'arte* (2) — contiene una contraddizione di fondo. La vitalità del tema, della progressività della ricerca e la sua interna capacità di elaborazione e di sviluppo, la libertà della scienza in altri termini, viene di fatto rappresentata con moduli formali che tendono ad esaltare l'immutabilità, l'eternità e, in trasparenza, l'immobilità del tempo.

Come dunque è possibile conciliare queste due posizioni così divergenti? Come è possibile, cioè, far coesistere l'irrinunciabile diritto alla critica su cui la scienza moderna pone le proprie basi, con la immutabilità del tempo, con una volontà di formalizzazione eterna?

È pur vero che è su contraddizioni come questa che la società moderna ha tracciato la strada per la sua liberazione, ma rimane comunque il dubbio che essa nasca da una settoriale valutazione del tema rispetto agli strumenti: in altre parole, se le idee e le occasioni di dibattito erano quanto mai aperte alla revisione critica, gli strumenti particolari dell'artista — in questo caso l'architetto —, erano ancora legati a schemi e a postulati aprioristici che non si erano del tutto adeguati ai nuovi contenuti.

Abbandonare un vecchio ordine per prefigurare uno nuovo, significava abbandonare questi schemi e sostituirli: quando Boullée parla di ragione, ha nella mente lo schema razionale degli ordini classici, la legge ferrea della simmetria e la religione della proporzione. Non mette in dubbio queste che considera verità assolute e perciò intoccabili. Accetta con entusiasmo i temi che i nuovi tempi gli propongono: ma li colloca in una dimensione del tutto astorica, staccata da ogni concreta implicazione con la realtà del suo tempo.

Ecco, dunque, che anche i suoi monumenti funerari diventano occasioni per la grande esercitazione, che proprio per la loro estraneità ad un qualsivoglia contesto possono essere pensati in grande, senza un tempo: la piramide ne è il simbolo più esplicito, la sfera è la parafrasi dell'universo, in un crescendo di proposizioni che si esprime in termini sempre più pittorici, sempre più astratti, sempre più immobili. Processo che trova il suo culmine nella elaborazione di una architettura delle ombre che è una architettura in negativo, di immagini ricavate per sottrazioni di volumi, per contrasti luministici sovrapposti ad una rarefatta costruzione geometrica. In nome della ragione viene così costruita una tomba eterna alla sua libertà.

Burocrazia macabra

Usciti dalla città, richiesti di dare una risposta tecnica al problema delle sepolture, gli architetti illuministi prima e i loro eredi ottocenteschi poi non fanno altro che trasferire in questo settore le procedure di inter-

vento e di definizione dell'immagine già sperimentata per la città.

Così, impianti rigidamente simmetrici, fondati su simbolismi elementari, su gerarchie che celebrano il censo e il decoro, si sviluppano, quasi con imbarazzo, al di là di recinti che vietano la vista e limitano l'accesso, in nome di principi igienici che in fin dei conti sembrano più dovuti ad un'igiene della cattiva coscienza che ad uno spirito effettivamente sanitario.

È in questo modo che la «città dei morti», delimitata da un perimetro murario e da una altrettanto solida cancellata burocratica, diventa non più un doppio della città dei viventi, un suo specchio segreto, bensì una alternativa da rimuovere, una sorta di quartiere infame in cui celebrare sporadici e pomposi quanto frettolosi riti collettivi, lasciando se mai alla pietà individuale il compito di una pacificazione.

Del resto, è nel cimitero moderno che si racchiudono e si radicalizzano tutte le qualità e tutte le contraddizioni della città moderna. La primitiva intenzione di defilare il cimitero, di collocarlo in una sorta di limbo terreno al di fuori della città, è andata persa per l'imprevisto sviluppo degli abitati, cosicché i cimiteri ottocenteschi sono ormai inglobati nel cuore stesso del costruito, costretti a confrontarsi con quelle «terre di nessuno», come i grandi parchi ferroviari o gli svincoli autostradali, che un orrore latente e la normativa sanitaria ed urbanistica hanno lasciato loro intorno.

Ripercorrendo la storia dei cimiteri nell'Epoca moderna, si verifica come di fatto non sia intervenuta nessuna modifica sostanziale allo schema di impianto ed ogni variazione si sia risolta, oltre che in termini quantitativi, in fatti puramente formali; rimane comunque ambigua ed in un certo senso sospettosa ed intimidita, ogni risoluzione di tipo simbolico sottesa alle varie scelte progettuali.

C'è stato, è vero, nell'Ottocento maturo, un considerevole apporto della cultura tecnologica e scientifica, che ha gettato le basi di quella normativa ancora oggi in uso. In particolare, è stata affinata l'applicazione dei metodi statistici per la definizione delle quantità di aree necessarie ad ospitare le strutture cimiteriali — quasi una introduzione *ante-litteram* del concetto di *standard* urbanistico —, nonché di tutte le preoccupazioni di tipo igienico-sanitario necessarie ad ogni procedimento od iniziativa che in qualche modo si riferissero ai defunti.

Dall'analisi dei regolamenti di polizia mortuaria si riscontra sempre un atteggiamento doppio rispetto al problema dei defunti: così, se da un lato si dimostra ad ogni riga, ad ogni paragrafo, un formale ed esteso rispetto per le salme, contemporaneamente si rilegge in trasparenza — e, a volte, anche esplicitamente — una sorta di fastidio per un problema che si vuole risolvere con una rapidità e con una efficienza che non è dovuta solamente ai problemi di degrado biologico. In sostanza, il sentimento prevalente, mascherato da *pietas* o rivestito degli asettici panni scientifici, è un imbarazzo diffuso.



1



2



3



4

1. Cimitero degli Innocenti, Parigi, IX-X sec. (stampa del 1550). 2. Campo Santo di S. Spirito,

Roma, XIII sec. 3. Campo Santo di Pisa, 1278-83. 4. Cimitero di Monfort-l'Aumary, XVI sec.



A titolo di esempio, proviamo a leggere in dettaglio quanto enunciato nel Regio Decreto del 25 luglio 1892, n. 448, che approvava il *Regolamento italiano di Polizia mortuaria* (3). Superando il brivido che deriva dal carattere macabro della lettura, si osservano alcuni temi ricorrenti: disposizioni di ordine generale, relative a quella che si potrebbe definire la « gestione » delle salme (denuncia e riconoscimento dei decessi, osservazione dei cadaveri, trasporto dei medesimi, tumulazioni, autopsie, imbalsamazione, consegna delle salme al cimitero, inumazioni, cremazioni, esumazioni), si affiancano a disposizioni più tecniche, relative alle caratteristiche fisiche dei cimiteri. E va subito osservato come le norme di questo secondo tipo siano meno diffuse e più sintetiche rispetto a quelle precedenti.

Questo fatto, forse, riporta il problema nei suoi termini più riduttivi: il cimitero non è tanto importante in sé, quanto piuttosto per l'uso cui è destinato. La soluzione tecnica del problema della morte, inteso nella sua dimensione più immediata — quello, cioè, dello smaltimento delle salme —, è talmente forte, talmente prioritaria rispetto al resto, che ogni elaborazione ideologica o culturale che non sia finalizzata ad essa passa in secondo piano.

Così, si può meglio comprendere come il suddetto Regio Decreto insista con burocratica pignoleria su tutte le precauzioni da prendere per lo spostamento delle salme (Art. 19: *I cadaveri delle persone morte per vaiuolo... devono essere disposti nel feretro... avvolti in lenzuolo inzuppato in soluzione di sublimato corrosivo al due per mille*; Art. 31: *... I cadaveri devono essere chiusi in una cassa metallica saldata a fuoco e quindi in altra cassa di legno forte...*; Art. 32: *... Lo spessore delle pareti di questa seconda cassa non deve essere minore di centimetri quattro. Le tavole devono essere di un sol pezzo, o se di più, congiunte mediante opportuno incastro. Le intersezioni delle diverse facce della cassa saranno riunite con intaglio a coda di rondine...*) (4). Atteggiamento burocratico, questo, che attinge il culmine della sua parabola quando subordina lo svolgimento di alcune funzioni al pagamento della tassa prescritta dalla tabella annessa alla legge sulle concessioni governative (5), o al rilascio di una serie di autorizzazioni da parte del Prefetto o del Sindaco. Le disposizioni tecniche del Regolamento di Polizia sulla costruzione dei cimiteri (Artt. 115-126) sono le stesse, salvo qualche minima variazione, ancora oggi in vigore; e in queste norme, insieme ad indicazioni generali ispirate a concezioni igieniche avanzate, sono contenute anche apparenti contraddizioni. Mentre, ad esempio, si fissa in 200 metri la dimensione dell'area di rispetto minima da lasciare intorno al nuovo cimitero, si lascia aperta la possibilità di deroga a tale limite in caso di ampliamento: questo, forse, nella consapevolezza che la dinamica di crescita delle città è tale da impedire l'applicazione corretta dei termini di legge.

Accanto a questi interessi più propriamente burocratici, nell'Ottocento si moltiplica tutta

L.-J. Desprez: 1. Cimitero e monumento a Voltaire, 1766; 2,3. Sepolcri con rappresentazione della morte, 1780 c.; 4. Sepolcro con sfingi, 1780 c.; 5. J. Soane, Mausoleo nazionale in memoria dell'Earl of Chatham, 1779. 6. P.J. Delépine, Tomba in onore di Newton, 1780-85. 7,8. E.L. Boulée, Cenotafio a Newton, 1784. 9. P.-F.-L. Fontaine, Sepolcro per i reali di un grande impero, 1785.

una serie di proposte e di sperimentazioni che affrontano il problema delle sepolture, o più in generale dei defunti, in termini tecnologici. In tale direzione il *Manuale dell'architetto* di Daniele Donghi (6) si rivela una fonte inesauribile ed esauriente, documentando in modo esteso e particolareggiato tutti i sistemi di sepoltura normali, sia quelli in fase sperimentale all'epoca in cui venne pubblicato. Analiticamente vi sono esposti i vari tipi di impianti cimiteriali, le parti componenti (ingressi, ossari, abitazione del custode, camera mortuaria, sala per autopsie, edifici amministrativi, cappella, servizi igienici, fogne, vivai, giardini, serre, edifici speciali, crematori). In particolare, a questo ultimo argomento è dedicato grande spazio: in un'ottica di economia di gestione dello spazio, la cremazione è evidentemente ritenuta dall'Autore una soluzione più efficace che non la sepoltura per inumazione o tumulazione. Del resto, l'attenzione all'economia di esercizio è presente anche nel confronto diretto tra i vari sistemi di cremazione analizzati, che vengono tanto più apprezzati e consigliati in sede di applicazione, quanto più possono soddisfare ad esigenze di ottimizzazione nel loro rendimento.

Il *Manuale* del Donghi, che rimane un classico nel suo genere, è la fonte di riferimento di tutta una tradizione manualistica più moderna, rispetto alla quale si colloca come tramite con la cultura ingegneresca dell'Ottocento. Pur attenuandosi progressivamente, lo spirito positivista che anima le sue pagine viene ripreso da autori successivi, che però, mentre arricchiscono la documentazione e aggiornano le parti sperimentali, si muovono in un'ottica tutto sommato simile: questo discorso vale per un altro classico, *Architettura pratica* di Pasquale Carbonara (7), nonché, nel settore specifico, per la *Architettura funeraria moderna* di Roberto Alois (8), e naturalmente per le varie edizioni del *Manuale dell'Architetto*, dal 1946 ad oggi.

Morte borghese, «memorials» eroici e Stile nazionale

All'orgia burocratica corrisponde l'orgia decorativa. Quelle che *ab antiquo* erano state le motivazioni di autocelebrazione del defunto, di volta in volta legate alle abitudini rituali o alle prescrizioni religiose, trovano, a partire dall'Ottocento, un sempre maggiore mercato.

Alla crescita della città borghese, alla esaltazione della nuova classe e del suo *status* sociale, corrisponde il parallelo proliferare di una architettura funeraria che ripropone in miniatura i tipi non già della città reale, ma di quella che i suoi cittadini vorrebbero: se veramente l'architettura che popola i cimiteri fosse il rispecchiamento di quella della città vivente, infatti, quest'ultima sarebbe costruita di castelli e di cattedrali, di templi e sontuosi palazzi.

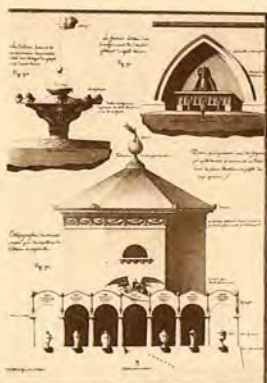
È dunque nel cimitero che si sublimano e si esaltano i desideri repressi, le frustrazioni inappagate di una società che, arrivata alle soglie del potere, non riesce a varcarle e si consola concedendosi una sepoltura regale. La città dei morti è, allora, il doppio di una



9



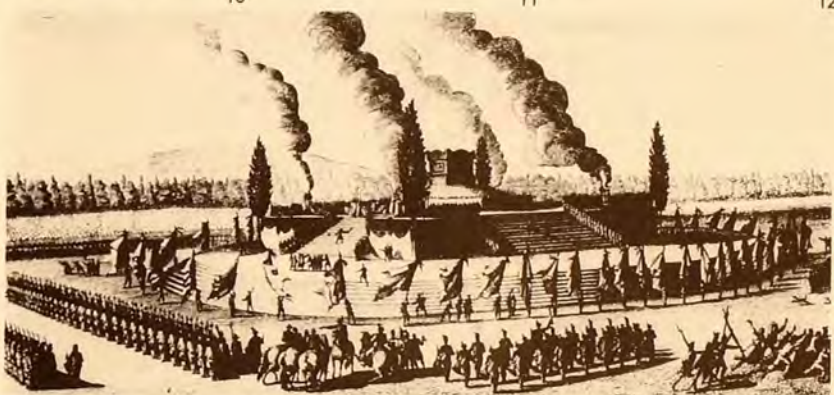
10



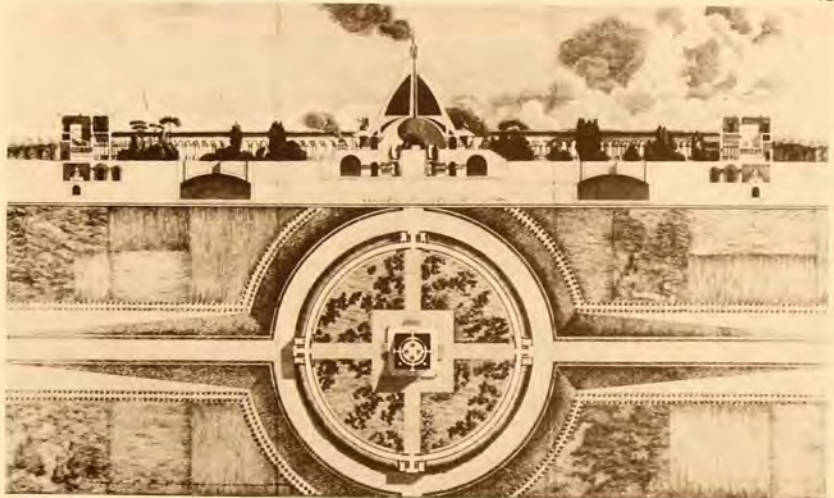
11



12



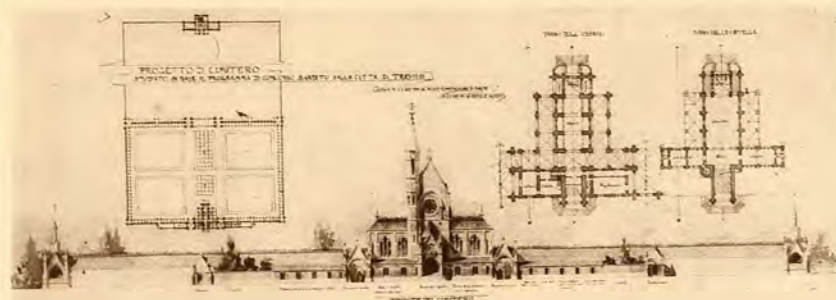
13



14

10 J.-F. Neufforge, *Piramide funeraria*. J.-J. Lequeu: 11. *Mausoleo di Voltaire*; 12. *Tomba di Isocrate*, 1789. 13. J.-J. Ramée, *Cerimonia funebre per i soldati caduti a Nancy*, 1790. 14. P. Giraud,

Monumento sepolcrale con crematorio per il Dipartimento della Senna, 1799.



1. C. Barabino (poi G.B. Resasco), Cimitero di Genova, Staglieno, 1835-40. 2. R. D'Aronco, Progetto di concorso per il Cimitero di Treviso, 1890. 3. M. Fabiani, Progetto di concorso per l'ingres-

so monumentale del Cimitero generale di Vienna, 1898. R. D'Aronco: 4. Tomba Famiglia d'Aronco, Udine, 1898; 5. Tomba Famiglia Camaitto, Udine, 1904. G. Sommaruga: 6. Tomba Fa-

città virtuale, di una "città invisibile", latente nel gusto e nelle fantasie piccolo-borghesi di una società che arriva all'altare per il matrimonio con una Rolls-Royce da noleggio e che, coerentemente, si concede una microscopica piramide per sepoltura. In questa logica, i cimiteri militari sono quelli che maggiormente prospettano una ipotesi di eguaglianza davanti alla morte, di assoluta possibilità di ordine e silenzio, di annullamento di quelle gerarchie, che, in vita, costituivano il fondamento stesso dell'istituzione militare. Il sacrario è luogo dove l'individuo ottiene un riconoscimento individuale, che diventa però assolutamente irriconoscibile nella iterazione all'infinito dei segni distintivi: l'individuo ritorna così, anche da morto, parte di una folla indistinta. Ancora una contraddizione allora, tra *pietas* di Stato e *pietas* individuale, tra rito collettivo e memoria personale: l'idea utopica di eguaglianza dimostra in tal modo i suoi fondamenti repressivi.

L'entusiasmo che accompagna in ogni settore le conquiste della scienza e della tecnica nell'Ottocento e che culmina, al volgere del Secolo, nelle grandi Esposizioni, in un'orgia di autocompiacimento sulle note del *Bal Excelsior*, trova pronta la città a proporsi come sede delle manifestazioni e delle affermazioni più durature della stessa grandezza e solidità del sistema.

E naturalmente si sviluppa, tra i borghesi grandi e piccoli, una sorta di gara ad affermare la propria presenza — o il proprio passaggio — nella realtà quotidiana e sulla più lunga distanza dell'eternità, con strumenti fisici di indubbia efficacia: ai palazzi urbani, alla nuova moda che vuole architetture sempre più suadenti e che facciano della città una scena a scala gigantesca su cui rappresentare il successo di un mondo, corrisponde, in una sorta di contrappunto solo apparentemente più discreto ed appartato, la moltiplicazione delle tombe di famiglia di gran lusso.

In Epoca floreale, nel momento di massimo struggimento decorativo, tra l'abbandono di repertori stanchi e in fondo volgarizzati dalla pratica costruttiva, le forme della morte «bene» alludono a quelle che abbondano nei salotti viennesi e parigini, cedono la tradizionale seriosità dell'Ottocento maturo, per assumere l'eleganza e il gusto un po' profano del nuovo Secolo.

L'Esposizione di Parigi del 1900 e ancora più quella di Torino del 1902 dichiarano che la vittoria del nuovo Stile è ormai cosa fatta. Non casualmente proprio Raimondo D'Aronco, progettista dell'Esposizione torinese, è anche lo squisito interprete di un gusto funerario elegante ed internazionale: e nel progetto per il Cimitero di Mantova del 1903 sembra aver già dimenticato le proposte avanzate anni prima per i cimiteri di Cividale (1889) e di Treviso (1890), nei quali il riferimento era stata la tradizione storicista più propriamente eclettica.

Tra l'inizio del Secolo e la Grande Guerra, anche nell'architettura funeraria si assiste a tentativi di affermare un genere nuovo, come se la conclusione di una esperienza figu-

rativa si dovesse fondere con il venir meno di una serie di certezze. Accanto a D'Aronco, altri, da più parti, contribuiscono all'affermazione di un nuovo tipo: il *mausoleo*, trasformazione ingigantita della tradizionale cappella di famiglia. Primo fra tutti Giuseppe Sommaruga con i mausolei progettati per le famiglie Faccanoni a Sarnico (1907) e Salmoiraghi a Lanzo d'Intelvi (1906); e ancora A. Menni, o G.U. Arata, nei cui schizzi abbondano immagini riconducibili a progetti di questo genere, in una irrisolvibile ambiguità tra citazione monumentale e prefirazione futurista. Né si può dimenticare che, ancora nel 1912, proprio Antonio Sant'Elia, partecipando al Concorso per il Cimitero di Monza insieme a I. Paternostro, cede alla suggestione di una *imagerie* floreale non presaga delle imminenti visioni delle ipotesi di una realtà futura diversa.

Se dunque in questi anni si consuma in una forzatura al limite il gioco decorativo, al tempo stesso caustico e delicato, che chiude l'epopea dell'ottimismo borghese, è qui che, con la distruzione totale — o supposta tale — di ogni precedente riferimento, si propongono le basi per una svolta. Svolta, però, che non è altro che una trasformazione di linguaggio: che il Primo dopoguerra vede riemergere e riaffermarsi in modo esplicito e in forme accreditate dalla «vittoria» quelle vocazioni e quelle nostalgie post-risorgimentali che avevano tenuto banco per tutta la seconda metà dell'Ottocento.

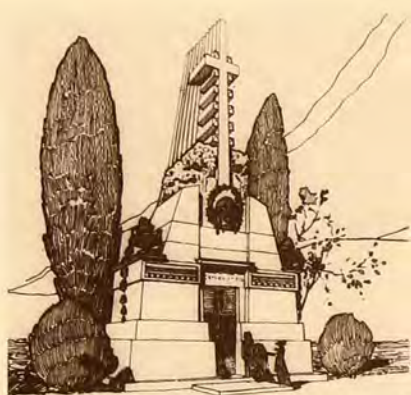
La battaglia per la definizione di uno Stile nazionale si era di fatto conclusa senza vincitori né vinti (l'ultimo *round* si era tenuto in occasione della Esposizione di Roma del 1911). Negli anni Venti la grande occasione di riprendere il discorso su basi unitarie è offerta dalla saga dei cimiteri di guerra, sacrali, monumenti ai caduti, ossari e tutte le altre situazioni resesi disponibili dopo la grande strage.

I vantaggi delle nuove occasioni progettuali erano, da un punto di vista strettamente distributivo e funzionale, notevolmente maggiori rispetto alle parallele occasioni «civili». Un cimitero di guerra o un sacrario sono infatti a «numero chiuso» e permettono fin dall'inizio di pensare in termini di opera conclusa, di oggetto architettonico definibile in ogni dettaglio e che «non deve» trasformarsi nel tempo, proprio perché la sua funzione primaria è quella di ricordare, di dare una immagine perennemente identica a se stessa di un fatto. Un cimitero di guerra, di qualunque guerra, non è quindi il luogo dove il singolo può esercitare il proprio ricordo individuale, bensì il luogo deputato per l'esercizio della memoria collettiva.

Il problema, come quasi sempre per l'architettura, è allora di gestione: la folla di sacrari sorti sui luoghi più insanguinati della Guerra '15-'18 sono stati usati negli anni successivi più come pulpiti per esaltare le virtù guerriere che come silenziosi luoghi di pietà: l'immobilità quasi metafisica che li caratterizza rimane sospesa in un silenzio più simile a quello della pietra di cui sono costruiti che non al raccoglimento ispirato dalla considerazione del sacrificio che li ha prodotti.



4



5



6



7



8



9



10

miglia Casnati, Casnate, 1905; 7. Progetto per Tomba Famiglia Villa, Milano, 1908 c.; 8. Tomba Famiglia Moretti, Milano, 1915; 9. Mausoleo Famiglia Faccanoni, Sarnico, 1907. 10. A. San-

t'Elia, I. Paternostro, Progetto di concorso per il Cimitero di Monza, 1912.



1. G. Greppi, G. Castiglioni, Cimitero monumentale degli Italiani, Bassano del Grappa, 1935 c. 2. G. Greppi, G. Castiglioni, Sacrario di Redipuglia,

1938 c. 3. F. Mori, Ossario di Neressa della Battaglia, 1938 c. 4. M. Fiorentino, G. Perugini, M. Basaldella, Monumento alle Fosse Ardeatine, Ro-

Gli sforzi normativi e decorativi sono in genere integrati da una volontà di pianificazione che, mentre regola e definisce la forma del cimitero, inserisce al suo interno i processi di crescita della città dei vivi. I fenomeni di sovraffollamento, di casualità, di irrazionalità costruttiva sono comuni anche a questi complessi, che, per loro natura, dovrebbero esserne esenti.

Solo recentemente, nell'ultimo decennio, in una sorta di rinnovamento neo-illuminista, molte amministrazioni hanno deciso l'ampliamento dei loro cimiteri, secondo una duplice logica.

Da un lato, per la maggior parte dei casi, il problema è stato riportato all'interno della logica burocratica, in un'ottica da Genio Civile o da Ufficio Tecnico Comunale, con soluzioni di tipo prevalentemente tecnico e secondo canoni formali che derivano da una pedissequa applicazione delle indicazioni manualistiche.

In altri casi, peraltro rari, l'affidamento a progettisti esterni alle amministrazioni, per concorso o per conferimento diretto dell'incarico, ha risvegliato l'interesse per il tema, anche forse sull'onda delle suggestioni neo-illuministiche che hanno interessato la cultura architettonica tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta.

Sia pure con esiti qualitativi differenti, i risultati di queste operazioni, molte delle quali ancora in fase di realizzazione, hanno come caratteristica comune un sostanziale ribaltamento dei termini del problema: gli aspetti più puramente tecnici tendono a sbiadirsi di fronte ad una ricerca formale che si incentra sul significato simbolico dell'architettura. Si riscoprono così i valori storici che, in termini di patrimonio collettivo, il cimitero, come luogo deputato, può riassumere dopo l'azzeramento positivista ottocentesco; ne ritrovano gli antecedenti, in termini di immagine, riannodando i fili spezzati, ma tuttavia ancora in grado di trattenere i ricordi di una storia lontana.

È il senso di lontananza, forse, che dà a questo tema un fascino sottile, un interesse che, se supera la morbosità, può diventare attuale in ognuno dei momenti dei quali si compone l'eterno.

Morte povera e morti urbani

Senza invocare Edgar Lee Masters e i suoi morti di Spoon River (9), senza cioè sublimare le contraddizioni della società trasferendole nel campo senza tempo della morte, è comunque chiaro che il tema della morte, con tutti i problemi connessi, riti di addio, apparati cerimoniali, comportamenti psicologici e ufficiali, costituisce un privilegiato osservatorio per l'analisi della struttura sociale di un'epoca.

L'apparente spontaneità di sepolture semplici, umili, fatte ad esempio di rudimentali croci di legno impiantate su tumuli di terra appena sagomati, non corrisponde necessariamente ad un rarefatto e decadente ideale di vita — e di morte — romantico: è più facile, invece, che queste sepolture siano il frutto ultimo di una condizione di esistenza subalterna, povera in vita come in morte. Po-

verità che si esprimerà dunque, con i livelli formali e funzionali che le sono propri: il tumulto di terra tipico della società rurale, prodotto di una povertà contadina, è ormai scomparso dalle abitudini della società moderna che mutua i propri comportamenti su modelli urbani ed industriali. La povertà urbana è allora una povertà che riconferma anche nella morte la sua dimensione di massa, con una socializzazione coatta, che accumula in vita gli individui negli aberranti ghetti metropolitani e ne accatasta le cosiddette spoglie mortali in altrettanto aberranti contenitori funebri.

Lo squallore dei grandi cimiteri urbani è paragonabile soltanto a quello della metropoli che incalza al di là dei loro recinti. E nello stesso tempo anche il concetto di *pietas* pare trasformato rispetto al suo significato originale: nella morte prevale ormai la stessa violenza e durezza che caratterizza il complesso dei rapporti sociali dei quali è intessuta la vita della grande città. Impietosi sono questi rapporti, impietosi i ritmi di vita; impietosi, dunque, anche i tempi della morte. Del resto nella società contemporanea la morte è una presenza più normale che nel Medioevo, periodo nel quale si immagina una frequentazione ed una presenza macabra nella vita quotidiana.

I canali di informazione, dai più tradizionali ai più sofisticati, riversano, infatti, quantità di immagini, di notizie sempre più violente, sempre più agghiaccianti che vengono però recepite con una pari indifferenza ed abitudine. Dalle dirette televisive di esecuzioni o di scene di battaglia, dai *reportages* dalle zone di guerra o dai teatri di grandi catastrofi, il gusto del macabro, del «vero» del dettaglio macabro sono talmente frequenti da non essere più significativi.

Tutto ciò contribuisce di fatto ad un progressivo processo di rimozione dell'idea della morte, ne fa una questione di normale amministrazione, che come tale va trattata, in una dimensione tra l'amministrativo e l'inevitabile, senza però permettere di meditare sul rapporto tra vita e morte e sul suo significato. Si assottiglia sempre più, cioè, quel sottile confine di mistero che unisce la vita e la morte, che faceva «sacro» il recinto funerario, riconoscendone il «luogo primo» intorno al quale una comunità si raccoglie e custodisce la parte mortale della propria memoria comune.

Nuovi monumenti

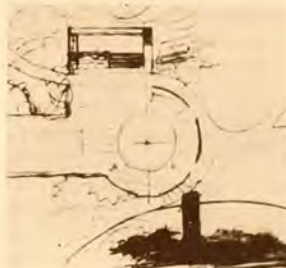
È degli ultimi anni un rinnovato interesse per il tema cimiteriale: la necessità di ampliare le vecchie strutture esistenti, ormai insufficienti alle cresciute dimensioni urbane, è così diventata spesso occasione privilegiata per la sperimentazione e la attuazione di tematiche e poetiche che la cultura architettonica elaborava in sede teorica.

Nello scarso panorama delle architetture realizzate negli anni Settanta e in questi primi anni Ottanta, la presenza di cimiteri realizzati o fatti oggetti di concorso è pertanto non trascurabile.

Cimiteri d'autore, dunque, ormai entrati a far parte della storia dell'Architettura italia-



4



5



6



7



8



9

ma, 1945. 5.6. E. Mendelsohn, Studi per il Monumento ai 6 milioni sterminati dai nazisti, New York, 1951-52. 7.8. BBPR, R. Guttuso, Museo-

monumento al deportato politico e razziale nei campi di concentramento nazisti, Carpi, 1963. 9. R. Danis, Cimitero di Hartmannswillerkopf,



1



2



3



4



5

1. Cimitero di Brooklyn, New York. 2. C. Scarpa, Cimitero Brion, S. Vito d'Altivole, 1970. 3. A. Anselmi, P. Chiatante, Cimitero di Parabita, 1967-74. 4. A. Anselmi con G. Patané, G. Angotti, Cimitero di Altifolia, 1974. 5. A. Rossi, G. Braghieri, Cimitero di S. Cataldo, Modena, 1971-82.

na contemporanea, primi tra tutti quelli di Carlo Scarpa a San Vito d'Altivole o di Aldo Rossi a Modena, ma anche quello di Alessandro Anselmi e Paola Chiatante per Parabita.

Oppure altri che sono spesso opere di giovani come nel caso di Luigi Caruso, Massimiliano Fuksas e Anna Maria Sacconi, quando addirittura non sono opere prime, come nel caso del Cimitero di Ciampino, progetto vincitore del Concorso e opera del gruppo costituito da L. Berretta, S. Cordeschi, F. Quattrini con C. Andriani e E. Valle. Ognuna di queste occasioni, nel suo specifico momento, può essere considerata come punto singolare di una traiettoria complessa che forma una sorta di articolato diagramma della situazione e delle tendenze dell'Architettura italiana.

Quando Carlo Scarpa realizza il monumento funebre alla Famiglia Brion non fa altro che costruire un monumento alla propria idea di architettura, per celebrarla in una dimensione volutamente fuori dal tempo, collocandola in una sorta di spazio virtuale al cui interno la sua magistrale sapienza costruttiva e la sua invenzione decorativa reinventano di continuo oggetti simbolici, situazioni «diverse» rispetto alla iconografia funebre corrente, in un continuo gioco della meraviglia che sembra volersi configurare come razionale strumento di esorcismo nei confronti della morte. Un gioco della intelligenza — quasi come la partita a scacchi nel film di Ingmar Bergman: *Il settimo sigillo* — contro l'ineluttabile, un gioco che coinvolge la bellezza delle forme costruite, dei materiali splendidi, ma anche della serenità della natura, in una sola sintesi che tende all'eterno.

Su un crinale diametralmente opposto, quello della forma essenziale, della forma che trova la sua «natura prima» in una geometria capace di evocare, di farsi simbolo universale, Aldo Rossi, senza intenzioni esorcistiche, senza infingimenti suadenti, accoglie la morte nel Cimitero di Modena, le dà struttura di città, la rende al tempo stesso quotidiana e eterna.

Al cimitero del «Signore» di Scarpa, corrisponde qui un illuminista cimitero della civitas, della comunità laica che vi riconosce ancora una volta la propria memoria.

Per certi aspetti, anche il Cimitero di Parabita di Alessandro Anselmi e Paola Chiatante muove in una dimensione parallela: il cimitero è un monumento in cui l'intero paese deve riconoscersi, è forse l'unico che, mettendo d'accordo tutti e placando le tensioni, costituisce momento di unità. E ancora una volta è la geometria che di questa unità si fa garante, che mentre costruisce la forma secondo raffinate quanto complesse logiche compositive, chiude sinteticamente l'immagine, la rende compiuta e riconoscibile come eccezionale. Eccezionale, ma non estranea, giacché il Cimitero di Parabita non è un mausoleo, non è estraneo al suo ambiente, ne diventa parte integrante nell'uso tradizionale della pietra, nella pratica costruttiva che lo costruisce con la stessa paziente fatica e sapienza che per secoli ha in-

nalzato i muri delle case sui quali il Cimitero incombe, in un incontro tra memoria delle origini e consapevolezza dell'eterno. E ancora è la geometria che imprime di sé i progetti di Luigi Caruso per due cimiteri in Sabina, piccoli recinti entro i quali si annulla la smania decorativa e la voglia di figurare tipica dei cimiteri moderni: la ripetizione di elementi semplici disposti secondo allineamenti definiti, dà ordine e gerarchia all'impianto.

Più complessa, quasi provocatoria, la costruzione logica su cui si fondano i cimiteri di Paliano e di Acuto di Anna Maria Sacconi e Massimiliano Fuksas: raddoppio speculare dell'esistente, distorsione al limite di schemi tradizionali, inserzione e citazioni di elementi simbolici: tutti processi che conferiscono ai nuovi spazi una dimensione inusitata, un carattere quasi di estraniamento rispetto ad una realtà sostanzialmente contadina, ad una cultura racchiusa in se stessa e tendenzialmente conservatrice. I nuovi spazi sono un invito, al limite della provocazione, a cercare nuove dimensioni, nuovi modi di intendere la vita, proprio nel momento in cui sono destinati ad ospitare la morte. Ed infine il Cimitero di Ciampino: un'opera, ora in corso di realizzazione, che il gruppo di giovani architetti romani vincitori del Concorso ha interpretato come occasione di esercizio della memoria: memoria fatta di suggestioni lontane, storiche — la Via Appia, i sepolcreti romani e medievali —, ma anche più antiche, preistoriche — le tombe scavate nella roccia, le forre del paesaggio laziale —.

Con un indubbio atto di coraggio hanno così riproposto una soluzione «antica», un percorso sepolcrale definito dal lungo muro che separa il «fuori» dei vivi dal «dentro» dei morti, elemento configurato come intervento umano che si contrappone ad una tormentata corrosione del margine della collina parallela. Nella valletta a metà artificiale, a metà naturale che così si forma, gli oggetti costruiti secondo le indicazioni di un abaco privo di età, ribadiscono la sospensione di un tempo senza dimensione.

(1) Cfr. M. Ragon, *L'espace de la mort*, Albin Michel, Parigi 1981.

(2) Cfr. E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, 1775-1790, Marsilio, Padova 1967.

(3) In D. Donghi, *Manuale dell'architetto*, UTET, Torino 1925, vol. II, P.I., sez. I, cap. II, p. IV: *Cimiteri*; il Regolamento di Polizia mortuaria è alle pagg. 350-351.

(4) *Ibidem*.

(5) *Ibidem*.

(6) Cfr. Donghi, *Manuale*, cit., pagg. 348-432.

(7) Cfr. P. Carbonara, *Architettura pratica*, UTET, Torino 1958, vol. III, tomo II, sez. 8: *Cimiteri e monumenti funerari*.

(8) Cfr. R. Aloï, *Architettura funeraria moderna*, Hoepli, Milano 1948.

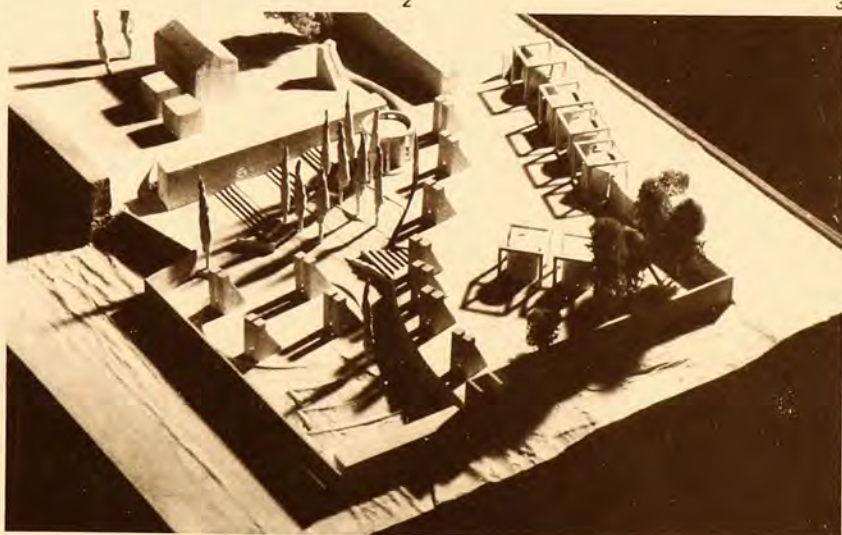
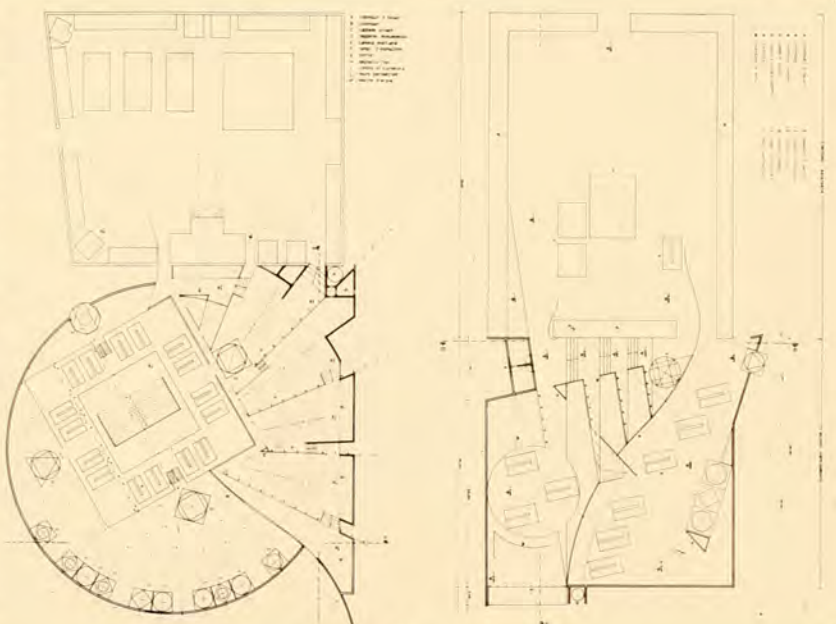
(9) Cfr. E. Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, 1915, Einaudi, Torino 1946.

Dislocato sul culmine di un dolce declivio, il Cimitero di Passo Corese presenta l'immagine tipica del cimitero neoclassico: un muro di cinta attorniato da ciuffi di cipressi. Progettandone l'ampliamento, abbiamo voluto tenere conto di tale immagine, e in questo senso si è teso a definire elementi architettonici che non deturpassero con operazioni mimetiche tale immagine, ma vi si ponesse a confronto.

Si è scelto quindi di perimetrare l'area non già con un muro quadrato simile all'esistente, ma con un muro circolare che, seguendo la pendenza del terreno, risulti quasi un « recinto » a protezione del luogo sacro. Sul lato ovest si è invece optato per la continuazione e l'allineamento al muro preesistente, interrotto da aperture che permettono la continuità dei vialetti di accesso ai campi di inumazione e ai colombari oltre al muro di cinta, come a definire percorsi ideali di congiunzione tra l'interno di quel luogo e la realtà dell'esterno. Una grande piastra, in parte incassata nel terreno, in parte sopraelevata, contiene i colombari. Al suo centro è situata un'ampia scala che permette l'accesso ai loculi nella zona sottostante; intorno alla piastra si dispongono altri loculi verticali, quasi degli elementi antropomorfici disposti nell'atto di pregare. Ai lati della piastra sono previste quattro cappelle monumentali, di cui una destinata ad accogliere la camera mortuaria. L'ampliamento è dunque organizzato in due settori, a est e a ovest, fra loro distinti. Il primo settore, a est, è sistemato a prato, leggermente ondulato, e lungo il suo perimetro, a ridosso del muro di cinta, possono situarsi le cappelle private. La piantumazione di questa zona è prevista ad ulivi, essenza tipica del luogo. Il secondo settore è sistemato a gradoni raccordati da varie scale, utilizzati per i campi di inumazione e, a ridosso del muro di cinta, si possono prevedere altri colombari. E in questa zona, nella parte più alta, che trovano posto le strutture di servizio.

Il Cimitero di Corese Terra è forse uno dei più poveri e obsoleti tra i cimiteri delle varie frazioni dello stesso Comune di Fara Sabina, ma ciononostante la sua immagine complessiva ancora trasmette notevole suggestione. L'ampliamento progettato, di impianto quadrato, si sviluppa sul retro dell'attuale Cimitero, aprendo due brecce in corrispondenza degli unici punti disponibili nel muro di cinta esistente; con una particolare sistemazione si intende mettere in comunicazione i diversi livelli del terreno che nel vecchio Cimitero è piano mentre nell'area di ampliamento ha e mantiene la pendenza naturale. L'elemento principale della parte di progetto è data dalla linea sinuosa dei colombari che, dalla breccia aperta superiormente nel muro di cinta del vecchio Cimitero, attraversa diagonalmente la nuova area. Il corpo dei colombari, impostato sulla quota della fila più alta, rimane sempre orizzontale, sfruttando la pendenza del terreno. In tal modo i colombari determinano, a monte, un piccolo pianoro su cui vengono a disporsi i loculi verticali e le cappelle private. Nella parte bassa, raccordata da un'ampia scala che costeggia il muro del Cimitero esistente, sono disposti i campi di inumazione a terra, perimetrati da cipressi, un secondo lotto di colombari sul perimetro esterno, e infine la camera mortuaria e i servizi. Una scala triangolare, di congiunzione fra settore inferiore e superiore, è l'elemento di interruzione della linea sinuosa dei colombari.

Luigi Caruso



L. Caruso con L. Del Pozzo, Ampliamento del Cimitero di Passo Corese, 1978: 1. Veduta del cantiere; 2. Planimetria del Cimitero esistente e del progetto di ampliamento. L. Caruso, Ampliamento

del Cimitero di Fara Sabina, 1978: 3. Planimetria del Cimitero esistente e del progetto di ampliamento; 4. Veduta del modello.

Nuovi progetti

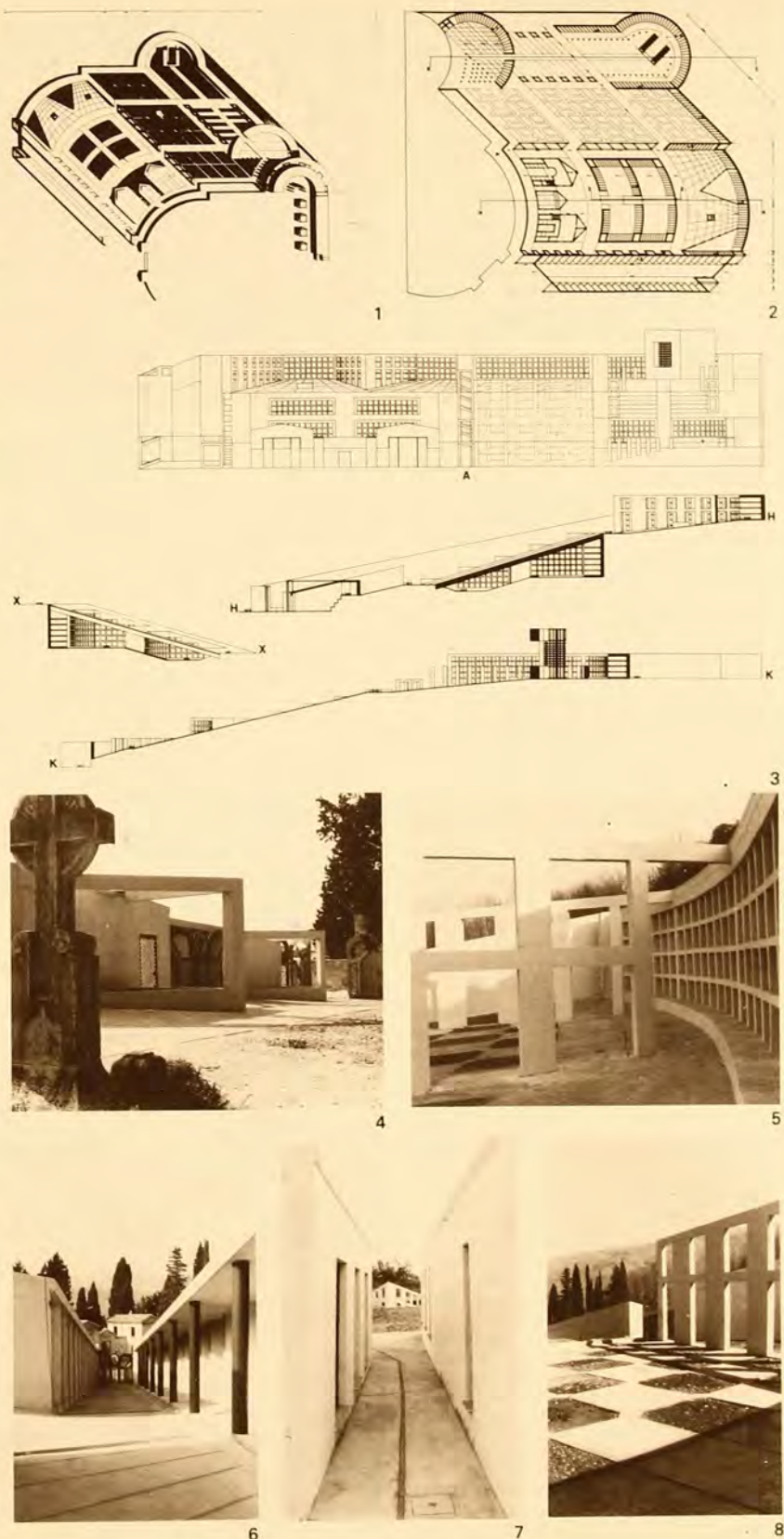
Chiamasi cimitero o camposanto o campo santo un'area cinta da mura, solitamente ubicata nella periferia di una città o di un paese.

Funzione del cimitero è quella di ospitare gli abitanti della città o del paese dopo che gli stessi hanno trascorso un periodo di tempo più o meno breve nell'agglomerato urbano o rurale.

Il momento in cui il cittadino o il contadino vengono trasferiti nel cimitero coincide con alcune loro evidenti trasformazioni fisiche: passaggio dallo stato di moto a quello di immobilità totale, scomparsa di rumori prodotti dal corpo, quali voce, respiro e battito del cuore. Da questo momento il cittadino o il contadino sono soggetti ad un deterioramento molto più rapido; tutte le zone esterne dei loro corpi tendono a decomporsi ed a produrre effetti olfattivi sgradevoli mai verificatisi nel corso della precedente condizione. Si è ritenuto quindi utile sottrarli alla vista e all'olfatto degli abitanti delle città e dei paesi mediante l'istituzione di luoghi separati e l'uso di materiale diverso: assi di legno, terra battuta, marmo. Colori dominanti del cimitero sono il bianco e il verde; simboli statisticamente ricorrenti: croci, fiamme, spade, angeli, triangoli, omega. Solitamente in ognuna delle piccole aree destinate alla conservazione è possibile trovare una immagine del cittadino o del contadino eseguita, prima dell'inizio della sua trasformazione fisica, attraverso la tecnica fotografica. Il numero degli abitanti del cimitero cresce però in proporzione molto maggiore di quello delle città e dei paesi. Al fine di non essere costretti ad ampliare a dismisura l'area del cimitero, sono stati quindi istituiti al suo interno appositi ossari ove trasferire i cittadini o i contadini ormai privi degli strati superficiali del corpo; ed infine inceneritori che riducono ulteriormente il loro volume, facilitandone una sistemazione più razionale. Il cimitero presenta quindi al suo interno un aspetto molto complesso ed articolato.

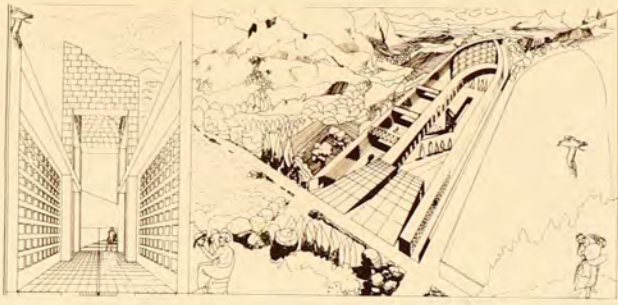
Un problema ulteriore è rappresentato dal rapporto con l'esterno; esterno naturale ove il cimitero sia situato lontano dalla città o dal paese; esterno artificiale ove esso sia situato ai margini o addirittura all'interno della città o del paese. A causa di questi problemi e di questa complessità, spesso la progettazione del cimitero è affidata alla stessa categoria di persone il cui compito è quello di organizzare gli spazi e i servizi degli abitanti delle città e dei paesi prima dell'inizio del loro deterioramento fisico.

*Massimiliano Fuksas,
Annamaria Sacconi*

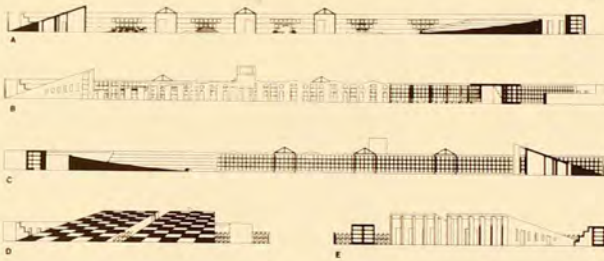


M. Fuksas, A. Sacconi: Progetto per il Nuovo Cimitero di Paliano, 1976-78. 1. Assonometria; 2.

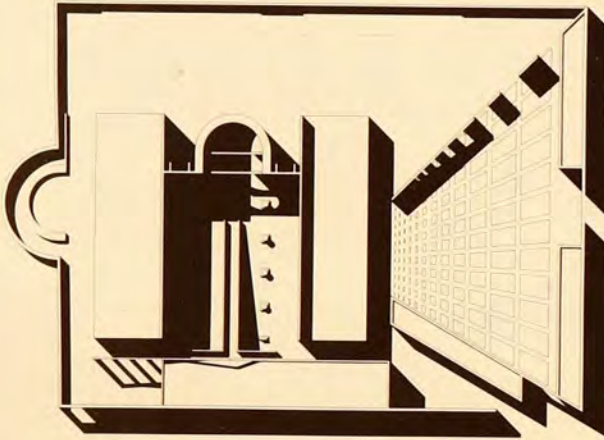
Pianta; 3. Prospetto e sezioni. 4.5.6.7.8. Vedute; Progetto per il Cimitero di Isola Liri, 1978; 9. Pro-



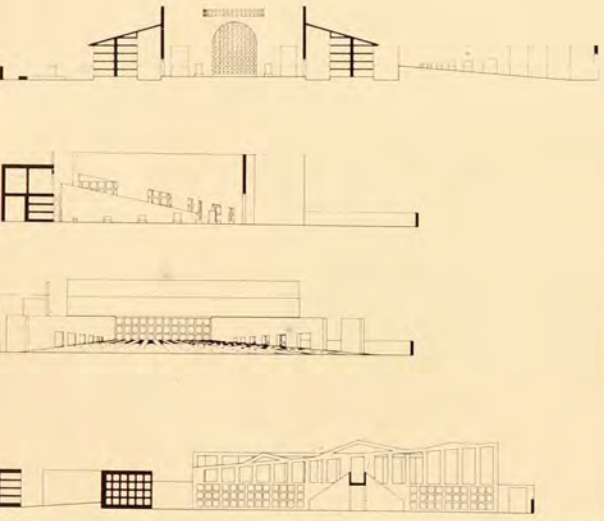
9



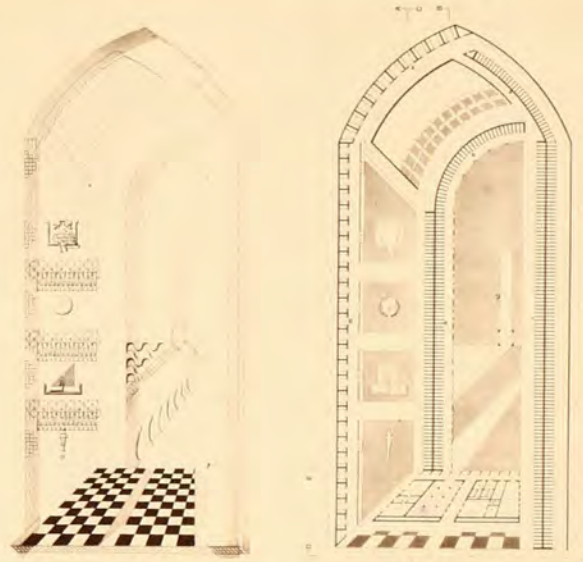
10



13



14



11

12



15



16



17

spettive; 10. Prospetti e sezioni; 11. Assonometria; 12. Spaccato assonometrico; Progetto per il Cimi-

tero di Acuto: 13. Assonometria; 14. Sezioni; 15. 16. 17. Vedute.

Nuovi progetti

La progettazione di un cimitero per la sua funzionalità elementare pone in primo piano il problema del senso, dell'immagine. E se la tomba, come monumento, ha una tradizione millenaria e complessa nella storia, il cimitero, come luogo ove ognuno trovi dignitosa sepoltura, risale solamente all'epoca neoclassica. Dall'Ottocento in poi l'immagine divenuta ormai tradizionale del cimitero è quella — a volte suggestiva — di un'aggregazione di cappelle private di stile ed ispirazione diversi e di più anonimi edifici per fornetti allineati lungo viali regolari di cipressi, tutti serrati dentro un muro di cinta che separa ed isola la città dei morti da quella dei vivi. Tuttavia il progressivo scendere della qualità delle sepolture private, l'affastellarsi e il crescere — ai limiti del grottesco — degli edifici comuni, ha fatto sì che tale immagine — in passato ricca di episodi significativi e pregnanti — si rendesse obsoleta.

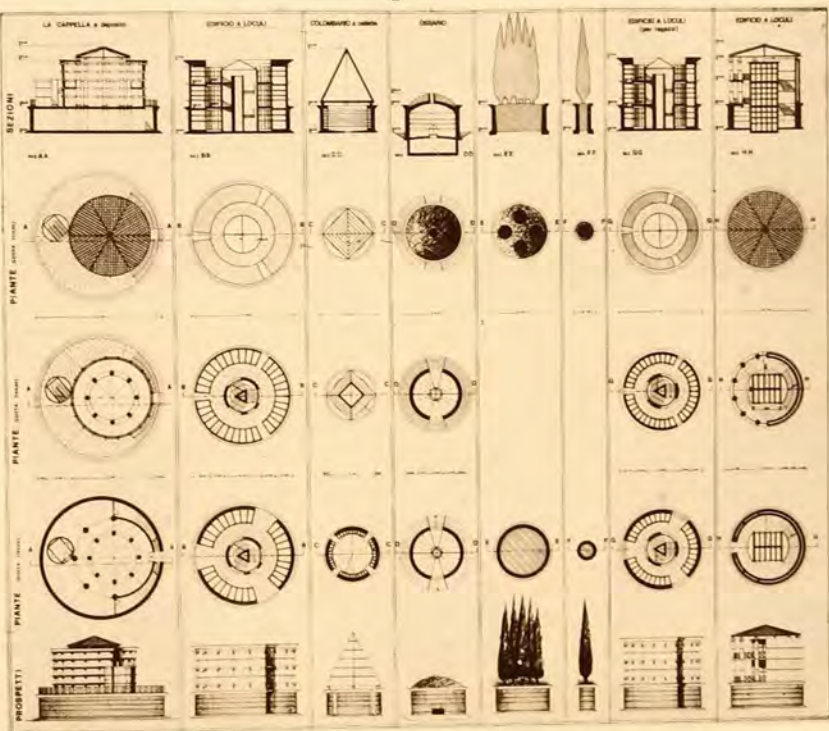
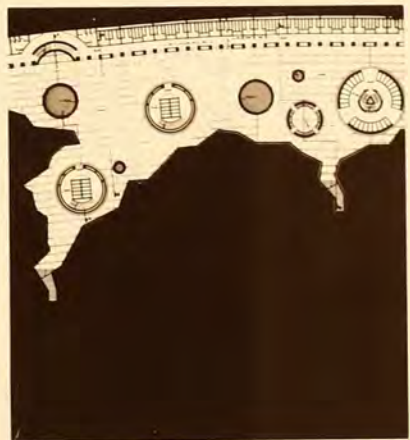
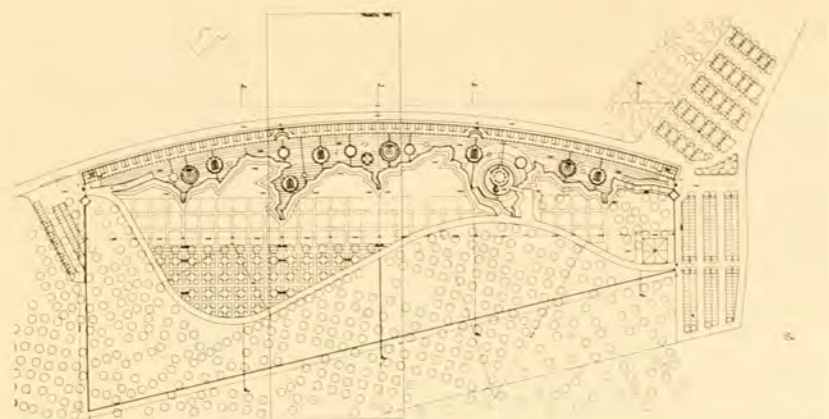
Così abbiamo avvertito la necessità di ripensare un'immagine, per questo Cimitero, diversa dal passato.

La naturale riflessione sull'incognita dell'al di là come limite della conoscenza e quindi, per noi, sullo spazio metafisico dell'immagine e della memoria legata alle suggestioni del sito, ci hanno portato a rivisitare la Via Appia con le sue rovine romane e medioevali a riguardare il paesaggio della campagna romana aspra e ricca di presenze archeologiche per individuare gli elementi lessicali più stimolanti per il progetto. Altro dato significativo era la dimensione del lotto stesso — circa 500 m di lunghezza — in un brano di territorio estremamente livellato, ai piedi dei Monti Lepini, caratterizzato da un grande uliveto (che ne copre circa la metà) da un antico casale e da tratti di vecchie mura.

Di qui una serie di considerazioni che hanno portato ad un sostanziale ribaltamento del modello tipologico. I criteri progettuali adottati si prefiggevano due finalità sostanziali: recuperare il senso del monumento, ma per la collettività, in cui pur salvaguardando l'individualità delle singole sepolture, l'immagine complessiva risultasse comunque più forte e unitaria, creando — in pratica — per i gruppi di fornetti dei contenitori di scala superiore cui è affidata la figuratività del Complesso. In secondo luogo la capacità di tale insieme architettonico di aprirsi alla natura circostante rappresentata in particolare dal vasto uliveto rimasto pressoché intatto.

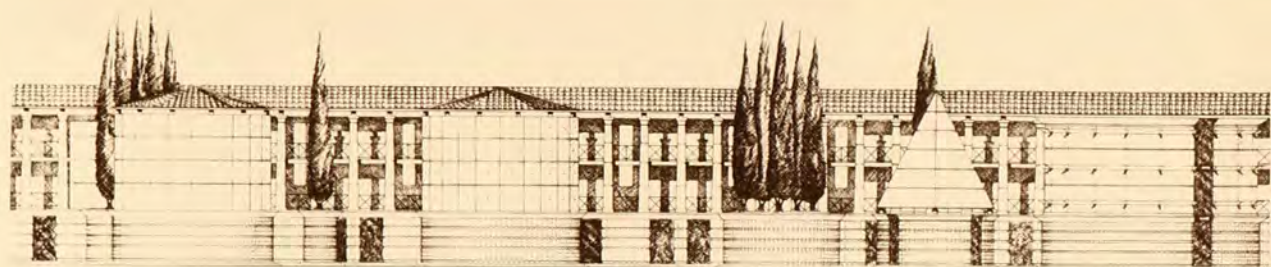
Siamo così arrivati alla scelta di inserire un segno a scala territoriale che superasse la recinzione, come elemento di separazione e connotazione primaria, rapportandosi direttamente allo spazio dilatato della campagna. Abbiamo poi serrato intorno ad esso tutto il costruito nello spazio compreso di un percorso scavato nella terra, lungo un arco di curva per suggerire il senso di *non finito* che l'intervento, nel suo insieme, vuole avere. Pertanto, lo scavo artificiale è caricato di presenze architettoniche volutamente evocative e reiterate, sorta di fantasmi reinventati con tecnologie attuali. Inoltre, un accentratore elemento di cornice fornisce il riferimento alla quota di campagna reale marcando, in tutti gli edifici, lo stacco fra la parte basamentale — sotto terra — realizzata con materiali naturali e i due piani superiori compresi in un ordine gigante. Il bordo orientale dello scavo — fortemente frastagliato — opposto allo sbarramento dell'edificio lineare riporta, con un piano inclinato di verde, alla campagna, all'uliveto, come fuori...

Luca Berretta,
Stefano Cordeschi,
Fabio Quattrini

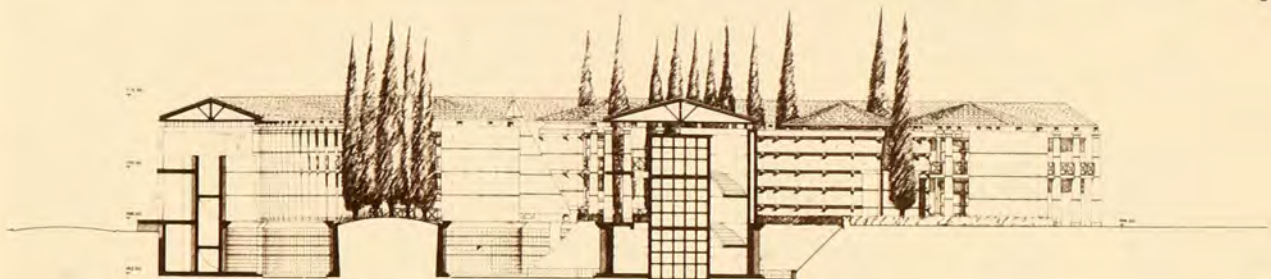


L. Berretta, S. Cordeschi, F. Quattrini (con C. Andriani, E. Valle), Progetto per il Cimitero comunale di Ciampino, 1982: 1. Planimetria generale; 2,3. Pianta di un settore-tipo; 4. Abaco dei tipi

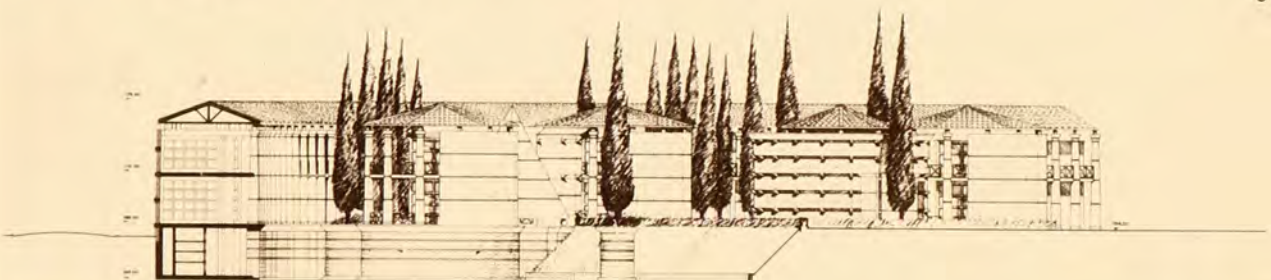
4



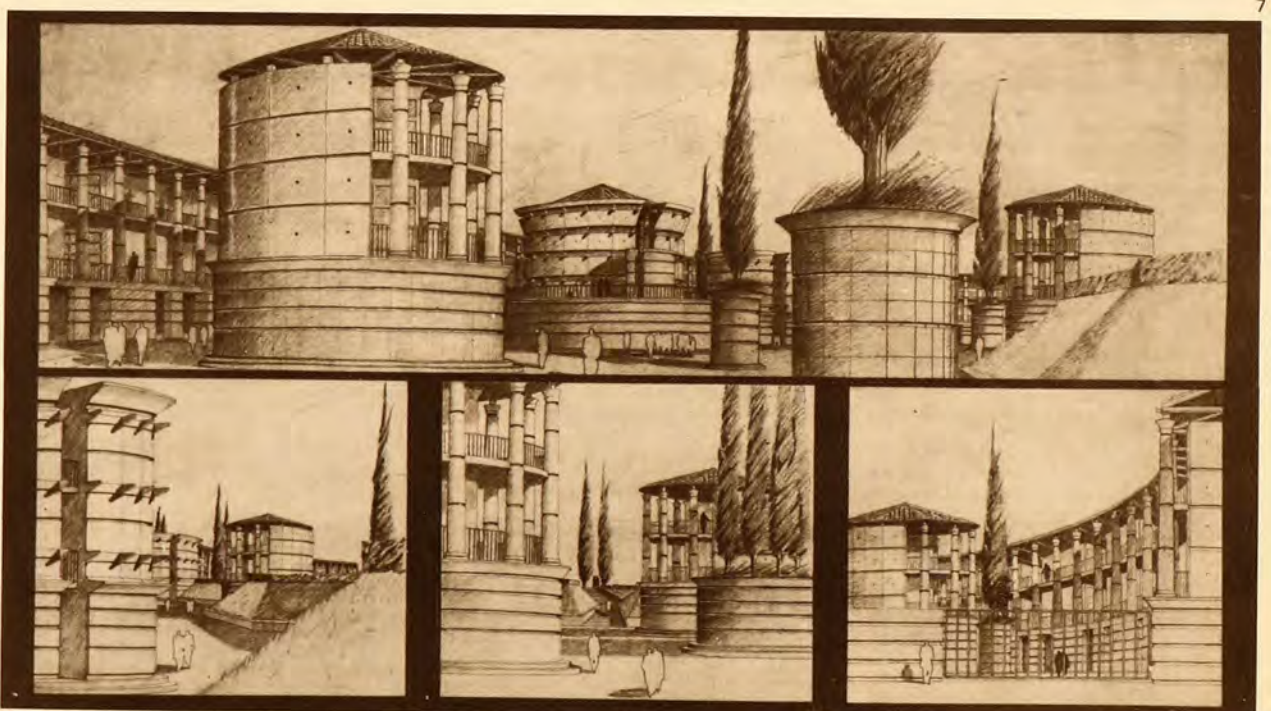
5



6



7



8

5. Prospetto nord-est; 6.7. Sezioni; 8. Prospettive.

Nuovi progetti

Il Comune di Pisa dispone di sette cimiteri: il più grande, chiamato Suburbano, è destinato a servire il centro della città, gli altri sei, di modeste dimensioni, le frazioni della periferia agricola.

I tre progetti di ampliamento di cimiteri esistenti fanno parte di un programma di adeguamento dell'intero complesso cimiteriale della città, articolato per fasi, tali da soddisfare correttamente il fabbisogno di sepolture, tenendo conto della crescita della popolazione, per un periodo di venti anni.

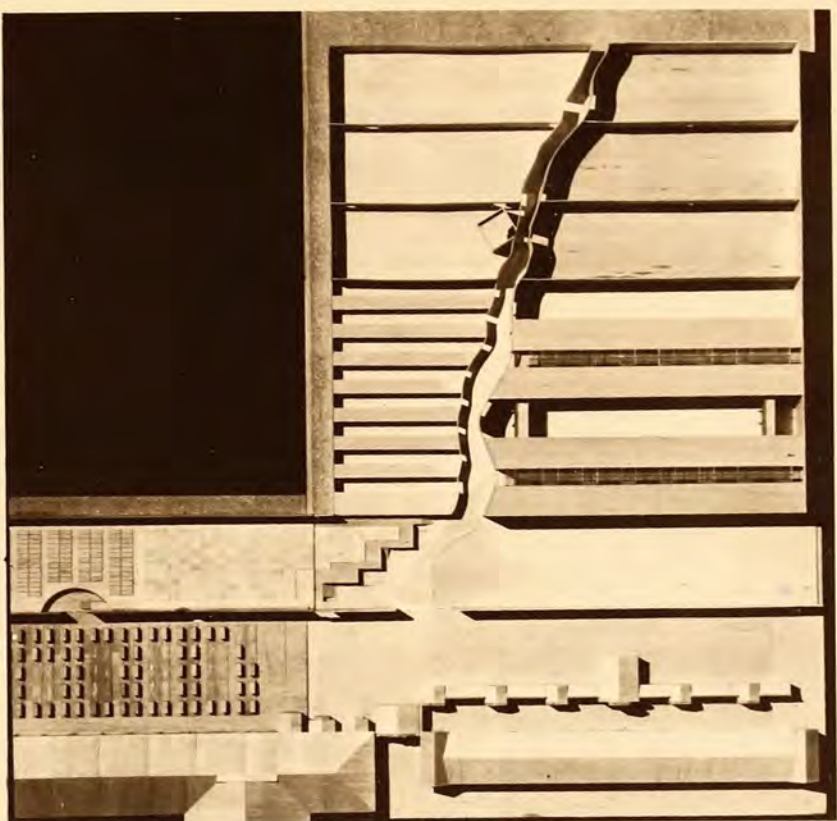
Il primo nucleo settecentesco del Suburbano è costituito da un grande loggiato che racchiude i quadrati di terra per l'inumazione.

I successivi ampliamenti dell'Ottocento e del Novecento, fino ai più recenti del Dopoguerra, ne hanno esteso i confini fino ad una dimensione di dodici ettari. I piccoli cimiteri delle frazioni, nati alla fine dell'Ottocento come semplici recinti di muro arricchiti appena da una cappella e da cipressi, solo nel Dopoguerra hanno subito modeste trasformazioni, generalmente attraverso la costruzione di colombari e sepolture private.

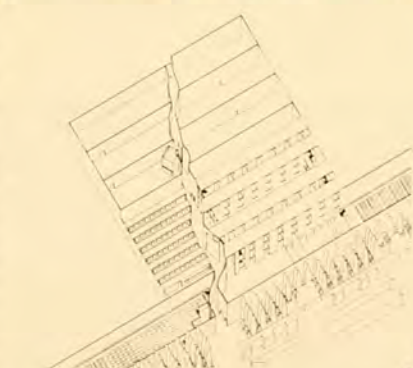
I tre progetti adottano soluzioni tipologiche risultanti da una lenta evoluzione dei costumi della popolazione; tra queste, la tumulazione in colombari, che consente notevoli economie costruttive e di spazio, assume un ruolo fondamentale all'interno della struttura funzionale dei nuovi ampliamenti, insieme alle sepolture private (cappelle e sarcofagi) agli ossari ed allo spazio prescritto per le inumazioni. I nuovi ampliamenti si configurano all'esterno come recinti, la cui forma è generata dalla situazione planimetrica del terreno disponibile. Da ciò deriva un rapporto semplice e lineare con la campagna circostante mentre la struttura di ogni cimitero è pensata come insieme di luoghi da scoprire a poco a poco, a somiglianza dei luoghi della città storica. L'organizzazione dei vari tipi di sepoltura all'interno del recinto avviene in modo da generare spazi elementari con caratteristiche urbane, strade, piazze, logge, tra loro correlate in modi diversi.

Nel Suburbano assume particolare rilievo un percorso che attraversa l'intero spessore dell'area disponibile, definito da murature di altezza costante quali prospetti simbolici di una strada; nel S. Michele il tema della strada è interpretato invece come semplice percorso tecnologico di distribuzione ai colombari. Nei tre progetti, i muri, che nella loro funzione primaria dividono e modellano gli spazi, divengono struttura e distributiva e figurativa fondamentale, negando contemporaneamente il ruolo tradizionale dell'edificio e della conseguente classificazione di spazi interni ed esterni. La lunga ricerca sui muri quali elementi primari, ha portato infine, nell'ultimo progetto, ad un approfondimento delle qualità espressive dei materiali, ed in particolare del mattone, oltre a quelle di pochi altri materiali essenziali come il marmo delle cappelle ed il ferro delle logge e degli infissi. Alcune lavorazioni particolari delle superfici in mattone, riseghe, scanneature, filari disposti a coltello sulle bordature superiori, contribuiscono a completare l'immagine di manufatti ben costituiti e durevoli, come si addice ad un luogo pubblico rappresentativo delle tradizioni civili della popolazione. L'assenza di definizione tra interno ed esterno insieme alla natura aperta degli impianti distributivi, produce una accentuata disponibilità verso futuri interventi di trasformazione e perfezionamento con le varie fasi attuative articolate negli anni, rendendo anche possibile l'integrazione di altri contributi progettuali.

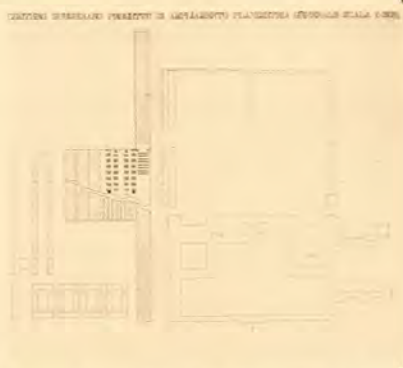
Massimo Carmassi



1



2



3



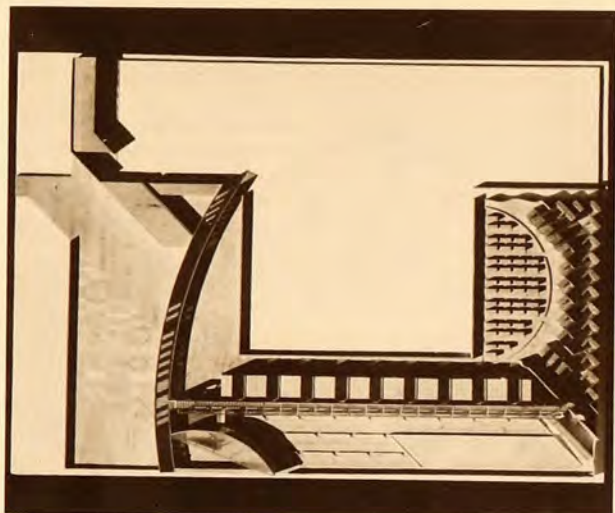
4



5

M. Carmassi con D. Andolfi, G. Berti, M. Carzoli, Ampliamento del Cimitero suburbano, Pisa, 1979: 1. Veduta del modello; 2. Assonometria; 3. Pianta; 4. Veduta della strada delle cappelle;

5. Veduta sul corridoio dei colombari. M. Carmassi con D. Andolfi, Ampliamento del Cimitero di S. Michele, Pisa, 1975: 6. Veduta del modello; 7. Veduta sull'edificio dei colombari; 8. Ve-



6



7



8



9



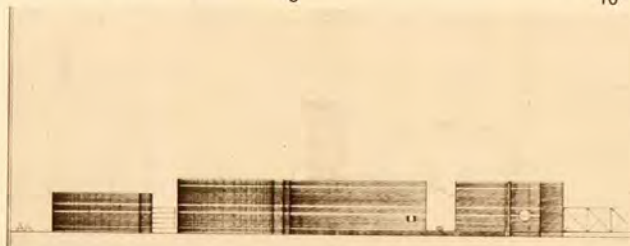
10



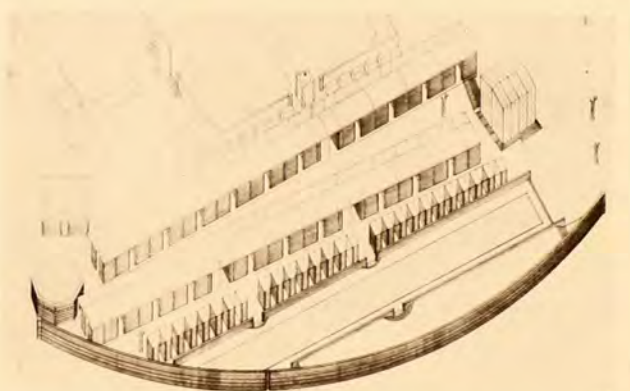
11



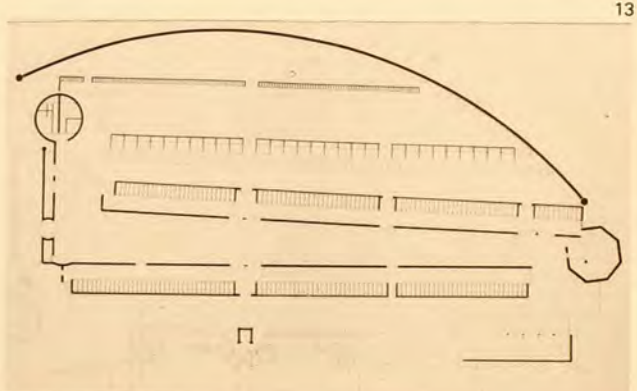
12



13



14



15

duta sull'intersezione tra gli edifici dei colombari e delle cappelle; 9. Rampa d'accesso ai colombari; 10. Loggia dei colombari; 11. Raccordo fra gli edifici dei colombari e delle cappelle; 12. Strada

delle cappelle. M. Carmassi con D. Andolfi, Studi per l'ampliamento del Cimitero di S. Piero, Pisa, 1984; 13. Prospetto generale con l'attuale cimitero e il progetto; 14. Assonometria; 15. Pianta.

Corrispondere con la progettazione alla necessità posta dalla società odierna di organizzare in vero e proprio sistema cimiteriale l'insediamento e la memoria dei defunti si presta ad alcuni equivoci che qui vorremmo cercare di chiarire succintamente.

1. Il superamento di una concezione separata e confinata tra la vita e la morte — invalsa in epoca moderna, da quando il cimitero è diventato luogo di culto privato, familiare, comunque rimesso da una memoria collettiva divenuta efficientista e perciò dedicata alla celebrazione solenne soltanto quando la morte non costituisce un fatto naturale ma eccezionale (si pensi ai sacrifici per i caduti di guerra, unici luoghi dove la solennità è ottenuta dall'insieme attraverso la ripetizione di moduli uniformi) — ripropone un rapporto ambientale unitario tra comunità dei viventi e dei defunti.

2. La perdita di significatività del manufatto individuale — una volta sradicato da una cultura (borghese e poi popolare) che si appellava, secondo differenti risorse, al lavoro artistico e artigianale per rappresentare la sopravvivenza di propri convincimenti e di una propria condizione storica nel ricordo (si pensi alla ricchezza culturale dei Sacri Monti, dove l'apporto di lavoro collettivo raggiunge insuperati livelli di autenticità, di omogeneità, di espressività) — ripropone la necessità di una evocazione d'insieme capace di recuperare la corallità rituale della città antica.

3. L'adeguamento di grandi e piccoli centri su comportamenti e condizioni di vita convenzionali — dovuto ai fenomeni di inurbamento e di omologazione culturale provocati dai mezzi di comunicazione di massa — tende ad annullare la differenza tra cimitero monumentale urbano e cimitero naturalistico di campagna, e a rendere di quest'ultimo improponibile l'intento di autentica estraneità dalla vita moderna, una volta alterato irreversibilmente il contorno culturale-ambientale. Pertanto abbiamo assunto il tema oggetto del bando di concorso come occasione per proporre un sistema cimiteriale articolato per luoghi corrispondenti a differenziate unità storico-ambientali, consolidati nei loro caratteri originali e connessi da un percorso capace di integrare le attività di culto a quelle di vita associata. (...)

Il cimitero monumentale

Con la società industriale affermata da noi in ritardo e con la sopravvivenza dell'assetto familiare patriarcale, il cimitero diventa luogo simbolico di raccoglimento e riproduzione dell'esperienza di fabbrica, da consegnare pedagogicamente alle future generazioni. Nei centri dell'industrializzazione lombarda il sepolcro della famiglia o delle famiglie di imprenditori occupa un posto preminente, con un rapporto ancora paternalistico e cooperativo tra datori di lavoro e lavoratori. Ma l'industria accelera di per sé stessa la trasformazione dei rapporti e delle condizioni sociali, allargando e identificando l'area del prestigio con quella del censo. La morte individuale e familiare non riproduce più l'evento che ha coinvolto, seppure in modo differenziato, l'intera comunità, ma si riduce a una dimensione e a una connotazione privata, dove il diritto coincide con la possibilità all'autorappresentazione, secondo un processo analogo a quello dello spazio urbano: il cimitero come lottizzazione ampievolmente indefinita e disordinata: colombari, tombe, edicole funerarie come case popolari, condomini, villini. (...) Ma il proposito di Camillo Boito di conferire unità compiuta dello stile al Cimitero di Gallarate appartiene a una fase ancora eroica dell'industrializzazione lombarda, dove l'ideologia della produzione, contemporanea tra città e campagna non ancora in opposizione, si riteneva portatrice di progresso alla collettività e riparatrice dei più profondi scarti sociali: *ma noi, ch'io sappia, vogliamo piuttosto educare i contadini, che non diventare ignoranti come son essi. Or lo stile del cimitero è tutto schietto, tutto amico della verità: i materiali son quel che paiono* (in lettera al Sindaco di Gallarate, 24 ottobre 1867). In questa «schiettezza» stilistica è dunque da vedersi la trasposizione metaforica della ragione produttiva alla composizione architettonica, ma non in senso astratto e una volta per tutte, bensì stagliata su condizioni contestuali, dove storia e natura del luogo subentrano con motivazioni decisive.

In primo luogo, nel ricorso all'Architettura lombarda del Medioevo, quando il concorso della campagna all'officina si integrava secondo una sintesi di reciprocità capace di valorizzare arte, artigianato e industria (nell'accezione di lavoro coordinato), risultante nella composizione paratattica, per cui materiali e dettagli risultavano alla pari



Legenda

1. Cimitero di Arnate
- 2, 3. Progetto di ampliamento del Cimitero di Arnate
4. Cimitero di Gallarate con il progetto di trasformazione in Monumentale
- Percorso di collegamento pedonale tra i cimiteri di Arnate e Gallarate
- Aree destinate ad attrezzature e servizi pubblici

e interdipendenti nell'espressione d'insieme. In secondo luogo, in quella continuità tra città e campagna, tra grande fabbrica e insediamento decentrato, tra edilizia urbana e rurale, tra architettura religiosa e civile, tra artefatto e natura, che Boito riprende dall'Italia dei Comuni di Carlo Cattaneo, origine dell'economia protocapitalistica fondata sullo scambio policentrico e di lungo corso. Si tratta di quella concezione che Cattaneo, Selvatico e Boito contrappongono agli epigoni della «magnificenza civile» neoclassica. (...) Pertanto la trasformazione in monumentale del Cimitero boitano è da intendersi come reidentificazione di una determinata congiuntura storica, radicata nella cultura collettiva per quanto ha inciso contestualmente nella modificazione dei rapporti di produzione dell'intera comunità.

Dal punto di vista progettuale il problema è, a un tempo, semplice e complesso, poiché si tratta di ripristinare l'impianto originario boitano, in quanto espressione autentica di quei valori «storici» di congiuntura, ma anche di rispettare il più possibile il divenire del Cimitero di Gallarate, in quanto portatore di progressivi apporti di cultura materiale. Con la proposta che presentiamo abbiamo cercato la delimitazione di uno spazio virtuale, corrispondente alla croce greca absidata, perimetrata da muri e edicole in mattoni a vista, originariamente inserita nella campagna a coltivo, lasciando in dissolvenza gli ampliamenti successivi. Questi, filtrati da una rete metallica, sulla quale si innervava la vegetazione come nell'uccellanda lombarda, sono in grado di imprimere ordine architettonico e insieme sopperire all'originaria indeterminazione del paesaggio circostante. (...)

Il nuovo cimitero di Arnate

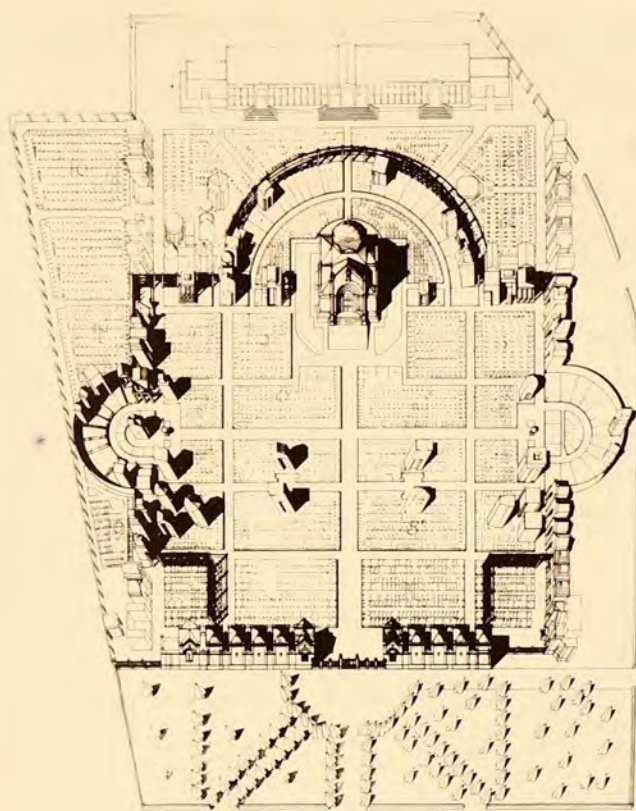
(...) Le nuove unità progettate, esemplarmente di dimensione diversa, hanno configurazione circolare, a gradoni crescenti verso un bordo contro il quale si eleva, per indefinirsi, il verde attrezzato circostante. L'impianto ad anfiteatro panottico tende a garantire da ogni punto la percezione dello spazio complessivo, così da instaurare attraverso l'architettura una stanza d'insieme, in grado di rapportare il contributo individuale della memoria alla costruzione di una solennità collettiva, ovviando all'eccessiva frammentarietà del cimitero individuale. All'esterno, la promiscuità del

paesaggio periferico raggiunge il sistema dei recinti e dei segmenti cimiteriali con i lembi naturali delle aree attrezzate per la vita all'aperto, favorendo, come nelle antiche necropoli, la frequentazione non solo rituale di intere famiglie. Risultano così separati le destinazioni e i caratteri dei diversi ambienti, ma intrecciati e sovrapposti i percorsi adduttori.

Alle inumazioni disposte sui gradoni concentrici, raggiungibili attraverso sistemi di scale e rampe (pendenza 8%) praticabili da mezzi meccanizzati, corrispondono al centro (ed eventualmente al bordo) i corpi dei loculi disposti secondo un impianto quadrangolare progressivamente crescente verso il centro, accessibile da scale assiali contrapposte e da un montacarichi. Al sistema costruttivo primario in cemento armato, contenente i loculi, si sovrappongono bordature reticolari in cotto a vista, che contrastano i tamponamenti in marmo o granito. Un'impalcatura, con montanti in laterizio armato e in vista, solette in calcestruzzo e parapetti in pannelli di rete metallica, è coperta a doppia falda. Sulle lunette, che risultano dall'inserimento dal corpo quadrangolare dei loculi nel cerchio di base (q-2), si trovano serre e vivai delle piante ornamentali. Sottostanti alle gradinate, disposte lateralmente agli ingressi, si trovano vani di servizio (camera mortuaria, forno crematorio, ufficio comunale, custode, ecc.).

Il segmento di collegamento è costituito da prismi triangolari alternati a spigoli contrapposti, contenenti colombari e ossari e portanti un percorso sopraelevato (q-4) dal quale si accede alle isole cimiteriali. Il percorso sopraelevato collega in quota i due recinti circolari. Alcuni tratti del manufatto, in luogo di colombari e ossari, ospitano vani di servizio alle attività di tempo libero, che si svolgono nel verde attrezzato circostante, dove è interrotta la recinzione. (...)

Guido Canella
Antonio Acuto



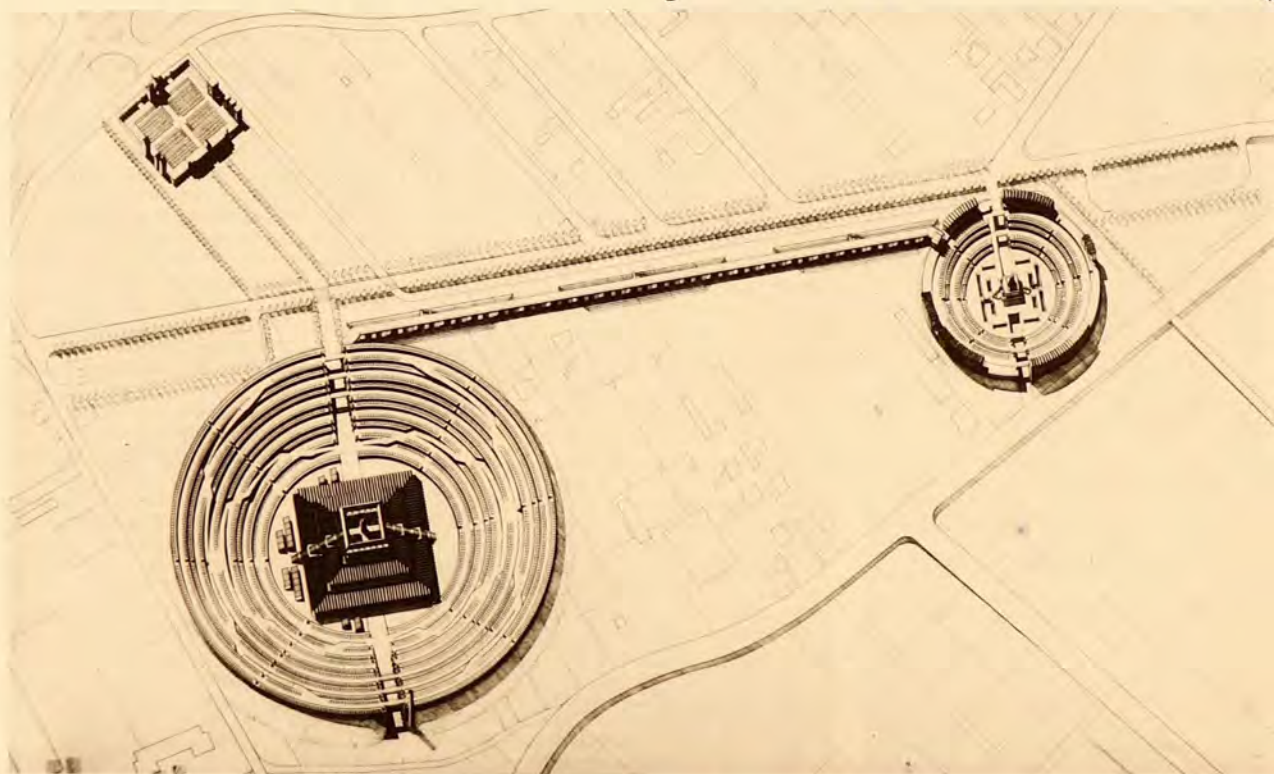
2



3



4



5

G. Canella, A. Acuto, G. Clementi, A. Colombo, L. Colombo, A. Ferré, E. Mezzetti, C. Rossetti, Progetti per i concorsi di idee per la trasformazione in Monumentale del Cimitero di Gallarate (capogruppo G. Canella) e per la sistemazione e l'am-

pliamento del Cimitero di Arnate (capogruppo A. Acuto), 1983: 1. Planimetria generale del collegamento fra gli interventi di progetto, con inserita la pianta del progetto del Cimitero di Arnate; 2.3.4. Progetto per il Cimitero di Gallarate: asso-

nometria, pianta, fotomontaggio della delimitazione proposta come filtro tra l'impianto originario di C. Boito e i successivi ampliamenti; 5. Progetto per il Cimitero di Arnate: assonometria generale.

La morte del cinema

Mi sembra piuttosto paradossale il fatto di essere stato invitato a parlare della morte e della sua rappresentazione in uno degli strumenti di proposta culturale più utili per la lettura della società contemporanea, il cinema, proprio nel momento in cui la sua agonia per soffocamento sembra vicina alla conclusione, proprio nell'anno in cui il cinema sembra davvero morto. Gli effetti di morte che hanno caratterizzato la vita e l'attività di un defunto dovrebbero interessare soltanto in una prospettiva storica, ma in questo Convegno si vuole affrontare la rischiosa analisi dell'oggi, per tentare le previsioni più correttamente fondate sul domani: la storia, anche quella più recente, può solo essersi utilizzata come fondazione dell'indagine, come sfondo scenografico sul quale animare i modelli del nostro vivere, del nostro pensare, del nostro comunicare. In più, la morte recente di un personaggio importante induce solitamente ad atteggiamenti di indulgenza o di sospensione nel giudizio, mentre un tema come quello qui affrontato dovrebbe sollecitare determinatezza nell'analisi e una tendenziale completezza nelle valutazioni.

Ma è morto davvero, il cinema? Più volte lo si è dato per morto, nella sua storia, facendo riferimento alla qualità media delle sue manifestazioni o, più concretamente, alle flessioni degli incassi. Durante gli anni Sessanta, addirittura, il cinema sembrava essersi appropriato di una strutturale tendenza al suicidio, quando gli stessi apparati produttivi divennero così radicalmente autocritici, da distribuire nei circuiti film pervasi da incertezze, da ripensamenti, da negazioni nei confronti della stessa storia del cinema e, soprattutto, dei modelli e delle forme di finzione che vi avevano da sempre dominato.

Ma quella degli anni Sessanta (gli anni del film-saggio, del film destrutturato, del film anti-narrativo, del film metalinguistico) fu, molto probabilmente, l'unica vera crisi del cinema: le altre apparenze di debolezza o, addirittura, di morte erano sintomi di malattie passeggere, quasi tutte derivate da imprudenza o dall'assorbimento di germi estranei alla natura e alle regole del suo macchinismo. In fondo, il cinema si è sempre ripreso facilmente da tutti questi indebolimenti, anche dal rischioso intellettualismo degli anni Sessanta, riproducendosi con una ripetizione irrisoria nella sua semplicità e nella sua forza di contrattazione. I discorsi sulla morte del cinema si sono quasi sempre affiancati a quelli tanto consumati sulla morte dell'arte, rivelandosi tutti come forme di dichiarazione, anche se contraddittoria, sopravvivenza (1).

Ma oggi le cose sono cambiate e quanto sta avvenendo nell'attuale mercato audiovisivo non è riferibile a nessuna precedente esperienza della storia del cinema. Non si può parlare di crisi, perché si producono in tutto il mondo (e l'Italia costituisce un'eccezione negativa) film di livello professionale elevato, con una frequenza di qualità difficilmente reperibile nel passato e con una tradizionale attenzione alle forme del racconto, al gioco di personaggi a tutto tondo, alla *performance* di attori adeguati. Il cinema non è in crisi, ma si è trasformato; non è morto, ma sono morte la sua aura, la sua insostituibilità, la sua stessa autonomia espressiva, travolte dal flusso incontenibile dell'immagine elettronica e delle innovazioni tecnologiche che continuamente la lavorano. È tramontata l'immagine di un cinema in-

Gianfranco Bettetini

Morire a 24 (25) fotogrammi*

teso come industria centrale dell'evasione e della cultura; come buona madre disposta a prevedere, rappresentare e risolvere tutti i problemi della società (compreso quello della morte); come rito di iniziazione ad un unico immaginario di massa, fortemente legittimato e alla portata di tutti. Non è più possibile parlare di cinema senza intrecciare più discorsi sui nuovi usi dell'immagine nella società contemporanea e, al limite, sui rapporti che tutta l'industria culturale e l'intero universo delle comunicazioni di massa intrattengono con la loro utenza. Non è possibile valutare il ruolo della morte nel cinema, ad esempio, trascurandone usi e funzioni nella programmazione televisiva, nel rotocalco e in tutta l'editoria di massa. Per questi motivi il mio discorso, pur conservando l'universo del cinema come luogo privilegiato della sua focalizzazione, si allargherà ai campi di altri media, soprattutto di quelli che ricorrono prevalentemente alla riproduzione tecnica della realtà, per via fotochimica o per via elettronica.

Morte, malattia cronica dell'immagine

Qualunque strumento di espressione e di comunicazione, che costruisca i propri discorsi per mezzo di immagini tecnicamente derivate da una «copia» della realtà, si trova sempre strutturalmente alle prese con problematiche di morte. Fotografia, cinema e televisione non possono mai prescindere, quando il loro uso e il loro esercizio siano consapevoli, dal riferimento ad alcuni presupposti che ne fondano la natura e gli stessi procedimenti produttivi. Jean-Luc Godard affermava che fare cinema consiste certo, esteriormente, nel *prendre des vues*, ma sostan-

zialmente equivale al *prendre des vies*, perché la cinepresa e la pellicola «rubano» la vita alla realtà per fissarne dei segni destinati poi a rianimare un'apparenza di mondo, una finzione esistenziale. Lo stesso giudizio paradossale può valere anche per la televisione e, soprattutto, per la fotografia. In tutti questi casi l'atto del produrre senso passa attraverso il congelamento di alcuni frammenti di vita (vita vera o ricostruita nell'universo simbolico della messa in scena), la loro fissazione su di un supporto che li rende disponibili a ogni tipo di intervento trasformativo e la loro meccanica, apparente rianimazione sulla superficie dello schermo o della carta. Il cinema e la televisione frantumano addirittura il tempo della vita in unità prive di significato, che possono poi riprodurre la falsa sensazione del movimento solo in virtù di un difetto dell'occhio umano e del senso della vista: la rianimazione sullo schermo del cadavere della realtà richiama gli scatti meccanici delle povere ranne dell'Abate Galvani; per il cinema si è già fatto l'esempio del cadavere «caricato» elettricamente e scosso secondo progetti che lo riducono al ruolo di strumento, di oggetto impersonale. La fotografia, in più, sembra liberare l'immagine dal tempo del suo referente per leggerla qualcosa che sarebbe comunque sfuggita allo sguardo «diretto», compromesso con il tempo e con il movimento; essa immobilizza l'istante, strappandolo alla successione cronologica per collocarlo in una durata potenziale e imprevedibile: quella dello sguardo che si impegna a leggerne la fissazione su di un supporto statico, della visione che individua nel segno qualcosa che non avrebbe mai potuto osservare nell'oggetto in movimento (2).

Ma questo eventuale arricchimento conoscitivo o estetico si fonda su di un'istanza di irrigidimento, su di un intervento mortale. Dimostra di aver capito molto bene queste cose Ingmar Bergman quando, in *Persona* (1966), alterna alle immagini della storia del rapporto fra ammalata e infermiera (variazioni simboliche dello stesso oggetto femminile di analisi) quelle corrispondenti agli strumenti dell'apparato-cinema, che consente alla storia e ai personaggi di esistere sulla superficie fantasmatica dello schermo: i due carboni incandescenti dell'arco voltaico; un frammento di pellicola che brucia e si spezza; alcuni fotogrammi rallentati, che passano senza il filtro dell'otturatore e che rivelano quindi tutto l'artificio della loro origine e della loro finalizzazione ad un processo di falsa evidenza... Il cinema uccide, suocchia dal cadavere con foga vampiresca quanto gli può servire, approfittando della notte o, meglio, della penombra delle sale di montaggio e di edizione, e poi mostra e vende le sue costruzioni artificiose, i suoi simulacri verosimili e suggestivi.

Forse è per questi motivi che la fotografia, il cinema e la televisione hanno spesso a che fare con la morte anche nei loro contenuti; forse, è per gli stessi motivi che il rapporto con la morte si trasforma molte volte, nelle loro manifestazioni, in una pratica macabra di spettacolo e di voyeurismo. Questi tre mezzi consentono infatti di accedere alla realtà come attraverso ad una finestra, con tutta l'indiscrezione, l'impertinenza, la facile protezione che accompagnano gli sguardi furtivi da quel luogo di visione. Il gusto del «vedere» senza essere visti libera dalla responsabilità di impegnarsi in un giudizio critico socializzabile e induce facilmente, nel

* Relazione presentata al Convegno Internazionale «La Morte Oggi», promosso dall'Assessorato ai Servizi Sociali e Culturali della Provincia di Milano e dal Centre Culturel Français di Milano, col patrocinio del CNR, tenutosi a Palazzo Isimbardi il 26 maggio 1984.

caso che stiamo esaminando, a trasformare la morte in spettacolo.

Lo spettacolo della morte

La macchina fotografica, così come la cinepresa e la telecamera, agisce spesso come un occhio allungato nella vita degli altri, capace di penetrare dappertutto con sfacciataggine, con impudenza. Nella fotografia, nel cinema e nella televisione affiora spesso, più o meno esplicitamente, una componente voyeuristica, che può dar luogo a curiosità morbosa o a comportamenti di sadismo indiretto nella visione.

Un cineasta come Jean-Marie Straub parlava di pornografia dell'immagine, prescindendo dai suoi contenuti: un'immagine è pornografica quando mostra acriticamente qualcosa, quando si limita a far vedere il proprio contenuto, senza recuperarlo in un discorso, in un lavoro linguisticamente trasformativo.

Il «vedere» qualcosa già visto da altri, hanno compiuto per noi tutte le scelte di oggetto e di modalità, implica sempre il rischio di una soggiacenza passiva, peggiore del famigerato uso del buco della serratura. Il «vedere» poi, solo per il gusto di vedere, il censurato dalla logica del privato, dell'intimità non violabile, implica l'adesione ad un irrazionale processo regressivo, molto vicino alle modalità dell'autocastrazione. Ma il «vedere» il censurato già «visto» da altri, che vi hanno consumato il loro progetto d'uso, comporta un deciso avvicinamento ai limiti della perversione. Si troverà forse sempre qualcuno disposto a motivare e a giustificare questo tipo di approccio, ma sarà costretto a farlo in virtù di un'iscrizione ideologica reazionaria e asociale, in virtù di un'ideologia di morte. La morte, appunto, alle prese con gli obiettivi delle tecniche riproduttive, corre il rischio di costruirsi un'immagine di sfruttamento spettacolare, di pervenire ad una forma di socializzazione scorretta ed esorcistica. La società contemporanea, tutta impegnata nel rigetto della morte (3), le sta facendo perdere le sue connotazioni sociali, le sue caratteristiche di evento che riguarda un intero gruppo, un'intera comunità; ma la fotografia, la televisione e il cinema di massa la stanno spogliando anche dei valori relativi alla sua dimensione privata. Comunque la si interpreti e la si valuti, è vero che la morte ha sempre partecipato di un'istanza collettiva, di un elevato grado di coinvolgimento sociale, ma è altrettanto vero che essa non può non costituire, dal punto di vista del soggetto protagonista, uno degli atti più privati e personali della sua vita: poiché si tratta di una vera «fine» di qualcosa, la morte costituisce un fatto esistenziale non delegabile, non recuperabile e non mutuabile dall'esperienza degli altri.

Quando la fotografia, il cinema e la televisione la spettacolarizzano, fanno infatti quasi sempre riferimento al corpo e alla sua mostra; e il corpo dell'uomo è, paradossalmente, il suo elemento di individualità più individuale, quasi più della sua stessa coscienza; un'individualità addirittura marcata dalla struttura del codice genetico (4). Questo corpo, in continua tensione fra l'oggettività e la soggettività, tra l'individualità e il rapporto di socializzazione, corre sempre il rischio di essere trasformato dalla morte, soprattutto se violenta, in un oggetto indifeso: un oggetto disponibile al consumo, alla visione e addirittura all'uso deresponsabilizzati, ad una serie di rapporti che possono



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11

Fotogrammi da: 1. R. Wiene, Il gabinetto del dottor Caligari, 1919; 2. M. Stiller, Il tesoro di Arne, 1919; 3. R. Clair, Entr'acte, 1924; 4. L. Milestone, All'ovest niente di nuovo, 1930; 5. L. Buñuel, L'âge d'or, 1930; 6. L. Buñuel, Las Hur-

des, 1932; 7. E. von Stroheim, Sinfonia nuziale, 1928; 8.9. S.M. Ejzenstejn, Ivan il Terribile, 1942; studio di inquadratura e fotogramma; 10. L. Visconti, Ossessione, 1943; 11. V. De Sica, Miracolo a Milano, 1950.

percorrere le strade dell'orrore o quelle della necrofilia, allontanandosi dai sentieri della comprensione partecipante o del rispetto pietoso.

Le immagini dei *mass-media* si impadroniscono spesso della morte come di un accadimento imprevedibile, ne privilegiano gli aspetti violenti e ne trascurano il valore di progetto ineluttabile. La considerano così ideologicamente come un'eccezione che riguarda alcuni sfortunati e non le attribuiscono alcuna funzione di esemplarità esistenziale: non aiutano assolutamente a capirla, ad accettarla, ad intrecciarla con la vita.

Le immagini di cadaveri, spesso arricchite dal dettaglio della ferita e dello strazio, rappresentano il risultato di un dominio non più mascherato del vitalismo acritico e irreflessivo della cultura di massa sull'evento che fa paura. Un dominio che non induce ad alcuna forma di riflessione, ma che al contrario la cancella o la respinge, per esorcizzare angosce individuali attraverso rituali collettivi a poco prezzo. Dietro la visualizzazione della morte violenta c'è un fondo di macabro narcisismo alla rovescia: nel cadavere «impressionante» dovrebbe specchiarsi tutta quanta la negatività di chi guarda, tutto quanto di se stesso e del mondo non riesce (e non vuole) capire, tutto quanto gli fa paura. Il narcisismo, lo sappiamo bene, si colloca in una dimensione di morte: il tentativo di esorcizzarla con la spudoratezza dello spettacolo si rivela allora come prodotto e condotto dalle stesse istanze (e dalle stesse ansie) che avrebbero dovuto essere così semplicemente soffocate. La morte nei *mass-media*, soprattutto in quelli che si servono dell'immagine, corre il rischio di essere considerata solo come un nemico tanto spaventoso e potente, che gli stessi modi di combatterlo o di esorcizzarlo si rivelano come iscritti nelle sue stesse logiche. La società contemporanea e i suoi mezzi di comunicazione iconica sembrano concedersi alla sua forza, quando scelgono la via di guardarla nella sua agghiacciante esteriorità, quando fingono di possederla attraverso le sue sconvolgenti rappresentazioni.

Questa morte, non considerata affatto come *partner* (né, tanto meno, come «sorella»), non interrogata nei suoi valori vitali, si distribuisce nei canali dello spettacolo contemporaneo, oscillando fra la banalizzazione della quantità e l'orrore dello *scoop*, del colpo di scena. L'informazione di massa gioca con la morte una delle sue partite più tragiche e, purtroppo, socialmente più legittimate.

Ma anche la finzione televisiva o cinematografica non è spesso da meno, quando mette in scena inverosimili scene di morte, costruite su eroismi impensabili, su manifestazioni improbabili di lucidità senza difetti, su situazioni di languide consapevolezze romantiche. Sembra che il cinema e la televisione (e, prima di loro, il teatro verista) abbiano mutuato i loro modelli di morte dal melodramma, dove si muore quasi sempre per cantare, per modulare l'ultimo respiro in una romanza interminabile. In un duro e raggelante saggio sulla morte in due ospedali statunitensi, frutto di una ricerca attribuibile alle istanze emergenti dell'etnometodologia (5), l'autore si premura di cancellare dalla mente del lettore qualunque modello di derivazione cinematografica a proposito del suo tema: in quei luoghi di «cura», la morte appare come il frutto di un tale sfinitimento e di una solitudine così marcata, che

spesso lo stesso personale medico e paramedico ne prende coscienza molto tempo dopo il verificarsi dell'evento.

Il cinema e la televisione, solitamente, trasferiscono questo oggetto comune della nostra quotidianità in un universo di rielaborazione fantastica sfuggente a qualunque verifica di realtà, o lo usano nella sua versione orrificata, esasperando gli aspetti più macabri della sua esteriorità. Quasi sempre, gli audiovisivi non fanno riferimento alla morte per porsi nei suoi confronti in una condizione di logica disponibilità, ma per isolarla come evento casuale, come malattia aleatoria. La stessa dimensione religiosa che, anche al livello più naturale, si intreccia quasi sempre con l'esperienza della morte è spesso cancellata dalle *performance* dei linguaggi iconici, quando non è strumentalizzata (sempre in omaggio all'effetto-spettacolo) in versioni decorativistiche (i ritmi delle preghiere, i colori della liturgia, l'atmosfera dei rituali...) o folkloristiche (sembra quasi che si materializzi un'insana gioia nel comportamento degli apparati produttivi e dei loro autori, quando l'azione di morte e il suo contorno possono essere collocati in un paese del Sud...).

Ma proprio nella prospettiva della dimensione religiosa è possibile formulare un'altra serie di osservazioni generali a proposito del rapporto tra morte e audiovisivi, cominciando ad affrontare anche l'analisi di alcuni casi, e di alcune opere, che invece si discostano nettamente (e positivamente) dai modelli fino a questo momento descritti.

La morte, fra l'angoscia e il simulacro

In uno dei saggi che compongono il suo volume *La società dei simulacri* (6), Perniola affronta il tema della morte, esplicitando un'opposizione radicale fra una cultura luterana (e giansenistica) e una cultura barocca (e gesuitica) del suo oggetto di indagine: un'opposizione collocabile, dunque, a cavallo tra il Sedicesimo e il Diciassettesimo secolo. All'angoscia luterana, che porta a considerare la vita come una meditazione sulla morte, il pensiero barocco contrappone un'esperienza di simulazione nei confronti della morte: un morire a se stessi, considerato come condizione fondamentale di ingresso nella vita, come apprendistato per vivere, e per vivere bene, senza angoscia. Da questo punto di vista, il pensiero barocco e controriformista sembra recuperare il valore costitutivo della morte nelle culture primarie, dove veniva solitamente simbolizzata in un rito di iniziazione finalizzato a consentire l'ingresso nella vita: con la differenza sostanziale, però, che nelle culture primarie l'istanza simbolica si esauriva nel tempo del rituale, mentre il principio della «morte a se stesso», elaborato soprattutto da teologi gesuiti, avrebbe dovuto continuamente incarnarsi nella quotidianità del soggetto. Questa morte vissuta come esperienza interiore radicale apre le porte alla libertà, al «gioco» della vita, e, nello stesso tempo, consente di agire nel mondo come in un «gran teatro», come in un sogno. La perdita dell'angoscia consente al soggetto e alla società di muoversi nella vita con la levità, il distacco e l'indifferenza che ne caratterizzano i fantasmi nel sogno; la società e la storia si manifestano come sogni, la stessa vita è un sogno, secondo Calderon (7) che si era ben inserito in questa prospettiva culturale. Ma accanto all'angoscia di Lutero e alla proposta liberatoria del Cardinale Bel-

larmino, Perniola ricorda anche un'altra visione della morte recuperabile nell'area protestante e oggi quantitativamente vincente: quella, calvinista, della sua negazione oltranzistica, che produce una concezione del tempo marcata da un elevato utilitarismo e tipica, come è noto, della produzione capitalistica.

Queste osservazioni possono apparire come insignificanti e collaterali in un discorso sul rapporto tra il cinema (in genere, i linguaggi iconici) e la morte, ma acquistano un interesse e un sapore molto invitanti quando siano accostate ad altre rilevazioni: fatta eccezione per molti, validissimi episodi delle cinematografie orientali (soprattutto, di quella giapponese, con Kenji Mizoguchi, Nagisa Oshima, Yasujiro Ozu e lo stesso Akira Kurosawa) e di alcune cinematografie emergenti del Terzo mondo, che hanno affrontato il problema della morte secondo i parametri delle loro tradizioni culturali e con un rigoroso atteggiamento di indagine e di approfondimento, gli autori appartenenti all'area del pensiero occidentale che più e con migliori risultati si sono impegnati in questo rischioso esercizio poetico fanno proprio riferimento alle due culture che poco sopra abbiamo coinvolto nelle nostre argomentazioni: quella protestante e quella che, semplicemente, potremmo definire come versione barocca del Cattolicesimo. Magari vi fanno riferimento per contrapposizione, come Luis Buñuel, ma la forma e il sistema dei contenuti dei loro film non può prescindere. È proprio un caso che Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson e Bergman da una parte, Buñuel e Federico Fellini dall'altra possano essere considerati come tra i più attendibili poeti della morte che la storia del cinema occidentale possa presentare? Bresson non è iscrivibile in una cultura luterana, ma in una affine dimensione giansenistica; e il surrealismo di Buñuel trova buona parte della materia per la sua affermazione proprio in una concezione barocca dell'esistenza e del rapporto religioso.

Intendiamo bene: qui non si vuole esaurire analiticamente tutto il rapporto tra la morte e il cinema, nemmeno nella prospettiva delle sue esperienze più convincenti e più riuscite. Si vogliono solo cogliere alcune tra le emergenze più significative della poetica cinematografica focalizzata sul tema della morte, per cercare di individuarvi un'eventuale motivazione culturale, un riferimento che ne giustifichi la pregnanza e la riuscita. Un'analisi almeno tendenzialmente completa non dovrebbe trascurare l'opera di altri autori, quali, ad esempio, John Cassavetes, Marco Ferreri, Glauber Rocha, Paolo e Vittorio Taviani, François Truffaut, Bertrand Tavernier... Lo stesso Godard ha spesso costruito le sue immagini con cadaveri e con sangue, ma si è trattato di un sangue inattendibile nella sua vivacità cromatica e nella sua ridondante quantità: una vernice brillante utilizzata per rivelare una delle tante finzioni della messa in scena; a Godard interessava demitizzare l'eccessiva carica di macabra violenza presente in molti film e, soprattutto, indurre nello spettatore un atteggiamento di visione attivo e critico; il suo discorso era interno al cinema e alle sue pratiche, spesso finalizzate ad un uso gastronomico dei suoi prodotti, a stuzzicare la «cupidigia degli occhi» per mezzo di superficiali procedimenti di conoscenza. Ci si potrebbe anche chiedere, in un'eventuale prospettiva totalizzante dell'analisi, perché un

regista come Ermanno Olmi, così radicato in un'esperienza culturale di religiosità popolare, abbia quasi emarginato la morte dai suoi interessi rappresentativi, utilizzandola soltanto come stimolo occasionale di ripensamento esistenziale (*Un certo giorno*, 1969) o nella sua versione di rischio catalizzatore di un'esperienza traumatica (*La circostanza*, 1974): sempre, comunque, al livello di un incidente fortuito. Ma, lo ripeto, non è certo la completezza dell'informazione il taglio privilegiato da questo mio intervento. Qui si vuol solo cercare di capire se alcuni degli autori tra i più profondi nell'affrontare il tema della morte abbiano in comune un riferimento culturale a un principio o a un'area di pensiero che motivi gli esiti del loro lavoro; e si cerca di affermare che questa origine delle loro pratiche rappresentative possa essere individuata nelle due proposte di cultura religiosa che più radicalmente e specificamente si siano occupate della morte, costruendo sulla loro nozione di morte un intero sistema antropologico. Il recupero dell'una o dell'altra delle due prospettive di morte, entrambe poi sconfitte dalla dominante concezione calvinistico-capitalistica, consente a questi autori di uscire dai modelli superficiali, consumistici ed esorcistici del cinema industriale e delle comunicazioni di massa, per riportarsi ad un livello di completezza problematica, di libera disponibilità nei confronti di un oggetto tanto complesso e tanto socialmente deformato. Non dimentichiamo, inoltre, che il cinema e gli audiovisivi sono di per se stessi degli imponenti apparati produttori di materiale onirico, che il film è già di per se stesso un sogno. In questo senso, la concezione barocca della morte dovrebbe avere una presa più facile sul loro immaginario di quella relativa all'ipotesi luterana: il cinema non dovrebbe avere bisogno nemmeno dell'iniziazione alla morte, della sua interiore simulazione, perché già saldamente radicato nella realtà simulacrale dell'esperienza onirica. E, infatti, è sempre facilmente recuperabile una superficie, formalistica e degenera caratterizzazione barocca nelle scene di morte che si affollano e si sovrappongono sugli schermi di massa di tutto il mondo occidentale. È forse per questo rapporto privilegiato tra il cinema e l'istanza barocca che uno degli autori qui considerati ha tentato più volte di coniugare i suoi fantasmi di morte, derivati da un universo luterano, con le categorie dell'altro riferimento culturale, riuscendo con risultati convincenti soprattutto in un film: si tratta, rispettivamente, di Bergman e del suo *Sussurri e grida* (1973). Fino a questo punto ho condotto un discorso sulla genericità dei modelli, di cinema e di cultura: un discorso che si è compromesso solo nell'indicazione di alcuni nomi e di alcune ipotesi classificatorie. Ora, nell'ultima parte dell'intervento, mi concentro addirittura su di un film. Non si tratta di un brusco salto di metodologia espositiva, ma dello sfruttamento dell'occasione offerta da un'opera, la cui analisi può consentirci di raccogliere tutti i fili delle nostre argomentazioni.

La morte, fra il sussurro e il grido

Nel film di Bergman, i personaggi possono essere suddivisi in tre gruppi: Agnese (la sorella ammalata, che muore) e Anna (la cameriera); Karin e Maria, le altre due sorelle; gli uomini (il dottore, il pastore e i mariti di Karin e di Maria).



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

Fotogrammi da: 1. C. T. Dreyer, *Dies irae*, 1943; 2. C. T. Dreyer, *Ordet*, 1954; 3. J. Cocteau, *Orfeo*, 1950; 4. A. Kurosawa, *Il trono di sangue*, 1957; 5. A. Resnais, *Hiroshima mon amour*, 1959; 6. P. P. Pasolini, *Accattone*, 1961; 7. M. Kobayashi, *Harakiri*, 1963; 8. P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964; 9. F. Truffaut, *Jules e Jim*, 1962; 10. L.-L. Godard, *Week-end, un uomo e una donna dal sabato al lunedì*, 1967.

Questi ultimi sono un poco tenuti ai margini del film: vi intervengono o perché motivati dal loro incarico professionale (il dottore e il pastore) o perché elementi costitutivi dei ricordi delle donne, come i mariti, che entrano direttamente in scena solo dopo la morte di Agnese, nel momento delle convenzioni sociali e del ritorno alla vita di tutti i giorni. L'atteggiamento degli uomini di fronte alla morte (che è il punto di vista nel quale si collocano queste brevi osservazioni sul film) è facilmente definibile: il pastore è immerso in un'angoscia di marca luterana, che lo spinge a dubitare della propria salvezza e a chiedere, al proposito, aiuto alla stessa morte, con una preghiera la cui carenza di fede è rivelata dai reiterati «se» con i quali inizia le sue frasi; il medico e, soprattutto, i mariti si collocano invece in una dimensione calvinistica, che li spinge a liberarsi in fretta dell'incidente familiare e a rivalutare immediatamente il fare e l'agire: licenziano Anna, sono contenti che la cerimonia funebre sia stata breve, desiderano correre subito alla stazione per evitare l'ostacolo della neve.

Il rapporto con la morte di Karin e di Maria è invece più complesso e tortuoso, perché il fondo culturale sul quale si costruisce si intreccia a volte con sentimentalismi e con disponibilità sconosciute agli uomini: Karin, che si vuole imporre una maschera di freddezza e di razionalità fino al masochismo, personaggio strindberghiano per eccellenza, trasforma la sua angoscia di morte in repulsione e in una radicale autocensura nei confronti di ogni cedimento affettivo, come dimostra soprattutto nella scena del sogno della resurrezione di Agnese, scena sulla quale ritorneremo tra poco; Maria, sensibile e irrazionale, dall'affettività facile e dal corpo disponibile, sembra quasi tentata da un rapporto anticonvenzionale con la morte, un rapporto di pietà e di sacrificio, quando nel sogno accetta di farsi abbracciare dal cadavere di Agnese, ma reagisce con tale violenza al suo cedimento caritatevole, da finire quasi strangolata dalle mani rigide della sorella: più tardi, dopo i funerali, Maria si distaccherà da Karin con una freddezza e con un sussiego individualistico e irridente ancora più marcati di quelli che abbiamo visti contraddistinguere il comportamento della sorella più anziana. Fin qui, dunque, nulla di nuovo: l'universo di morte nel quale si muovono tutti questi personaggi è quello dell'angoscia e della repulsione, fondamentalmente quello della fuga da una situazione anche solo cognitivamente dolorosa e dell'immersione in un cieco, utilitaristico vitalismo; questi aspetti della morte bergmaniana sembrano radicarsi direttamente in Lutero e in Calvino.

Ben diverso è il discorso per Agnese e Anna, che sono le protagoniste «moralì» del film. Agnese, per quanto ci dicono gli altri e per quanto sappiamo dalle pagine del suo diario, ha già da tempo accettato la morte proprio perché ha imparato a morire a se stessa (è già morta da tempo, potremmo dire), vivendo quindi con estrema intensità e con elegante piacere tutte le cose piccole e apparentemente insignificanti del suo sogno di vita, amando i personaggi e le cose che si allineano nel teatro del suo quotidiano; Anna ha a sua volta imparato a soffrire e ad amare, perché radicata nella saggezza delle sue umili origini, perché toccata duramente dal dolore (la scomparsa della figlia bambina) e perché consapevole fino in fondo del-

la sua situazione di dipendenza creaturale: nei confronti della moribonda e, poi della morta, si atteggia e si comporta non solo con un'intensa carica di disponibilità e di amore, ma vivendo la sua esperienza di morte come un fenomeno normale, serenamente omogeneo a tutti gli altri casi della sua vita. Queste due donne non sono assolutamente collocabili nell'universo dell'angoscia o della negazione, che abbiamo visto occupato dagli altri personaggi; la loro *ars moriendi* si fonda sulla prova di una morte interiore, dalla quale escono con un'attivitissima e gioiosa disposizione a vivere «bene». Non siamo forse entro i confini culturali elaborati dalla proposta religiosa e antropologica del Barocco? Ma c'è di più: la scena della resurrezione di Agnese è *sognata* da Anna; la buona cameriera desidera con tanta intensità di aiutare Agnese nella sua morte da sognarsela viva nel suo cammino di morte, respinta dalle sorelle e pronta per essere vezzeggiata, riscaldata, amata nel suo abbraccio materno. Se la vita è sogno, il sogno di Anna è vita e la morte di Agnese diventa un atto vitale: Agnese, con l'aiuto di Anna, muore e vive «bene» nello stesso tempo, nasce una seconda volta in un contesto di amore.

Si comprendono, allora, anche il senso e il valore del colore dominante in tutto l'arco del film: quel rosso violento, a proposito del quale il regista ha dato delle giustificazioni poco convincenti o, almeno, incomplete. Bergman ha infatti parlato del suo «rosso» come del colore del sangue e, quindi, dell'interiorità, ha voluto cioè indirizzare un'interpretazione del film verso il livello dell'analisi psicologica, del viaggio nelle regioni più nascoste dell'uomo per individuarvi i diversi modelli di valore che può assumervi l'esperienza della morte. Ma quel rosso che ricopre quasi tutte le pareti della villa, che è sangue nelle mani di Karin e del marito di Maria, che riempie l'immagine nei passaggi da una sequenza all'altra, è qualcosa di più: è il sintomo, forse involontario, del lavoro di Bergman per intrecciare due culture sulla morte, per uscire dalla sua originaria prospettiva luterana e per aprirsi alle istanze di un universo barocco. Il rosso, infatti, con il bianco e con il giallo-oro, è un colore fondamentale dell'esperienza figurativa barocca: un colore festivo, spettacolare, euforizzante, lontano da qualunque rapporto con sentimenti di angoscia.

Il colore dominante di *Sussurri e grida* richiama dunque il sangue, la lacerazione dolorosa, la paura della sofferenza; ma si intreccia anche con tradizioni espressive lontane dall'esperienza dell'angoscia o, comunque, finalizzate ad un suo superamento. Si può azzardare correttamente l'ipotesi, mi pare, che l'abbondante ricorso al rosso, nel film, sia la spia più evidente di un tentativo di sintesi fra due culture diverse della morte: un tentativo che Bergman aveva già messo in atto in altri film, ma che solo in questo sembra conseguire un risultato convincente. È forse per questi motivi che *Sussurri e grida* può essere considerato come uno dei film più eloquenti nei confronti della morte di tutta la storia del cinema, al di là di ogni giudizio sulla sua riuscita poetica e sull'equilibrio delle tensioni drammatiche al suo interno. Il film interessa, nella prospettiva del tema di questo Convegno, perché non riduce il suo lavoro sull'intreccio tra le due culture della morte al livello dei contenuti o della storia, ma lo trasporta anche unitariamente

nell'ambito delle sue forme espressive e del suo linguaggio; e perché riesce a collocare la morte di Agnese, la sua malattia, la sua stessa regressione (la lettura de *Il Circolo Pickwick*) nelle prospettive generali del rapporto tra il cinema e la morte, tra il cinema e la sua malattia cronica (la tensione fra realtà e finzione; l'endemica falsificazione della vita e della morte), tra il cinema e la regressione all'universo onirico della favola e dell'illusione che ogni film comporta.

Il segno vuoto

Con tutto questo non si è voluto dire che ogni discorso audiovisivo sulla morte debba necessariamente fondarsi, per cogliere nel segno, in un'ottica luterana o in un'ottica barocca o, meglio, in un rischioso incrocio fra le due prospettive culturali. Così come non si è voluto dire che tutto il negativo sulla morte nella società, nel cinema e negli audiovisivi contemporanei si ispiri ad una comune matrice calvinistica e capitalistica. Anche se, citando Perniola, la pretesa d'immaginare l'intera società in una dimensione eterna, ritmata dalle scadenze di un lavoro metodico, di una accumulazione costante e di una indefettibile rinuncia è sentita come un'assurdità da fanatici che non sanno né ben vivere, né ben morire (8) da parte della cultura barocca e, possiamo aggiungere, anche di quella luterana. Si sono solo voluti proporre modelli interpretativi di alcune tra le più significative emergenze della cultura audiovisiva contemporanea sulla morte; anche perché uno di questi modelli, quello barocco, ci consentirà di aggiungere un'altra osservazione, questa volta conclusiva, pertinente all'intero sistema dell'immagine e del suo consumo.

Si è già visto poco sopra come la prospettiva barocca sia quella più facilmente radicabile nell'esperienza audiovisiva, a causa delle sue immanenti caratterizzazioni oniriche. Ora si può trovare un'ulteriore verifica di questa predisposizione al connubio da un altro punto di vista, attento all'istanza simulacrale del Barocco e del pensiero contemporaneo. Quando il Barocco perde o indebolisce la sua fondazione religiosa, trasforma i suoi prodotti espressivi in simulacri, in segni privi di una realtà referenziale, in segni che rinviano a se stessi come oggetti finali, anziché come mezzi, di ogni processo conoscitivo: trasforma, ad esempio, l'esperienza interiore del morire a se stessi in una finzione spettacolare di morte. La società occidentale contemporanea, da parte sua, sta vivendo un momento di scambi simbolici, al suo interno, fondati proprio sull'apparenza del segno vuoto, sul rifiuto di ogni ipotesi realistica. Da questo punto di vista, cinema, televisione e fotografia concorrono sensibilmente ad elevare il tasso simulacrale e, quindi, superficialmente consumistico del contesto culturale nel quale sono inseriti. Si può parlare di tutto, ormai, ricorrendo ad ogni tipo di immagine, ma non si parla di nulla, perché ci si scambia segni che a loro volta non si scambiano con il reale (9). Se poi la realtà ha una sua connotazione negativa di dolore, di sofferenza e, addirittura, di terrore, non la si emargina dalle pratiche discorsive dei media, che, come abbiamo visto, hanno bisogno anche del terrore per aumentare il loro tasso di spettacolarità, ma, al contrario, la si mette frequentemente in scena, proprio con il fine di anestetizzare i sentimenti che la accompagnano e di rompere i ponti con i valori dell'oggetto di cui

si parla. È il caso della morte, che trionfa quantitativamente sugli schermi e sulle pagine dei rotocalchi, ma che si trasforma in una figura vuota del discorso, una figura non intrecciabile con alcuna esperienza reale. La degenerazione del Barocco sembra trovare, a proposito della morte, un facile terreno di conquista nella nostra società: soprattutto, negli usi ai quali vengono subordinate le pratiche comunicative ed espressive dell'immagine.



(1) Per queste e per le successive osservazioni di questo paragrafo, cfr. G. Bettetini, *Scritture di massa*, Rusconi, Milano 1980, pagg. 118-135. Si tratta di un testo al quale ha collaborato Aldo Grasso.

(2) Cfr. S. Langer, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978. Si tratta di un testo a volte pesantemente ideologizzato, ma ricco di feconde intuizioni.

(3) Cfr. J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.

(4) Cfr. S. Cotta, *Il corpo tra mortalità e trasfigurazione*, in *Studi Cattolici*, n. 215, ARES, Milano 1979, pagg. 3-10.

(5) Cfr. D. Sudnow, *L'organizzazione sociale della morte*, in AA.VV., *Etnometodologia*, a cura di P.P. Giglioli e A. Dal Lago, Il Mulino, Bologna 1983, pagg. 121-143.

(6) Cfr. M. Perniola, *La società dei simulacri*, Cappellini, Bologna 1983, in particolare il capitolo: *L'essere — per — la morte e il simulacro della morte*, pagg. 79-111. Non condividiamo affatto molte delle tesi sostenute dall'autore, ma ci colpisce la lucidità dell'analisi, alla quale facciamo riferimento.

(7) Cfr. P. Calderon de la Barca, *La vita è sogno*, 1631-34, 1673, Signorelli, Milano 1927.

(8) In Perniola, *cit.*

(9) Cfr. Baudrillard, *cit.*

Fotogrammi da: 1. M. Jancsó, *L'Armata a cavallo*, 1967; 2. S. Kubrick, *2001: odissea nello spazio*, 1968; 3. F. Fellini, *Fellini-Satyricon*, 1969; 4. G. Bettetini, *Simmelweis*, 1980; 5. I. Bergman,

Il settimo sigillo, 1956; 6. I. Bergman, *Il posto delle fragole*, 1957; 7. I. Bergman, *Persona*, 1965; 8. 10. I. Bergman, *Sussurri e grida*, 1973; 9. T. Anghelopoulos, *La recita*, 1975.



Giovanni Testori

Conversazione con Antonio Acuto

Socializzazione e raffigurazione della morte in Lombardia

D. In architettura, il tema del cimitero è diventato oggi occasione per disegnare una città dei morti che tende a proporsi come metafora di una diversa città dei vivi o, comunque, a esprimere una critica alla città dei vivi così come è venuta configurandosi. Ci sembra questo un approccio ancora radicato in un'ideologia laicista, magari rammodernata e aggiornata, di cui di recente è pervasa certa letteratura e certa sociologia, che interpreta la storia della morte, gli atteggiamenti, la mentalità ad essa ispirati nel tempo, come il periodico manifestarsi di un presentimento, di sintomi di qualcosa di altro, di estraneo, dalla vita. Lo sconcerto, per chi si trovi a dover progettare — ma forse non solo per costui — sta nella tautologia secondo cui si deve convenzionalmente affrontare il tema della morte. Ma è davvero impossibile superare l'impassibilità naturalista o l'ovvietà storicista (e la loro volgarizzazione funzionale e simbolica), per rendere significativa la morte sulla scena della città? Ad esempio: riassimilare lo spazio della morte nella vita urbana, ristabilire continuità fra cimitero e insediamento umano, immaginando una città che si modifica perché deve riaccolgere i luoghi dei morti?

R. Mi pare che il tema della morte e del cimitero sia un tema capitale, perché sottende tutti gli altri temi. Se il progetto di architettura può supporre di recuperare la morte nella struttura della città, ciò presuppone che la morte sia ancora significata, sia una realtà, in ogni caso accettata, sulla quale si possa dare una risposta; non una realtà evitata. Come una volta era incorporato alla chiesa, il

cimitero può reincorporarsi, oggi, alla città — e non so se ciò debba significare proprio portarlo nel centro —: è comunque certo che essa non può più sancirne l'espulsione, ma deve accettarne la presenza in coabitazione, in convivenza. Ciò presuppone che la morte, anziché esorcizzata, venga considerata; e, quindi, che si accolga e si nomini la sua realtà. Il cimitero non è luogo d'orrore, non è luogo di morbosità, ma luogo di realtà. Un progetto d'architettura così concepito mi troverebbe assolutamente d'accordo.

In certi paesi, i morti venivano trasportati in luoghi bellissimi, che però erano partecipi della vita e perciò, in tal caso, non si poneva il problema del reinserimento. Ricordo un cimitero a Solio in Val Bregaglia, subito dopo Chiavenna, dove inizia la salita al Maloia. Là c'è la chiesa evangelica e dal cimitero si domina tutta la valle sino al Maloia. È il luogo prescelto perché gode del più bel panorama. Stranamente — anzi, con molto senso — le tombe sono tutte uguali, quasi tutte vegetali; composte di fiori, cespugli, piccole lapidi. Regna un'uguaglianza che è ordine interiore. Entrando, un cartello dice: *Fate visite brevi e compunte. I vostri morti.* Sembrerebbe che siano i morti a volerle brevi, probabilmente perché non si vogliono colloqui. Da parte mia credo che il cimitero possa essere — anzi, è bene che diventi — anche luogo d'incontro. Non che obbligatoriamente si debba pregare e parlare poi solo di morte o di morti, perché allora sarebbe ribadire la separazione: ci si trova, si prega, si ricorda e si parla, ma anche della vita. È il luogo in cui gli ideologismi non esistono più. Alla mattina, ad esempio, quando vado al cimi-

tero, incontro cristiani, comunisti, atei: lì, si ritrovano tutti; lì, cade ogni divisione. Questa unificazione, che è unità profonda, direi una specie di fratellanza, si costituisce più sulle tombe, più sui morti, che sulla vita... Comunque, per tornare al tema iniziale, credo che quando l'architettura avrà dato forma a questo progetto di città ed al cuore di questo progetto, il cimitero, la morte ritroverà un significato interno al pulsare civile della collettività. Ognuno potrà vivere la morte non più come incubo, atrocità o fuga, ma come realtà dolorosa, lacerante, sulla quale tuttavia è possibile costruire una salvezza per chi è morto e, per chi resta, una storia...

D. In altre occasioni, ad esempio indagando su tipologie parimenti espulse dalla città, gli ospedali psichiatrici o le carceri, abbiamo riscontrato che il fallimento di certe operazioni, anche generose, tendenti a riassimilare nel corpo urbano, non dipendeva da carenze nell'ipotesi scientifica o anche di gestione, ma dal fatto che spesso la città è inospitale, non è in grado di riassorbire il malato, il dimesso...

R. Perché non è più città; perché ha perso la realtà propria di città, riducendosi a solo luogo, o di lavoro, o di abitazione, o di sfruttamento. Io scendo la mattina dalle Ferrovie Nord; faccio dunque un determinato percorso, poi, la sera, lo rifaccio. Come dimostrano i reiterati lamenti ai nostri amministratori, Milano non è più città dove l'uomo incontra ed è invitato ad incontrare dei simili, dei fratelli (lo dico cristianamente), dei concittadini. Milano è la città più drammatica d'Europa, forse perché, a causa della sua collocazione, qui finisce il Sud e comincia il Nord. È densa di tensioni. Urbanisticamente è impari rispetto alle trasformazioni di questi ultimi decenni. Al tempo stesso è drammaticamente vera. Il senso della convivenza, a Milano, si riduce progressivamente; ognuno agisce per se stesso; la città è piena di gesti d'inimicizia verso gli altri, verso l'istituzione-città e, quindi, anche verso se stessi. Milano non accoglie più e, forse, non si accoglie più. Dunque, è ancora città? Credo che nel profondo lo sia ancora. Però cosa si fa, cosa fa ognuno di noi, perché il profondo, perché il murmure di vera città che in essa risuona diventi atto? Pochissimo. Una città non a misura dell'uomo moltiplica la disumanità dell'uomo che la abita: una città sporca induce a sporcarla ulteriormente; se fosse pulita, meno facilmente si innescerebbe questo meccanismo perverso... Una città che, come progetto o realtà architettonica, è disumana, aumenta la disumanità; ma, altrettanto, la disumanità degli uomini aumenta anche la disumanità del progetto o del non-progetto, del modo assurdo di ingigantirsi o rattrappirsi d'una città. Quindi è inospitale per i vecchi, è inospitale per i malati, è inospitale per i bambini, è inospitale per gli handicappati. Dove sono i par-

chi? I quartieri delle periferie si riempiono di vecchi. Quarto Oggiaro, prima, era un luogo di gioventù disperata; ora, è un dormitorio di vecchi disperati. Non c'è niente: non un cinema, non un bar dove bere un bicchiere; nulla. E, questa, è la reciprocità? Ad esempio, se in città fossero, non sporadicamente, piantati dei fiori, la si deturperebbe meno. Se i fiori e i cespugli fossero realtà, ognuno capirebbe che la gioia sua di vederli è gioia di tutti. Addentrandosi nel nucleo primario, nella cellula di questa condizione, si spalanca il vuoto della risposta. Noi viviamo come uomini ai quali viene continuamente conculcata una domanda, strozzata e coperta da notizie visive, orali, vocali, che possono essere anche il benessere, ovvero come ci si veste; ovvero come si va a fare il week-end. Una città che non permette all'uomo di enucleare da sé la sua domanda, di interrogarsi su cosa sia la sua dignità, la sua ragione, il suo senso, e che lo opprime, invece, con una quantità di sollecitazioni tutte protese all'assassinio della domanda stessa; ecco, così è una città, una città che non risponde al proprio ruolo.

D. Potremmo tentare una schematizzazione, contrapponendo alla spiritualità il mito. Il mito colto nella attitudine a razionalizzare, cioè a assicurare e rappresentare la società nel suo processo di continuità, dentro un processo evolutivo — per così dire — garantito e legittimato. La spiritualità colta nella attitudine ad accogliere, ad addossarsi e far proprie le crisi, il dolore, ed a ribaltarne il significato, trasformandolo e finalizzandolo in cultura costruita. Saremmo portati a dire che storicamente in Lombardia il mito — che oggi è pure presente: non siamo assillati da quello del benessere, delle evocazioni, attraverso consumi, spettacoli, mostre, informazioni? — non ha ottenuto una facile cittadinanza. Proprio nei momenti decisivi, una certa spiritualità, talvolta incorporata in pietà, è sopraggiunta a svolgere un atto risolutivo, incidendo in profondità sul destino di Lombardia...

R. Da sempre, è certo, attraverso Parini, Manzoni e, risalendo più addietro, alla edificazione della Ca' Granda, è possibile riscontrare il rapporto strettissimo tra costruttività religiosa e costruttività civica protese a partecipare, servire e guarire il concittadino malato. Tuttavia la parola «spiritualità», nella sua vastità, a me suona un po' generica e astratta. Oggi, in fondo — anche riferendomi ad alcune precise realtà, quali la diffusa ripresa della fede e della sua concreta testimonianza fra i giovani, che trova il suo centro di «movimento» in Milano — mi sembra che la spiritualità s'incarni e si condensi in ciò che è specifico dell'uomo: la domanda — come dicevo prima — sul proprio destino. La carità, il soccorso, la solidarietà, la corrispondenza, e soprattutto ciò che racchiude tutto, la fratellanza, hanno un senso



1



4



2



3



5



6



7



8



9



10



11

Chiesa di S. Gaudenzio, Novara: 1. G. Ferrari, Polittico delle Storie di S. Gaudenzio, 1514-16; 2. Morazzone, Cappella della Buona Morte, 1620: part. delle mani di un morto; 3. Tanzio da Varallo, Cappella dell'Angelo Custode, 1627: part. della Battaglia di Sennacherib. 4. Anonimo, Funerali di S. Carlo Borromeo, Chiesa del Sacro

Monte, Arona, XVII sec. 5. Caravaggio, Morte della Vergine, 1606. 6. A. Morbelli, La sedia vuota, 1902. 7. G. Pellizza da Volpedo, L'annegato, 1894. 8. G. Segantini, L'agonia di Comala, 1895. 9. U. Boccioni, L'annegato, 1907. 10. M. Rosso, Disegno. 11. C. Carrà, Studio per i funerali dell'anarchico Galli, 1910.

e una misura solo se io do una risposta alla domanda o, quantomeno, se permetto che la domanda appaia. Oggi la cultura dell'informazione e, soprattutto, la «cultura dell'indifferenza», per poter resistere, costringono consapevolmente l'uomo a rimanere all'oscuro della propria domanda. Anche la morte è una domanda. La solidarietà, la fratellanza dentro la morte e quindi il ri-accogliere la morte, i morti, nel corpo della città, quasi come una cara abitudine, è possibile solo quando la morte diventa anche risposta: dolorosa, dura, difficile, ma risposta. In un cimitero non assisteremo mai ad un dialogo men che umano, perché la morte ha una capacità di sciogliere, di fondere tutte le diversità. Quanto più la morte apre la risposta al destino dell'uomo, tanto più questo dialogo accade e accadrà, com'è accaduto sempre.

D. *Per spiritualità intendevamo proprio un atteggiamento collettivo, non un fatto singolare: la capacità di interrogarsi solidariamente nella società sui fattori di crisi per trovare adeguate risposte. Forse che in Lombardia, la poesia non è forma di rappresentazione? Manzoni, ad esempio, più che in poesia non rappresenta il concerto dei personaggi in drammaturgia? E la pittura non diventa qui strumento di espressione totale, anche corporea, di questa spiritualità? Ariès afferma che la morte è iconofila, cioè che è attraverso l'immagine, più che attraverso la letteratura, che la morte si inverte. In generale non si può dissentire. Ma nel nostro caso, riferendoci a quanto da Lei scritto a proposito della pietà per la presentazione della mostra sul Seicento lombardo, crediamo si possa sostenere che proprio la Pittura lombarda annovera tra le proprie caratteristiche peculiari la capacità di dar voce a questa spiritualità, intendendola come atteggiamento che fa proprie le crisi, non le rifiuta, non le sublima, ma le assume e utilizza per dare risposte sulla realtà in divenire.*

R. La Pittura lombarda privilegia, da sempre, momenti di rappresentazione teatrale; assume la drammaturgia che era stata delle Sacre rappresentazioni: tutti i cicli, i cicli dei Sacri Monti (che sono Sacre rappresentazioni stabili, in cui l'atto drammatico veniva compiuto dai pellegrini), così come i grandi cicli sulla peste e su San Carlo, sono rappresentazioni che muovono gli affetti come li sa muovere la finzione teatrale. Con il suo realismo, questa specie di adesione quotidiana non arriva forse fino alla pelle per poter toccare il cuore e l'anima? Senz'altro. E credo anche che nell'Arte pittorica lombarda ci sia un sottofondo rammemorante, che si estende dal «cimiteriale», come nel Seicento, a un senso profondo di consapevolezza, di pietà, una sorta di rosario recitato per i morti. In questo senso si può arrivare fino a Morlotti, al suo «ciclo» sui teschi che riprende veramente la meditazione di tutto il Seicento lombardo; il teschio come abbracciabile e

amorevole documento della propria caducità, della propria cenere. Ma la morte non è presente solo qui; è anche in tutta la grande poesia; anche nella figurazione d'un paesaggio o in una poesia d'amore. Se l'arte è veramente grande, non può non avvertire che, poi, viene notte; che la luce si spegne, che ogni cosa finisce. Finitezza, il sentimento della finitezza: in questo è il grande segreto della cultura lombarda. Invece di lasciarlo alla delibazione individuale, pur senza nulla togliere alla presenza di ciascun essere, è lombardo portare il sentimento della finitezza, della morte, a livello corale, a livello di compartecipazione e, in un certo senso, scegliere la strada dell'adunanza per illustrarlo con le immagini, con le rappresentazioni; quindi, adottare il ciclo, come livello di maggiore socialità.

D. *E questo lo si trova altrettanto nella campagna quanto nella città.*

R. In campagna, oggi lo si riconosce ancor di più. Basta che si lasci riaffiorare questo senso di comunità (paese, quartiere) ed ecco riaffiorare anche il senso collettivo della morte. Ancora oggi nei paesi quando muore qualcuno, non son solo i parenti a visitare il morto, a pregare, a vegliarlo, ad onorarlo, ma tutto il paese. Mentre in una città, muore qualcuno al nostro stesso piano e non viene neppure il pensiero d'andarlo a visitare. Ma c'è una memoria del bisogno partecipativo che riemerge lentamente ed è tipica di Milano, della sua struttura culturale, civile, religiosa. È lo specifico della lombardità, come ho già detto, senza togliere nulla all'individualità e alla coscienza del singolo, immediatamente la riflette e rigenera nel bisogno d'estendersi e nella necessità d'allargarla in un rapporto fraterno e corale. È questa stessa ripresa d'un sentimento comunitario, che corre oggi fra i giovani. Nei paesi, seppure devastati, la televisione non è ancora riuscita ad ucciderlo: ai matrimoni, non vanno solo gli invitati, ma tutto il paese; tuttora lo sposo gira le osterie prima del matrimonio, per brindare. Il bisogno partecipativo sopravvive.

Se vuole salvarsi in quanto tale, credo che la città debba trovare modi nuovi di partecipare le difficoltà, le tempeste del presente, altrimenti, è la solitudine totale; è la demenza, è la destituzione di tutti i fattori associativi: l'amore, la nascita, i matrimoni, le feste, la morte; altrimenti è destituire la città dal suo valore di chiamata corale. Allora, ritengo che il disegno di riportare i cimiteri ed i luoghi della morte all'interno della vita urbana, non sia solo un gesto forzato, ma un gesto necessario che individua un preciso bisogno.

La pittura, la letteratura, il teatro, la poesia, la musica: pensiamo, per esempio, alla capacità che ha Giuseppe Verdi di risolvere, di affrontare la morte e ribaltarla. I suoi personaggi arrivano fatalmente al punto di morte, ed è lì che, di colpo, s'apre in loro

la possibilità della resurrezione. Verdi è probabilmente il più grande drammaturgo che abbia avuto l'Italia: la sua grande arte, d'impianto teatrale e di rapporto comunitario, è tipica della Lombardia, tipica di Milano. Il suo significato si può cogliere oggi solo se è possibile illuminare l'angoscia di non poter riscattare la morte, la malattia, la droga, la pazzia, il dolore, l'amore. L'intuizione urbanistica che riporta il cimitero nel corpo urbano, tanto quanto la chiesa, la cattedrale, la casa comunale, sicuramente prima dello stadio, delle piscine, eccetera, non può non prendere atto che, dentro queste occasioni architettoniche, occorre riportare all'interno della città, intesa quale struttura affettiva, economica e urbanistica, i malati, i drogati, i vecchi, gli handicappati. Non si possono riportare la morte e i cimiteri nella città, se poi, qui, non ci son strade e luoghi per far camminare i debilitati...

D. *Oltre a Morlotti, fra i pittori lombardi contemporanei, chi tratta il tema della morte e sente il bisogno di enunciarlo?*

R. Tutta la pittura della cosiddetta Terza generazione, quella di Ferroni e di Guerreschi, in tempo nota come la «Banda di Corso Garibaldi», ha molto avvertito e avverte tuttora questa presenza e ne restituisce immagini lucide, estreme. Essa è sentita altresì nel gruppo immediatamente successivo: quello di Ossola, Ferrari, Bonetti, costituito da pittori di cultura fra lombarda e ticinese. A Brescia poi c'è Cottini, un pittore poco noto, che ha fatto disegni bellissimi anni fa sul tema della morte nelle case. Si tenevano dei raduni intorno al morto molto realisti, molto neo-romanigiani, neocerutiani. Vorrei altresì ricordare quel lungo, memorabile «ciclo» lombardo che sono le incisioni di Federico Galli, nel quale la morte della natura viene presentificata come allarme, mostrandone il senso primario, la indispensabilità e la bellezza. Poi, diversamente dalle generazioni più vecchie maggiormente interessate a problemi di forma, alcuni giovani pittori, che sto seguendo, si pongono problemi più duramente esistenziali e quindi sono molto aperti alla ricerca di un'iconologia, di un'iconografia della morte. Osservando la pittura contemporanea nel mondo, l'insistenza dell'immagine del teschio, per esempio, è sconvolgente; se si allestisse una mostra sull'immagine di Cristo nell'arte contemporanea, si vedrebbe un sacro filo rosso, una continuità mai interrotta; fuori da ogni ideologia, non c'è alcun pittore che si sia mai rifiutato, se richiesto, di cimentarsi su tale tema. Analoghe ricorrenze si scoprirebbero indagando l'immagine della morte, di cui il teschio è l'emblema; della morte per sopraffazione, per ingiustizia, per guerra, per violenza, per droga, per fame...

D. *Si tratta più della morte degli altri, come fatto di violenza sociale. Più rara mi sembra la meditazione sulla morte come senti-*

mento della morte interiore, di sé.

R. Non direi, se teniamo conto degli autoritratti, per esempio di Bacon, di Giacometti, di Varlin... In Italia, forse, questa ricerca ha minore evidenza, anche se vorrei ricordare ancora Morlotti. Lo stesso Guttuso torna sempre su questo tema e non si tratta di una esigenza estetica, esso è l'emblema di ciò che non si può valicare senza porsi delle domande. Quel che avete detto a proposito dell'architettura del cimitero, l'inserimento e la continuità, m'interessa molto; specie se pensiamo che un tempo, quando il cimitero era intorno alla chiesa, la cinta di separazione fra morte e vita era pressoché inesistente. Mi piacerebbe sapere da voi architetti se in una città come Milano, con i due enormi monumenti del Monumentale e di Musocco, i cimiteri debbano essere piccoli e diffusi, o piuttosto pochi e grandi; non in ragione d'una regola, ma, piuttosto, per una necessità morale presente anche nel disegno della città. Risalendo dalla morte alla vita: i quartieri, ad esempio, sono un'esperienza conclusa, oppure emerge ancora la necessità di ricostruirli, per riassorbire il processo di disgregazione? Vi chiedo: il quartiere, ciò che era il quartiere, e che rendeva vivibile, partecipata, e partecipabile la vita (e con la vita, la morte) in una parte di città e poi fra più parti di città, dunque fra quartiere e quartiere, come può rinascere urbanisticamente? Quarto Oggiaro, Baggio, eccetera, dovrebbero essere quartieri, ma ne posseggono il cuore?

D. Forse era la diversa cultura del lavoro, più che dei veri e propri centri di vita, a garantire un tessuto di relazione. Mi domando se le periferie di Sironi non esprimessero un vuoto, una «terra di nessuno», proprio nel raffigurare situazioni di confine, oltre che tra città e campagna, anche verso qualcosa di temporale: in esse si intuisce il passaggio, il transito, uno stato di trapasso verso la morte della città industriale.

R. Sono d'accordo. Ma Sironi ha dipinto la Milano prima del grande fenomeno dell'immigrazione, e soprattutto prima della grande avventura del Capitalismo; ora la situazione della periferia è mutata, molto mutata: a tratti, la sua solitudine la sento come una colpa terribile, anche di me, per quel che valgo; di me, intendo come uomo (di cultura e non); forse, la città è tutta da ripensare; forse è tutta da ridisegnare partendo dalla periferia, che ne sembra la parte più morta... chissà che così non si torni a qualcosa che assomigli di più alla vita...



1. A. Giacometti, Donna con la gola recisa, 1932-33. 2. A. Savinio, Piazza della Scala, 1947. 3. G. Manzù, Cristo con generale, 1947. 4. M. Sironi, Il mio funerale, 1960.

5. C. Guerreschi, Atto di violenza, 1964. 6. G.F. Ferri, Leggenda dell'annegato, 1965. 7. L. Cottini, Per la peste, 1971. 8. E. Morlotti, Teschio, ricordo di F.A., 1974.



Karlheinz Stockhausen

Conversazione con Guido Canella e Luigi Ferrari

Musica e morte: "Sabato da luce"

Karlheinz Stockhausen, cinquantasei anni ad agosto, uno dei protagonisti della vita musicale contemporanea, è a Milano, per la rappresentazione, al Palazzo dello Sport, di *Samstag* (Sabato), seconda opera del ciclo *Licht* (Luce) dedicato ai giorni della settimana. Un intervallo di più di tre anni separa *Samstag* da *Donnerstag* (Giovedì), primo lavoro compiuto del ciclo, andato per la prima volta in scena nel marzo 1981 al Teatro alla Scala, per la regia di Luca Ronconi, le scene e i costumi di Gae Aulenti. Ad essi di nuovo è affidata la responsabilità dell'allestimento di *Samstag*, la cui prima rappresentazione assoluta a Milano lega ormai in misura significativa il nome della città a un progetto artistico di grande impegno, il cui completamento richiederà all'autore almeno un'altra quindicina d'anni. Musica, libretto, danza, azioni e gesti di *Samstag*, così come di *Donnerstag*, sono interamente di Stockhausen. Il ciclo *Licht* nel suo insieme permette dunque al compositore di sviluppare, oltre che un organismo musicale di formidabile complessità strutturale, anche un vasto programma filosofico-letterario, calato in una suggestiva visione cosmologica le cui figure protagoniste sono "puri spiriti", dai nomi di per sé evocativi: Michael, Eva, Lucifer. I sette giorni di *Licht* scandiscono altrettanti momenti nel corso dei quali la riflessione si rifrange, per concentrarsi sull'uno o sull'altro dei protagonisti, sulle gesta nel rispettivo dominio, sulle reciproche relazioni, sulla *Weltanschauung* della quale ciascuno è portatore (e signore). E se *Donnerstag* è il giorno di Michael-Thor-Donner, della sua incarnazione e missione sulla Terra ('laboratorio' ove il Demiurgo sperimenta nell'Uomo l'inedita commistione di spirito e di materia) e della finale risalita nella dimora celeste, *Samstag* è il giorno dell'antagonista Lucifer, spirito della ragione lucida e del cinismo corrosivo, sprezzante osteggiatore dell'estensione temporale della materia, della vita e di tutte le sue banali necessità: conservazione, riproduzione, crescita. Lucifer aspira all'annullamento del tempo e all'espansione nello spazio del suono liberato dagli impacci del tangibile. La morte come passaggio dinamico, come esame, come occasione di rinascita dopo la dismissione dei sensi corporei è il contesto entro il quale, in

Samstag, il signore del nero ci affida il messaggio del suo *Requiem*. Di musica, di morte e di musica della morte parliamo con Stockhausen in un colloquio registrato a Milano, in una serata del tardo aprile, dopo una giornata di prova per *Samstag*. Il colloquio è stato raccolto da Luigi Ferrari.

D. Musica e morte: esiste un rapporto, tra i due termini, che si è manifestato, nel corso della storia, in molti modi diversi. E che anche oggi si manifesta variamente nel lavoro di quei compositori che scelgono di porsi a confronto diretto con la realtà della morte: o rappresentandola 'attraverso' la musica, o addirittura portandola 'dentro' la musica...

R. Conosco solamente dei *Requiem* composti dai miei colleghi negli ultimi trent'anni. E sono nella forma tradizionale, in diversi movimenti, del *Requiem* cattolico. Ma non vedo composizioni che abbiano messo a confronto l'ascoltatore con il problema di morire. Ho parlato di funzione della morte in relazione alla mia composizione *Sirius*. *Sirius* è pensato sulle quattro stagioni. E l'uomo, il basso, vi rappresenta il Capricorno. È l'inverno, è il seme nella terra; e la terra è collegata in un senso preciso alla morte: vita invisibile, bianca per me, ma nera per qualcun'altro; bianca in Oriente, in Occidente nera.

Allora: l'uomo è l'inverno, il Capricorno, la notte, la terra ed è collegato all'idea della morte, transizione tra l'autunno e la primavera, quando rinasce nuova la vita. Il ben noto *morendo*, presente in tante par-

titure verso la fine di una sezione, corrisponde sempre all'intento del compositore di lasciar morire un certo processo, per poter concludere quella sezione o per prepararne una nuova. Per questo il *morendo* possiede tanta varietà. Non ho fatto uso di questo termine in una mia partitura se non due o tre volte. Ma spesso io lascio morire letteralmente, in senso strutturale, un certo sviluppo prima di costruire, dopo questo momento di nulla, di calma, di pausa, un nuovo processo. Nei miei lavori più recenti pongo in atto diversi processi simultanei: perciò, questa idea del *morendo* vale qualche volta per un certo 'strato' proprio mentre in un altro si manifesta un *climax*, un momento culminante di attività. Allora l'idea si fa polifonica, polivalente: la morte appare soltanto un aspetto relativo a un organismo, a uno 'strato', mentre altri 'strati' sono in un diverso momento di sviluppo; non esiste più, nell'impiego di un *morendo*, l'idea di una situazione fatale.

D. Si tratta dunque del passaggio dalla rappresentazione della morte come fenomeno individuale e isolato a quella di condizione generale e continua. È dar corpo con la musica a un processo che si modella su quello naturale in cui, ad un tempo, la vita che in alcuni insorge, in altri scompare...

R. Già le mie prime opere erano, se così posso dire, esempi musicali della mia concezione della nascita e della morte. Tutti i momenti di una forma sono determinati dalla morte che è, al tempo stesso, punto di una nuova partenza verso la 'reincarnazione' della forma. Ogni atto di una costruzione musicale, ogni suo momento è determinato dalla morte, se così posso dire. Morte è oggi un termine tecnico. La morte dell'uomo è soltanto una delle sue forme, come la musica è la forma astratta dei processi che costituiscono la vita degli organismi.

D. Ci allontaniamo così dal *Requiem* come celebrazione della morte-evento, per considerare la morte un vero e proprio 'principio' compositivo. È questa una caratteristica diffusa del pensiero musicale contemporaneo, oppure una qualità peculiare allo specifico di certi compositori, oppure ancora un segno della crisi dell'intero modello culturale di cui la musica è parte? Se pensiamo, ad esempio, alla funzione della morte rappresentata nel teatro musicale dell'Ottocento, troviamo una catastrofe finale verso la quale tutto ciò che 'viene prima' conduce necessariamente. Ma con quel momento di risoluzione del dramma, tutti gli spettatori possono ben identificarsi, perché la morte si manifesta, di volta in volta, come purificazione, come castigo, come liberazione...

R. Liberazione dal dolore, non liberazione dell'anima. Già nel teatro greco classico la morte è soluzione di un dramma: la morte come fine. Ma, in altre tradizioni, la morte è punto di partenza per un nuovo atto. Nel teatro *Nô* giapponese, alcuni personaggi che muoiono appaiono in seguito come spiriti; qualche volta la morte è addirittura il momento iniziale di un'azione scenica. È vero che la tradizione europea, principalmente influenzata dal cristianesimo, dal cristianesimo giudaico, se posso usare l'espressione,

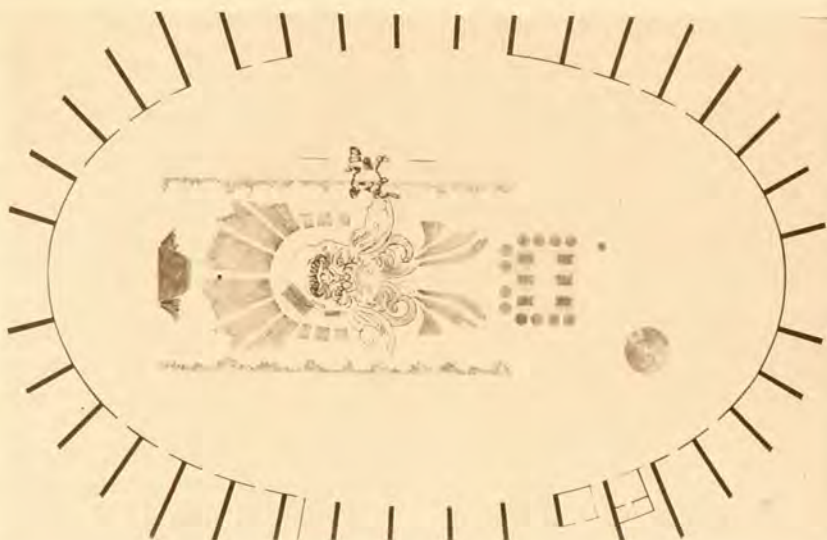
si ferma al momento della morte fisica. Sono rimasto molto impressionato, però, da certi riti funebri a Bali, in cui il processo del bruciare il corpo qualche volta dura a lungo: è necessario infatti aspettare, se il defunto non ha molti soldi, due o tre settimane il momento in cui un altro, più ricco, può pagare il rito. Allora il morto più povero entra a far parte di questa cerimonia, e due o tre corpi sono bruciati insieme. Il rito ha una musica, una danza speciale e dura qualche volta due o tre ore, in un luogo particolare. Diventa insomma un grande evento teatrale, con processioni, costumi e specifici strumenti musicali, con suoni che non si ascoltano a Bali nel Ramajana, il teatro di ogni giorno.

Mi è parso che il processo del morire costituisse un tema assai più lungo che un *Requiem*, congedo definitivo che esprime solo il desiderio di coloro che cantano, e cioè che il morto trovi la luce, la *lux aeterna*, e niente di più. Nessuno, in tutta la nostra tradizione, ha mai trattato del processo del morire. I luoghi di Bali o, per esempio, del Messico azteco sono architettonicamente caratterizzati come preparazione al processo del morire. E in Siria ci sono case come i nostri gratacieli, a molti piani, per mettervi i sarcofagi dei morti uno sopra l'altro. È molto interessante entrare in questi edifici.

Quando ho assistito a quei riti con musiche e danze, mi sono immaginato dei sacerdoti nell'atto di accompagnare i morti, gli spiriti dei morti. Lo stesso avveniva tra gli Egizi, nelle piramidi: la morte appariva un argomento straordinario agli artisti, ai musicisti, ai coreografi che dovevano allestire una cerimonia della durata di quarantanove giorni: tanto era il tempo occorrente al processo di liberazione dell'anima dal corpo.

Quando sono invece stato in Messico, a Mérida, Chichén Itzá, Montalban, ho letto in un libro di Bernal Diaz che i sacerdoti aztechi aspettavano in cima alle piramidi, impugnando un coltello, le vittime: giovani vergini che salivano ogni scalino (alto almeno 40, qualche volta 50 centimetri, e qualche volta di scalini ne ho contati novantotto) fino ad arrivare all'altare superiore, da dove vedevano splendidi costumi, musicisti tutt'intorno e migliaia di persone che assistevano cantando. Una volta arrivate in cima, le vittime venivano aperte con il coltello, e il sacerdote ne prendeva il cuore — solamente il cuore — mentre il corpo ricadeva. Poi, metteva il cuore sull'altare, dove già ce n'erano tanti altri: per gli Aztechi questo era un atto positivo, un sacrificio reso agli dei. Ho compreso allora che la nostra concezione della morte, uno dei soggetti principali della nostra arte, soprattutto della musica, ma anche della pittura e della architettura (e penso a certe tombe nelle chiese gotiche: l'architettura delle tombe e la loro forma è molto importante, c'è una lunga tradizione tombale in Germania e in Inghilterra), che questa nostra concezione, dicevo, è estremamente limitata e povera. Ed è pensando alle diverse forme della morte che ho composto *Samstag aus Licht*, la giornata della morte.

D. In *Samstag* è dunque abbandonata la drammaturgia della morte come catastrofe, come punto limite, come conclusione di una vicenda terrena oltre la quale c'è soltanto il nulla, in favore di una concezione della morte



K. Stockhausen, *Samstag aus Licht* (Sabato da luce), prima rappresentazione al Palazzo dello Sport, Milano, 1984. 1. G. Aulenti, Progetto generale di disposizione degli elementi scenici; 2. Scena I, Lu-

zifers Traum (Sogno di Lucifer); 3. Scena II, Kathinkas Gesang (Canto di Kathinka); 4. Scena III, Luzifers Tanz (Danza di Lucifer). (Foto di Silvia Lelli e Roberto Masotti)

intesa come processo di liberazione.

R. E soprattutto come esame. La seconda scena, che dura trentasei minuti (si vede la tomba di Lucifer, un grande pianoforte senza gambe) è un esame in ventiquattro esercizi. C'è una Gatta flautista, che è custode della tomba. Dopo una breve introduzione, essa suona questi ventiquattro esercizi per l'anima dopo la morte fisica. Lucifer non si vede durante i trentasei minuti, ma la Gatta è l'animale di *Samstag*, giornata di Saturno, giornata della morte. I ventiquattro esercizi per l'ascolto musicale si ricollegano alle prescrizioni dei Libri della Morte tibetani ed egizi: chi muore deve ascoltare certi *mantra* in Oriente (e certi *esercizi musicali* nella mia opera) per non essere tentato da altre visioni, da altre immagini. L'idea è che l'ascolto, il concentrarsi sull'ascolto e sul suono libera l'anima e la conduce verso la luce bianca, senza immagini. L'immagine dei demoni, o le visioni attraenti, bellissime, celestiali come noi le definiamo, altro non sono che prodromi di una reincarnazione. Chi non abbia fatto in vita gli esercizi di ascolto concentrato sul suono può facilmente essere attratto da tali visioni, e cadere così in una nuova reincarnazione, senza poter uscire dall'atmosfera terrestre. Si tratta dunque di un vero e proprio esame. Nel libretto, descrivo questi esercizi per l'ascolto, con la Gatta flautista e sei custodi percussionisti (i sei sensi mortali) tutti neri con i visi e le mani d'argento, che suonano in un modo particolare strumenti da essi stessi inventati, affibbiati al corpo e di forma surreale. Normalmente essi sono sulla sinistra e sulla destra del pubblico, tre e tre, ognuno con due lastre sonore, pure d'argento.

Alla fine, in processione, vanno a gettare ognuno una lastra nella tomba. Anche la Gatta scende nella tomba ed esegue dei suoni molto strani, una combinazione tra il ridere e il suonare il flauto, con una sonorità che sembra stregata. Poi ci sono suoni di trombone realizzati con il flauto suonato con le labbra nell'imboccatura, un effetto veramente magico: allora la tomba viene scoperta. È un processo molto lungo. Quando qualcuno muore, la musica della seconda scena, per aiutare la sua anima durante i quarantanove giorni, può essere suonata periodicamente dal flauto con i sei percussionisti o con un nastro magnetico che ho realizzato a Parigi, nel quale i suoni dei sei percussionisti sono resi con mezzi elettronici.

D. E come reagisce il pubblico, messo di fronte alla morte intesa non più come istante conclusivo del dramma, ma come continuum stesso dell'azione scenica? Che esperienza intende far vivere al pubblico il compositore che in questo modo, attraverso un processo di tale dimensione reca sulla scena la morte?

R. Ho l'impressione che ognuno abbia una propria idea di queste cose e che, secondo le proprie convinzioni, le accetti o le rifiuti. Questo dipende dalla famiglia, dall'ambiente, dalla società. Ma quando mi accade di fornire una simile descrizione della morte, come per esempio nel *Requiem di Lucifer*, nessuno dice: «questa è una follia», oppure: «è impossibile» e così via. C'è come qualche cosa che si sveglia, una conoscenza che esiste nell'inconscio di ognuno e che si ridesta.

Non ho mai incontrato nessuno che ne ridesse, che mi dicesse: «sei un pazzo». E per me è stata una sorpresa, perché stiamo parlando di qualcosa che non esiste nella tradizione occidentale. Noi viviamo ancora immersi nella concezione medioevale della morte, vista come uno dei tre personaggi riuniti per incutere terrore all'umanità: *der Ritter, der Tod, der Teufel* (il Cavaliere, la Morte, il Diavolo), sempre insieme. Esistono tanti drammi liturgici, lontani antenati dell'opera, che nel Medioevo si rappresentavano sui sagrati delle chiese, tra i cui personaggi figura anche la morte.

E dopo il terrore, è venuto il fascino della morte, la sua inquietante attrattiva. Infine, c'è stata la rimozione della morte, la negazione dello specifico della morte. Oggi, per gran parte del pensiero contemporaneo la morte rappresenta un fatto puramente materiale: decomposizione del corpo, ritorno dell'individuo al tutto e via dicendo. Il corpo muore e, naturalmente, il cervello non può più dar corso ai processi del pensiero, dopo la sua decomposizione.

Chi non accetta i contenuti delle mie opere, può pur sempre considerarle come semplici eventi estetici, interessanti sotto il profilo della composizione, dell'azione, della struttura formale, dell'aspetto visivo e spaziale. E, in generale, non ne discute il messaggio.

D. In Occidente, la morte, in quanto fatto tragico, si approssima al mito. Invece tutto quanto si è detto finora fa pensare a un puro passaggio di stato fisico. In questo senso, allora, anche la collocazione cosmica delle giornate di Licht, indipendente da un intorno fisico determinato, è forse la riconquista di una dimensione spirituale che contraddice la tradizione occidentale.

R. È importante riconoscere la grande intelligenza con la quale le tecniche della religione e della filosofia occidentali sono pervenute alla negazione della certezza di una continuità dell'esistenza dopo la decomposizione del corpo. In effetti, chi ha dimenticato o non crede più nella trasformazione in un'altra forma della materia, più affine alla luce, una forma di vibrazioni diversa dalla nostra materia corporea, lavora meglio sulla terra. Io credo che un pianeta come il nostro sia una specie di giardino. C'è ancora molto lavoro da fare, nel corso di milioni di anni, per trasformarlo in un luogo piacevole, esteticamente bello, ben organizzato. E questi «pionieri», per dire così, lavorano meglio dopo aver dimenticato che esiste qualcos'altro: perché, quando sanno troppo delle altre possibilità, allora non lavorano più. In India, per esempio, dove la metafisica domina la concezione dell'esistenza, la vita fisica per molti non è poi così interessante. Lasciano decadere il corpo, si ammalano e non fanno niente. Dato che la morte non è considerata una fine, in tanti la desiderano. I soldati giapponesi erano in guerra più coraggiosi degli altri, perché per essi la morte fisica non aveva alcun significato. Anche in Africa è lo stesso, come per gli Aztechi. Anche mio padre è morto in Guerra volontariamente. Parti dopo averci detto: «Non voglio tornare più» e una settimana dopo ci scrisse un'ultima cartolina postale dall'Ungheria: «Domani grande attacco, abbiamo ricevuto

questa sera gli ultimi sacramenti». Non tornò più. E la madre di mio padre ha sempre parlato in questo modo della morte: «Perché non posso morire? Voglio morire, Dio lasciarmi morire...». Ad ottant'anni viveva sola ed isolata, con tre vacche e qualche altro animale. Aveva tutto il lavoro da fare ed era stanca, non voleva più continuare. Aspettava la morte positivamente, senza disperazione, e la morte per lei è stata una liberazione vera e propria.

Quanto a me, ho visto migliaia di soldati in punto di morte, perché sono stato in un ospedale militare verso la fine della Guerra, a venti e qualche volta a dieci chilometri dal fronte sul confine occidentale della Germania, verso il Belgio e la Francia. C'erano Americani e Inglesi, e per cinque mesi nella foresta, sugli alberi, si intravedevano pezzi di corpi umani, ormai pasto dei corvi. Avevo sedici anni. L'ospedale era ospitato in un vecchio castello e io lavoravo con altri soldati per fornire il primo aiuto ai feriti. Ma le bombe erano al fosforo, e la maggior parte delle teste di quelli che arrivavano da noi erano gonfie come palle di gomma. Io cercavo la bocca per dare loro un po' di latte, e non riuscivo più a trovarla. Così, la morte era per me un fatto quotidiano. Una volta, c'erano tre o quattrocento feriti nel cortile. Un bombardamento ne uccise circa la metà. Portammo i corpi dei morti in una cappella, ma ce n'erano trenta o quaranta che si muovevano ancora. Non avevamo tempo: dovevamo curare nuovi feriti. La mia idea della morte, da giovane, coincideva con un evento quanto mai frequente e immediato, con un momento di passaggio, perché non si può credere che tutta la preparazione compiuta lungo venti, trenta, quarant'anni non abbia un senso. Al contrario, tutto ciò ha un seguito diretto, ma in un'altra forma. Tutta la mia concezione dell'arte, il mio artigianato compositivo, può dirsi modellato da questa esperienza.

D. In questo senso, l'autobiografia è funzionale al recupero di questo concetto della morte oppure, viceversa, è la morte che necessariamente riconduce l'autobiografia all'infanzia?

R. Posso ancora ricordare qualcosa, di quando avevo due o tre anni. Da bambino, partecipavo a dei funerali prima dei quali — nei piccoli paesi contadini passano anche tre giorni prima della cerimonia funebre — quando non c'era nessuno, noi bambini giocavamo con le dita, con le parti del corpo del morto, guardavamo sotto i vestiti per vedere che cosa c'era. Avevo un fratello che morì a nove mesi, quando io avevo tre anni, e fu lo stesso: toccavo la figura fisica del suo corpo come se fosse una bambola, ma sentivo che c'era qualcos'altro.

L'autobiografia è solamente il documento cosciente di una memoria ben più vasta, ne sono sicuro. Ho ritrovato dei luoghi dove ero già stato in una precedente vita: in Giappone, in India, in America Centrale ho riconosciuto certe case, una strada, un *déjà vu*. Tante volte ho incontrato delle persone nell'intimità certa di conoscerle già bene. Quindi, non so bene dove comincia la mia autobiografia, ma so che è vecchissima.

E so esattamente che cosa voglio fare dopo questa vita. È una volontà che si rafforza in

me ad ogni lavoro compiuto: voglio arrivare a mete, a processi molto più perfetti. Qui batto la testa contro cose troppo primitive, non mi sento all'altezza delle mie capacità, o possibilità. Ma questa è una scuola che va frequentata, prima di potersi cimentare in cose più perfette, più leggere, se posso dire così. Riesco a immaginare un'architettura della luce, realizzata dalla pura volontà dell'architetto, non con un progetto e poi con un lavoro manuale di due, tre, cinque anni, con tante persone impegnate fisicamente, un lavoro proprio da schiavi. Riesco a immaginare un'architettura più immediata, che unifica i momenti della concezione e della realizzazione. E tutto ciò esiste, se esiste nella mia mente. Esiste, e lo si può raggiungere, se non su questo piccolo pianeta, che si trova ancora ad uno stadio molto primitivo, in qualche altro luogo dell'universo.

D. Ma allora, questa 'storia cosmica' che in qualche modo si contrappone a una 'storia planetaria', pseudoscientifica, ripropone, attraverso la morte, attraverso la propria biografia e addirittura attraverso gli antecedenti della propria biografia un modo diverso di concepire la storia...

R. È una ragione pragmatica, quella che rende la concezione della morte in Occidente limitata al punto da farle considerare la vita come unica possibilità per compiere il massimo possibile di lavoro. Quanto più questo convincimento è forte, tanta più volontà c'è di lavorare, di prolungare la vita fisica. La medicina di oggi ha per meta di allontanare sempre di più la morte attraverso il perfezionamento del corpo fisico, inteso come alternativa alla morte. Si può già immaginare un corpo che funzioni sempre: basterebbe conoscerne sino in fondo le leggi molecolari e cellulari, o poter prendere, come in parte già oggi accade, la gamba di un altro, il cuore di un terzo e così via per mantenerlo in funzione come una macchina, se posso dire così, che sempre meno apparirebbe un prodotto del suo conduttore, ma che un conduttore pur sempre avrebbe. Questo vuol dire pensare alla morte come a un fatto solo fisico. Invece, non è così. Per quanto inconsciamente, la stessa medicina lavora in realtà per permettere all'uomo una morte degna di lui. L'uomo del futuro dovrà poter morire solo quando lo deciderà, liberamente, senza esserne costretto dalla decadenza del corpo, ma in perfetta salute.

Qualche volta lo dico anche ai miei figli: esiste una sola vera e propria morte, nell'universo. È ciò che i Buddisti chiamano «lasciarsi cadere come una lacrima nel mare», perché nel Nirvana l'individuo non esiste più. Questo avviene quando uno decide di andarsene per sempre, anche come ultima scintilla, di abbandonare la coscienza di sé, della propria individualità. E questa è la sola altra concezione formulata della morte come passo definitivo; lontanissima, però, dalla nostra cultura, che quasi neppure la conosce. C'è invece una splendida descrizione della morte, favolosa nel suo aspetto immaginativo, nello scrittore tedesco Jacob Lorber, che parla degli abitanti del Sole e della cerimonia del loro «congedo» finale, in presenza di tutti gli amici. Chi vuole «andarsene», sale da solo su un'altissima torre a spirale, si trasforma at-



1. J.E. Hartmann, Balders Dod (La morte di Balder), 1779 (dipinto a olio di P. Cramer raffigurante l'atto finale del dramma musicale). 2. P. Mascagni, Cavalleria rusticana, 1890 (oleografia popolare della scena finale). 3. G. Verdi, Macbeth, 1865: messinscena di C. Ebert alla Scala di Milano, 1952.

4. C. Debussy, Pelléas et Mélisande, 1902: rappresentazione a Spoleto, 1966. 5. C.W. Gluck, Orfeo e Euridice, 1762: bozzetto di J. Svoboda, 1967. 6. L. Dallapiccola, Il Prigioniero, 1950: bozzetto di I. Maximovna per il prologo.

traverso un ultimo processo della volontà e va verso un altro luogo dell'universo dopo aver lasciato cadere la forma, gli atomi del suo corpo luminoso. Va via come puro campo magnetico, come individuo conscio del proprio principio genetico.

La morte non è che un esame della volontà umana: si tratta di vedere se posso rifiutare tutto ciò che mi attira di questa esistenza e scegliere perciò un'altra forma, un altro sesso, un'altra razza, un'altra cultura. Vi sono mille possibilità: e un pianeta può continuare ad affascinarmi, anche per mille vite.

D. Ma nel lavoro del compositore, al di là delle sue motivazioni interiori, come può tradursi una visione cosmica di questo genere? La musica ne rimane soltanto una descrizione evocativa e superficiale, oppure tende a coincidere con la struttura stessa di questo modello di pensiero?

R. Sono, naturalmente, per la seconda opzione. In *Donnerstag* (Giovedì) c'era la vita umana, a partire dall'infanzia e l'adolescenza in seno alla famiglia, con le cose principali che un uomo deve apprendere dalla madre, cioè ridere, cantare, danzare e parlare, i nomi delle stelle, dei pianeti, degli animali, delle persone umane, e poi dal padre, ossia pregare, far teatro, cacciare, fare la guerra. Poi c'è l'incontro con la donna che viene dal gelo della Luna: Luneva. C'è lo scambio dei due linguaggi, delle due formule di Eva e di Michael. Ognuno apprende il linguaggio dell'altro; poi Luneva riparte verso le stelle. Michael apprende la musica, fa il primo esame: racconta in musica una vita umana, la sua vita, di fronte a una giuria che giudica tutti i suoi talenti. Racconta come cantante la sua vita, vista dalla madre, e poi la racconta come trombettista, vista dal padre. Le stesse scene che ha descritto come cantante, diventano momenti di guerra e di caccia. Sono gli stessi momenti della vita, però attraverso un'altra prospettiva, quella del padre. Infine, Michael diventa se stesso come danzatore, ma continua a cambiare rapidamente ruolo, e la giuria ne è completamente confusa: diventa cantante, trombettista, danzatore; poi è solo un'ombra, e allora può essere una, due o tre persone allo stesso momento.

Dopo l'esame, Michael compie un viaggio intorno alla Terra. Sulla scena, sta all'interno di un gigantesco mappamondo, con sette finestre in corrispondenza di altrettante stazioni. Durante la rotazione della sfera, i musicisti appaiono come pinguini del Polo Sud. Michael suona nell'Europa centrale, poi in America. La musica cambia, tutti gli strumenti cambiano, ma il trombettista rimane lo stesso: muta solo il suo stile, il suo «dialetto» musicale. Eccolo in Giappone, poi a Bali, in India, in Africa centrale; quando arriva nell'Africa nera si sente un segnale lanciato da tromboni e bassotuba. Michael ferma la Terra e la fa ruotare in senso antiorario. E quando ode ancora una volta il segnale, scende a Gerusalemme. Non so perché. Forse perché la donna che ha commissionato *La giovinezza di Michael*, Recha Freier, era di Gerusalemme. Lei ha fatto tanto per i bambini: ne ha tratti in salvo milleduecento, ebrei, quando tutti gli ebrei venivano uccisi in Germania: un'impresa incredi-

bile. Recha è morta un mese fa a Gerusalemme, a novantatré anni: era una mia grande amica. Michael scende dunque a Gerusalemme e qui ritrova in questo mondo, ma sotto diversa forma, Eva. E danza con lei.

Nel terzo atto la Terra appare come in una fotografia da un'astronave, come una luna lontana. Siamo ormai in una residenza celeste: un grosso problema per la scenografia Gae Aulenti, che mi diceva: «Non è possibile realizzare una architettura celeste con mezzi terrestri, non saprei che fare... Tu devi darmi qualche descrizione, com'è l'architettura della residenza celeste?». E io non le potevo che rispondere: «Luce. Le figure sono tutte trasparenti, e quindi anche l'architettura dev'essere trasparente...».

D. La musica delle giornate di Licht non descrive, è. Questo conduce al vero problema dell'intera operazione, ossia al fatto che nella fase finale, quella della rappresentazione, una partitura in cui è previsto tutto (libretto, musica, danza, azioni, gesti, disposizioni e oggetti di scena) deve pur sempre confrontarsi con le diverse concezioni immaginative di uno scenografo e di un regista, il cui spazio di intervento finisce per essere assai limitato...

R. Sì e no. Quando Ronconi ha deciso con Gae Aulenti di mettere in scena *Samstag* al Palazzo dello Sport, invece che alla Scala, tutte le misure e tutte le concezioni sono cambiate completamente. Non si era più nel luogo classico che io avevo immaginato, ma in un posto nuovo, in uno spazio «televivo». Il regista è come un direttore d'orchestra. Non altera la partitura, ma la adatta ad un luogo, ad un tempo, ad un'atmosfera particolari e ne offre un'interpretazione realmente visionaria. In questo senso, il ruolo del regista e dello scenografo è simile a quello di un direttore d'orchestra che non vuole diventare celebre per la distorsione o per la distruzione, ma per l'adeguamento a spazi nuovi e per la chiarificazione delle azioni musicali già determinate in partitura. *Samstag* avrà, in futuro, allestimenti completamente diversi. Con mezzi analoghi agli odierni sistemi di proiezione si definiranno spazi occupati da strutture a noi ancora ignote, non necessariamente costruite in metallo o in legno, assai pesanti, ma di altri materiali molto più leggeri e snelli. La partitura mostra una concezione molto chiara; la descrizione delle azioni, il *timing*, tutto è regolato musicalmente, questo è vero. Le azioni sono date, ma la loro realizzazione visiva lascia molto all'invenzione.

D. Nel teatro di finzione, il pubblico è necessario alla finzione stessa. Ma a questa «liturgia della morte» il pubblico, teoricamente, potrebbe anche non assistere?

R. Non è permesso parlare così. Tutti noi lavoriamo in questo mondo per realizzare i sogni dello spirito e cerchiamo sempre di essere verificati, giudicati dagli altri. Anche se non è importante che si tratti di cinque, cinquanta o cinquemila persone. Ma se non ci fosse pubblico, allora verrebbe meno il senso della responsabilità, la gioia di lavorare. In tutta la mia vita, anche quando facevo teatro a scuola, con mio padre (che era maestro elementare), la vera gioia era soprattutto quella di essere

visto da qualcuno. Far ridere una persona, è una soddisfazione incredibile. E se ce ne sono due, è meglio, se ce ne sono cinquanta è fantastico. Mi interessa il livello delle mie invenzioni, non quello del pubblico che me le fa capire interessanti. Quando posso sorprendere la gente, offrirle qualcosa di imprevedibile, è ancora più bello.

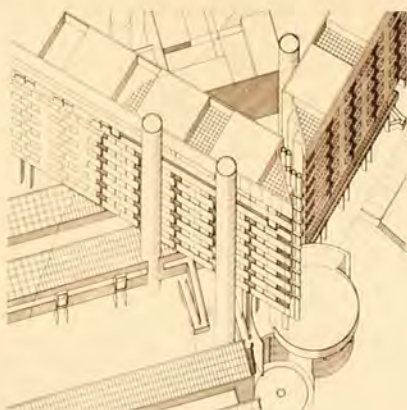
D. Trasmettere uno stato...

R. No, non «trasmettere»: fare proprio ridere, creare la sorpresa, lasciare a bocca aperta, è stupendo. Al musicista questo risulta sempre più difficile, oggi, perché tutti sanno già tutto, hanno già sentito tutto grazie ai nastri e ai dischi, tutti gli strumenti, tutte le combinazioni strumentali; hanno già visto tanti teatri in televisione, ogni giorno. Creare qualcosa non sul livello della volgarità, ma su quello della sorpresa e della commozone: per questo noi lavoriamo. Non ci interessa per quante persone, mai. Ho lavorato per sei mesi in Giappone, all'Esposizione mondiale di Osaka, in una sfera costruita appositamente per me da un architetto tedesco, capace di ospitare cinque-seicento persone su di un piano circolare posto al suo livello equatoriale. Ogni quindici minuti, dodici o tredici volte al giorno, e la sera ogni quarantacinque minuti c'erano seicento persone: seicentomila al giorno. In sei mesi, un milione e duecentomila. Quando dirigo un'orchestra a Berlino, faccio quattro giorni di prove, e poi il concerto per duemila persone. In diciotto anni di vita, con settanta, ottanta concerti all'anno, fanno meno di tre milioni di persone... Le ragioni del numero non hanno più peso, per me. Se faccio un concerto per tremila o per tre persone, è praticamente lo stesso, visto che ne restano quattro miliardi che non avranno mai l'occasione di ascoltare un solo mio suono. La maggioranza dei terrestri farà a meno per sempre di Stockhausen. Ci saranno sei miliardi di persone sulla Terra, nel prossimo futuro, e io ne ho raggiunte al massimo un milione in sei mesi, ad Osaka.

Per *Samstag* a Milano, ho lavorato tre anni. Faremo cinque recite: dunque diecimila persone in tutto ne vedranno il risultato. Non so quando l'opera potrà essere rappresentata: forse mai, forse fra molti anni, perché richiede molto spazio, e soprattutto un direttore che la voglia dirigere. In Germania, non è possibile, perché tutti i cantanti e i musicisti sono impegnati nella routine dei loro teatri, e al tempo stesso non si può far suonare un'orchestra americana, come quella che arriverà a Milano, soltanto per la terza scena: ottanta universitari del Michigan con un direttore, con un medico, con tutto, in un aereo pagato dagli Americani. Sono così fieri di suonare per la Scala di Milano! Poi c'è un coro di studenti di Colonia, che ho preparato io stesso.

Così lavoriamo alla Scala in condizioni fantastiche, incredibili per la Germania, dove tutto è controllato e burocratizzato, e si può lavorare solo con il personale e i solisti già sotto contratto in ogni teatro. Perciò non è possibile far nulla di veramente nuovo, ma solo copie di copie di copie: per questo sono felice di lavorare qui. Tutti dicono che per l'Italia è un momento difficile: ma qui la cultura vive, la musica vive.

Libri ricevuti



710
711.001 **URBANISTICA**
Urbanistica: Teoria
Rosario Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetica della città*, Jaca Book (Di fronte e attraverso 120), Milano 1984 (091).

711.4 **Urbanistica: Pianificazione urbana**
ITALIA
(45)
AA.VV., *Progetto Passante-Documento Direttore*, Ripartizione Urbanistica del Comune di Milano, Milano 1984 (45.21).

711.552 **Aree per scambi e contrattazioni, centri commerciali, esposizioni, fiere e mercati**
FRANCIA
(44)
Bertrand Lemoine, *Le Halles di Parigi-La storia di un luogo, le peripezie della ricostruzione, la successione dei progetti, l'architettura di un monumento-Con la ristampa in fac-simile della Monographie des Halles Centrales di Victor Baltard e Felix Callet*, 1980 (Les Halles de Paris), traduzione Giuliana Aldi Pompili, Jaca Book (Di fronte e attraverso 96), Milano 1982 (44.36).

711.6 **Adattamento al sito**
ITALIA
(45)
AA.VV., *Architetture per Reggio Calabria*, a cura del Gruppo Temenos, prefazione di Eugenio Battisti, Iceberg Coop, Reggio Calabria 1984 (45.783).

717 **Arredo urbano**
AA.VV., *Per una piazza del Duomo migliore*, mostra 1984, Milano (Centro Culturale San Fedele), Banca Popolare di Milano, Milano 1984 (45.21).
Enzo Mari, Renato Pedio, *Tre piazze del Duomo-Progetti di Enzo Mari per il recupero e valorizzazione dell'area Duomo-Scala*, mostra 1984, Milano (Palazzo Reale), a cura della Ripartizione Trasporti, Traffico, Viabilità e Arredo Urbano del Comune di Milano, Arcadia, Milano 1984 (45.21).

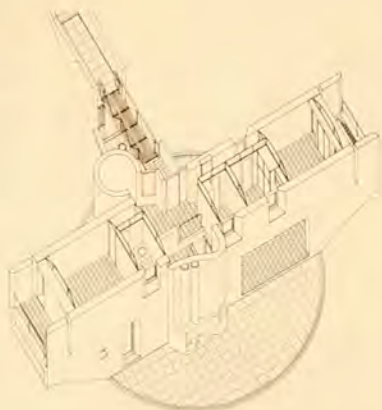
720 **ARCHITETTURA**
72.01 **Architettura: Estetica e Teoria**

AA.VV., *Il potere degli impotenti-Architettura e istituzioni*, convegno 1982, Montecatini Terme, a cura di Egidio Mucci, Dedalo libri (Il Politecnico 19), Bari 1984.
Cesare De Sessa, *Le radici storiche del Movimento Moderno-Plotino e l'architettura*, Dedalo (Universale di architettura 65), Bari 1984 (091).

72.03 **Storia dell'architettura**
AMERICA
MERIDIONALE
(8)
Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra (Manuales arte), Madrid 1984.

72.036 **Storia dell'architettura: Moderna**
Ludwig Hilberseimer (1885-1967), *Mies van der Rohe*, 1956, a cura di Antonio Monestiroli, CLUP, Milano 1984.

ITALIA
(45)
Giovanni Klaus Koenig, *Sergio Mazza-Giuliana Gramigna-1954-1983-Cronistoria di trent'anni di attività*, Opus Libri, Firenze 1984.



Antonino Saggio, *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, Dedalo libri (Universale di architettura 66), Bari 1984.
Valerio Garbiero, Marco Garosi, Franco Musci, Enrico Sibour, *Architetture*, mostra 1984, Torino (Galleria D'Alessandro), D'Alessandro, Torino 1984 (45.12).

727.1 **Scuole primarie**
Luciano Celli, Diana De Rosa, Enzo Fratei, *Prefabbricare l'architettura-Indirizzi progettuali per la scuola della prima infanzia*, Angeli (Ricerche di tecnologia dell'architettura 18), Milano 1984.

728 **Edifici per abitazione**
Gianfranco Bettetini, Aldo Grasso, Ugo La Pietra, *La casa telematica*, mostra 1983, Milano (Fiera Internazionale), mostra 1984, Milano (Galleria Archivolto), Katà, Milano 1984.

OLANDA
(492)
Maristella Casciato, Wim De Wit, *De case Eigen Haard di De Klerk-1913/21*, Officina (Architettura/opere 8), Roma 1984 (091)(492.3).

401 **FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO**

Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva - Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, 1981-1983 scr., Bompiani (Studi), Milano 1984.

75.01 **PITTURA: ESTETICA E TEORIA**

75.036 **Storia della pittura: Moderna**

ITALIA
(45)
Guido Ballo, Mauro Reggiani, *mostra antologica*, mostra 1984, Modena (Galleria Civica), bibliografia Flaminio Gualdoni, biografia Virgilia Reggiani Simion, a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena, Pannini, Modena 1984.

L'ECO DELLA STAMPA

Servizio ritagli da giornali e riviste

per sapere cosa si dice
in Italia
della propria azienda
o dei propri clienti

per informazioni:
Tel. (02) 710181 723333 7490625

Recensioni

Giancarlo Rosa, «Realtà, disegno, forma. Architetture di Alfredo Lambertucci», introduzione di Arnaldo Bruschi, Edizioni Kappa (Architettura costruita), Roma 1983, pagg. 141, ill.to.

Gli schemi interpretativi, soprattutto in architettura, sembrano proposti per poter essere contraddetti: una ulteriore conferma viene dalla pubblicazione del volume di Giancarlo Rosa dedicato alle opere di Alfredo Lambertucci.

Il «fuori schema» dell'opera di questo architetto sta nell'essere, la sua produzione, a pieno titolo nel solco della migliore Scuola romana (l'architettura considerata soprattutto come *regno della forma*, in questo analoga ad altre arti, come la pittura, che Lambertucci e altri romani — Carlo Aymonino per esempio — coltivano con altrettanta passione) e, però, non poter essere identificata totalmente dai connotati di questa Scuola.

L'architettura, quindi, anche come campo dove esplicitare l'imperativo morale e civile dell'intellettuale — perché no? — impegnato: l'edilizia economica e popolare come centro della ricerca tipologica, con l'approfondimento delle questioni formali inestricabili dai contenuti costruttivo-economici, con un'impostazione che — per evocare due padri illustri — cerca di coniugare l'esuberanza ridolfiana con l'ascetismo morale di Marescotti. Oppure, deposta la matita, la prefazione alla storia dell'Architettura moderna più «contenutistica» pubblicata in Italia, quella di Michel Ragon, con l'individuazione della città come *test privilegiato della storia-società e valido termine di confronto e di giudizio per ogni intervento architettonico* (1).

A quest'ultima osservazione viene spontaneo ricollegarsi osservando tre dei progetti più recenti: la Casa di Genzano (1973, unica realizzata), il Centro culturale di Messina (1976) e il Municipio di Artena (1980); carattere comune è la tensione che si instaura, nelle tre opere, tra l'elementarietà degli impianti geometrico-normativi e gli elementi che questa elementarietà contraddicono: sulle tre figure base (rispettivamente: un cerchio — e cioè la configurazione più classica per mediare il rapporto con la natura —, un quadrato e un rettangolo — e cioè le forme più comuni dei lotti urbani —) si innesta l'organizzazione più fluida e libera degli spazi-attività; il rimando, questa volta, non può che essere alle recenti manifestazioni più espressive di questa qualità tipologica intrinsecamente urbana: certamente al Convento di La Tourette di Le Corbusier, ma anche ai Dormitori del MIT di Alvar Aalto, dalla sapiente dialettica tra linea curva e spezzata.

Giorgio Fiorese

(1) Cfr. A. Lambertucci, *Introduzione* a M. Ragon, *Storia dell'architettura e dell'urbanistica moderne*, Editori Riuniti, Roma 1974, vol. I, pag. XVIII.

L. Passarelli, A. Lambertucci, C. Saratti, *Complesso residenziale IACP-Vigne Nuove*, Roma, 1972: *assonometria della correlazione fra abitazioni e servizi* (a sinistra). A. Lambertucci, *Casa unifamiliare a Genzano*, 1973: *spaccato assonometrico* (a destra).

"GUARDARE LONTANO SVILUPPA LA VISTA"

FIRMATO CREI



IACP - BOLLATE

L'intervento edilizio dell'IACP realizzato nel comune di BOLLATE si sviluppa in 2 fabbricati lineari per complessivi 238 alloggi, di cui 48 monolocali. È una progettazione che si sgancia dai canoni tradizionali avendo una ricerca formale come principio ispiratore: con il contrasto tra il colore cupo del rivestimento di facciata (che va smorzandosi passando dalle superfici a piano piloti a quelle dei piani superiori) e le masse aggettanti in calcestruzzo a vista, dei parapetti dei balconi, interrotte, ad intervalli regolari da punte di vetrocemento; con spazi che creano i percorsi; corpi esterni, quasi estranei al fabbricato e che ad esso si protendono facendosi, dello stesso, parte integrante; giochi di volumi che danno al complesso quel senso di movimento che si prova osservando le due

costruzioni con le loro testate volutamente a punta, come prue di navi in navigazione. Il fabbricato più alto è diviso in 8 corpi da 7 giunti di dilatazione; presenta 8 vani scala-ascensore esterni al fabbricato e due passerelle di collegamento tra detti vani e il fabbricato che permettono ad ogni piano l'accesso di singoli alloggi. Nel piano seminterrato sono ubicati i posti macchina, (solo però per i primi 3 corpi) parte delle cantinette (le restanti sono ricavate nelle zone coperte del tetto) ed i locali per i servizi comuni.

Nei primi 3° corpi sul piano piloti, disposti a zig-zag rispetto all'asse longitudinale, dei "giardinetti coperti" realizzati in muratura di blocchi LECA a vista, posti a grigliato forniscono l'unico sfogo per gli appartamenti del 1° piano che non sono dotati di

balcone; ad essi si accede, direttamente dall'alloggio, a mezzo di una scaletta in ferro racchiusa in un vano a punta esternamente tamponato con vetrocemento. Nei 5° corpi seguenti questi "giardinetti coperti" sono stati eliminati e sostituiti con minialloggi bilocali aventi la stessa forma geometrica.

Il fabbricato più basso prende forma dall'accostamento di 4 blocchi identici alle cui estremità trovano spazio vani comuni di ritrovo ed i vani scala-ascensore sporgenti a punta rispetto al resto del fabbricato e tamponati in vetro-cemento creando così un notevole punto di contatto con l'altro fabbricato. Un piano piloti, due soli piani destinati ad abitazione, un sottotetto da utilizzare come stenditoio (ad eccezione della parte riservata alle cantinette per gli alloggi del 2° piano); questa è la distribuzione verticale dell'edificio. La particolarità di questo fabbricato è la destinazione degli spazi abitativi del 1° piano: non più appartamenti tradizionali, ma monolocali da assegnarsi a persone anziane, con l'evidente intento di offrire un'assistenza domiciliare, in alternativa al ricovero in Istituti, a persone sufficientemente indipendenti ma incapaci di una vita completamente autonoma. Trova in questa ottica una sua logica la distribuzione degli spazi: il corridoio centrale su cui si affacciano i monolocali e gli spazi comuni che hanno la funzione di creare momenti di incontro evitando così l'isolamento che la tipologia dell'alloggio facilmente potrebbe creare.



42044 GUALTIERI - Strada statale, 63 - Tel. (0522) 834916
COOPERATIVE RIUNITE EDILI IDRAULICHE

centrali nucleari e territorio

una coesistenza possibile



Le centrali nucleari non interferiscono negativamente con il territorio dove sono inserite

C'è chi ancora trova ingiustificato l'insediamento di una centrale nucleare in zone ove si sviluppano agricoltura e turismo.

A prima vista questo atteggiamento può sembrare motivato. Riflettendo, però, sulla realtà del territorio italiano (la sua distribuzione territoriale e demografica, le sue risorse idriche ecc.) si giunge alla conclusione che una centrale elettrica (nucleare o convenzionale che sia) può solo trovare collocazione in territori ove queste due attività si sviluppano.

Pertanto, come vedremo, la centrale può coesistere senza problemi con queste attività.

Si tratta di dimostrare la possibilità di convivenza di tale attività industriale nei confronti di queste risorse naturali di cui l'Italia dispone, come si è detto, in maniera abbondante. È questo lo scopo della presente pubblicazione.

In Europa basta citare l'esempio di ciò che avviene nella vicina Francia, le cui popolazioni partecipano attivamente ad attività indotte dalla produzione elettrica quali: l'agrotermia e l'itticoltura, utilizzando gli scarichi termici degli impianti, e il turismo con le visite alle centrali, che costituiscono

no un'attrattiva tra le più significative in materia di ingegneria industriale e tecnologie avanzate.

le garanzie

Ogni centrale dispone di una **rete di sorveglianza**.

I livelli di radiazione vengono misurati continuamente in alcune "stazioni fisse di monitoraggio" attorno all'impianto; l'indicazione viene teletrasmessa e registrata presso il laboratorio ambientale della centrale e presso gli Enti Locali.

Campioni di aria e di acqua in stazioni fisse vengono prelevati in continuo e misurati presso il laboratorio ambientale della centrale.

Campioni di prodotti agricoli e zootecnici, di terreno, di prodotti della pesca sono raccolti periodicamente e misurati per determinare il loro contenuto di radioattività (latte, uova, carne, foraggi, ortaggi, pesci, molluschi, sedimenti, terreni).

La dose ambientale integrata in periodi mensili viene misurata con una rete di decine di dosimetri attorno all'impianto.

Le Autorità Locali e l'ENEA effettuano campagne indipendenti di controllo della radioattività ambientale, a conferma e convalida dei dati forniti dalla rete dell'ENEL.

Gli effluenti liquidi e gassosi delle centrali elettro-nucleari non comportano aumenti apprezzabili della radioattività dei prodotti agricoli o della pesca nelle zone circostanti le centrali. Questa affermazione, che discende da valutazioni teoriche, è confermata da misure effettive.

centrali nucleari e attività umane

l'agricoltura e la zootecnia

L'esistenza di una centrale nucleare non interferisce negativamente in nessuna delle attività svolte nei suoi dintorni, anche entro i primi cinque chilometri di distanza dall'impianto, meno che mai nelle attività agricole o nella zootecnia.

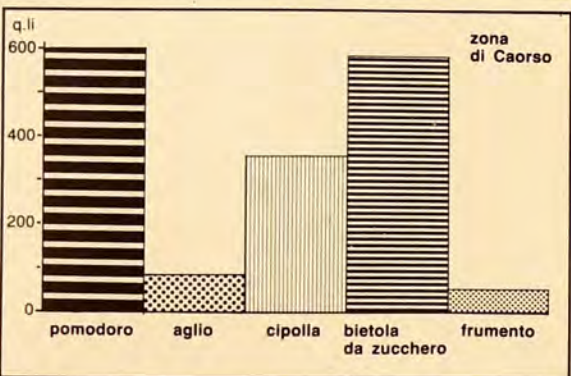
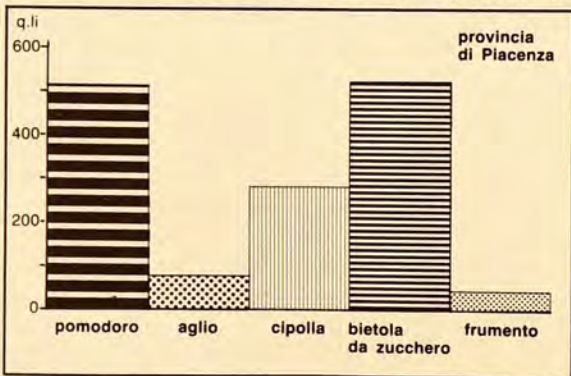


Le zone che ospitano impianti elettronucleari mantengono gli indici di produttività agricola.

I dati rilevati dall'Ispettorato Agrario Provinciale e dalla Ripartizione Agricoltura e Ambiente della Provincia di Piacenza confermano queste affermazioni.

RAFFRONTO TRA LA PRODUZIONE PER ETTARO DELLA PROVINCIA DI PIACENZA E LA ZONA ATTORNO ALLA CENTRALE ELETTRONUCLEARE DI CAORSO (entro 5 km.). STAGIONE 1981-82

Fonte: Ripartizione Agricoltura e Ambiente della Provincia di Piacenza



la pesca

L'attività della pesca non viene disturbata dalla presenza di una centrale nucleare, sia a livello professionale che sportivo.

Nel caso di centrali costiere viene utilizzata per il raffreddamento acqua di mare che viene integralmente restituita al mare stesso con un aumento massimo di temperatura di 8 °C. Tale incremento di temperatura, dopo lo scarico, viene rapidamente ridotto grazie al miscelamento ottenuto con opere di restituzione appositamente progettate.

Viene così assicurato il rispetto delle norme sancite in materia dalla legge 319 (legge Merli) che consente un sovrizzo termico a 1.000 metri dallo scarico non superiore a 3 °C.

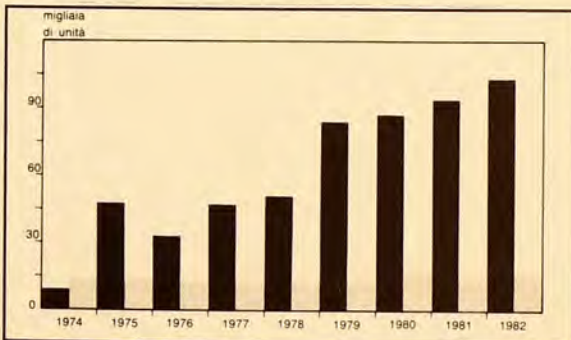
Analoghe procedure vengono adottate nel caso di centrali ubicate all'interno, in prossimità di corsi d'acqua. Laddove la portata dei fiumi non garantisce un raffreddamento delle centrali nel pieno rispetto dell'ambiente, si fa ricorso a particolari dispositivi (torri di raffreddamento) che permettono il funzionamento delle centrali in circuito chiuso, con conseguente minore necessità di acqua.

il turismo

Le attività turistiche in prossimità di una centrale elettronucleare non sono danneggiate dalla presenza dell'impianto. La conferma viene dai dati raccolti dagli Enti Provinciali per il Turismo che dimostrano come l'aumento delle attività turistiche in zone prossime a centrali elettronucleari non ha subito alcun rallentamento per la loro presenza.

presenze negli esercizi alberghieri ed extralberghieri nel tratto di costa antistante la centrale elettronucleare di Latina

Fonte: Ente Provinciale per il Turismo di Latina



gli effetti socio-economici

lo sviluppo socio-economico

L'insediamento di una centrale elettronucleare non disturba il comprensorio nel quale sorge, non impedisce il fiorire delle attività e degli insediamenti civili e commerciali, e contribuisce in maniera determinante allo sviluppo socio-economico, e quindi al benessere, delle popolazioni di tutto il circondario.

le possibilità di lavoro

La costruzione di una centrale elettronucleare richiede il lavoro di decine di piccole e grandi aziende e di migliaia di lavoratori.

Ampio impiego della mano d'opera locale è previsto nei lavori di cantiere.

L'ampliamento delle possibilità di lavoro in loco offerte dal cantiere prima, dalla centrale poi, nonché dall'indotto che essi provocano, favoriscono il permanere dei nuclei familiari sui fondi agricoli limitando il fenomeno dell'abbandono delle campagne e del loro progressivo degrado.

Una volta costruita, la centrale dà lavoro stabilmente a circa 400 unità per l'esercizio e a circa 1.100 appartenenti a ditte esterne.

itticoltura

L'esempio più significativo è dato dalla itticoltura che utilizza le acque di raffreddamento provenienti dall'impianto che, senza essere state contaminate, tornano all'esterno con un innalzamento termico mai superiore di 8 gradi a quello del prelievo. Quanto basta a raggiungere anche nelle stagioni più fredde temperature ottimali per la vita e per la riproduzione di varie specie di pesci.

Attorno alle centrali, cooperative ed associazioni di itticoltori, chiedono di prelevare le acque per allevare pesci su vasta scala. È, inoltre, un dato di fatto che i pescatori sportivi tendono a pescare vicino agli scarichi termici in quanto vi realizzano catture più abbondanti.

agrotermia

L'utilizzazione degli scarichi termici in agricoltura sta suscitando crescente interesse anche in Italia. In Gran Bretagna ed in Francia i prodotti ottenuti sono commercializzati da anni.

L'uso delle acque di raffreddamento consente di riscaldare le serre per ottenere produzioni agricole di buona qualità ed in quantità superiore alle normali produzioni e, soprattutto, fuori stagione.



HINTERLAND

Trimestrale di Architettura & Urbanistica

Le prime tre serie di Hinterland: annate 1978 (numeri 1/6), 1979-1980 (numeri 7/16), 1981-1982 (numeri 17/24), sono anche raccolte e disponibili in tre volumi rilegati in tela e completi di indici e traduzioni al prezzo di Lit. 30.000 ciascuno. Sono disponibili anche i fascicoli sciolti degli arretrati al prezzo di Lit. 6000 ciascuno. Per facilitare la richiesta usare l'apposito tagliando.

The first three series of Hinterland: years 1978 (nos. 1/6), 1979-1980 (nos. 7/16), 1981-1982 (nos. 17/24), are also gathered and available in three volumes bound in cloth and provided with indexes and translations at the price of Lit. 30.000 each. The loose back copies are also available at the price of Lit. 6000 each. In order to facilitate the orders, please use the special coupon.

Les premières trois séries de Hinterland: années 1978 (numéros 1/6), 1979-1980 (numéros 7/16), 1981-1982 (numéros 17/24), sont aussi recueillies et disponibles en trois volumes reliés en toile, pourvus d'index et de traductions au prix de Lit. 30.000 chacun.

Les anciens numéros sont aussi disponibles à Lit. 6000 chacun. Afin de faciliter la demande, s'il vous plaît employez le coupon.



1. Architettura e committenza pubblica 2. Processo al grattacielo 3. Segregazione e corpo sociale 4. Per un museo metropolitano 5-6. Calamità naturali e strategie di ricostruzione 7-8. Spazio della cultura e tempo libero di massa 9-10. Architettura della salute 11-12. Triennale: come è stata, come è, come potrebbe essere 13-14. Architettura italiana 1945-1960 15-16. Fiere itinerari mercati nella formazione della città moderna 17. Campo dell'istruzione 18. Città dei futuribili 1968-1970 19-20. La città scambiata: esposizioni universali e campionarie 21-22. La diffusione museale 23. Progetti alla Triennale 24. Gli altri anni Trenta 1: Germania, Palestina, Spagna, Ungheria, Usa 25. Bergamo nell'architettura del paesaggio lombardo 26. Cultura dell'abitare e design: l'interno domestico 27. Architettura internazionale: generazione 1925 28. Anni Trenta (2): Austria, Danimarca, Francia, Grecia, Inghilterra, Olanda, Polonia, URSS 29-30. Territorialità e cittadinanza della morte

Ritagliare, piegare, imbustare e spedire a: **Hinterland srl, Via Revere 7, 20123 Milano**

Abbonamento a 4 fascicoli Lit. 24.000 (estero Lit. 36.000 - US \$ 25)
Desidero abbonarmi a **Hinterland** per un anno con decorrenza dal mese di

Desidero la raccolta rilegata a Lit. 30.000 per volume di:

☐ **Hinterland** 1/6 1978
☐ **Hinterland** 7/16 1979-1980
☐ **Hinterland** 17/24 1981-1982

Desidero i numeri arretrati a Lit. 6000 per fascicolo:

☐ n. 1 ☐ n. 7/8 ☐ n. 17 ☐ n. 24
☐ n. 2 ☐ n. 9/10 ☐ n. 18 ☐ n. 25
☐ n. 3 ☐ n. 11/12 ☐ n. 19/20 ☐ n. 26
☐ n. 4 ☐ n. 13/14 ☐ n. 21/22 ☐ n. 27
☐ n. 5/6 ☐ n. 15/16 ☐ n. 23 ☐ n. 28

Nome

Cognome

Via

Città

CAP

firma

effettuo pagamento tramite assegno allegato

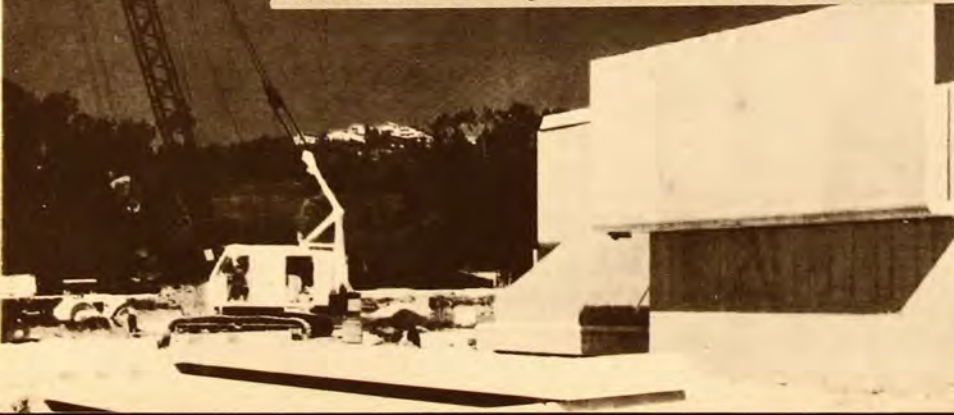


GRASSETTO COSTRUZIONI S.P.A.

Sede sociale e Direzione generale: PADOVA - Riviera Paleocapa 70 - Tel. 049/660322 (cinque linee) - Telex 430119 GRASPD I

Uffici: ROMA-EUR - Viale Poggio Fiorito 27 - Tel. 06/5925646 (cinque linee) - Telex 611478 GRASRM I

Uffici: MILANO - Via Inverigo 4 - Tel. 02/3083741 (cinque linee) - Telex 331139 GRASMI I



TUTTI INSIEME IN TRENO

Per i viaggi turistici, il treno è il mezzo più conveniente e, per molti aspetti, più comodo. I suoi vantaggi si fanno però apprezzare maggiormente quando si viaggia tutti insieme, grazie alle agevolazioni previste per le comitive.

Si può avere uno sconto del 20% se la comitiva è di 10 persone. In 25 lo sconto sale al 30% e in 400 si arriva fino al 40% di riduzione.

C'è poi la possibilità di avere dei biglietti gratuiti per gli accompagnatori e di avere a disposizione carrozze riservate. I Centri Compartimentali per i viaggi in comitiva sono a disposizione per dare tutte le informazioni necessarie.



TUTTI INSIEME IN TRENO, PER RISPARMIARE



LINATE UN AEROPORTO A LIVELLO EUROPEO



Con l'apertura del salone destinato agli arrivi nazionali, tutti i settori operativi dell'aerostazione passeggeri di Linate sono funzionanti ed operanti nelle loro collocazioni definitive.

Dopo quattro anni di lavori, eseguiti senza interrompere l'attività, fatta eccezione per i mesi di luglio e agosto del 1982, nel corso dei quali si è provveduto al rifacimento del manto di usura della pista, l'aerostazione passeggeri di Linate ha, in pratica, assunto la sua veste definitiva.

L'utente può oggi apprezzare l'attenzione e la cura dedicata alla segnaletica, agli arredamenti di interno e alla disposizione dei servizi per l'utenza, pur in presenza di strutture preesistenti, risultate a volta vincolanti. L'architetto Angelo Cortesi e lo Studio Giquattordici hanno inteso concepire lo spazio come sequenza di vie e di piazze risultanti da un paesaggio di contorno abitato da quei servizi indispensabili per il passeggero, quali bar, toilettes, shops, agenzie di autonoleggio, deposito bagagli, banca, edicola ecc., privatizzando in questo modo i rapporti fra il passeggero ed il servizio che riceve, e isolando da tutto questo contesto gli addetti all'espletamento delle varie funzioni.

Per usare un'altra traslazione urbanistica si potrebbe citare come esempio referente «l'isola pedonale».

Generalmente, la maggior parte degli spazi interni aeroportuali sono basati su una distribuzione libera e aperta delle funzioni.

Qui invece si è voluto annullare il concetto della non chiara identificazione delle varie isole dei servizi frapponendo tra le aree pubbliche di percorso e quelle destinate ai servizi stessi una sequenza di diaframmi che, pure essendo un sistema di pareti mobili, costituisce un paesaggio urbano caratterizzato da elementi del design, dell'architettura e della grafica in una integrazione avente come obiettivo il favorire al massimo gli effetti di comunicazione.

L'assetto funzionale distributivo generale dell'aerostazione, come è noto, è stato soggetto non solo ad un vasto ampliamento dell'organismo, passato da una superficie di 17.530 mq. a 35.000 mq., ma anche a una totale ristrutturazione con una sua completa ridestituzione funzionale: tutte le partenze al primo piano e le operazioni di arrivo al piano terra.

Il salone partenze copre una superficie di mq. 6425 e presenta 3 «isole» di registrazione che prevedono ciascuna 12 banchi di check-in.

Sono state incrementate le superfici a disposizione delle attività commerciali o di comfort dei passeggeri (bar, rivendita giornali, tabacchi) ed è stata aperta al pubblico una nuova biglietteria.

La sala transiti, che sarà ultimata tra breve tempo ha una superficie di 4.660 metri quadrati; dalla sala transiti i passeggeri accedono ai gates di imbarco internazionali (n. 10) che coprono una superficie di 2.700 metri quadrati.

Per le mutate esigenze operative, discendenti soprattutto dalla introduzione di aerei a grande capacità, anche gli spazi per i passeggeri in partenza con voli nazionali sono stati ampliati; a disposizione degli stessi vi è una sala di attesa e 7 gates di imbarco (2 devono essere ancora ultimati) per una superficie complessiva di 3.485 metri quadrati.

La zona arrivi è in pratica suddivisa in tre grandi aree: — il salone di attesa, comune per i voli nazionali ed



internazionali, che copre una superficie di 3.500 metri quadrati. In questa area, a disposizione del pubblico, sono stati sistemati i seguenti uffici e servizi: bar, edicola, banca con ufficio cambio, deposito bagagli, Ente Provinciale per il Turismo, Fiera Campionaria di Milano, autonoleggi, SEA Viaggi (vendita biglietti per il pullman che collega Linate alla città, prenotazioni alberghiere, emissione biglietti ferroviari) e, entro il mese di maggio, una farmacia e l'ufficio postale.

— il salone arrivi nazionali (mq. 1.150) dove i passeggeri trovano 2 nastri per il ritiro bagagli per uno sviluppo complessivo di 60 metri, che consentono tempi rapidi per il ritrovo delle valigie. All'interno del salone è stato sistemato anche un ufficio per i bagagli smarriti.

I passeggeri in arrivo all'aeroporto di Linate, con voli nazionali, che debbono proseguire per altre destinazioni sia nazionali che estere, dalla sala arrivi, attraverso due percorsi separati, potranno accedere direttamente ai gates di imbarco.

— il salone arrivi internazionali di ben 2.800 metri quadrati, dotato di 3 nastri per il ritiro dei bagagli e dell'ufficio bagagli smarriti. Per i passeggeri in transito, un apposito percorso consente l'accesso direttamente ai gates di imbarco dei voli nazionali.

Per l'ampliamento e la ristrutturazione dell'aerostazione passeggeri di Linate i costi totali, a fine lavori, ammontano a L. 56.400 milioni di cui 8.245 a carico del bilancio dello Stato.



OBIETTIVO INFORMAZIONE.

La SEAT, società leader nel campo dell'informazione, con la propria gamma di prodotti editoriali, è oggi in grado di soddisfare le più complesse e specifiche esigenze informative e di comunicazione pubblicitarie: i mezzi Seat rappresentano infatti il trait d'union più immediato, diretto ed aggiornato tra la domanda e l'offerta di prodotti e servizi; inoltre, con essi, è possibile dosare e calibrare perfettamente l'impatto sia settoriale che geografico, coprendo le aree prescelte per un lungo periodo. La vita del



messaggio sui mezzi SEAT — Elenchi Alfabetici, Pagine Gialle, TuttoCittà, Annuari, Europages — dura infatti ben un anno senza che il suo impatto perda di efficacia con il passare del tempo, essendo sempre rivolto ad un pubblico fortemente interessato a trarne con attenzione quelle informazioni pratiche e di reperibilità che sono complemento indispensabile di ogni altro eventuale media pianificato. Queste caratteristiche di unicità fanno in modo che i mezzi SEAT raggiungano «l'OBIETTIVO INFORMAZIONE».

SEAT

Società Elenchi Ufficiali Abbonati al Telefono p.a.



S. A. C. R. E.

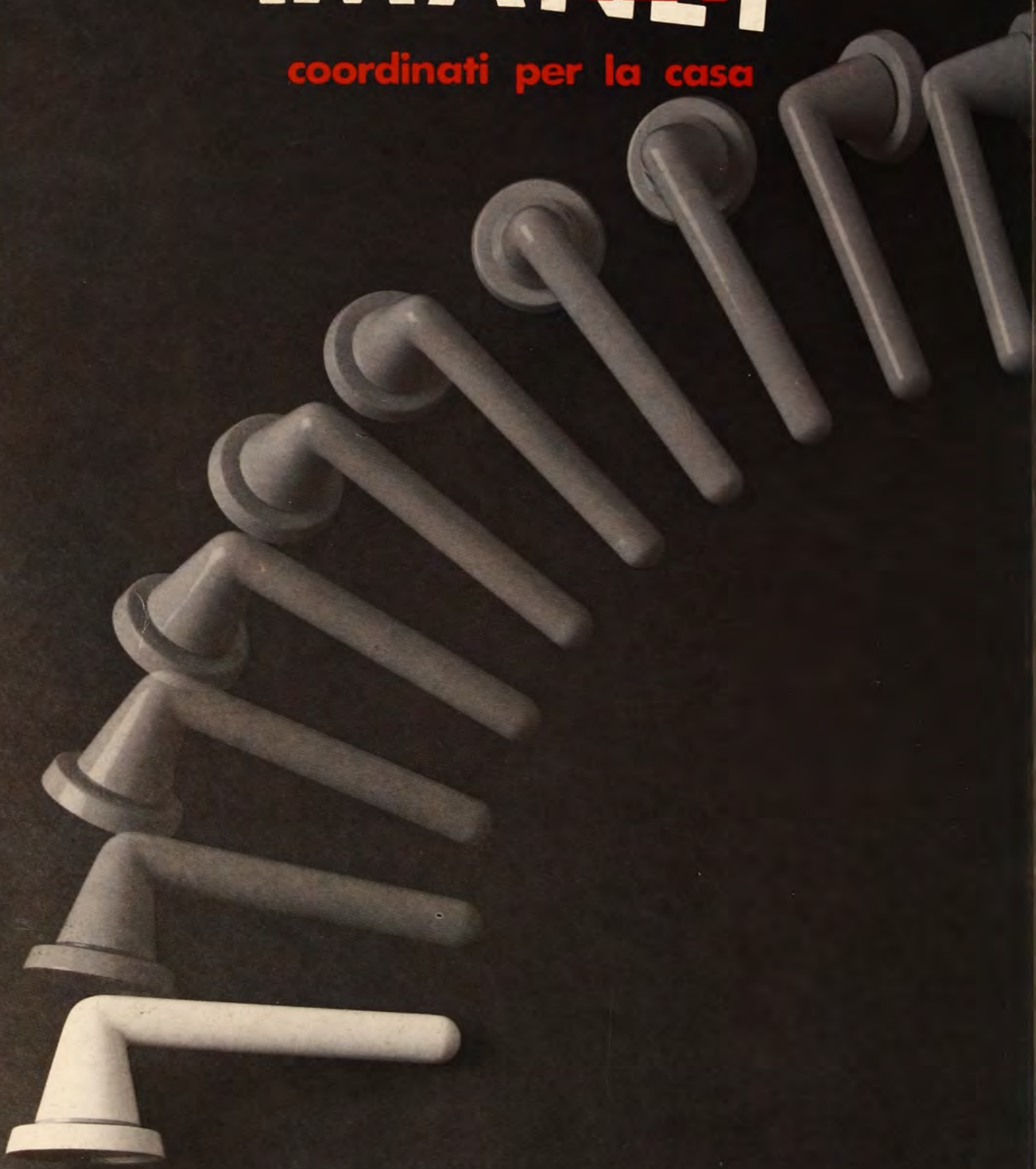
Tribuna Ippodromo del Trotto di S. Siro (Milano)



S. A. C. R. E. S.p.A. COSTRUZIONI E RISTRUTTURAZIONI EDILI
Via Lamarmora, 4 - 20122 MILANO
Telef. 5462551 - 2 - 3

IMANET

coordinati per la casa



CARINA

...é un piacere toccarla.