

COSTANTE MALTONI

ARCHITETTURA ED ARTE FUNERARIE
TRA '800 E PRIMO '900
nel Cimitero comunale di Forlimpopoli

*1. Cambiamenti culturali e sociali**

L'iconografia degli edifici funerari contemporanei, così come appare nei cimiteri moderni di tutte le dimensioni, è il risultato di un particolare cammino antropologico, storico ed artistico imperniato sull'attribuzione di una forte valenza architettonica alle sepolture umane. Inizia con i monumenti preistorici, prosegue con le piramidi, le mastabe egizie e gli antichissimi ipogei; quindi le sepolture rotonde micenee, le stele greche ed i tumuli, gli ipogei ed i sarcofagi etruschi, fino ai mausolei, le edicole ed i sarcofagi romani. Seguono le tombe cilindriche bizantine, i sarcofagi catacombali e le tumulazioni cimiteriali dei Cristiani, ed i seppellimenti medievali in chiesa sotto pavimento o nelle arche. Il Rinascimento, infine, con le ricche ornamentazioni ed il Seicento con le complesse realizzazioni barocche.

Un cammino che prende avvio, certamente, in epoche molto remote, anche se gli studiosi sono oggi concordi, tuttavia, nello stabilirne un momento di fondamentale evoluzione attorno alla metà del XVIII secolo; gli anni compresi, poi, tra la seconda metà del 1700 e la prima metà del 1800, periodo importante ovviamente innanzi tutto per la storia europea, vedranno, nello specifico, un forte sviluppo dell'architettura funeraria in tutti i suoi aspetti morfologici, funzionali e simbolici.

* Ringrazio mia moglie Luciana, Piero Camporesi e Nina Maria Liverani.

Concorrono a ciò due motivi fondamentali: le idee illuministe, che rifiutano i precedenti concetti di morte veicolandoli su un versante laico, traducibile anche nel desiderio di immortalare la memoria di uomini celebri su un piano monumentale, ed esigenze sanitarie ritenute ormai difficilmente prorogabili.

Il primo aspetto vede la ragione quale dato fondante del sapere, non più mutuato da un superiore ordine, bensì permeante ogni aspetto del fare umano all'insegna della sperimentazione, della pianificazione e della innovazione: la fissazione di modelli matematici, quindi, anche nella configurazione della città moderna e di tutto ciò che ad essa si lega in termini rappresentativi e funzionali.

Il secondo registra la convivenza, negli agglomerati urbani di fine Settecento, di massima ricchezza e di estrema indigenza che provoca la nascita di un'emergenza sanitaria conseguente ad un'infima condizione della igiene urbana e dei sistemi ad essa collegati; problema che scaturisce anche dalle sepolture straripanti nelle aree cittadine (piazze, zone ospedaliere ed altre), all'interno e all'esterno di chiese¹, come nei secoli precedenti (*ad sanctos, apud ecclesiam*), mentre accanto si ergono i begli edifici nobiliari e le zone abitative dell'emergente borghesia. Questi motivi spingono la ricerca scientifica ad immaginare nuove soluzioni multidisciplinari (spesso resteranno teoriche o utopistiche), mentre si afferma il diritto, in nome della pubblica salubrità, a controllare, regolamentare, eventualmente isolare e segregare la malattia nei lazzaretti, molti dei quali già esistenti nei tre secoli precedenti.

Nuove esigenze ed una società in trasformazione chiedono agli architetti di farsi interpreti anche di altri valori: certamente edifici civili che rappresentino con magnificenza il potere, e quindi grandi strade molte delle quali alberate, sedi municipali, amministrative, finanziarie, giudiziarie e di reclusione, di igiene e sanità, di ricovero o isolamento, cimiteri, ma anche strutture abitative seriali per la classe lavoratrice. Le idee illuministe iniziano così ad attraversare anche la nostra penisola, si coniugano con memorie

¹ P. ARIÈS, *Storia della morte in occidente dal Medioevo ai nostri giorni*, Milano 1980, pp. 168-177.

palladiane e berniniane per sfociare poi, dalla metà del Settecento al primo quarto dell'Ottocento, nell'esperienza neoclassica². Questa, in antitesi con Barocco e Rococò, sulla scia delle scoperte archeologiche e delle teorie di J.J. Winckelmann, si ispirerà in architettura (G. Piermarini 1734-1808, L. Canonica 1762-1844, G. Valadier ed altri), compresa la cimiteriale, a rigorose forme greche cercando un'armonia tra stile esterno e distribuzione interna degli edifici, anche con riguardo, come prima accennato, allo spirito di servizio sociale; in scultura, arte funeraria inclusa, produrrà, valga un esempio per tutti, la purezza e l'astrazione lineare del canone classico dei freddi marmi bianchi di A. Canova (1757-1852) nel monumento funebre a Maria Cristina d'Austria, ricco, tra l'altro, di molte valenze simboliche ed allegoriche.

2. *Fattibilità e utopia: dalla laicizzazione e razionalizzazione all'idea museale*

Si arriva da queste premesse all'idea di cimitero collettivo immaginato fuori dalla città³, agli edifici della quale (porticati, gallerie, strutture amministrative, sanitarie, viali) spesso l'uomo dei lumi si ispira nei progetti.

La forma dei nuovi impianti rimanda alla città ideale, alla Gerusalemme celeste, ancor più quando si tratti di struttura circolare, perfezione assoluta (e ritenuta tra l'altro la migliore per lo smaltimento di "miasmi")⁴ affiancata all'interdizione della natura, considerata agevolatrice di processi infettivi.

Così, mentre la medicina indaga (a volte con assunti errati) tutta la fenomenologia del corpo umano morto, non tralasciando di studiare possibilità alternative per la sua sistemazione finale (cremazione, essiccazione, perfino vetrificazione), l'architettura ne progetta

² B. ZEVI, *Paesaggi e città, contro storia dell'architettura in Italia*, Roma 1995, p. 73.

³ ARIÈS, *Storia della morte in occidente*, cit., p. 141.

⁴ L. BERTOLACCINI, *Le città e i cimiteri. Nascita e trasformazione della tipologia cimiteriale in Francia, Italia, Spagna (1750-1850)*, Roma 1999 (abstract della tesi svolta nell'ambito del Dottorato di Ricerca in «Storia della città», X ciclo, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, depositata presso la Biblioteca Nazionale di Roma e di Firenze), p. 2.

i luoghi d'accoglienza fissandone tipologie estetiche e funzionali: si disegnano con cura ingressi, mura di cinta, percorsi interni, aspetti scenografici, dando comunque, dopo la metà del Settecento, forse più che alle prime, maggiore importanza alle seconde con progettazioni razionali di camere sepolcrali, di canali e di tombini per lo smaltimento dei liquami, di argani per la movimentazione delle pietre tombali e delle salme, di forni crematori realizzati talvolta a forma di piramide o di ciminiera, e di altro ancora⁵.

Tra le ideazioni più significative spiccano quelle relative a Parigi, a Capron (circolare), a Madrid e, molto particolare per l'innovativo sistema di tumulazione in contenitori sepolcrali collettivi sotterranei, specifici per ogni giorno dell'anno, a Poggioreale (Napoli) denominato «Cimitero del popolo», meglio conosciuto come «Trecentosessantasei fosse», attivo dal 1762 al 1890, dell'architetto Ferdinando Fuga (1699-1782)⁶: come altre di quegli anni, struttura perfettamente autonoma ed efficiente.

Con l'Editto di Saint-Cloud, emanato in Francia nel 1804 ed esteso nei territori italiani nel 1806, si tenta l'immediata applicazione di una nuova legge che vieta, per motivi di pubblica salubrità, la sepoltura delle salme all'interno o nei pressi di chiese ed in aree cittadine, mentre autorizza soltanto l'utilizzo di recinti funerari extraurbani.

Il divieto comprende anche, per motivi egualitari, uniformità di misura alle lapidi funebri e controllo di apposite commissioni sulle relative epigrafi, da sistemarsi comunque non sulle lapidi tombali medesime, ma sulle parti interne dei muri di cinta perimetrali dei cimiteri.

Nella prassi, l'applicazione dell'editto, in molti suoi aspetti anche fondamentali quali i luoghi stessi per i seppellimenti, verrà nel tempo largamente trascurata, ed i cimiteri italiani, costruiti fuori dalle zone abitate, si riempiranno gradualmente di monumenti funerari rappresentativi di una borghesia in via di consolidamento, o di una nobiltà che aspira a diventare borghese⁷.

⁵ L. BERTOLACCINI, *Città versus cimiteri*, Bari 1999, p. 2.

⁶ D. DEL GIUDICE, *Mania*, Torino 1997, p. 85.

⁷ "Oltre Magazine", Centro Studi e Ricerca, Bologna, n. 11 dic./gen. 2001, p. 1.

Si tratta di un nuovo tipo di cimitero, in molti casi diventerà vero e proprio museo all'aperto, che offre, a seconda che sia di inizio, di medio o di fine secolo, un'abbondante panoramica della ideazione ottocentesca riferibile soprattutto all'architettura, alla scultura (in minor misura alla pittura, al mosaico o ad altre tecniche artistiche) ed anche all'epigrafia: dal Neoclassicismo dei primi decenni, eredità settecentesca consolidata, al più tardo Romanticismo (con l'Eclettismo architettonico degli stili, anch'essi storicistici, neogreco, neoetrusco, neoromano, neobizantino, ed anche neoromanico, neogotico, neorinascimentale, o altri di paesi lontani quali il neocinese, il neoarabo, il neoindiano, o addirittura il neoassiro e il neoegizio, e con la scultura di gusto esotico, storico, patetico), quindi al realismo ("Verismo" in Italia, scultoreo, dalla seconda metà dell'800), e al Simbolismo (dal 1885 circa, nelle varie forme europee, specialmente pittoriche).

Tra le prime realizzazioni il Cimitero Monumentale di Brescia, d'impronta neoclassica (iniziato nel 1814), quindi molti altri tra i quali, eccezionalmente ricchi, quelli di Torino (attivo dal 1829), di Roma («Verano», attivo dal 1836), di Genova-Staglieno (attivo dal 1851), di Milano (attivo dal 1866), e gl'impianti dei territori emiliano e romagnolo, certo non così grandi come i quattro citati, ma ugualmente interessanti, quali quelli di Bologna («Certosa», attivo dal 1801), di Faenza («Osservanza», attivo dal 1816), di Ravenna (attivo dal 1817 con parte monumentale del 1890), di Forlì (iniziato nel 1868) ed altri di città limitrofe.

Spesso questi cimiteri, anche quelli ideati per grandi agglomerati urbani, specialmente nei primi anni della loro apertura, non hanno vere e proprie parti monumentali, e tuttavia i progettisti tendono, a volte, già a stabilire, nella redazione dei progetti, una certa diversificazione degli spazi in relazione alle classi sociali.

I recinti funerari di tali periodi quasi mai ammettono, per i motivi già considerati, la presenza di vegetazione al loro interno (si vedrà, più avanti, come invece il cimitero forlimpopolese molto presto non osservi questa disposizione) mentre si noterà che essa verrà accettata soltanto all'incirca dalla seconda metà del 1800 in poi.

Con il rientro degli alberi, spesso in funzione simbolica come i cipressi⁸, i “giardini della memoria”, da celebrativi se comprendono strade, arcate, piazze e cortili con monumenti (nel caso della Certosa di Bologna, ad esempio, realizzabili solo col benessere della locale Accademia di Belle Arti), si trasformeranno, nel tempo, con viali, sentieri ed angoli ornati di piante, in luoghi da molti considerati, anche oggi, pittoreschi.

3. Sviluppi storici ed emergenza architettonico-cimiteriale nella Forlimpopoli di fine Settecento e inizio Ottocento

La necessità di una sistemazione delle salme in zona forlimpopolese *extra urbem* si evidenzia e si consolida, in termini realizzativi, anche sulla spinta delle vicissitudini storiche comprese tra gli ultimi anni del 1700 ed i primi del 1800: nel 1796 Napoleone Bonaparte occupa il territorio emiliano e nel 1797 quello romagnolo; i Francesi arrivano a Forlimpopoli, e nell’arco dello stesso anno la città, con altre, è inserita prima nella Repubblica Cispadana (capitale Bologna), quindi le aree emiliana e romagnola vengono unite alla Repubblica Transpadana, con la nascita della Repubblica Cisalpina (capitale Milano).

Dopo un susseguirsi di appartenenze della città a vari dipartimenti ed una breve occupazione austriaca, il 1805, con l’incoronazione di Napoleone Bonaparte ed il Regno d’Italia, costituirà un dato fondamentale, ai fini del problema della sistemazione dei defunti, che rimarrà fermo, nonostante l’incessante alternarsi di governi e di politiche che continuerà a verificarsi a Forlimpopoli, fino a sfociare, nel secondo decennio del secolo, nel ritorno dello Stato Pontificio e con esso di un parziale uso del precedente sistema di tumulazione.

Ma è nell’ambito dei grandi cambiamenti che i Francesi impongono al loro arrivo a Forlimpopoli (1797), tra i quali la soppressione di molti ordini religiosi e di enti ecclesiastici (due diocesi, tre conventi, una collegiata e dieci confraternite)⁹ ed anche con il divieto di seppellire i morti in zone urbane¹⁰, che si inserisce la necessità di un

⁸ L. BERTOLACCINI, *Sepolture individuali e tombe di famiglia – immagini e simboli della morte, «I servizi funerari»*, 1, Rimini gen.- mar. 2001, p. 61.

⁹ T. ALDINI, *Storia di Forlimpopoli*, Cesena 1999, p.110.

¹⁰ Editto napoleonico di Saint-Cloud nel 1806.

nuovo spazio cimiteriale fuori città.

Fino ai primi anni dell'Ottocento forlimpopolese, le salme trovano ancora collocazione nei modi tradizionali conosciuti per gli altri territori, italiani ed europei, dei quali si è parlato più sopra. Dentro la città si attuano sepolture all'interno della chiesa di S. Rufillo negli oltre trenta sarcofagi, di proprietà familiare o di confraternita, e nel relativo cimitero situato nella zona dell'attuale piazzale antistante per le inumazioni più comuni¹¹. Anche la chiesa di S. Pietro, tuttavia, dispone di alcuni sepolcreti esterni: uno, utilizzato fino alla metà del Seicento, periodo nel quale l'area viene ceduta ai padri Serviti per l'ampliamento del loro convento, è ubicato all'incirca di fronte alla chiesa medesima, l'altro nella parte destra dell'edificio di culto, oggi frazionato nei cortili di alcune case di via Sendi¹², antico cimitero che si estende fino alla zona che comprende l'attuale campanile¹³.

Ma oltre alle due parrocchie cittadine, sicuramente si attuano, come lo storico Rosetti riporta senza specificazioni limitative «inumazioni dei cadaveri nelle chiese o presso le chiese dell'interno della città»¹⁴, fornite o meno di terreni esterni ancora consacrati e praticabili, così come, ma di ciò lo storico forlimpopolese non fa menzione, si utilizzano quelle extraurbane, quali ad esempio la chiesa della Madonna di Loreto, di cui restano testimonianze epigrafiche anche di molti decenni successivi.

4. Modificazioni urbanistiche, progettazione e realizzazione di una nuova area sepolcrale fuori città

Nell'anno 1800 l'Amministrazione locale, rappresentante la Repubblica Cisalpina, attua la modifica all'asse viario che arriva direttamente di fronte alla Chiesa della Madonna di Loreto per poi biforcarsi. Crea *ex novo* la strada (oggi via XXV Ottobre),

¹¹ L. VALBONESI, *Notizie storiche della Confraternita della Buona Morte e dell'Ospedale già dei Pellegrini in Forlimpopoli*, Bertinoro 1858, p. 58.

¹² A. ARAMINI, *Per il Cimitero Comunale*, in *Scritti*, Forlimpopoli 1993, p. 273.

¹³ V. BASSETTI, *La Chiesa di S. Pietro in Forlimpopoli*, «Forlimpopoli. Documenti e Studi», I (1990), p. 55, nota 30.

¹⁴ E. ROSETTI, *Forlimpopoli e dintorni*, Milano 1890 (ristampa anastatica, Treviso 1991).

che risulterà, una volta realizzata, quasi in asse con l'ingresso alla città, lasciando così libero un notevole spazio antistante la chiesa medesima: per far ciò, utilizza un terreno già di proprietà dell'abbazia di S. Rufillo ed ora confiscato dallo Stato.

Per la realizzazione del Cimitero Comunale si ritiene idonea, allora, proprio quella zona situata immediatamente fuori città in direzione di Forlì, a sinistra della porta urbana (fig. 1), nella quale è già presente una chiesa, ed il cui terreno è ritenuto adatto per la sua presunta particolare capacità di dissolvere rapidamente i cadaveri¹⁵.

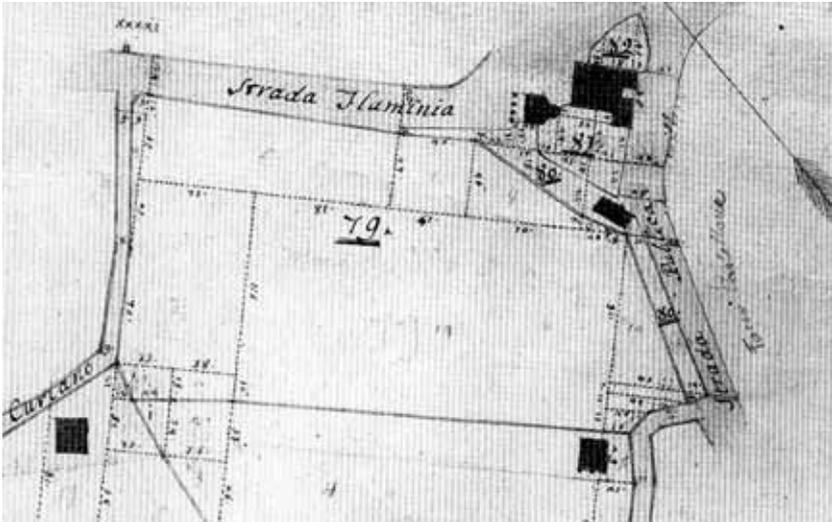


Fig. 1 - ASCF, Particolare di mappa settecentesca.

Nel 1807, per avviare la costruzione del cimitero, si rende indispensabile comprendere, però, non solo il tratto dell'antico rettilineo della via Emilia citato, ma anche una piccola area di terreno, con esso confinante a sud, appositamente comprato nello stesso periodo. L'incarico per l'ideazione del progetto, con la relativa assistenza ai lavori, viene affidata all'architetto Pietro

¹⁵ ARCHIVIO PARROCCHIALE S. RUFILLO DI FORLIMPOPOLI (APSRF), *Registro dei morti 1803-1827*.

Piazzoli¹⁶, il quale stabilisce una superficie sepolcrale quadrata¹⁷ che oggi possiamo immaginare, sulla base del relativo calcolo scalare effettuabile nella mappa dell'epoca e da una pianta del cimitero disegnata nel 1923¹⁸, sicuramente di poco più di 3000 metri quadrati, ovvero un quadrato con lato di circa 55 metri lineari (perciò un'area cimiteriale molto più ridotta, confrontata all'attuale).

Nel 1808 la Municipalità acquisisce quindi la chiesa della Madonna di Loreto, in proprietà al Demanio milanese (l'operazione si concluderà nel 1810), e la destina a chiesa cimiteriale (fig. 2). Si tratta di un edificio a pianta centrale ottagonale di mole contenuta, ma di linea essenziale ed elegante nelle sottolineature delle cornici e delle modanature in cotto, nella semplicità del pronao tetrastilo risolto con volte a crociera ed archi a tutto sesto nel fronte e nei fianchi, mentre tutta la massa architettonica è resa agile dalla scansione regolare delle lesene e delle nicchie a sezione semiellittica. Sorto nel 1617 (le due cappelle laterali verranno aggiunte solo a fine Settecento) per volontà del «vicario generale della diocesi-*nullius*, don Sante Bandi servendosi specialmente delle elemosine del popolo»¹⁹, subisce restauri ed ampliamenti per essere adibito alla nuova funzione: viene realizzata l'abitazione per un futuro addetto alle sepolture, un ufficio per l'effettuazione delle pratiche burocratiche e la loro conservazione, un magazzino per le attrezzature inerenti all'espletamento dei vari servizi cimiteriali²⁰.

La chiesa è preesistente al nuovo impianto sepolcrale, e perciò certamente non di facile integrazione in esso senza che ciò non comporti modificazioni piuttosto compromettenti, dal punto di vista stilistico e dell'unità formale, per le strutture architettoniche dell'edificio di culto. Il progettista, invece di immaginare un nuovo corpo di fabbrica, magari solidale solamente al muro

¹⁶ ARAMINI, *Per il Cimitero*, cit.

¹⁷ T. ALDINI, *I percorsi della Via Emilia a Forlimpopoli*, «Forlimpopoli. Documenti e Studi», I (1990), p. 102.

¹⁸ ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI FORLIMPOPOLI (ASCF), *Ufficio tecnico, Cartella dei progetti e degli ampliamenti del Cimitero Urbano*.

¹⁹ ROSETTI, *Forlimpopoli e dintorni*, cit.

²⁰ ASCF, *Deliberazioni di Consiglio e Giunta (1803-1816)*, 27 ottobre 1807.

perimetrale ed a questo stilisticamente riconducibile, lasciando così intatta almeno una totale fruibilità visiva della chiesa, opera la scelta indubbiamente più economica ma anche più scadente, sul piano estetico, di accorpare l'edificio alla stessa, come del resto in tal modo spesso si costruisce in questo come in altri periodi storici precedenti e successivi. Inoltre, ad una siffatta mediocre operazione, si unisce una scarsa realizzabilità di percorsi abitativi e lavorativi più funzionali ai nuovi servizi richiesti.

Alle strutture architettoniche sobrie, proporzionate, moderate ancorché di periodo barocco (che oggi un eccellente restauro fa apparire nel loro aspetto quasi originale, se si eccettuano le due cappelle e la sacrestia tardo settecentesche) non vengono comunque sovrapposti elementi ornamentali statuari, simbolici, allegorici



Fig. 2 - Chiesa della Madonna di Loreto: si scorge, in basso a destra della fotografia, la colonna dalla quale si diparte il vecchio muro perimetrale oggi nascosto dalle cappelle funerarie.

tali da farla più facilmente configurare subito significativa della sua nuova destinazione. Singolarmente però, sulla sommità del pinnacolo (forse in origine una piccola lanterna)²¹ che corona la cupola nel centro del tetto, spicca sulla sfera con croce latina in ferro (sfera = globo terrestre, croce = Cristo, ovvero mondo evangelizzato) consueta su tutte le chiese da un certo periodo in avanti, un'insegna a bandiera con un angelo nell'atto di suonare la tromba: si tratta del blasone di casa Bandi, certamente, ma anche, casualmente, secondo la simbologia cristiana, l'immagine dell'annuncio della fine dei tempi²² nel giorno del Giudizio Universale, quindi l'emblema, il più adatto, per un cimitero.

Nel nuovo complesso funerario viene anche inserito un piccolo, particolare ma fondamentale elemento atto ad indicare ciò che poi, in effetti, la chiesa della Madonna di Loreto sarà chiamata a rappresentare, da questo momento in avanti, al di là della funzione di chiesa cimiteriale: la lapide, posta sull'architrave che sovrasta la porta d'ingresso, stabilisce che da ora il Cimitero comunale dispone di un suo "cenotafio", cioè di un monumento funebre (in questo caso collettivo) eretto a ricordo di uno o più personaggi, sepolti però altrove; una delle ventitré lastre esistenti nel pronao, di cui ventuno nel muro frontale e due nel pavimento dell'edificio (ventuno ottocentesche, una otto-novecentesca, una novecentesca) recita, infatti, in epigrafe:

LUDOVICUS
 GOLPHARELLIUS FRASSONIUS
 FOROPOMPIENSIS PRAETOR
 CENOTAPHIUM HOC
 PECUNIA PUBLICA
 EXTRUENDUM CURAVIT
 NAPOLEONIS MAX. IMP. AC REGIS
 DECRETO
 ANNO MDCCCIX

²¹ APSRF, *Registro delle sedute*, verbale 2 aprile 1778.

²² H. BIEDERMANN, *Simboli*, Milano 2003, p. 558.

mettendo quindi bene in chiaro che la nuova rappresentatività dell'edificio di culto segnerà la fine dell'antica consuetudine di seppellirvi i morti, che dovranno, invece, trovare sistemazione nell'area prospiciente il cenotafio, appositamente definita.

Nella pratica, poi, questo divieto verrà osservato soltanto per il breve periodo che separa il ritorno al dominio papale (dopo il 1815), dopodiché, le altre lapidi murarie lo confermano, si tornerà anche all'inumazione, e non sempre necessariamente per defunti di alto lignaggio o di particolare fama o ricchezza, *apud ecclesiam*, comprese le altre chiese interne alla città, come le pietre tombali ottocentesche ivi testimoniano.

Questa modificazione della funzione stabilita nel 1808 con il decreto napoleonico trasformerà, di fatto, la chiesa in un "famedio", cioè ugualmente in un monumento celebrativo funerario, ma con di nuovo la presenza in esso di resti mortali, mentre, nel contempo, comunemente, verrà utilizzata l'area sepolcrale di fronte la chiesa, segnando anche così il passaggio dalla nozione di "camposanto" a quella più laica, nonostante la presenza di tutti i simboli cristiani, o se si vuole, più antica, di "cimitero", anzi, per dirla col Valbonesi, di «campo mortuario».

5. L'immagine del Cimitero comunale dai primi anni del 1800 ai primi del 1900: il linguaggio del giardino, delle epigrafi, dei simboli funerari

Terminata dunque la realizzazione delle mura di recinzione e delle altre opere edili, il nuovo luogo di sepoltura, come detto precedentemente, molto più ridotto rispetto all'attuale (circa un terzo), è «aperto alla sua destinazione l'11 luglio 1809»²³, e può usufruire, da ciò che si osserva nella mappa ottocentesca, di una larga strada d'accesso dalla via Flaminia e di un piazzale che si estende a fianco della chiesa-cenotafio. Viene inoltre creata la possibilità di raggiungere la casa del sepolitore, con gli annessi ambienti di servizio cimiteriale, aggirando l'edificio sacro sulla sinistra tramite un camminamento

²³ VALBONESI, *Notizie storiche*, cit., p. 70.

che lo avvolge dietro l'abside e nell'altro fianco.

Nell'anno successivo il nuovo cimitero viene fornito di un cancello in legno all'ingresso, ai cui lati è posta una siepe con funzione di corridoio delimitatore fino alla strada, e lungo tutto il perimetro funerario esterno un largo fossato (oggi restano un breve tratto rivolto alla via Emilia ed un altro confinante con una stazione di servizio carburanti) con una teoria di quattrocento cipressi.

Seguono quindi, in altri periodi, lavori di ricostruzione, consolidamento del tetto e del campanile della chiesa, crollati per fattori atmosferici e sismici (1814), opere di spianamento e livellamento (1816-1817), e l'affidamento con incarico ufficiale, fisso e salariato, ad un operatore cimiteriale senza, comunque, mansioni di custodia²⁴.

L'aspetto del cimitero si modifica gradualmente nel tempo, fino ad arrivare, nel periodo attorno al terzo e al quarto decennio dell'Ottocento, sicuramente a quello che si ricava da un'immagine del 1842 del noto pittore faentino Romolo Liverani (1809-1872), oltre che da piccoli elementi architettonici ancora oggi riscontrabili.

Il dipinto consiste in un disegno ad acquerello (fig. 3) di gusto naturalistico-romantico dai toni molto contrastati, nel quale si stagliano, illuminati da forti bagliori di luce (sembrerebbe quasi lunare) su uno sfondo minaccioso di nubi scure, temporalesche, il fronte ed il lato destro della chiesa della Madonna di Loreto, che, tra l'altro, mostra sul tetto a sinistra un campaniletto in muratura (ora sostituito da un campanario in ferro) e finestre con vetro, in seguito trasformate in nicchie murate semiellittiche, negli otto lati del tamburo. Il fronte della costruzione presenta, nella linea mediana in alto, una piccola finestra, ed appare murato in due delle tre arcate esistenti, che prendono luce soltanto nelle loro parti immediatamente sottostanti (intradossi), mentre quella centrale è fornita di un cancello atto a dividere il pronao dal campo sepolcrale, ed a costituire l'accesso principale all'impianto; anche il lato destro del pronao è separato dai campi per inumazioni ed è direttamente legato, come il sinistro, al muro di cinta.

²⁴ ARAMINI, *Per il Cimitero*, cit., p. 2.



Fig. 3 - Romolo Liverani, *Immagine del “cimitero vecchio” di Forlimpopoli*, 1842, Biblioteca Comunale di Forlì, Raccolte Piancastelli.

L'immagine raffigura anche la grande croce (*crux viarum*) di sasso locale collinare sull'ossario quasi cubico: in quegli anni il livello del terreno è notevolmente più basso, perciò è ancora visibile un ampio gradone sul quale poggia. La costruzione, che risulta nel centro come intersezione di percorsi principali e ortogonale rispetto all'area quadrata cimiteriale, mostra, nei quattro lati (particolari che in parte appaiono anche nel piccolo dipinto del Liverani) altrettante lapidi in calcare, con funzione di botola d'accesso al contenitore sepolcrale, una delle quali (lato sud-est) indica in epigrafe la natura dell'opera architettonica:

FOROPOMPILENSIUM
 OSSIBUS CINERIBUSQUE
 SACRUM

mentre un'altra (lato sud-ovest), invita, con altrettanto chiare lettere, alla disillusione:

O VOI CHE STOLTI E UN DELL'ALTRO A GARA
D'OGNI INUTIL SAPER IN TRACCIA ANDATE
SOFFERMATEVI ALQUANTO E RIMIRATE
DOVE LA SCIENZA DEL MORIR S'IMPARA

Brevi versi, questi ultimi (ed altri meno leggibili, perché frammentari, dello stesso tenore nel lato nord-est dell'ossario), che fanno comprendere bene come l'atteggiamento umano nei confronti della morte, rispetto ai periodi precedenti, stia ora cambiando; un mutamento che si evidenzia, in verità, sin dalla fine del Settecento e che diventa una delle importanti caratteristiche romantiche: la riflessione, cioè, compiaciuta verso l'idea di sofferenza, di sacrificio, di morte, e verso anche una nuova e diversa volontà di mantenere perenne e più individuata la memoria dei defunti (in epoche precedenti è abbastanza indifferente il luogo, purché sacro, della sepoltura)²⁵, così presente invece nella letteratura e nelle arti di più d'un secolo. Le epigrafi del lapidario locale confermeranno ampiamente, come sarà possibile vedere, questo singolare aspetto.

Nell'immagine liveraniana campeggiano, inoltre, alti e cupi cipressi, antichi alberi simbolico-culturali che nell'iconografia cristiana successiva diventano sinonimo di disperazione e di lutto, prima interdetti, con tutte le altre piante, dai recinti funerari settecenteschi, ora invece presenti in questo campo sepolcrale con gruppi di arbusti decorativi più bassi. Si nota anche una semplice struttura distributiva delle vie e delle tombe, prevalentemente costituite da tumuli e sormontate da piccole croci, minuscoli cippi, mentre le lapidi, in questi anni, dovrebbero trovarsi, secondo le disposizioni egualitarie mutate dal periodo napoleonico, solo sui muri di cinta (in effetti se ne intravedono alcune) e delle quali soltanto in numero ridotto, rispetto al totale, dotate di epitaffi,

²⁵ ARIÈS, *Storia della morte in occidente*, cit., p. 19.

oltretutto visionati da una apposita commissione, come la norma imporrebbe. Se si considera, però, che con la restaurazione pontificia perfino le sepolture medesime, certamente soprattutto quelle importanti, come già detto, riprendono ad essere effettuate anche nella chiesa cimiteriale, il “famedio”, è probabile allora che a maggior ragione pure questo secondo aspetto resti largamente disatteso negli anni.

Non molto tempo dopo, esattamente nel 1850, il cimitero aggiunge alla propria immagine un piccolo, ulteriore contributo ornamentale: viene infatti deciso l’acquisto di formelle in ceramica colorata e smaltata²⁶ (tuttora sono leggibili le lettere iniziali dell’autore, «F.M.», in basso a destra) rappresentanti le quattordici stazioni della *Via Crucis*, e la loro posa sui muri perimetrali del recinto funerario, a testimonianza della devozione religiosa cittadina (figg. 4, 5). La loro collocazione avviene sui pilastri (specie di lesene) che ad intervalli regolari scandiscono, rinforzandolo, il già largo muro di cinta, a sua volta ornato con una zoccolatura alla base ed una larga cordonatura nella parte superiore. Le formelle, due delle quali, la I e la V Stazione, ancora oggi visibili racchiuse in nicchie comprese su parti di vecchio muro (che, tra l’altro, riportano tracce dell’originale colore rosso pompeiano) ora non più perimetrale ma tuttora esistente, verranno in epoca più tarda rimosse, in seguito alla costruzione di cappelle funerarie (tombe di famiglia) a ridosso del muro medesimo, e collocate, secondo quanto riferito da A. Aramini, nel Museo Archeologico Civico, tutt’oggi però non esposte.

Negli anni seguenti l’Amministrazione comunale, aumentate le esigenze di spazio per le inumazioni, dà quindi l’avvio all’attuazione di un primo piano di ampliamento dell’area sepolcrale, mantenendo inalterata la misura del muro di cinta che comprende la chiesa, ma portando l’altra in direzione Forlì a circa 92 metri, trasformando in tal modo la forma quadrata del cimitero in rettangolare. La modificazione avviene «nel 1854, precisamente a tempo per ricevere le duecento vittime del colera dell’anno

²⁶ ARAMINI, *Per il Cimitero*, cit.



Figg. 4, 5 - Formelle della Via Crucis tuttora esistenti sul vecchio muro perimetrale.

successivo»²⁷, che verranno verosimilmente in gran parte inumate nei campi sepolcrali comuni, in numero minore a ridosso dei muri perimetrali forse ancora con lapidi sui medesimi, ed in quantità esigua in chiesa o sotto il pronao, perpetuando così la scarsa osservanza, se non addirittura il superamento, della nuova legge sanitaria napoleonica d'inizio '800. Occorre ricordare, a questo proposito, che la ripresa delle tumulazioni dei cadaveri nelle chiese e negli spazi annessi, usanza prevista nella normativa del diritto canonico vigente fino a quegli anni, comincia a trovare un vero freno solo dopo l'unità d'Italia, e precisamente con il Regio Decreto sulla Sanità pubblica del 1865 che prescrive l'istituzione ufficiale dei cimiteri comunali con l'obbligo di mettere in atto severe regole igieniche²⁸.

²⁷ ROSETTI, *Forlìmpoli e dintorni*, cit.

²⁸ Decreto n. 2245 del 20 marzo 1865, del Dittatore delle Province dell'Emilia, Luigi Carlo Farini, per la riorganizzazione dell'intero sistema sanitario emiliano romagnolo.

L'originario cimitero forlimpopolese, durante il suo primo secolo d'esistenza, non "parlerà", quindi, attraverso le forme architettoniche di strutture monumentali collettive, le realizzazioni scultoree tombali più articolate e gli elementi stilistici delle cappelle funerarie private o di altro genere di sepolcri, secondo lo schema che via via si sta sviluppando in altre città anche vicine (non mancano, però, neppure lì ritardi: il monumentale di Ravenna risale, infatti, solo al 1890), comunicherà, invece, essenzialmente, attraverso l'immagine del "giardino della memoria" immerso nella natura appena segnata dai vialetti, con le sepolture distribuite in foscoliana collocazione «all'ombra dei cipressi», con il biancore delle lapidi di marmo, dei cippi, probabilmente delle tante semplici croci anche di legno. Si aggiunge a ciò il linguaggio poetico, accorato, conciso delle epigrafi con i loro rimandi simbolici ed allegorici, cristiani e laici, che spesso figurano nelle lastre funerarie come elementi anche ornamentali, quando non si riscontrano, invece, semplici nome, cognome, data di nascita e di morte: l'idea di monumentalizzazione, infatti, si affaccerà soltanto, nel cimitero locale, dopo il primo decennio del 1900, sulla scia di una già avvenuta maturazione nazionale accompagnata, evidentemente, da un maggior desiderio di autocelebrazione cittadina.

Un'immagine, per ora, di una certa solennità nella presenza del famedio, piccolo *pantheon* locale (parte consistente della memoria storica e privata della città) e di semplicità nella realizzazione del cimitero-giardino che verrà mantenuta molto a lungo, in fondo, anche come eredità del cimitero di fine Settecento (intendendo per questo non il grande impianto razionalizzato, bensì il residuale piccolo "camposanto" vicino alla chiesa) che non vuole significare nessuna particolare disaffezione al ricordo dei trapassati, ma anzi, al contrario, un adattamento molto consono «alla malinconia del culto romantico dei morti»²⁹. Occorre tener presente, d'altra parte, che nei territori italiani di quell'epoca i cambiamenti, in quest'ambito, avvengono talvolta con molta lentezza, fra ripensamenti e contraddizioni, certamente in un clima di grande disorientamento normativo.

²⁹ ARIÈS, *Storia della morte in occidente*, cit., pp. 64, 65.

Il racconto epigrafico, un vero e proprio spaccato della società forlimpopolese lungo il corso d'un secolo, si dispiega dunque nelle settantaquattro lastre tombali (murali, pavimentali, sopra tumulo) in parte originarie della chiesa-famedio e in parte giunte fino a noi da tutte le altre aree del cimitero: quello ottocentesco ed in seguito quello dei primi decenni del Novecento, come conclusione di cicli di inumazione col conseguente smantellamento di tombe per la riutilizzazione dei terreni sepolcrali.

Le lapidi marmoree e calcaree, se si esclude quella centrale nel pavimento della chiesa di accesso al sepolcro della famiglia Bandi estintasi nel 1798, coprono un arco di tempo che va dal 1809 alle prime decadi del '900 e non presentano nessuna corrispondenza temporale tra quelle formulate in latino e datazioni anteriori (anche se si può notare, in questo senso, una certa tendenza) e quelle in italiano e datazioni posteriori, caratteristica, invece, di tutte quelle novecentesche, alcune delle quali corredate di fotografia (come del resto anche una ottocentesca). Per intenderci, alcune in latino sono coeve o perfino successive ad altre in italiano. Le epigrafi in latino, al di là talvolta di semplici epitaffi che rivelano nulla più che informazioni relative ai motivi della morte, la data di nascita, di decesso, ed il dolore parentale, sembrano inoltre così espresse, almeno le più lunghe e ricche di aggettivazioni, prevalentemente per una volontà di distinzione colta dalle altre, molte volte legata alla loro provenienza sociale: si tratta perlopiù di famiglie nobili, di famiglie borghesi che si sono affermate o che si stanno affermando in città, di singoli personaggi che hanno suscitato la stima e l'apprezzamento della cittadinanza, di rappresentanti del clero di rango più o meno elevato, e così via.

Nelle lapidi appare circa una cinquantina di cognomi corrispondenti ad altrettante famiglie (non sempre locali); di queste, tre sono spesso ricorrenti: i Salaghi, i Briganti ed i Branzanti, mentre i Bandi ed i Mignani sono pur essi presenti, ma in misura minore.

Le pietre costituiscono, assieme alle restanti lapidi situate nei viali e nei loggiati (di cui più avanti si parlerà), la memoria della personale e della pubblica storia dei Forlimpopolesi, compresi

quelli d'adozione, o comunque fanno scorgere significative parti di esse. Su queste epigrafi (attualmente trentadue sono nella chiesa, delle quali ventitre nel pronao e nove nell'interno, quarantadue nei muri esterni a sinistra e a destra della chiesa) è scolpita, in lingua latina o in lingua italiana letteraria elegiaca, la loro storia familiare, affettiva, sociale, ma anche la grande storia, quella riferita agli eventi fondamentali cittadini o nazionali.

Il lapidario, oltre a costituire un'interessante panorama di stili sul piano linguistico, è indubbiamente una buona fonte di notizie relative alla vita ed alla natura della dipartita del defunto e a volte anche della sua famiglia: se si tratta di malattia, spesso ne viene indicato il nome e la durezza della medesima, oltre che l'alto livello di sopportazione, talora cristiana, di chi l'abbia contratta. Del defunto si ricordano talvolta la semplice provenienza da altra città, lo stato maritale, muliebre, filiale o le altre condizioni nei vari gradi d'appartenenza ad un nucleo familiare ed anche al ceto sociale, con la raffigurazione dell'eventuale stemma nobiliare; appaiono, non raramente, l'appartenenza ad ordini o ad istituti religiosi, ad enti civili e militari con la riconosciuta posizione gerarchica e perfino la descrizione sintetica, non è raro, della progressiva carriera del morto. Figurano anche, sovente, la professione, accompagnata da apprezzamenti di varia natura, la posizione economica ed eventuali precisazioni in merito a lasciti ai vivi palesandone le motivazioni; vengono rese note le benemeritenze sociali ed eventualmente gli atti eroici, le personali qualità morali ed intellettuali, le discipline o le arti nelle quali il defunto si sia distinto in vita ed il suo livello di erudizione istituzionale, si tratti del modesto «NICOLA GARDINI MAESTRO COMUNALE» o del presumibilmente più acculturato «CANONICO GOBERTI SEGRETARIO DI NUNZIATURA PROFESSANDO FISICA E MATEMATICHE», che lascia anche una disponibilità economica per far laureare «IN LEGGE» un nipote. Nel caso si tratti di morte giovanile o infantile, se ne mettono infine in evidenza l'innocenza ed il candore, nella considerazione che i bambini siano sempre comunque «rapiti» dall'evento.

Il numero di lastre tombali ottocentesche, in latino e in italiano, è leggermente superiore a quello delle novecentesche, mentre

sicuramente tutte attraversano molti strati sociali e professionali: specificamente, ricordano gente comune e benestante, lavoratori, mediatori, ma anche notabili, amministratori, insegnanti, nobili, intellettuali, medici, avvocati, religiosi nei vari livelli gerarchici, militari, e con riferimento, data l'epoca, essenzialmente maschile.

La maggior parte delle iscrizioni contiene, nella linea mediana verticale, in alto come inizio o in basso come termine, sigle e formule (anche per esteso, in diciotto modalità diverse) mutate in parte dall'antica epigrafia cristiana latina³⁰ variamente rielaborata nei tanti secoli succedutisi, a volte scolpite nella corrispettiva traduzione italiana per le lastre non in latino: QUI GIACE, IN MEMORIA, QUI RIPOSA, QUI LE CENERI, ed altre.

Tra le tante latine, in testa agli epitaffi figura l'immediatamente riconoscibile sigla simbolica, identificazione di vita e di morte, tramite l'uso della prima e dell'ultima lettera dell'alfabeto greco Alfa (elemento della creazione) ed Omega (lampada nella quale arde il fuoco apocalittico della distruzione); questa, a sua volta, di frequente ingloba nel proprio centro il simbolo fondamentale, il crisma, il monogramma costantiniano di Cristo formato dalle lettere greche X (*chi*) e P (*ro*).

Seguono anche, per proseguire con ulteriori esempi, altre formule iniziali palesi quali HAC IN AEDE (di qua nel sepolcro), oppure HEIC SITAE SUNT (qui sono poste-sotterrate-sepolte) o ancora HEIC INTER PARENTES (qui tra i genitori); tra le tante sigle finali spesso sono incise C. L. P., e pure C. L. P. P., anche per esteso CUM LACRIMIS POSUIT e CUM LACRIMIS POSUERUNT in una varietà notevole di sostituzioni, aggiunte o abbreviazioni (FECIT, CURAVIT, MONUMENTUM, P., M.P., P.P.P. e così via) poste in fondo alle epigrafi.

Le lastre funerarie del cimitero forlimpopolese di quegli anni, fenomeno che in queste modalità di inclinazione alla drammatizzazione del sentimento terminerà definitivamente, qui come altrove, entro i primi decenni del Novecento, raccontano con i loro epitaffi la vita vissuta, le gesta, il dolore dei familiari per la perdita di un proprio caro, testimoniano il cordoglio di una

³⁰ Cfr. O. MARUCCHI, *Manuale di archeologia cristiana*, Roma 1933.

comunità civile o religiosa per la morte di un componente importante o che tramite essa diventerà forse tale. Le parole che vi si leggono, immortalate nel marmo, evidenziano anche, tuttavia, la diversità di atteggiamento di fronte al lutto di quel tempo rispetto all'attuale: quelle espressioni così ricche di afflato, di sentimento e di commozione così spesso laudativa riflettono, al tempo stesso, una vera spontaneità affettiva ma certamente anche, talvolta, la forte volontà di considerare sul piano della pietà tutti i comportamenti umani³¹, pur se non sempre eccellenti nella vita effettivamente trascorsa del defunto, a differenza, invece, ad esempio, dell'inconfutabilità delle morti eroiche siano esse civili, militari, patriottiche, o le morti giovanili e infantili.

Il piano espressivo delle epigrafi forlimpopolesi, abbastanza simile per contenuti e per stile nella versione latina come in quella italiana, ragion per cui si proporranno, per immediatezza di comprensione, alcuni esempi appunto del secondo tipo, si articola prevalentemente attorno ai temi della morte naturale o per malattia, talvolta «fiera» (spesso è colera, «morbo asiatico») nelle varie stagioni della vita dell'uomo, ma anche, in alcuni casi, della morte violenta per omicidio o per fucilazione militare, di patrioti o di soldati eroici, e perfino della morte «in concetto di santità».

I parenti, in genere comprensibilmente «inconsolabili», «costernatissimi», «piangenti», ma talvolta anche più mestamente «rattristati», «dolenti», «riverenti», invocano spesso la preghiera per chi resta, chiedono che la memoria sopravviva alle vicende dei tempi, di essere amati dal Paradiso, oppure ancora si augurano benedizioni, invocano eterno riposo, eterno bene, pace all'anima del defunto. Solitamente, secondo un tendenziale stereotipo dell'epoca (che si prolunga ai primi del 1900), dell'uomo vengono messe in risalto la coscienza austera, la lealtà, l'industriosità, la temerarietà, la difesa del povero e dell'oppresso, oppure l'elezione della mente, l'ingegnosità, l'antica fede, la caritatevolezza e la probità, o,

³¹ A. PADOVAN, *Epigrafia italiana moderna*, Milano, 1913, p. 12: «la lode [...] dei superstiti al defunto, s'anche è assegnata al malvagio, è pur suggerita dal gran mistero dell'al di là, dalla severa e tremenda maestà della morte che tutti agguaglia, dal concetto che il giudice supremo [...] non può essere un altr'uomo, dalla pietà [...] che nasce [...] innanzi alla spoglia di chi non può più né difendersi [...] né redimersi. [...] la lode conferita all'indegno, può sembrar sincera pur non rispondendo alla realtà della sua vita vissuta».

come più su si diceva, perfino la condizione economica, mostrata in questa epigrafe di primo Ottocento:

PX
 A DOMIZIO DI LORENZO SALAGHI
 NATO DI GENTE PATRIZIA
 VISSUTO ANNI LX. MESI IX. GIORNI XVII
 IN MODESTA E TRANQUILLA FORTUNA
 ALIENO DALLE AMBIZIONI
 PIETOSO DEI MISERABILI
 GRATO AI CONCITTADINI
 AI QUALI FU TOLTO SUBITAMENTE
 NEL GIORNO XVIII FEBBRAIO MDCCCXXII
 I FRATELLI NON MAI DIMENTICHI DELL'AMOR SUO
 POSERO QUESTA MEMORIA

Oppure sono indicate ulteriori grandi qualità, come in quest'altra dei primi anni del Novecento:

QUI GIACE NEL SONNO DELLA MORTE
 BARTOLOMEO MERCURIALI
 CITTADINO INTEMERATO
 UOMO ONESTO INDUSTRIOSO
 SEVERO CON SE STESSO
 GENEROSO COGL'ALTRI
 SOLDATO PER L'INDIPENDENZA D'ITALIA
 NEL 1848-49 - 1859 - 1860-61
 CARATTERE FIERO SALDO INDOMITO
 ONORATO DAI BUONI TEMUTO DAI TRISTI
 MODESTAMENTE VISSE
 FINCHÉ MORTE IMPROVVISA
 L'INCOLSE
 ALLA LUCE DEL DI 11 OTTOBRE 1907
 IN ETÀ DI ANNI 77

Della donna sono invece messe in evidenza soprattutto l'esemplarità di sposa, l'amorosità di madre, la prerogativa d'esser «specchio per le altre madri» con la provata lealtà e fedeltà di moglie, le ineguagliabili virtù al di là di quelle forse più semplicemente «domestiche e cristiane», la devozione religiosa ed anche la santità. Questa lapide è tardo ottocentesca:

IN MEMORIA
 DI
 PIA BAZZOCCHI
 FIOR DI DOMESTICHE E CRISTIANE VIRTÙ
 MORTA IL 21 GIUGNO 1899
 A SOLI 32 ANNI
 LASCIANDO
 IN QUANTI LA CONOBBERO
 GRATO RICORDO DI SE
 NELLA FAMIGLIA
 VIVISSIMO DESIDERIO E RIMPIANTO

L'epigrafe che segue è invece dei primi anni del '900:

QUI LE CENERI
 DI MARIA PIZZIGATI
 FIORE DI BONTÀ E DI GRAZIA
 CHE A 18 ANNI APPENA
 IL DÌ 9 APRILE 1904
 FU TOLTA ALL'AMORE E ALLE SPERANZE
 DEI GENITORI E DEL FRATELLO
 CHE CONSOLANO IL GRANDE DOLORE
 PENSANDO
 ALLE SUE VIRTÙ IMPAREGGIABILI

Ad entrambi, uomo e donna defunti, «amatissimi», a volte anche riuniti in morte se marito e moglie oppure parenti nei vari gradi, si attribuiscono doti di bontà, di modestia e di generosità; di tutti, compresi i giovani, talvolta già teneri mariti ed i bambini, «cari», «diletti», «amati» figli, resta nei vivi grande rimpianto, desolazione e doloroso ricordo, come in questo epitaffio di metà Ottocento:

PX
 O DILETTO ANGELO BONOLI
 CHE NELL'ANNO X DI TUA ETÀ
 IL 30 AG. 1848 AL CREATORE REN-
 DI LA CANDIDA VESTE BATTESI-
 MALE GRADISCI QUESTO PEGNO
 D'AFFETTI DEL TUO DOLENTE PA-
 DRE, E A PRO DI LUI E DE' TUOI, DAL
 CIELO OVE BEATO SIEDI BENE-
 DIZIONI IMPLORA.

Oppure ancora nella seguente tenera iscrizione, per una bambina, risalente ai primi lustri del 1900:

QUI ACCANTO AL CARO NONNO
 RIPOSA IN PACE PERENNE
 LA NOSTRA ADORATA
 ANNA
 RAPITACI IL 2 SETTEMBRE 1920
 A SOLI 32 MESI
 —————
 LA FAMIGLIA ORIOLI
 A MEMORIA

Non va tralasciato, infine, lo stile più particolare, onorario e solenne delle lapidi sepolcrali storiche, come quella risorgimentale con epigrafe riferita ad un sacrificio patriottico (ricordato anche dal Rosetti nella sua *Storia di Forlimpopoli*):

IL XIX MAGGIO MDCCCXLIX
 GLI AUSTRIACI INVASORI
 EBBERO PRESO E FUCILATO ALLE MURA DI CITTÀ
 IL CAPITANO CIVICO
 ANTONIO BALDINI
 DICOMANESE
 PERCHÉ AMAVA E VOLEVA L'ITALIA
 IL POMPILIESE MUNICIPIO RECLAMÒ DALLO STRANIERO
 IL LAGRIMATO E COME INSEPOLTO CADAVERE
 E QUI LO CONSOLÒ DI TOMBA
 SINO ADDÌ XXVIII NOVEMBRE MDCCCLX
 IN CUI DICOMANO PER PATRIA CARITÀ
 CON MESTA POMPA
 I RESTI DELL'ITALIANISSIMO
 VOLLE A SE TRASPORTATI
 QUESTO COMUNE PER DECRETO
 P.

Accomunabile per contenuto a questa appena riportata, certamente con espressione lessicale più vicina a noi ma non per ciò meno solenne, l'epigrafe commemorativa novecentesca dedicata ai martiri di un tragico episodio accaduto durante l'ultimo conflitto mondiale:

NOVEMILA TRUCIDATI
 A CEFALONIA (GRECIA)
 DALLA FURIA TEDESCA
 QUI
 VOGLIONO ESSERE RICORDATI
 E FRA ESSI
 IL TEN. LIVIO DAMASSA
 CHE
 CON L'OLOCAUSTO SUO
 E DEI SUOI FANTI
 ADDITA AGLI UOMINI
 SERENE VIE DI GIUSTIZIA E DI PACE
 FORLIMPOPOLI MAGGIO 1920
 CEFALONIA SETTEMBRE 1943
 LA FAMIGLIA

Le iscrizioni ora ricordate nelle loro modalità linguistiche e contenutistiche sono comprese in lapidi di varia misura, forma e ornato, ed essenzialmente riconducibili a tre tipologie, delle quali si prenderanno in considerazione, innanzi tutto, per chiarezza analitica, strutture e decorazioni esterne e solo successivamente le rappresentazioni più interne.

La prima impiega semplici tavole rettangolari qualche volta soltanto geometrizzate da squadrature o da linee interne che disegnano una cornice (anche in aggetto sul piano, come a formare un vero quadro tra l'altro impreziosito, in un caso, nella parte superiore, con un piccolo bustino), una croce variamente configurata, una cornice con gli angoli addolciti da andamenti curvilinei (figg. 6, 6a, 6b, 6c).

La seconda parte anch'essa da una base rettangolare, ma poi aggiunge o toglie ai lati o agli angoli esterni nuove superfici, così come presenti nella geometria piana o totalmente d'invenzione, tali



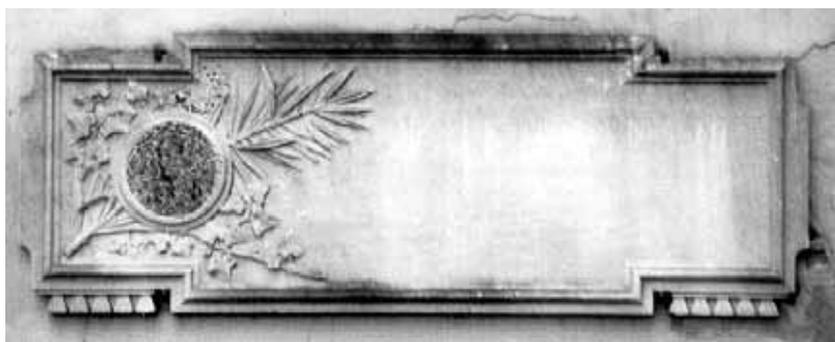
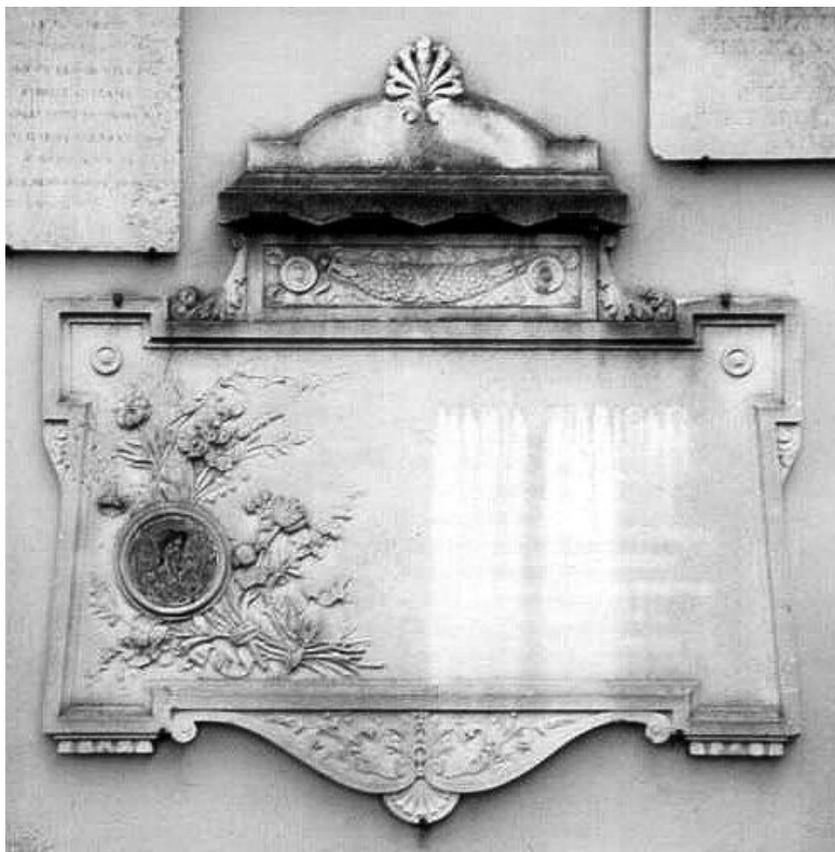
Figg. 6, 6a, 6b, 6c - Lapidi rettangolari con semplici decori.

da rendere poi i manufatti, nell'aspetto formale, completamente originali. Alcune di queste lastre funerarie sono arricchite da una ornamentazione (non parliamo ancora di simboli o di allegorie) che si ispira ad elementi decorativi greci o greco-romani variamente aggregati (figg. 7, 7a): cornici, palmette, festoni e mensole con elementi vegetali, girali, mutuli con gocciole tronco-piramidali, modanature con ovoli, ma anche a composizioni che da questa si allontanano stilisticamente in modo notevole, specialmente nelle superfici marmoree a guisa di cimasa superiore o inferiore o di candelabre laterali (che contengono simboli che esamineremo più avanti).

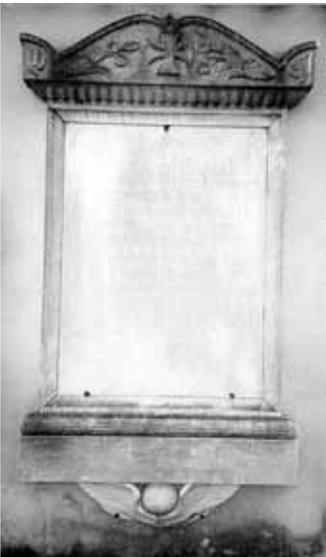
L'ultimo tipo di lapide rimanda direttamente alla facciata (lato minore) di due tipi di sarcofago (figg. 8, 8a, 8b): con copertura cilindrica a tutto sesto o a due falde lisce, anche liberamente reinterpretate con andamenti curvilinei o con linea retta spezzata, e tutti comunque dotati, alla base dei coperchi, di acroteri, caratteristici elementi architettonici greci (e greco-romani) variamente decorati (qui configurati in profili umani, elementi vegetali come palmette e baccelli). Le tre tipologie descritte nella forma sono tutte dotate di simmetria bilaterale speculare nelle parti perimetrali, ma non altrettanto, come in qualche caso, per la figurazione delle parti interne alle lastre.

Venendo alla simbologia ed alle allegorie rappresentate³², va notato che esse rivestono il doppio ruolo di elementi comunicativi e decorativi nello stesso tempo (in alcune lapidi sono l'unico abbellimento). Non sempre sono di immediata comprensione, perché certe stereotipie formali, anche quando prodotte con intenzione realistica, comunque un "realismo stereotipato" o se si vuole "convenzionale", possono renderne difficoltosa l'individuazione stessa e quindi la messa a fuoco del corrispettivo significato: prima di tutto perché a volte c'è una sovrapposizione di significati, in quanto vengono mescolati simboli cristiani e laici, poi perché, infine, per alcuni simboli si possono contemporaneamente operare una lettura religiosa ed una laica.

³² Cfr. BIEDERMANN, *Simboli*, cit.



Figg. 7, 7a, - Lapidi maggiormente ornate.



Figg. 8, 8a, 8b
 Lapidi configurate a sarcofago.

Resa tecnicamente attraverso incisioni del marmo o elementi in basso o in alto rilievo, l'iconografia funebre che in questi manufatti ricorre più frequentemente, oltre all'alfa, all'omega ed al monogramma di Cristo citati, è ovviamente la semplice croce, il più universale tra i simboli elementari (non solo in ambito cristiano) quale simbolo di vita eterna.

Nelle pietre tombali la croce appare nelle varianti latina (un braccio lungo ed uno corto), greca (bracci uguali) resa pure con elementi vegetali, greca trifogliata (sorta di trifogli nelle parti esterne dei bracci = Trinità), e patente (bracci che si dipartono stretti nel centro e poi progressivamente più larghi verso l'esterno), presente anche più volte nella medesima lapide: ad una osservazione molto attenta, data l'esiguità del particolare, della croce patente, appunto, raffigurata in coppia binaria nella stessa lastra murata nel pronao non sfuggirà che essa contiene, all'incrocio dei bracci, un piccolo triangolo isoscele. Non sarà certamente errato pensare, anche in questo caso, ad una probabile allusione al mistero della Trinità.

Pure i fiori e le piante, variamente composti ed abbinati, costituiscono un'interessante aspetto simbolico, quando questo sussista e quando sia voluto, raffigurato al di là di possibili, anche se poco probabili, intenzioni puramente decorative. In una lapide (fig. 7) si vedono così allora rappresentati insieme in un piccolo mazzo (di per sé già sinonimo di spiritualità), un fiore con le sembianze del lino selvatico, che rimanda singolarmente, ma non si escluda la casualità, ad una pianta simile usata dagli Egiziani per ottenere le fasce nelle quali avvolgere le mummie; il papavero, nell'antica Grecia simbolo del sonno raffigurato da Morfeo che tiene un fascio di questi fiori tra le braccia ad indicare l'oblio dei sensi (ma altra interpretazione lo vuole sinonimo di gloria e di morte, di consapevolezza del passare del tempo, delle stagioni e della bellezza effimera); il *myosotis* (non ti scordar di me) legato ad una leggenda che lo destinerà nel tempo a rappresentare, come il suo nome comune indica, il ricordo; ma anche la campanula, espressione riconducibile al profondo dolore provocato dal lutto, al cordoglio.

Un'altra pietra marmorea (fig. 7a) presenta una figurazione nella quale sono affiancate l'edera, pianta sempreverde attribu-

to di Dionisio (dio greco dell'estasi e dell'ebbrezza), simbolo dell'immortalità dell'anima dopo la morte del corpo, ma anche, in accezione più terrena, della permanenza della forza vegetativa e della persistenza del desiderio, del mito dell'eterno ritorno, dell'amicizia e della fedeltà; e la palma, che come simbolo pagano allude alla vittoria su qualcosa e all'immortalità, mentre nell'iconografia cristiana è riferita soprattutto alla resurrezione di Cristo, all'immortalità ed al martirio.

Sempre nell'ambito di una decorazione simbolica su tavola di marmo espressa con elementi vegetali, occorre ricordare anche la rappresentazione di ramoscelli di quercia (fig. 7b), uno degli alberi più rappresentativi nell'antichità, consacrata a Giove ed onorata dai Druidi celtici e dai Germani: simbolo di durezza per la consistenza del suo legno e d'immortalità, oltre che di forza imperturbabile nel Romanticismo.



Fig. 7b - Lapide maggiormente ornata.

Da non dimenticare quindi la pianta ed i fiori d'alloro, proposto in piccoli rami singoli o disposti a coppia simmetrica e trattenuti da nastri, o ancora avvolto in ghirlande arricchite di altri fiori già notati e considerati o non ancora visti, come ad esempio la rosa (figg. 6, 6b, 8a). L'alloro appunto, il *laurus*, la pianta sempreverde sacra ad Apollo e simbolo centrale di gloria e di vittoria, usata per incoronare poeti e guerrieri, ma anche di forte valenza cristiana (in quanto sempreverde) e perciò simbolo della vita eterna, della nuova vita svelata dalla venuta di Cristo. La rosa infine, che non di rado si trova inserita in mezzo alle corone d'alloro, il cui valore simbolico trae origine dal mito di Adone, amato da Afrodite, dal cui sangue originano le prime rose rosse, significative dell'amore che sopravvive alla morte e della rinascita. La rosa a rappresentare anche, sul versante cristiano, la coppa che raccoglie il sangue di Gesù, simbolo delle sue piaghe.

Una riflessione più particolare va fatta per il crisantemo, fiore che appare rappresentato in una lapide mortuaria di questa serie fissata nei muri di cinta e della chiesa stessa, purtroppo scarsamente apprezzabile fotograficamente. Particolare nel senso che si tratta di un simbolo antico e moderno al tempo stesso, perché appare in epoche lontane in Asia, in Cina ed in Giappone (come materializzazione del sole e simbolo di felicità e longevità) mentre in Europa è recente: fiore autunnale per eccellenza, indica anche ciò che sopravvive al freddo, ed è emblema, solamente dal 1850 a partir dalla Francia, del ricordo dei defunti nella celebrazione del 2 novembre.

Per completare la serie di simboli espressa con elementi vegetali, si tenga presente che in altra parte del cimitero sono poste, anche se non figurano in questa raccolta ordinata del lapidario nell'ingresso del recinto funerario, spighe di frumento sulle colonnine di recinzione e alla base di una tomba, e fiori di girasole in una lastra marmorea sepolcrale, entrambe strutture d'inizio Novecento che saranno esaminate in seguito. La prima raffigurazione considera il grano, sepolto nella terra, apparentemente "morto" per poi rinascere in primavera con preziosi frutti, allusione fin dall'antichità (per esempio nei Misteri Eleusini) di speranza nel superamento

della morte; la seconda è una celebrazione della vita configurata nella gioia di vivere che il girasole esprime seguendo l'apparente evoluzione del sole.

Tra gli elementi naturali, in questo caso faunistici (particolari anch'essi difficilmente proponibili fotograficamente) rappresentati nelle lastre funerarie forlímpopolesi figurano pure la farfalla, immagine che ricorre spesso in molte culture di tempi lontani, nella iconografia cristiana simbolo dell'anima ed anche della resurrezione poiché esce viva e perfettamente ricomposta nel corpo dalla crisalide, e l'"Uroburo" della cultura classica, immagine molto diffusa a personificare l'eterno ritorno, la corrispondenza di fine ed inizio in costante ripetizione ciclica: nella specificità religiosa cristiana allegoria dell'eternità con significato ambivalente, il collegamento tra vita e morte, perché la figura circolare che produce un serpente che si morde la coda evoca nel contempo la sfera terrestre e la volta celeste, i due mondi al limite dei quali sta la sepoltura.

Altro aspetto simbolico notevole, che nella contemporaneità giudicheremmo macabra, è la proposizione realistica di parti dello scheletro umano, più esattamente del solo teschio o di esso assieme a due ossa lunghe incrociate, variamente raffigurati. Senza considerare tutta la vasta e complessa fenomenologia rituale-simbolica non cristiana e la relativa iconografia, proprio alla cristiana si deve invece guardare per comprendere il significato di configurazioni presenti in due pietre del lapidario: la prima (fig. 7b), che vede semplicemente in altorilievo il cranio umano quasi a grandezza naturale che si affaccia su due ramoscelli di quercia (oppure, in alternativa, verosimilmente, considerata la forma dei frutti, ramoscelli dell'"albero della vita"); la seconda (fig. 6c), che comprende, solamente inciso nel marmo, lo stesso elemento osteologico, qui appoggiato su due ossa lunghe incrociate, con singolarmente indossati il copricapo a spicchi, con nappa in mezzo, e la stola sacerdotali cattolici. La simbologia cristiana indica in questi casi due dati interpretativi: l'uno fa riferimento al Giudizio Universale, al giorno nel quale i sepolcri si apriranno al suono delle trombe e le ossa, seme della resurrezione dei

corpi, si ricomporranno nuovamente ricoperte di carne, l'altro lo evidenzia come simbolo tipico della *vanitas*, legato al tema della fine della vita, un monito alla caducità delle cose e al fatto che tutto passa e finisce, perciò un vero e proprio "*memento mori*" (motto prima dei frati Trappisti, poi dei Gesuiti come simbolo dell'importanza della vita e della sua inevitabile conclusione).

Tipici simboli della *vanitas*, quindi, che parlano della vanità e della transitorietà delle cose umane, come del resto altri oggetti che trovano rappresentazione in alcune lapidi del cimitero di Forlimpopoli. Ad esempio la candela, osservabile più avanti in un'interessante allegoria, il cui consumo, come pure la caduta della sabbia nella clessidra alata, allude alla inesorabilità dello scorrere del tempo, che letteralmente "vola via". Concettualizzazione, quest'ultima, configurata anche in una sfera con banda trasversale obliqua ed ali (fig. 8b), l'icona più difficile da ricondurre ad un significato chiaro, anch'essa rappresentata in una lastra tombale. Al di là, infatti, di quel che verrebbe subito spontaneo pensare, e cioè ad un rimando alla "forma" dell'anima (sferica, pura, perfetta), che all'atto del morire "s'alza in volo", se si vogliono poi stabilire dei paralleli iconografici plausibili occorre addirittura rivolgersi ad un'immagine d'origine medio-orientale, egiziana in particolare, del disco solare, il dio Sole Ra, che viene proprio così simboleggiato, pur senza la banda obliqua, oppure a certe figurazioni massoniche (dal 1600) o teosofiche (dal 1800).

Due immagini, ora, entrambe con riferimento al fuoco: la fiaccola singola o due fiaccole abbassate, variamente incise in alcune pietre tombali (fig. 7b), riferimento, se si vuol partire da molto lontano nel tempo, all'antica abitudine di seppellire i cadaveri nelle ore notturne. I primi cristiani per prudenza eseguivano, infatti, le sepolture di notte, alla luce delle torce chiamando tali operazioni *funalia*, da cui il termine "funerale". La fiaccola, intesa anche come vita eterna, commemorazione, ricordo: spenta o rivolta verso il basso a suggerire morte (se ardente ed eretta, al contrario, sinonimo di vita). L'altro simbolo ricorrente in tutti i cimiteri (anche come oggetto reale e non solo in immagine) è invece la lampada con la fiamma (se ne osserverà un esempio

nel paragrafo successivo), ad indicare conoscenza ed immortalità dello spirito, simile nel significato (fonte di luce) al sole, alla stella, alla fiaccola stessa.

Allegoria in un'epigrafe ottocentesca, invece, della vita interrottasi troppo precocemente (in questo caso è una giovane madre che muore) con la raffigurazione di una giovanetta, forse una figlia, che dopo aver presumibilmente dipinto (accanto a lei pennello e tavolozza) sulla base di una colonna spezzata la data di morte, si sofferma in atteggiamento meditativo e sconcolato. Ci sarà occasione di notare immagini di allegorie simili, in questi casi novecentesche, quando ci si occuperà, in seguito, degli aspetti costruttivi funerari di quel periodo.

Meritano, infine, una certa attenzione anche i quattro stemmi gentilizi o nobiliari, con forma di scudo italiano cosiddetto a "testa di cavallo", che appaiono in alcune lastre del lapidario (tre nel pronao, uno all'interno della chiesa cimiteriale). Attenzione che va prestata essenzialmente per due motivi: per l'indubbia valenza storica che rappresentano, in quanto palese testimonianza d'appartenenza alle varie casate con l'attribuito grado di lignaggio, l'eventuale funzione pubblica rivestita e la risonanza sociale determinatasi; poi, dato non trascurabile, per l'aspetto iconologico-araldico, terreno d'indagine affascinante e non privo di complessità, anch'esso ricco, talvolta, di particolari in grado di rivelare ulteriori informazioni inaspettate. Uno dei più interessanti, da questi punti di vista, è il blasone riprodotto nella lapide, con data 1867, dedicata ad ANNA · INNUPTA · ET · THOMAS · SAC(ERDOS) · ET · CAN(ON)ICUS · THEOLOGUS, quindi ad una sorella nubile e ad un fratello sacerdote-teologo, con cognome RUPHILLI, fissata nella facciata della chiesa (parte sinistra, in alto) coperta dal pronao. In esso, le due partizioni, cioè le divisioni del campo dello scudo, inglobano due diversi "carichi", ovvero due disegni con fine tecnico distintivo: quello superiore comprende tre gigli, figure naturali tra le più popolari spesso considerate simbolo mariano, oltre che di purezza e di verginità, mentre quello inferiore un drago artigliato, figura chimerica che simboleggia, tra altri significati (qui, forse, considerato il cognome, un riferimento

a Ruffillo e il drago) vigilanza, custodia e fedeltà, e raffigurato, come spesso appare, con ali, coda di rettile e fauci aperte. Nella parte sovrastante lo stemma v'è disegnato un intreccio di nastri a guisa di corona, la zona inferiore sviluppa, invece, in orizzontale, una stola sacerdotale con paramenti liturgici.

6. Dal cimitero-giardino al "Piccolo Monumentale": le idee e le effettive realizzazioni della prima parte del Novecento

Nei primi anni del 1900 crescono le esigenze della popolazione cittadina, ed i forlimpopolesi riflettono sulla opportunità di avere un secondo nuovo cimitero (già il Rosetti, nella sua *Storia di Forlimpopoli* del 1890, capo VII, prefigura un allargamento o, addirittura, uno spostamento della struttura funeraria ottocentesca). Entro il decennio, in effetti, in ciò attuandosi di fatto il suggerimento dello storico (tra l'altro, notoriamente, anch'egli riconosciuto valente progettista), la Municipalità matura una decisione in tal senso, ed incarica l'ingegnere capo comunale Giacomo Serughi di studiare luogo, strutture architettoniche e spese di realizzazione per un nuovo cimitero.

L'ampia ed articolata relazione che il tecnico in seguito produce, unitamente al «Progetto di un cimitero per Forlimpopoli» datato 15 maggio 1912³³, prevede un recinto funerario rettangolare di m. 160,50 x 78, perciò una superficie di mq. 12.519, diviso in dodici campi per inumazione molto ben distribuiti, con giochi simmetrici piacevoli, con divisioni geometriche e linee anche curve sulla falsariga del giardino all'italiana, da costruirsi in un terreno appositamente acquistato a circa un chilometro a nord della città, lungo la via per S. Leonardo. L'impianto sepolcrale, che prevede un ingresso principale, due edifici di servizio immersi in una zona verde, alcuni viali di raccordo con un ossario monumentale al centro ed un famedio sullo sfondo con loggiati, oltre ad un ingresso secondario in asse con il principale, dopo una positiva verifica idro-geologica sulla natura del terreno, viene iniziato nel

³³ ASCF, *Ufficio tecnico, Relazione esplicativa del «Progetto di un cimitero per Forlimpopoli»*, 15 maggio 1912.

1914 (e interrotto allo scoppio della guerra per non esser più terminato) per la collocazione di 2344 tumulazioni. Di queste, parte a concessione perpetua, con costruzione delle tombe a spese dei privati nelle logge accanto al famedio, ed altre in concessione per trent'anni realizzate a spese del Comune, con pagamento di canone a carico dei privati, nei viali principali e nei secondari.

Osservando nell'insieme il progetto, occorre fare una considerazione. Il disegno viene concepito in un periodo che vede ancora un'ultima permanenza, se non addirittura la conclusione, in architettura, di una esperienza nazionale ed internazionale quale il Floreale - o *Liberty* - (sostanziale equivalente di *Modern style*, *Art nouveau*, *Velde stile*, *Jugendstil*, *Sezessionstil*), mentre resta operativo il cosiddetto Protorazionalismo³⁴; eppure, non solo in Italia, le varie branche dell'architettura e dell'ingegneria si rivolgono, per le piccole come per le grandi cose, in situazione parallela, per molta parte (forse dove si richieda "solennità" della forma) ad un aspetto o ancora completamente storicistico o nell'uso di stilemi tardo eclettici del costruire, significativi (forse più il primo modo del secondo), di una tradizione accademica ancora largamente presente e consolidata: l'ingegner Serughi, perciò, progetta sì un complesso funerario utilizzando aspetti che si richiamano a stili del passato, ovviamente eterogenei, ma li sceglie, li amalgama e li ripropone, tuttavia, con una particolare, equilibrata capacità reinterpretativa.

La costruzione, il cui risultato visivo è comunque di complessiva apprezzabile piacevolezza formale, prevede innanzi tutto un robusto muro di cinta (fig. 9), fornito di una base con un'alta zoccolatura e di una cordonatura superiore, entrambe composte da modanature in aggetto, che disegnano una fitta trama di cornici. Tale configurazione si sviluppa seguendo le sporgenze che, rappresentate come lesene, si ergono nel medesimo a distanza

³⁴ Perret in Francia, Behrens in Germania, Loos in Austria, sono i maggiori esponenti, mentre in Italia unico episodio, innovativo ma isolato, presto interrotto per la prematura scomparsa, è quello costituito dal futurista Sant'Elia. Negli Stati Uniti, precorritore, in certo modo protorazionalista, è Richardson, che sarà d'esempio per Le Baron Jenney e Sullivan (nascerà la tipologia del grattacielo). Sbocco naturale di queste idee sarà, a partire dagli anni '20, il Razionalismo.

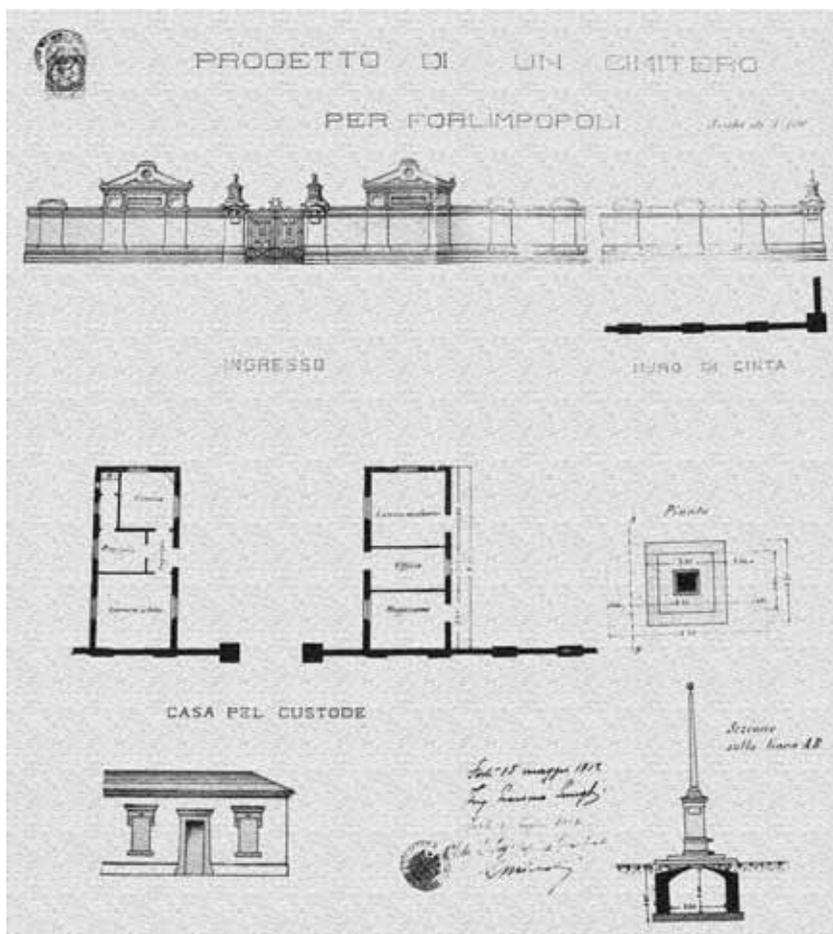


Fig. 9 - ASCF, *Progetto di un cimitero per Forlimpopoli*, 15/05/1912.

regolare le une dalle altre; le lesene, che appaiono all'interno ed all'esterno del muro perimetrale, sono in realtà pilastri a pianta rettangolare (quindi con funzione prima di tutto statica) condotti, nella parte superiore, a guisa di timpani incrociati ed acroteri, di ispirazione classica, come già notato in alcune lastre del lapidario del cimitero ottocentesco. Al centro, compreso tra due massicce colonne quadrangolari (più esattamente, pilastri, visto che non sono a base circolare) simili alle lesene (riproposte anche ai quat-

tro angoli del recinto funerario), abbondantemente decorate con riquadri a festoni vegetali e vasi o anfore (simboli, questi ultimi, del premio eterno) nella sommità, si trova il cancello d'entrata in ferro lavorato, ricco di originali elementi ornamentali. L'ingresso, inoltre, è reso oltremodo scenografico dai due edifici gemelli che sono previsti lateralmente al cancello, innalzati sulla cinta muraria e comprendenti l'uno l'abitazione per il custode, l'altro i locali per l'espletamento dei vari servizi pratici e burocratici cimiteriali. Queste costruzioni, che concorrono, simmetricamente posizionate, a delineare solennemente l'entrata all'area sepolcrale (nella quale, tra l'altro, non appare croce cristiana) rimandano anch'essi, per l'uso nei due frontoni di timpani con acroteri (sia pure molto rielaborati), a forme classiche, come del resto i complessi fregi di arcatelle, riquadri e colonnine sui quali poggiano, ed i fianchi degli edifici medesimi con ancora altri echeggiamenti greci nelle finestre e nei portali.

Il disegno mostra anche un ossario, al centro dell'area, con sezione della sotterranea camera contenitrice, che si sviluppa su base quadrata per una notevole altezza in gradoni, parallelepipedo e obelisco con decoro sulla punta, secondo lo schema costruttivo ed estetico di tanti monumenti commemorativi e funerari dell'epoca. Il progetto dell'ingegnere capo comunale prevede, come si legge nella sua relazione, pure la costruzione di un certo numero di piazzali alberati «allo scopo di rendere più ridente questo pietoso luogo che racchiuderà tante care memorie»³⁵, cercando quindi di rendere luogo ed edifici non lugubri senza nulla togliere alla monumentalità che tutto il complesso deve ispirare, in ciò interpretando un forte desiderio che gran parte della cittadinanza esprime attraverso la propria maggioranza politica in Consiglio comunale:

Ho creduto cosa indispensabile il progettare il famedio. La città infatti conta parecchi cittadini illustri, che si sono resi benemeriti per le loro opere e per la loro virtù; è bene quindi che la loro memoria sia degnamente venerata col conservarne un ricordo marmoreo in fabbricato che emerga dagli altri. E allo scopo di renderlo più maestoso ho progettato attiguo a questo la sala delle autopsie da una parte e la chiesa dall'altra, con ingressi

³⁵ ASCF, *Relazione esplicativa*, cit.

separati dalle erigende loggette ai lati di questo edificio. Ed ho cercato di dare una ornamentazione, non però eccessiva, a questo fabbricato, e quella maestosità che gli conveniva³⁶.

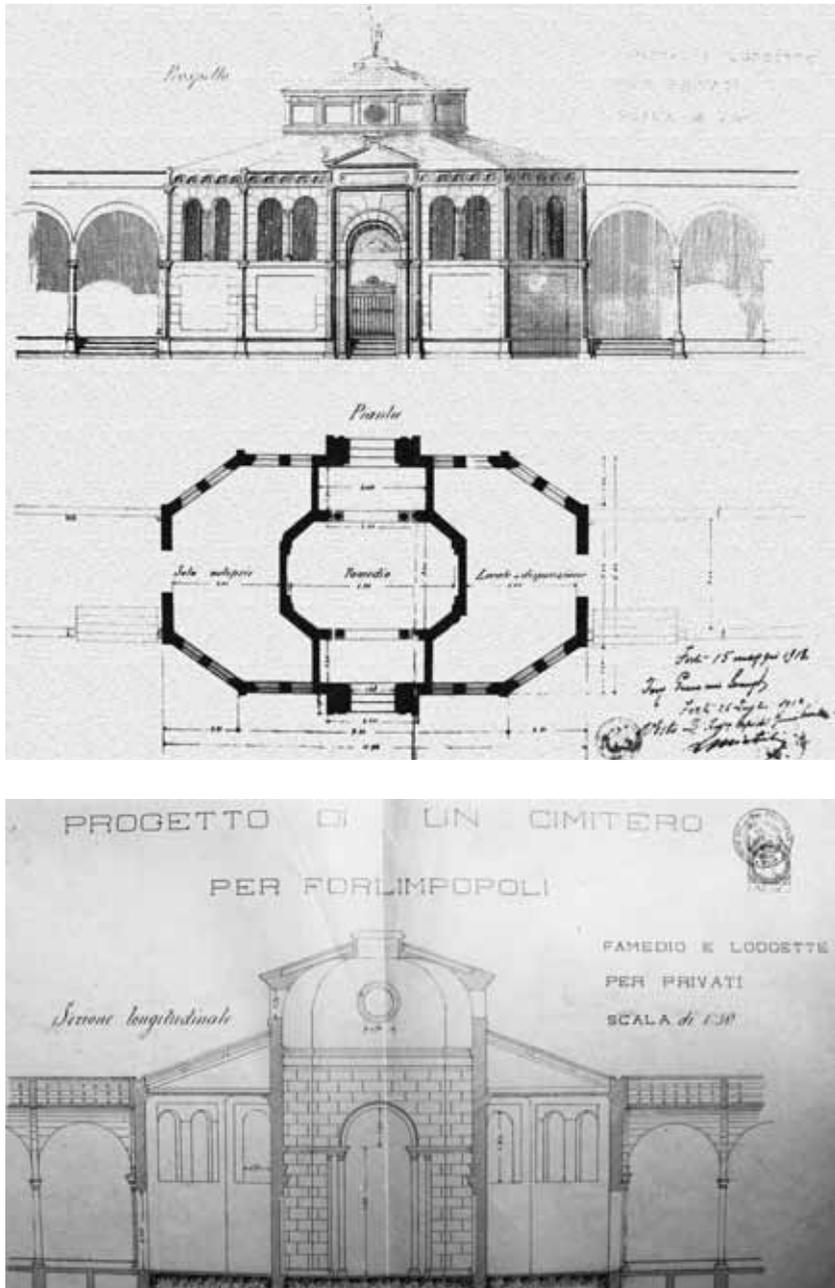
Segue quindi, aspetto diremmo quasi di certi racconti di Poe, indicativo di preoccupazione tecnico-scientifica che i tempi impongono evidentemente ancora, una particolare sottolineatura:

la camera mortuaria sarà inoltre fornita di tutti gli apparecchi per avvertire il custode dei minimi segni dei cadaveri ivi depositati, mentre nella sala delle autopsie vi sarà un tavolo in marmo nel posto meglio illuminato³⁷.

Ma, al di là di questa singolare e nel contempo necessaria precisazione funzionale interna all'edificio centrale, il famedio, che comprende anche la chiesa ed un altro «locale a disposizione», v'è l'aspetto formale del medesimo a suscitare una indubbia attenzione. Si tratta, infatti, di un appariscente edificio a pianta centrale ottagonale (figg. 9a, 9b), leggermente rialzato sul piano del terreno e diviso in cinque ambienti, i cui accessi sono indicati da una scala anteriore principale e da una posteriore secondaria. Da questo corpo centrale, simmetricamente ai lati, prendono origine due loggette per sepolture private alle quali si arriva attraverso due scale, una per parte, affiancate al famedio stesso. Si accede poi all'interno del "tempio della fama" attraversando un cancello di ferro lavorato, quindi oltrepassando un piccolo atrio fino a giungere, tramite un portale di ispirazione greca, nella zona centrale che si sviluppa in altezza fino al tamburo coronato da una cupola con lanterna: quest'ultima illumina, assieme a quattro grandi finestroni tondi già visti in tanti edifici specialmente rinascimentali, tutta la parte più interna dell'opera. Anche il rivestimento delle pareti, che come si può vedere, ripropone le forme del tempio greco, è risolto con conci a disposizione isodoma ed agili colonne con capitelli (all'interno e all'esterno ne sono disegnati tre tipi: d'ispirazione greca, tuscanica, ed etrusca, che ricorda a sua volta un po' quello ionico).

³⁶ *Ibidem*

³⁷ *Ibidem*



Figg. 9a, 9b - ASCF, *Progetto di un cimitero per Forlimpopoli*, 15/05/1912.

La configurazione esterna del famedio si precisa con un ingresso principale strutturato come un alto protiro, realizzato con timpano e acroteri, la cui apertura viene definita, superiormente, da un arco a tutto sesto che insiste su due colonne con capitelli del tipo usato nell'interno dell'edificio e su un architrave orizzontale. La lunetta così delineata comprende poi una decorazione scultorea non precisata, graficamente, in progetto. Scala d'accesso e cancello, dei quali si è parlato, completano l'entrata, verosimilmente uguale, come si evince dalla lettura dell'elaborato in pianta, alla posteriore secondaria, mentre due entrate neogreche, poste nei fianchi del fabbricato, conducono rispettivamente alla «sala autopsie» ed al «locale a disposizione». Ogni lato del fabbricato è definito da un doppio ordine di colonne con capitelli (sembrerebbero di derivazione tuscanica sopra ed etrusca sotto) costruite in appoggio ad ogni spigolo, che comprendono nelle parti sopraelevate aperture a bifora ed archi con colonnine e capitelli neoetruschi, mentre nelle parti inferiori quadrature degli spazi e lungo tutto il perimetro il cornicione realizzato con archetti pensili. Sul tetto, infine, a coronamento della cupola anch'essa ottagonale (l'interna, invece, ha raccordi curvilinei) organizzata con colonnine e motivi decorativi sottogronda, oltre che con quattro aperture circolari, un grande angelo annunziante con tromba, figura che, come già osservato sul pinnacolo della chiesa della Madonna di Loreto, simboleggia l'annuncio della fine dei tempi nel giorno del Giudizio Universale.

Le loggette con archi, invece, si estendono ai due fianchi del famedio. I disegni illustrativi ne evidenziano le caratteristiche funzionali e stilistiche: il primo aspetto si riferisce allo schema delle camere sepolcrali sotterranee divise in singoli loculi, il secondo mette in evidenza lo stesso criterio costruttivo adottato per il corpo principale del complesso, cioè leggera sopraelevazione dal terreno, quindi accessi attraverso scale tangenti i fianchi del famedio, altezza complessiva dei due edifici gemelli pari al livello del cornicione del corpo centrale, del quale continuano la fascia in lunghezza; inoltre, tetto a due falde mascherate e suddivisione dello spazio frontale con archi a tutto sesto, eccentrici nell'estra-

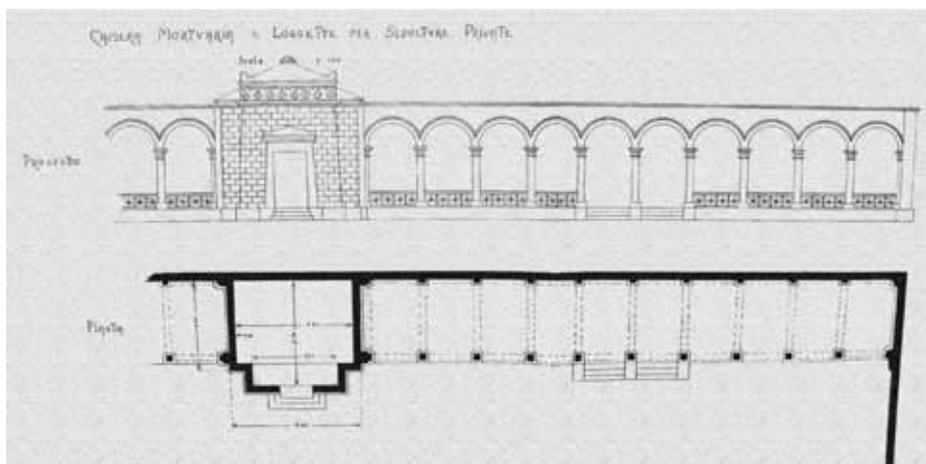
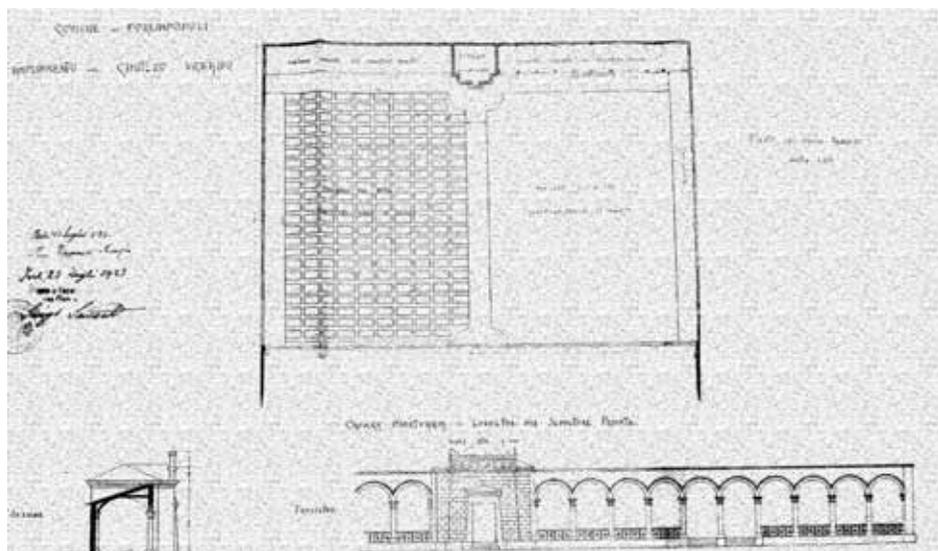
dosso, poggianti su sottili colonne e capitelli, con rimandi tuscanici, scandite da un regolare intercolunnio, e semplici muri lisci. Ovviamente la sobrietà dei fabbricati laterali fa risaltare in modo evidente la particolare configurazione, di per sé già ornativa, del “tempio della fama”.

Come accennato più sopra, nel 1914 hanno inizio i lavori di questa nuova area funeraria con le prime realizzazioni; arriva quindi l'interruzione legata allo scoppio della guerra, con tutte le difficoltà, ad essa collegate, che si trascinano fino alla metà dell'anno 1923, epoca nella quale la subentrata Amministrazione fascista fa seguire, alla rinuncia per la nuova area cimiteriale in parte già attuata, una soluzione compromissoria.

Si tratta della realizzazione di un grande ampliamento del cimitero esistente (il lato in direzione Forlì viene così portato a m. 116.50)³⁸ che prevede, anche, la costruzione di una struttura ugualmente monumentale, escludente però il famedio, l'edificio funerario celebrativo destinato ad accogliere i defunti illustri forlimpopolesi.

Un primo progetto, datato 23 luglio 1923 (curiosamente disegnato, ma soltanto per ciò che concerne la grafica dei caratteri delle scritte ed i relativi decori, in stile *Liberty*) contempla l'erezione di architetture funerarie, come le precedenti del 1912, d'impianto simmetrico e d'impronta compositiva rivolta a un tardo Eclettismo (figg. 10, 10a). Queste comprendono, invece del famedio, un fabbricato centrale da adibirsi a camera mortuaria, il cui interno non mostra alcuna divisione funzionale dello spazio, e due loggiati laterali, ciascuno con dieci archi, per «sepulture private», delle quali sono disegnate in sezione le camere sepolcrali quasi interamente interrate. L'esterno del complesso funerario, leggermente elevato dal piano del terreno, indica, in prospetto, un corpo centrale organizzato in profondità visiva su due diversi livelli, il più avanzato dei quali delimitato da spigoli laterali inclinati, rispetto al resto che è ortogonale, secondo uno schema formale e costruttivo riconducibile, in senso lato, alla facciata

³⁸ ASCF, *Ufficio tecnico, Relazione esplicativa dell' "Ampliamento del Cimitero Urbano di Forlimpopoli"*, 1923.



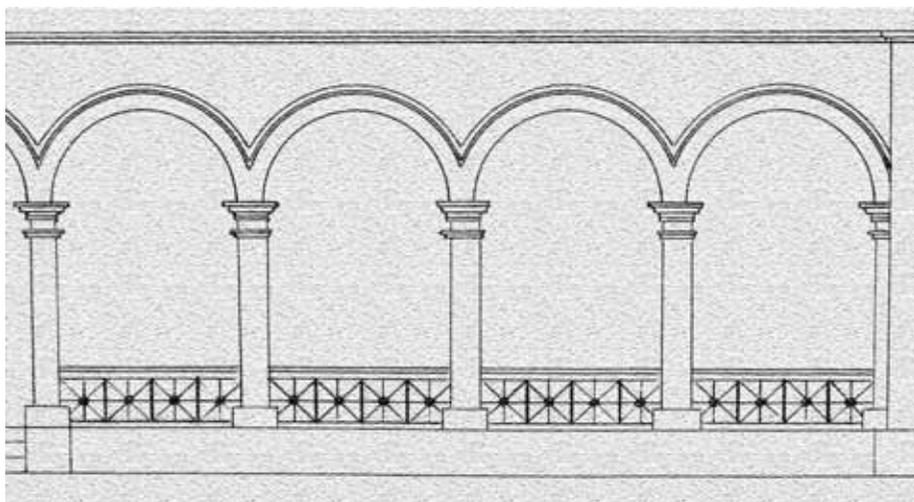
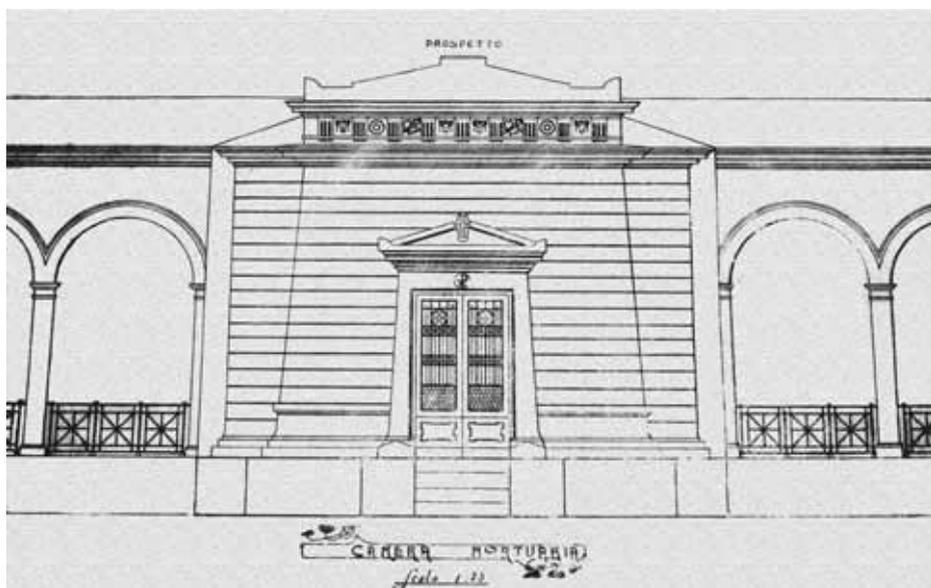
Figg. 10, 10a - ASCF, 1° Progetto per l'ampliamento del Cimitero Urbano, 23/07/1923.

del tempio egizio. Questo corpo ingloba, a sua volta, una scala d'accesso ed un portale con rimandi greci, come del resto la sua parte superiore rastremata, oltre il livello della grondaia, che termina con uno stilizzato timpano piatto, disegnato su base triangolare, ed acroteri. Sotto al timpano, un fregio che ospita una grande dentellatura ed una sequenza ordinata di motivi ornamentali che si rifanno ad una forma concatenata a due maglie chiuse (probabilmente elemento formale e simbolico di origine celtica) spesso riscontrabile in pavimenti musivi romani come quello, ad esempio, per restare in ambito locale, visibile nel Museo Archeologico Civico «T. Aldini» di Forlimpopoli³⁹. Tutti questi elementi decorativi si stagliano nettamente sulla disposizione isodoma dei conci, che per ciò vengono letti, complessivamente, come trama più scura, creando, così, un notevole effetto di contrasto.

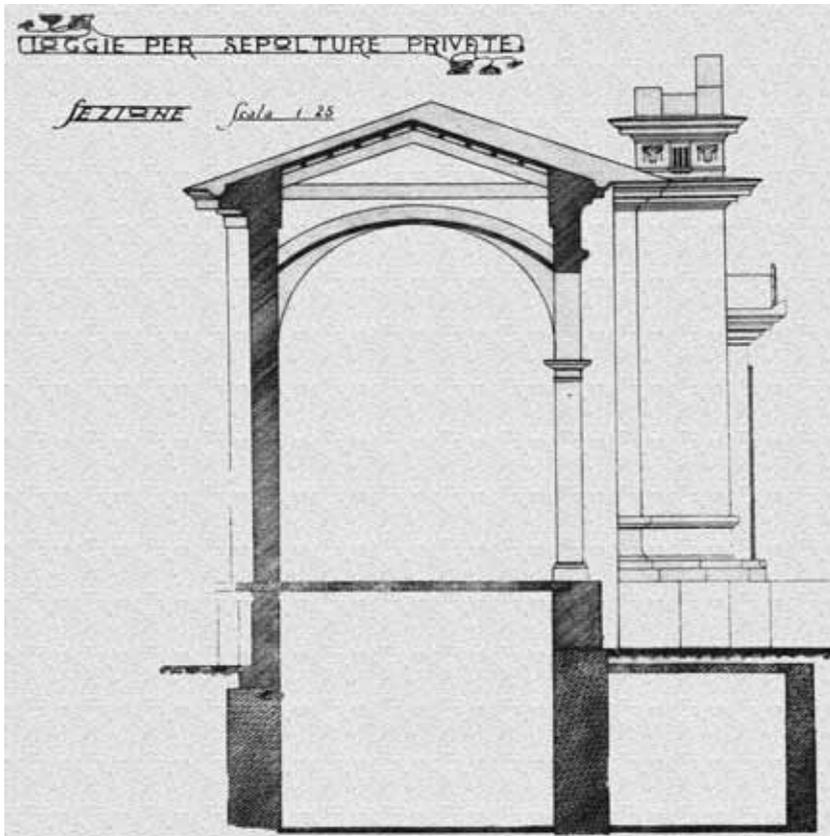
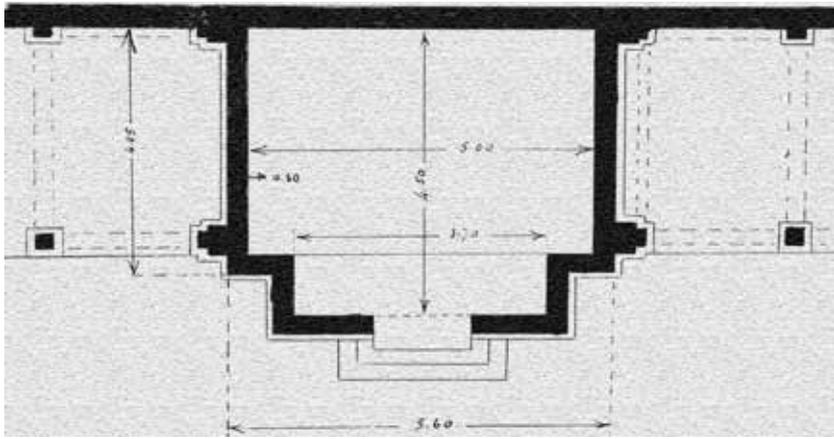
I due loggiati laterali, anch'essi al livello di sopraelevazione della camera mortuaria, sono raggiungibili attraverso due doppie scale, poste al centro di ognuno di essi, alle quali si collegano ringhiere in ferro lavorato foggiate a transenna classica. La copertura dei due corpi di fabbrica è ad una falda (che non appare in facciata), sotto la quale si dispiegano coperture a volta semiellittiche. L'ordine architettonico al quale il progettista si rivolge per gli archi e per i sottostanti snelli pilastri con base quadrata, è il tuscanico: come si può constatare, anche in questa ipotesi progettuale, una scelta stilistica di una certa complessità, che l'ideatore, comunque, risolve in modo elegante ed equilibrato.

Evidentemente però, negli stessi anni, l'ingegnere capo tecnico, non sappiamo se sulla spinta di idee personali o di altro, elabora alcuni ripensamenti, e decide di attuare qualche modifica, non sostanziale comunque sul piano complessivo dell'opera, prima ancora di attivare il cantiere per l'esecuzione dei lavori. L'Archivio Storico Comunale conserva, infatti, la redazione di un successivo progetto (figg. 11, 11a, 11b, 11c) anche questo, come il precedente, disegnato con caratteri grafici e decori *Liberty*, uniche “concessioni” ad una architettura più moderna, leggermente variato

³⁹ Si tratta della porzione di mosaico pavimentale recuperato da casa Petrini (già di Pellegrino Artusi) nel 1961.



Figg. 11, 11a - ASCF, 2° Progetto per l'ampliamento del Cimitero Urbano, 1923-1925.



Figg. 11b, 11c - ASCE, 2° Progetto per l'ampliamento del Cimitero Urbano, 1923-1925.

nell'estetica della facciata della camera mortuaria e nel numero degli archi dei loggiati, che da dieci scende a nove per parte su pilastri questa volta a base rettangolare. Le modifiche riguardano anche le relative scale di accesso, che da quattro diventano due, mentre tutta la costruzione viene ulteriormente sopraelevata. Il fronte della camera mortuaria, oltre alla già precedentemente prevista zoccolatura, questa volta mostra una ulteriore superiore modanatura che avvia un sistema di ornamentazione spaziale basato su una piacevole, completa rigatura orizzontale, anche laterale, che maggiormente si lega alla linearità essenziale delle logge, obbligando così la visione dell'osservatore ad una considerazione immediatamente più complessiva ed unitaria dell'opera. La facciata presenta, inoltre, un diverso fregio sotto il timpano, qui maggiormente arricchito rispetto al primo: si trovano, infatti, regolarmente scanditi, triglifi con gocciole alternati a bucrani (entrambi motivi greci ma anche usati nell'ordine dorico romano), cerchi concentrici e motivi vegetali racchiusi in fasci conici. Si aggiungono all'originario disegno una croce come acroterio centrale del timpanetto sull'accesso alla camera mortuaria, il monogramma di Cristo sul portale ed il relativo cancello, in ferro lavorato, con una croce su ogni anta e nuovamente piccoli motivi a transenna classica.

Gli ultimi mesi del 1926 vedono terminate nel cimitero, la cui superficie risulta ora più che raddoppiata rispetto a quella originaria, queste notevoli opere, soltanto leggermente modificate, rispetto al disegno progettuale, in alcuni particolari (fig. 12). La pianta esterna della camera mortuaria non subisce variazioni, mentre all'interno essa diventa a croce latina con volta a crociera centrale e quattro volte laterali a botte, uguali a due a due, con annessi piccoli locali di servizio. Simmetricamente all'ingresso si creano una porta d'uscita posteriore al locale, una grande finestratura circolare oltre l'architrave della medesima ed un tavolo mortuario lapideo laterale. La configurazione esterna del complesso funerario vede aggiunta una croce in ferro battuto sull'acroterio centrale, la semplificazione del fregio con la sola presenza dei triglifi (con due anziché tre scanalature), l'aggiunta



Fig. 12 - Scorcio della facciata del complesso funerario, con le piccole modifiche estetiche apportate, al termine dei lavori nel 1926, aspetto che ancora oggi mantiene.

di una grande dentellatura nella parte inferiore del timpanetto del portale d'ingresso (che non ha più il monogramma di Cristo); il cancello resta sostanzialmente uguale, mentre si riduce l'altezza della modanatura sullo zoccolo alla base dell'edificio, si elimina la rigatura nelle parti laterali del corpo di fabbrica centrale, e le logge che si dipartono nei fianchi non contengono più le ringhiere a transenna classica.

Si giunge così, dopo centodiciassette anni dalla fondazione di questa nuova area funeraria forlimpopolese, tra l'altro già ridenominata nei documenti comunali dell'epoca «Cimitero urbano» (vista la riacquistata vicinanza ad edifici abitativi e lavorativi cittadini), alla realizzazione di una struttura monumentale, un vero e proprio "Piccolo Monumentale" sia pur tardivamente rispetto ad altre realtà municipali limitrofe.

Si evidenzia, però, a questo punto, un'incongruenza. Le aspettative dell'Amministrazione comunale, e forse di una buona

parte dei cittadini, materializzatesi dopo un quindicennio di discussioni, progetti, ripensamenti e rinunce nella realizzazione di un complesso funerario comprendente due loggiati con diciotto archi, per ospitare altrettante tombe di famiglia (più due spazi secondari ricavati nei fianchi della camera mortuaria) da erigersi in modo distinto e significativo, paradigmatico di quella architettura cimiteriale ormai diffusa un po' ovunque fin dal secolo precedente, trova, nella pratica, soltanto una relativa risposta positiva nei potenziali committenti locali. In effetti, solamente circa la metà dello spazio riservato alle «sepulture private», concesso in perenne proprietà, verrà occupato, nel tempo, da costruzioni funebri di evidente pregio e notevole valore architettonico. Il rimanente sarà utilizzato, invece, per tombe magari anche ricche per l'impiego di nobili materiali da costruzione, ma dal risultato compositivo più modesto, suffragato solo da qualche particolare e "colta" decorazione in più rispetto al livello estetico-culturale medio del resto del cimitero.

Questo aspetto, forse, indica due cose. La prima consiste nel fatto che qualche famiglia possa ora "accontentarsi" di essere, comunque, nella parte più esclusiva dell'area cimiteriale, senza per ciò immaginare per sé una ulteriore "autorappresentazione" da tramandare alla visione dei vivi nel tempo (come altre famiglie invece desiderano e concretizzano nelle proprie tombe); la seconda, invece, suggerisce la possibilità che tale desiderio possa essere comunque soddisfatto, in qualche caso anche forse maggiormente, optando per la costruzione di due nuovi tipi (per Forlimpopoli) di sepolcro: quello, più semplice, che trae ispirazione, per poi amplificarla e rielaborarla, dalla semplice forma parallelepipedica del tumulo di terra delimitato perimetralmente e nella parte superiore da una lastra orizzontale, ed eventualmente anche dalla imitazione del sarcofago a copertura piatta, sia seminterrato che in versione completamente esterna al piano di campagna (entrambi con lapide verticale e variamente ornati); l'altro tipo, invece, che si traduce nella cappella funeraria (tomba di famiglia) singola, anche di grandi dimensioni, che può essere eretta in una zona ugualmente centrale e distinta dai comuni campi per inumazioni,

nelle varie forme che tutt'oggi si vedono conservate da quei primi decenni del Novecento.

Prima però di procedere nell'osservazione analitica delle singole strutture funebri situate nei loggiati, e successivamente di quelle altrettanto più significative collocate nei viali centrali, occorre tener presente, oltre al 'perché' si giunga alla loro costruzione (motivazione ora già nota) anche al 'come' gradualmente si arrivi nei secoli alla loro forma ed al loro stile. Per comprendere ciò, è necessario intendere la loro configurazione attuale come progressiva metamorfosi, nel tempo, degli antichi sepolcri a catafalco (derivazioni, queste, dei sarcofagi etruschi con figure distese) collocati prima lungo i muri, nelle arcate o comunque nelle zone di pertinenza esterna della chiesa, e poi al suo interno, distribuiti nelle navate laterali. Qui appunto, in epoca medievale, i sarcofagi sono situati sotto baldacchini di stoffa ed ornati con sculture che raffigurano il defunto giacente, attorniato da simboli e allegorie che rimandano alla sua vita trascorsa: proprio quelle strutture costituiranno, allora, un esempio al quale riferirsi, per la progettazione e la realizzazione di tombe, nei periodi successivi (non si dimentichino, tra l'altro, gli eccelsi risultati dei grandi architetti ed artisti quattrocenteschi, cinquecenteschi e seicenteschi). Ma è oltremodo interessante notare, per ciò che riguarda il discorso in questione, come nel Seicento la cappella-sepolcro sia attornata da lumi, come consuetudine nelle cappelle delle chiese, e preveda una statua (riferimento all'usanza di mostrare il defunto ai fedeli) che si elevi su di essa, mentre sia già consolidata la concezione spaziale (al di là dei possibili riferimenti simbolici) che comunque sotto il pavimento della cappella (cripta) stia lo spazio riservato alla collocazione dei morti, e la parte sopra il pavimento la zona per i vivi dove essi possano officiare funzioni religiose o comunque pregare.

La forma delle attuali cappelle funerarie, o tombe di famiglia, molte delle quali assumeranno nel tempo aspetti anche molto diversi, nascono proprio da questa concezione: una sorta di cripta sotterranea ed un tempietto terminato con vari tipi di copertura, «... imitazione su scala appena ridotta delle cappelle

lateralmente delle chiese»⁴⁰; si comprende, così, come in seguito poi, con il divieto di tumulare i cadaveri nei luoghi di culto cristiani, non si faccia altro che trasferire, con questa idea, tale tipo di sepoltura nel cimitero. Essa diventerà la tomba di famiglia.

Si torni, a questo punto, al “Piccolo Monumentale” forlimpopolese. Ci si accorge, innanzi tutto, di come diversi sepolcri inseriti nelle logge ospitano defunti con data di morte precedente, talora anche di molto, la costruzione stessa del complesso funerario (terminato nel 1926). Si tratta, evidentemente, di salme qui trasferite da altra parte del cimitero, dove inizialmente trovano sistemazione: ciò non deve trarre in inganno circa la databilità delle tombe stesse, perché esse sono sicuramente, sul piano tipologico, tutte ascrivibili al secondo quarto di secolo del Novecento, eccezion fatta, forse, per alcune, che oltre ad accogliere defunti di periodi appunto anteriori al 1926, si prestano, per morfologia architettonica e possibile riutilizzabilità, oltre che trasportabilità, di alcune parti, a farci pensare, effettivamente, ad un loro avvenuto spostamento e successiva ricollocazione in questa zona monumentale.

Ma al di là di ciò, si può notare come tutte le tombe comprese nelle due arcate, anche le meno elaborate sul piano progettuale, rivestano comunque un certo interesse formale, perché tutte appaiono configurate con una dignitosa, sia pur anche minima accurata base disegnativa. Inoltre, anche quelle costruite con minore ricchezza di materiali, talora presentino discreti e ben valutati accostamenti dei marmi, specialmente ricercati nella gamma dei bianchi, dei grigi, dei neri (quindi colori “non colori”) sui quali i progettisti giustappongono invece, nelle realizzazioni più notevoli, attraenti tonalità calde in ricche serie di color corda, di terra di Siena, di tenue arancio o di amaranto, che purtroppo in alcuni sepolcri l’impetosa opera del tempo, con il calore estivo ed il gelo invernale, le umide brume e le polveri depositatevi, tende ad alterare.

Si va, quindi, dai semplici rivestimenti degli spazi assegnati risolti con lineari fasce che geometrizzano le lunette, i fianchi di lesene, i basamenti delle stesse lapidi, ad ornati di un maggiore

⁴⁰ ARIÈS, *Storia della morte in occidente*, cit., p. 160.

spessore ideativo caratterizzati, oltre che dalle simbologie già viste e decifrate nelle lastre tombali precedentemente esaminate (alcuni tipi di croce e di vegetali), da figure angeliche allegoriche in scene graffite, da oggetti in metallo lavorato (ancora croci, ghirlande, lampade votive) che accompagnano le opere, talvolta imperniate invece anche su contributi scultorei pregevoli.

Si farà riferimento, a questo punto, per chiarezza, ad una loggia di sinistra e ad una di destra, rispetto alla centrale camera mortuaria, intendendone, ovviamente, una osservazione frontale dei contenuti. Si opererà, quindi, una visione che vada da sinistra verso destra, secondo una individuabilità numerabile corrispondente ad ogni arco (dall'1 al 18): così facendo, si pone subito all'attenzione di chi guarda una struttura murale di marmo, probabilmente bianco in origine (ora notevolmente ingiallito), piuttosto alta anche se non molto larga, configurata all'altezza del 3° arco (fig. 13). In leggero aggetto rispetto al muro che l'accoglie, a guisa di lato minore di un sarcofago con copertura curvilinea, mostra un'interessante decorazione floreale composta da cinque girasoli, il cui significato simbolico è già stato chiarito (gioia di vivere espressa nel seguire l'apparente evoluzione solare), stretti in un avvolgimento di nastri sviluppati con gusto vagamente *Liberty*. Altre cornici, invece, con elementi vegetali più classici, abbelliscono o inquadrano il contenuto epigrafico, qui centralmente disposto ad onorare, con la caratteristica prosa di quell'età, la memoria di un defunto traslato, evidentemente, da altra parte del recinto funerario, dal momento che la sua data di morte è il 1913.

Il 7° sepolcro (fig. 14) si distingue subito per il notevole profilo della composizione architettonica, senza dubbio una delle più "colte" tra quelle presenti in opere realizzate nel Monumentale forlimpopolese. Condotto con una progressiva sovrapposizione di elementi, comunque aggettanti sul muro di sfondo, che crea un garbato effetto di profondità spaziale, pone al centro, sopraelevandolo in avancorpo principale, di ciò che appare come una vera e propria scenografia, il fianco di un sarcofago dalle linee essenziali sul quale campeggia, oltre la croce patente, soprattutto



Fig. 13 - Sepolcro nel 3° arco, loggia di sinistra.

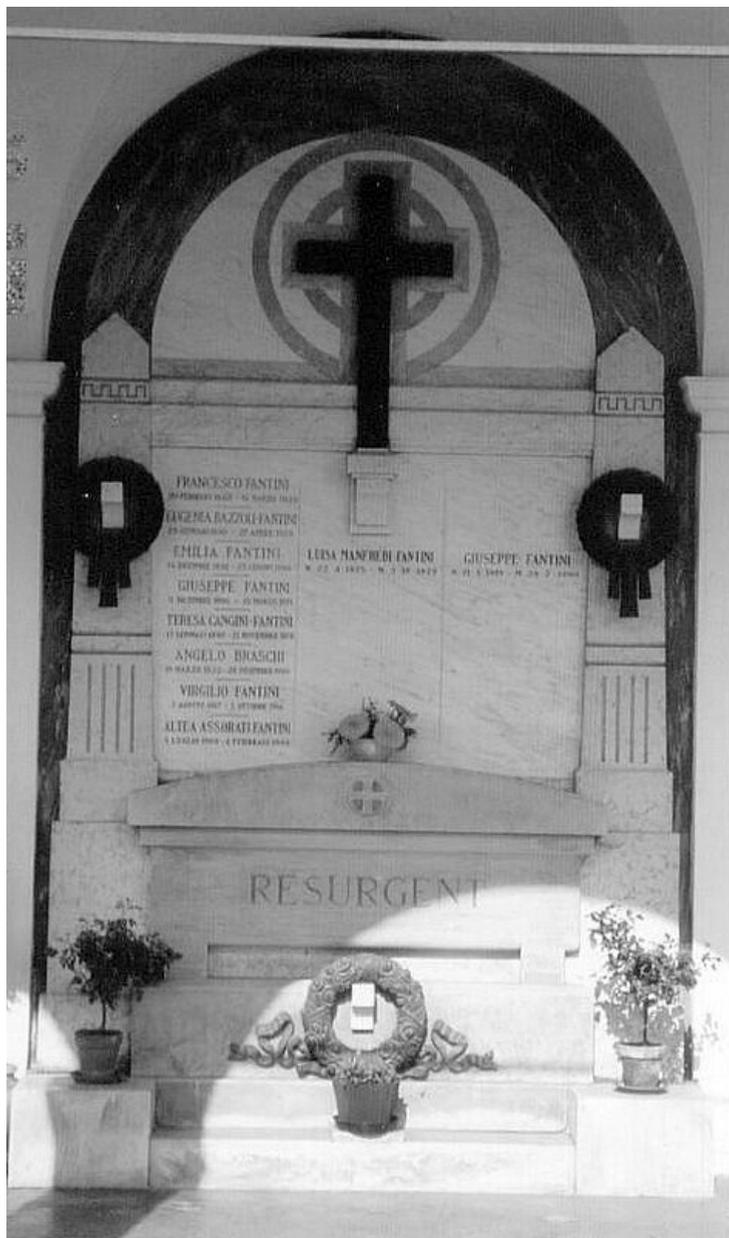


Fig. 14 - Sepolcro nel 7° arco, loggia di sinistra.

a grandi caratteri dorati la scritta che sembra affermare, più che una speranza, una certezza: «RESURGENT», in nome di quel simbolo ulteriormente riproposto con la sovrastante croce latina, compresa in due cerchi concentrici (significanti l'originaria creazione di Dio) e accolta su una mensola nell'intradosso dell'arco. Ai lati dell'urna, due neogizi obelischilesene quadriglifici, fregiati anche da linee a serpentina retta, costituiscono i fianchi di quella che risulta essere una delle più articolate realizzazioni qui osservabili, oltretutto arricchita dall'impiego di un'ampia serie di materiali lapidei e metallici: marmo bianco *Brouillè*, grigio in diverse tonalità fino al cupo Bardiglio Cappella e al nero Grande antico d'Italia della grande croce, rosa Chiampo, ghisa in una intensa tonalità verde cupo per le tre ghirlande funebri.

Ultima opera, nella loggia di sinistra, che si evidenzia per una discreta ideazione complessiva, unitamente ad una equilibrata distribuzione delle parti (v'è compreso anche un bassorilievo) è quella che appare realizzata sotto il 9° arco (fig. 15). Qui il progettista, l'architetto "civile" e scultore romano, ma forlivese d'adozione Roberto de Cupis (1900-1975)⁴¹ disegna una grande croce di marmo chiaro, il cui braccio lungo vien fatto terminare seguendo l'andamento a tutto sesto insito nell'intradosso dell'arco, mentre la sua parte inferiore trova naturale termine al livello del piedistallo, che accoglie la collocazione di una vasca per piante o fiori, immaginata e modulata con una originale, vistosa dentellatura. Il braccio corto è situato, invece, in perfetto allineamento con l'imposta dell'arco.

La tomba, che si avvale di una intonata policromia dei materiali marmorei comprendente il color corda del Botticino, due tonalità di terra di Siena del Rosso di Verona nello sfondo, e l'elegante preziosità delle venature dorate del Portoro a grana fine impiegato nella zoccolatura, oltre al blu ed al giallo dipinti, a rettangoli alternati, in una sottile linea avvolgente la croce, annota altri tre gradevoli aspetti ornamentali: la decorazione della parte inferiore

⁴¹ R. RICCI, *Roberto de Cupis*, in *Personaggi della vita pubblica di Forlì e circondario. Dizionario biobibliografico 1897-1987*, L. TEDESCHI E D. MENGOZZI (a cura di), 1, Urbino 1997, p. 333 ss.

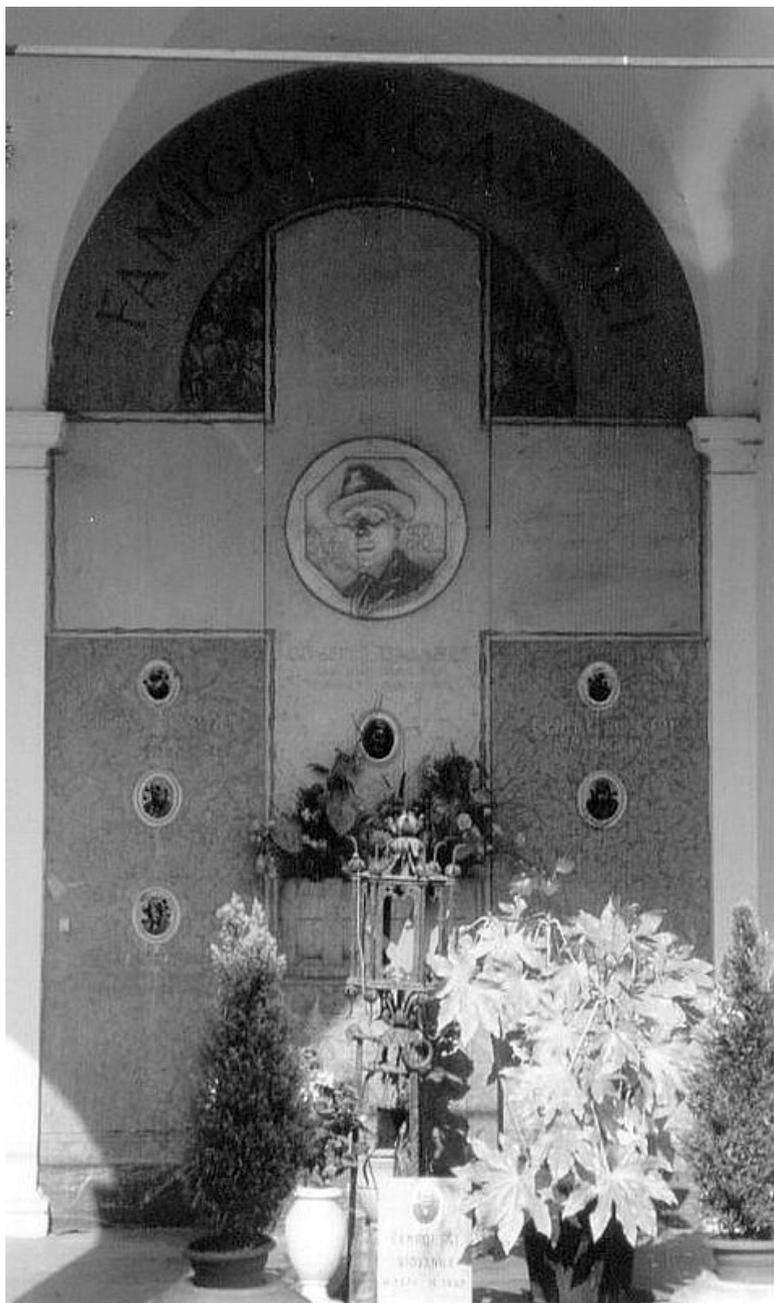


Fig. 15 - Sepolcro nel 9° arco, loggia di sinistra.

della struttura funeraria cosiddetta a “cane corrente” (molto usata nell’arte classica, consistente in volute ricorrenti), quella simbolica raffigurante rami, foglie e fiori di rosa (rappresentazione, già notata, dell’amore che sopravvive alla vita, ma anche coppa che raccoglie il sangue di Gesù) ed il bassorilievo inserito nell’incontro dei bracci della croce. Quest’ultimo consta di un tondo marmoreo, che a sua volta iscrive un ottagono, possibile forma simbolica⁴², nel quale l’artista intende riprodurre (rivelatore è il confronto con la sottostante fotografia), senza particolari pretese interpretative o formali, l’immagine del defunto, ottenendone così, in modo automatico, una copia fedele e molto descrittiva.

Un’opera scultorea, comunque, di una discreta apprezzabilità, questa forlino-popolese del De Cupis (artista prima realistico-primitivo-bizantineggiante, poi revivalistico-robiano, quindi neobarocco e novecentista, prima di consolidare uno stile più personale) ascrivibile alla seconda metà degli anni Venti. D’impronta realistica, il tondo lapideo risulta, tuttavia, forse di levatura minore rispetto ad altre realizzazioni che l’autore lascia a Gorizia (collabora ad un «Monumento al Fante» negli stessi anni), a Milano (una tomba nel Cimitero Monumentale, anni Trenta), ma, soprattutto, a Forlì: alcune tombe nel Cimitero Monumentale, un busto a Giuseppe Mazzini, bassorilievi, statue a tutto tondo, decorazioni a stucco, ma anche progetti di edifici privati e pubblici dagli anni Venti e Trenta agli anni Sessanta e Settanta.

Ci si rivolga, a questo punto, alla loggia di destra. Questa comprende, definita nel 10° arco (fig. 16), una struttura funebre (sullo zoccolo il nome dell’autore o del laboratorio costruttore: E. Raimondi, Bologna) che si distingue particolarmente dalle altre perché si caratterizza per un grande, rigoroso equilibrio delle componenti (basamento, arca, croce, sfondo) e per un felice accostamento, sia pure di appena due tonalità cromatiche, di marmi: l’elegantissimo bianco (anche qui un po’ ingiallito, tanto da sembrare Botticino o Chiampo perla, ma non per questo risul-

⁴² Secondo lo studioso BIEDERMANN già citato, la forma ottagonale che spesso si dà, ad esempio, al fonte battesimale, trova riferimento nel giorno della Resurrezione di Gesù Cristo, a sua volta corrispondente all’ottavo giorno della Creazione.



Fig. 16 - Sepolcro nel 10° arco, loggia di destra.

tante disarmonico) nell'alto basamento a catafalco e nel listello che conduce una continua e totale incorniciatura delle altre parti dell'opera, e gli ancor più caldi colori delle grandi venature dell'eccezionale marmo Giallo di Siena, così ricco di piccole striature violacee e cenerine. Un sepolcro che per forma ed essenzialità degli ornati (l'impostazione è accademica e si esprime con stile classicista-neorinascimentale) assume, come poche altre realizzazioni tombali presenti nelle arcate e forse anche fuori di esse, un carattere prettamente monumentale, pur non avvalendosi di apparati scultorei o di altri particolari elementi complementari. Sobria, ma elegante, risulta infine la decorazione dell'arca che si avvale di acroteri baccellati e di una fascia inferiore con elementi ovoidali, mentre di fronte staziona, al centro, una lampada votiva da pavimento in ferro dalle linee semplici.

Proseguendo, quindi, ancora nell'analisi di esempi emblematici di arte funeraria osservabili nel locale Monumentale, si resta colpiti, all'altezza del 13° arco (fig. 17), da ciò che le vecchie pubblicazioni specialistiche d'arte "pura e applicata" per pittori, scultori, architetti, artigiani dei primi decenni del Novecento (particolarmente ricche quelle ormai rare della torinese casa editrice «L'artista moderno») definirebbero «un eccellente monumentino funebre», non tanto per il contesto nel quale è collocato (di fronte ad una semplice lapide di marmi carraresi bianco-grigio chiaro *Brouillé* con cornici di più scuro Bardiglio, su base di verosimile Bardiglio fiorito versiliese), quanto per la statua alta circa un metro (non appare la firma dell'autore) dell'angioletto classicheggiante che vi staziona, posato su di un piedistallo nero ugualmente lapideo: un'interessante rappresentazione a tutto tondo di marmo bianco statuario, col tempo anch'esso alterato cromaticamente e sporcato dalle polveri depositatevi, ma ugualmente capace di rivelare tutta la sapiente, sicura resa del modellato fin nei minimi particolari anatomici, nel panneggio e nel fascio di rose e di altri fiori accolto nel grembo. Oltremodo grazioso risulta quest'angelo con sembianze fanciullesche, nell'atto di alzare la veste per contenere e reggere i fiori, lasciando così scoperte le gambe robuste, ferme ed unite, mentre il viso appare dolcemente,



Fig. 17 - Sepolcro nel 13° arco, loggia di destra.

tristemente reclinato di lato ed in avanti: le pubblicazioni di primo Novecento, più indietro menzionate, presenterebbero certamente questa statuetta simbolica intitolandola "Mestizia", a significare il dolore e la tristezza di chi resta.

Ci si dovrà soffermare, seguitando nella visione dei sepolcri compresi nelle logge, anche di fronte alla tomba eretta, in leggerissimo avancorpo rispetto al muro, nello spazio sottostante il 15° arco a destra della camera mortuaria (fig. 18). Qui è piuttosto evidente l'armoniosa proporzione che l'ideatore della struttura funebre riesce stabilire tra i vari elementi architettonici e, soprattutto, la modalità formale impiegata in essi: la modanatura compresa tra estradosso ed intradosso dell'arco condotta a gradini ispirato all'ordine dorico romano, le spalle-lesene (più precisamente "paraste") con base e capitelli nei quali figurano, geometricamente scanditi, elementi vegetali estremamente stilizzati; a ciò si aggiunga l'indovinata cromia marmorea ottenuta con i toni caldi del Botticino e del Rosso Cerboli (o Arabescato di Puglia) sullo sfondo neutro di Bardiglio Cappella. A coronamento di tutto, la collocazione di una grande clessidra alata in marmo chiaro (immagine nota come simbolo della inesorabilità dello scorrere del tempo e quindi della *vanitas* umana) nella parte centrale del basamento sepolcrale, e, come in altri signorili tombe costruite per perenne proprietà privata nelle logge, la presenza di una elaborata lampada votiva in ferro lavorato e vetri policromi, perfettamente caratteristica, per gusto e fattezze, di quei lontani anni di primo Novecento.

Non sfuggirà, infine, all'attento visitatore di questo silenzioso luogo della memoria, un'opera certamente di non grande mole, tipico prodotto artistico-funerario degli anni Venti e Trenta in marmo bianco e decori dorati e verdi, ma dall'accurato e originale impianto disegnativo (fig. 19). In essa si evidenzia come il progettista abbia saputo impiegare molto bene il pur esiguo spazio a disposizione, inserendovi anche molti elementi decorativi, ma che fungano, comunque, come progressivo crescendo in cornice per ciò che poi verrà proposto quale aspetto centrale dell'opera: un delicato altorilievo, su cui effettivamente convogliare, infine, tutta l'attenzione visiva dell'osservatore.



Fig. 18 - Sepolcro nel 15° arco, loggia di destra.



Fig. 19 - Sepolcro nel 18° arco, loggia di destra.

L'occhio troverà, quindi, nell'area superiore del manufatto, un ampio arco comprensivo di timpanetto, con croce latina e decorazioni floreali (già noto l'alloro, pianta sempreverde sacra ad Apollo, simbolo di vittoria e di gloria), ed un sottostante fregio con palmette classicheggianti a guisa di baccelli vegetali. Nella parte inferiore, invece, l'osservatore troverà una massa ornamentale costituita da un'ampia modanatura sostenuta da false mensole e da volute, giustamente più larga per meglio sostenere, così, il "peso visivo" degli apparati sovrastanti maggiormente decorati e colorati.

L'aspetto formale certamente di più evidente pregio è stabilito, comunque, dall'altorilievo con angelo che accoglie in abbraccio una figura femminile, quasi sicuro riferimento alla compagna defunta alla quale il consorte dedica, in epigrafe, l'opera. Ci si trova di fronte, in questo caso, ad una simbologia chiara e diretta, espressa con aggraziate forme scultoree molto ben realizzate ed eccellentemente rese nella morbidezza dei corpi, nella trasparenza delle vesti, nella naturalezza delle foglie d'edera in contrapposizione alla ruvidezza della terra e della roccia ugualmente ben rappresentate. La distribuzione delle masse, costituite prevalentemente dalle due figure collocate entrambe sulla destra dell'altorilievo, trova, infine, un felice equilibrio complessivo nella sistemazione, in area opposta, dell'ovale con fotografia, dell'insieme epigrafico e della rappresentazione di elementi vegetali. Anche quest'ultimo, piccolo monumento accolto nei loggiati funerari forlimpopolesi, è ulteriormente completato da un'appropriata lampada votiva da pavimento in marmo, vetro e metallo brunito.

7. Alcune esemplari cappelle funerarie erette nel viale centrale del cimitero; ulteriori aspetti scultorei interessanti; un primo caso di architettura "moderna" degli anni Quaranta

La ristrutturazione del cimitero (nuovo ampliamento verso Forlì, costruzione del complesso camera mortuaria-logge, nuove aree sepolcrali) trova un ulteriore sviluppo e compimento tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta (i disegni d'archivio presentano date, purtroppo, scarsamente leggibili).

In quest'epoca si dà avvio, infatti, all'erezione di due muri paralleli (attualmente quello di destra non esiste più) per la delimitazione del piazzale antistante la chiesa e dell'ingresso, con pareti curvilinee e colonne, disegnate ad imitazione di quelle originarie del vecchio recinto ottocentesco (eccezion fatta per la rigatura orizzontale), quale sostegno del coevo cancello.

Nel contempo, e fino a tutti gli anni quaranta, si costruiscono le prime cappelle funerarie private ed i sepolcri d'altra tipologia, dei quali in archivio non v'è traccia di progetti, soprattutto nel viale centrale (quello comprendente la grande croce di sasso) ed in quello parallelo di sinistra, molto meno nel viale parallelo di destra.

Un considerevole numero di queste tombe è composto da realizzazioni che si avvalgono di elementi prefabbricati: coperture di tetti, trabeazioni, archi, colonne con basi e capitelli, perfino alcuni bassorilievi decorativi lapidei, un paio dei quali perfettamente identici. Ciò nonostante, non esistono qui due sepolcri uguali, pur essendovene alcuni abbastanza simili tra loro, perché i progettisti spesso usano sì la medesima base strutturale, ma sulla quale, poi, applicano però a piacere, miscelandoli abbondantemente e con perizia, gli elementi architettonici più graditi e funzionali alla propria idea di fondo. La stessa colonna può ospitare una volta un tipo di capitello, un'altra un capitello diverso, così come succede per l'applicazione delle basi, anch'esse presenti in differenti tipologie. Anche l'interno delle cappelle può variare: dalla semplice parete frontale con la elementare divisione in loculi, alle più elaborate soluzioni formali e distributive, come la riproduzione, ad esempio, di un piccolo luogo di culto con altarino e spazio per pregare o meditare. Altre strutture funerarie, invece, sono il frutto di una normale attuazione progettuale con i tradizionali metodi edificatori, e non si rivolgono ad una realizzabilità con elementi peculiari della prefabbricazione.

Opere, comunque, che come si può vedere (si farà riferimento solo alle più significative), denotano un disegno piuttosto colto, dai molti rimandi storicistici: talora uno solo, magari "puro", a volte invece presenti contemporaneamente in certo numero o decisamente reinterpretati fino ad ottenere, non sembri contraddi-

torio il termine, un “originale” risultato di gusto molto simile a certo tardo Eclettismo, quel particolare modo di assumere, cioè, a modelli ispiratori gli stili del passato che si trascinerà, anche in forme molto particolari sempre più distanti da quello ottocentesco, qui come altrove, fino ai primi decenni del Novecento, nonostante tutte le innovazioni nell’architettura di quegli anni. Sarà possibile riconoscere, così, in queste tombe, modi riferibili alla classicità neogreca e neoromana, al Neobizantino-ravennate, al Neoromanico, al Neogotico, al Neorinascimento.

Stabilita quindi, anche per questa nuova rapida osservazione di realizzazioni funebri, una specificazione che divida le strutture sepolcrali come situate in una parte sinistra ed una destra del viale centrale, avendo in prospetto la camera mortuaria, si nota subito che la prima tomba a sinistra (fig. 20), appunto (la prima da destra nella fotografia), ripetuta poi serialmente come altre quasi identica immediatamente di fronte, è disegnata, in discreta mole, con accenni vagamente neorinascimentali: l’intenzione del progettista si rivela soprattutto nei piccoli capitelli posti sui pilastri rudentati, cioè scanalati nella terza parte inferiore, che determinano il portale rialzato da alcuni gradini, mentre il sovrastante bassorilievo, da questo sostenuto, propone due putti classici, con pudichi veli, che sorreggono una lampada votiva (fig. 20a). Altri elementi decorativi, quali le due cornici con motivi vegetali (alloro) segnano la base del tetto a due acque scalinate e l’alta zoccolatura che s’alza dal piano del terreno.

Guardando quindi la seconda tomba (la seconda da destra nella fig. 20), di proporzioni notevoli, ci si accorge che in essa si propende per una scelta ancor più chiaramente neoclassica, perché le due alte e robuste colonne, che sostengono la trabeazione (su cui poggia un appena visibile timpanetto triangolare), offrono un connubio tra ordine ionico-romano della base ed il capitello “quasi” dorico per forma e “quasi” ionico per l’impiego di ovoli nell’echino, cioè la parte sottostante l’abaco (parte quadrata del capitello). Scelta d’impronta classica confermata anche nei fianchi dell’opera che sono, come in altri casi simili, composti da conci (o meglio, da intonaco così realizzato per imitarli) a sistemazione



Fig. 20 - Lato sinistro del viale centrale.



Fig. 20a - Bassorilievo con putti e lampada votiva.

isodoma, mentre il colore dell'edificio funerario viene distribuito uniformemente chiaro in tutte le sue parti.

Il terzo sepolcro (il terzo da destra nella fig. 20), tutto in mattone rosso e particolari in pietra bianca, quali le basi delle spalle, le imposte dell'arco, la sovrastante trabeazione e ad altre importanti sottolineature, è ricordato dagli anziani proprietari viventi come progettato ed edificato attorno alla metà degli anni Quaranta. Esso richiama alla mente l'austera ma non pesante solidità di molta architettura rinascimentale, con l'uso del caratteristico "occhio", ovvero l'apertura tonda qui accolta sotto i due spioventi, e con l'edificazione di un alto ed ampio arco a tutto sesto sostenuto dalle due spalle-pilastrini, a base rettangolare, discendenti fino al basamento. Una grande e bianca mensola, che sostiene una croce cerchiata alta fin sopra il colmo del tetto, funge da chiave al centro dell'arco.

La quarta dimora funeraria (la quarta da destra nella fig. 20) ripropone anch'essa, nuovamente, accenti classicheggianti: si osservino l'ampia facciata fornita di un alto portale rettangolare ed i due lati a copertura triangolare, con antefisse posizionate lungo il totale perimetro degli spioventi. Questa volta, però, la signorile tomba, rifinita con l'accostamento del prevalente colore bianco-giallognolo del travertino sul grigio degli altri materiali impiegati, viene disegnata dal suo ideatore ancor più stilisticamente composta. I fianchi, infatti, sono decorati (e con ciò anche snelliti) con bifore neoromaniche cieche, completamente attorniate da finti conci isodomi di discreta grandezza, anche qui, come in altre opere già osservate, elementi formali frutto di una particolare lavorazione in opera dell'intonaco ancora fresco.

Medesime superfici murali, queste, d'altra parte, adottate nella successiva struttura funebre posta di fianco, la quinta (la quinta da destra nella fig. 20), anch'essa in parte d'ispirazione neoclassica nella trabeazione con un timpano triangolare ed in parte tuscanica nel disegno dei capitelli. Essa accoglie, al suo interno, nello spazio piuttosto esiguo che separa, fra di esse fronteggianti, due pareti divise in loculi, una piccola statua in marmo bianco di Carrara su un piedistallo epigrafato, raffigurante una

figura femminile che abbraccia la croce, probabile allegoria del "Dolore". Manufatto, quest'ultimo, di un certo pregio che non sembrerebbe, tuttavia, per conformazione e scarsa fruibilità visiva relativa alla sua sistemazione in una così ridotta superficie, nato proprio per tale opera architettonica: la data, d'altro canto, che si legge incisa al termine dell'epitaffio risolve ogni dubbio, perché risale al 1906, quindi si tratta di un monumentino composto per un'altra zona del cimitero, e solo in seguito, una volta terminata la costruzione della cappella funeraria, qui ricollocato.

Il sesto sepolcro, infine, che risulta in angolo al primo crocicchio del viale centrale (il sesto da destra nella fig. 20) è costituito da un'altrettanto tipica architettura funeraria dell'epoca, dal quadro compositivo di notevole impatto visivo, soprattutto determinato dalle distintive colonne del fronte, sulle quali sono posti capitelli le cui volute ci riportano, senza dubbio, allo stile ionico, mentre sul tetto la base degli angoli viene occupata da altrettanto classici, doppi acroteri bacellati. Costruito anch'esso, come il terzo sepolcro già osservato, con mattoni (questa volta gialli), contrapposti, cromaticamente, al bianco dell'ampia zoccolatura della base, delle colonne, del portale d'ingresso, ma anche dell'imposta e dell'arco a tutto sesto medesimo che compone l'ampia facciata, gode della possibilità, trovandosi in posizione angolare, d'una inquadrabilità visiva quasi totale che ne fa apprezzare, con maggiore pienezza, i contenuti formali.

Val la pena, a questo punto, anche se non visibili nelle fotografie presentate, segnalare al lettore ed all'eventuale visitatore del cimitero due ulteriori realizzazioni d'architettura funeraria, riconducibili al ventennio del quale ci si sta occupando, non prive d'interesse: l'una posta nell'undicesima e l'altra nella tredicesima area di sinistra di questo viale cimiteriale centrale. Nel primo caso saltano subito all'occhio, dell'opera, la notevole spinta verso l'alto e la snellezza delle parti, unitamente al singolare frontone, coinvolgente un arco a sesto acuto neogotico, che accoglie un bassorilievo con Crocifissione; il tutto su agili colonnine e singolari capitelli ornati di elementi vegetali disposti a risvolti, anch'essi riecheggianti stilemi gotici. Nel secondo, si notano l'armonia e

la maggiore compattezza d'insieme ma, a differenza della precedente, qui la tomba è ispirata alle costruzioni architettoniche romaniche: essenzialmente per la soluzione affidata all'arco a tutto sesto, alle colonne e agli inconfondibili capitelli cubici, in questo aspetto, più precisamente proto-romanici, data la loro forma tra l'altro assolutamente priva di ornato, se si esclude una semplice, piccola croce cristiana incisa nel centro delle facce delimitate da linee semicurve.

Si giunga, quindi, alla parte opposta di questa strada, cioè la destra (fig. 21); non si prenda in considerazione la prima cappella, quasi uguale, per i motivi più su citati, a quella che le sta di fronte già vista (ha un minore basamento d'appoggio, un modulo di muro perimetrale in meno, una rigatura parietale esterna orizzontale invece di conci), ma si concentri l'attenzione su di un sepolcro particolare, forse unico nel suo genere, nel Cimitero comunale forlimpopolese. Si tratta di una grande struttura lapidea, seconda in ordine di successione (fig. 21a), composta da un recinto formato da colonnine con punte in ferro e catene spinate che racchiudono una grande lastra a copertura della camera sepolcrale. Su questa si alzano due massicce colonne sormontate da voluminosi vasi per piante, in mezzo alle quali si sviluppa un insieme di elementi ornamentali ricchi di riferimenti antropologici, formali e simbolici che racchiudono un preciso significato. La rappresentazione in altorilievo, inquadrata in una grande cornice aggettante, pone come aspetto principale la figura giacente, presumibilmente del defunto o ad esso magari soltanto simbolicamente riferita al di là di un'effettiva somiglianza (verifica non effettuabile per mancanza di una testimonianza fotografica), il cui viso è scolpito di tre quarti, mentre il resto del corpo è presentato in completo profilo.

Si tratta di una rappresentazione che trae origine, è bene ricordarlo per una giusta comprensione del tutto, dalle scene ottocentesche con figure giacenti del morente e dei familiari, con eventuali amici che assistono all'agonia, riprodotti con forte realismo. Immagini che l'arte funeraria di quel periodo recupera iconograficamente dai precedenti: dalle rappresentazioni sette-



Fig. 21 - Lato destro del viale centrale.



Fig. 21a - Struttura funeraria con figura giacente.

seicentesche (molto più macabre) derivate a loro volta da quelle cinque-quattrocentesche, dove le figure giacenti hanno ancora palpebre calate e rappresentano l'attimo del trapasso, mentre ancora più indietro nel tempo, tra il 1300 ed il 1100, queste figurazioni sono intese come viventi che dormono su letti di pietra o veglianti in attesa dell'eternità in atteggiamento di preghiera. Immagini che in certa misura e modalità si estendono ai primi decenni del 1900 con spirito eclettico simile a quello impiegato in architettura.

Oltre a questa figura centrale, nel monumento appaiono quindi, immediatamente davanti all'alto catafalco del morente, tre figure allegoriche: due femminili inginocchiate ed una di giovane angelo in stazione eretta con due candele accese. La prima scultura rappresenta il "Dolore", l'angelo bambino con le candele accese sta a significare, nel consumo delle medesime (come anche la clessidra alata) la inesorabilità dello scorrere del tempo, tipico simbolo, quindi, della *vanitas*, e la terza figura semplicemente un'assistenza orante. Tutta la scena, infine, è ulteriormente arricchita dalle foglie di acanto comprese nei capitellini delle colonne che sostengono il catafalco, mentre le spighe di grano, distribuite con preciso ritmo cadenzato nel catafalco stesso e nelle colonnine del recinto, aggiungono un ulteriore concetto simbolico: ricordano la cristiana certezza nella resurrezione, perché il seme "morto", sotterrato, in seguito "rinasce".

La quinta dimora funebre (fig. 21) (la prima a sinistra nella fotografia), è simile a quella che le sta di fronte (la quarta del lato opposto già osservata) perché la base strutturale è la medesima. Eppure, nel complesso, il progettista riesce a renderla sufficientemente diversa grazie all'apporto di una serie di variazioni, soprattutto di natura stilistica: il portale d'ingresso, a differenza dell'altra tomba, risolto sul piano della verticalità e dell'orizzontalità, qui è notevolmente più stretto e più basso, e soprattutto si conclude, in alto, con un elemento formale ad arco. Le bifore, nei fianchi del sepolcro, rivelano un'ispirazione romanica, mentre tutto il fronte è rivestito da finti conci rossastri disposti isodomi, che rendono ben evidente tutto l'apparato decorativo grigio chiaro. Ciò che appare, comunque, maggiormente

ornativo su tutto, è un discreto bassorilievo lapideo sull'architrave del portale: esso raffigura, compreso in una volta semicircolare, una Madonna con Bambino resi con volumi e fattezze ampie ed aggraziate (fig. 21b).



Fig. 21b - Bassorilievo con Madonna e Bambino.

Nella prossima opera funeraria, la sesta di questo lato destro (la seconda da sinistra nella fig. 21), si nota, invece, l'intenzione dell'ideatore, il forlimpopolese prof. Pietro Novaga (1911-1997), di ricercare, al di là di un certo rimando al romanico-lombardo campanile della locale chiesa della Madonna del Popolo, forse anche le suggestive atmosfere delle architetture bizantino-ravennate conosciute durante gli anni di studio accademico in Ravenna, appunto, come del resto tali elementi si intravedono pure in altre sue realizzazioni, soprattutto successive: la torre dell'acquedotto comunale, in Forlimpopoli, e la tomba per le suore della Badia, in Bertinoro, opere dell'immediato secondo dopoguerra. Ma anche l'albergo Colonna, sempre in Bertinoro, degli anni Sessanta, ed altre cappelle funerarie presenti in questo cimitero, risalenti allo stesso periodo, riconducibili, indubbiamente, a quel tema rimasto, evidentemente, molto caro.

Il manufatto funebre, tutto in mattoni a vista disposti a larghe fasce aggettanti orizzontali, nel quale prevale nettamente il gioco

dei pieni sui vuoti, si caratterizza per una facciata rettangolare alta, ampia e geometrizzata da un poderoso arco a tutto sesto, il cui raggio è in proporzione $1/3$ rispetto all'altezza complessiva del portale (come insegnano gli archi romani di Tito e di Costantino). Le spalle dell'arco inglobano, estendendosi nella terza parte a contatto con il basamento, due colonnette con capitelli cubici proto-romanici, come già notati altrove, mentre la volta a botte in alto riporta, su sette quadri musivi con tessere in oro e porpora, simboli cristiani riconducibili alla Passione di Cristo: chiodi, corona di spine, tenaglie e martello, croce, lancia e canna con spugna, scala e flagello; così come altra simbologia, in metallo brunito, decora il semplice cancelletto d'ingresso al piccolo sacello compreso nella cappella funeraria: colomba, agnello, pesce, rispettivamente Spirito Santo - pace, Gesù Cristo - innocenza, Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore - segno segreto tra i cristiani (acrostico).

Si può concludere l'osservazione di significative tombe presenti nella via centrale del cimitero, segnalando un distinta architettura, anch'essa di grandi proporzioni, colorata con delicate tinte pastellate, costituente l'angolo destro del primo crocevia (la terza da sinistra nella fig. 21). In essa, sul tetto ed alla base degli spioventi, si individuano interessanti motivi decorativi angolari frontali, immaginati come insieme composito di acroteri ed antefisse, con foglie d'acanto stilizzate ed altri girali vegetali.

Segue quindi il maestoso prospetto che dispiega un ampio cornicione triangolare, realizzato in corposa modanatura, poi una singolare fusione di due distinti elementi architettonici, tratti dal Romanico: il frontone gradinato ed in forte aggetto sul quale insiste, nel contempo, una esornativa serie di archetti pensili (o arcatelle) poggianti su lesene angolari, dove il compito decorativo degli inesistenti capitelli viene sostenuto, invece, dai medesimi archetti qui costruiti orizzontali.

Il riferimento estremamente tardoeclettico dell'opera prosegue più in basso, sotto la centrale apertura ad occhio, con un ampio portale (con cancello in ferro lavorato) che si avvale di un arco a tutto sesto, ad ampia membratura, e di sottostanti colonnette sormontate da capitelli cosiddetti fitomorfi, cioè con

risvolti vegetali (foglie e fiori). Tutta la costruzione, infine, viene fatta terminare, al livello del terreno, con un'alta zoccolatura in grado di conferirle, visivamente, un'equilibrata ed adeguata base sulla quale adagiarsi.

Dopo una segnalazione di tre cappelle funerarie (la 25^a, la 50^a e la 52^a) nel viale di sinistra parallelo al centrale partendo dalle logge, e di altri quattro episodi d'arte funeraria (scultorea) comunque degni di nota, anch'essi appartenenti alla prima parte del Novecento: un tondo lapideo (fig. 22), sempre nel viale di sinistra parallelo al centrale, con un ritratto realistico del defunto, firmato «Fenati», simile, per modalità espressive e plastiche, a quello già visto nel 9° sepolcro della loggia di sinistra; un geometrico monumentino marmoreo (fig. 23) con una massiccia aquila bronzea eretto in onore di un aviatore caduto in Italia alla fine degli anni



Fig. 22 - Tondo lapideo con ritratto in bassorilievo.



Fig. 23 - Monumentino per un aviatore caduto.

Trenta, presente nel medesimo viale; un busto di angelo orante (fig. 24) in verticale su un sepolcro ad arca dal coperchio piatto, nel viale di destra parallelo al centrale, ed una mesta figura femminile (fig. 25) appoggiata su una colonna spezzata (allegoria della vita troppo resto interrotta) in bassorilievo su lapide osservabile nel lato posteriore di una cappella funeraria nel medesimo viale, si può infine porre attenzione sull'unico, probabilmente, edificio funebre innalzato negli anni Quaranta nel cimitero forlimpopolese definibile, pur anch'esso riecheggiando il passato, "moderno".

Un'attenzione, anche in questo ultimo caso, come per tutte le realizzazioni funerarie fin qui osservate, proposta nell'intento di cercare di distinguere, come sostenuto dall'architetto-studio tedesco Stephan Braunfels⁴³, per quanto ciò sia difficoltoso o



Fig. 24 - Busto di angelo orante.



Fig. 25 - Bassorilievo con figura femminile.

⁴³ Nato nel 1950, è titolare di due famosi studi di architettura: uno a Monaco di Baviera, l'altro a Berlino, dove, dal 2004, insegna architettura ed urbanistica. E' autore di importanti edifici pubblici e privati.

possibile, «architettura da edilizia» ed anche, si potrebbe aggiungere, manufatti di maggior pregio ad essa legati, da comune oggettistica d'uso corrente.

Si tratta, per esser più precisi, del sepolcro (fig. 26) fatto erigere nel 1947 (terminato nel 1948) dalla famiglia dello scrivente, su progetto del famoso architetto romano Enrico Del Debbio (1891-1973)⁴⁴, amico personale dell'omonimo zio dell'autore di questo saggio, mons. Costante Maltoni⁴⁵, in quegli anni in Vaticano per motivi di studio. La struttura funeraria, seguita, in qualità di direttore dei lavori, dall'altrettanto amico ingegnere forlimpopolese

⁴⁴ Enrico Del Debbio (Roma 1891 - Roma 1973), protagonista centrale dell'architettura del Novecento, presenta una ricchissima biografia, è autore di molte opere gran parte delle quali realizzate, partecipa a numerose mostre (dal 1923 al 1937), ottiene importanti premi e riconoscimenti (dal 1921 al 1966). Si occupa, in più di sessant'anni di attività, di ricerca, di insegnamento in Accademie e Università, di progettazione e di professione. Firma piani regolatori, quartieri residenziali, ministeri, ponti, monumenti, strutture funerarie, ma anche stabilimenti marini e montani, stadi del nuoto, palestre, case del Fascio, case dello studente, foresterie ed ancora chiese, alberghi, cinema, teatri. Progetta, per citare qualche esempio significativo, il grande piano per il Foro Italico, per il quale disegna nove edifici, a partire dalle notissime palazzine dell'Accademia di Educazione Fisica, fino al palazzo della Farnesina. Seguono, quindi, la sede della facoltà di Architettura di Valle Giulia, le ville degli artisti nel quartiere Prati, l'edificio già proprietà della Fiat in via Calabria. Sono più di duecento i suoi progetti urbanistici ed architettonici in Italia ed all'estero. Roma, che conta una trentina di sue opere, lo vede, nel tempo, costantemente presente sulla scena culturale nella frequentazione di artisti, musicisti, attori ed autori teatrali. Ultimamente, una grande mostra a cura di Gigliola Del Debbio, Maria Luisa Neri, Erilde Terenzoni e Alessandra Vittorini, allestita presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma («Enrico Del Debbio architetto. La misura della modernità. 7 dicembre 2006 - 4 febbraio 2007»), illustra il percorso del celebre progettista con una selezione dall'archivio personale tra più di ventimila fra schizzi, disegni, dipinti, fotografie, progetti, modelli di edifici e statue.

⁴⁵ Compiuti gli studi umanistici (ginnasio e liceo classico) rispettivamente nei seminari di Bertinoro e Bologna, dove aggiunge il quadriennio di teologia, Costante Maltoni viene ordinato sacerdote nel 1938. In seguito frequenta la Pontificia Università Lateranense e consegue la laurea in *utroque iure* nel 1942. Ricopre, nel frattempo, vari incarichi locali, e durante il passaggio del fronte di guerra a Forlìmpopoli, è tra gli esponenti di rilievo della Resistenza. Assieme al marchese Gianraniero Paulucci e Silvio Corbari, proprio nel medesimo studio di casa nel quale chi scrive sta ora definendo la presente nota, elabora il comunicato insurrezionale agli Italiani intestato «Movimento Patriottico Giovane Italia», di cui si conserva tuttora in famiglia il documento originale. Membro cittadino e provinciale del Comitato di Liberazione, opera nel contempo per attivare sezioni della nascente Democrazia Cristiana. Nel 1946 frequenta la Pontificia Accademia Ecclesiastica di Roma e nel 1948 è nominato addetto di Nunziatura e utilizzato in Segreteria di Stato vaticana. Seguono incarichi nelle nunziature di Filippine (1950), Turchia (1953), India (1956) e Vietnam del Sud (1958). Consegue la nomina a consigliere di Nunziatura e dirige i rapporti tra Vaticano e organizzazioni internazionali a Ginevra (1961), quindi diventa delegato della Santa Sede presso l'Alto Commissariato Profughi O.N.U. (C.I.M.E., A.S.C.S.D.C., B.I.T.). Consacrato arcivescovo di Tugga (1967) viene nominato Pro-Nunzio apostolico in Pakistan. Rientra in Italia (1970) per gravi motivi di salute e vi resta fino alla morte (1980) con incarichi di Segreteria di Stato vaticana. E' autore, fin da giovane, di apprezzati brani di prosa, di poesie e di saggi, alcuni dei quali pubblicati nella rivista «Fiera letteraria». Riposa nella tomba di famiglia della quale si sta parlando.

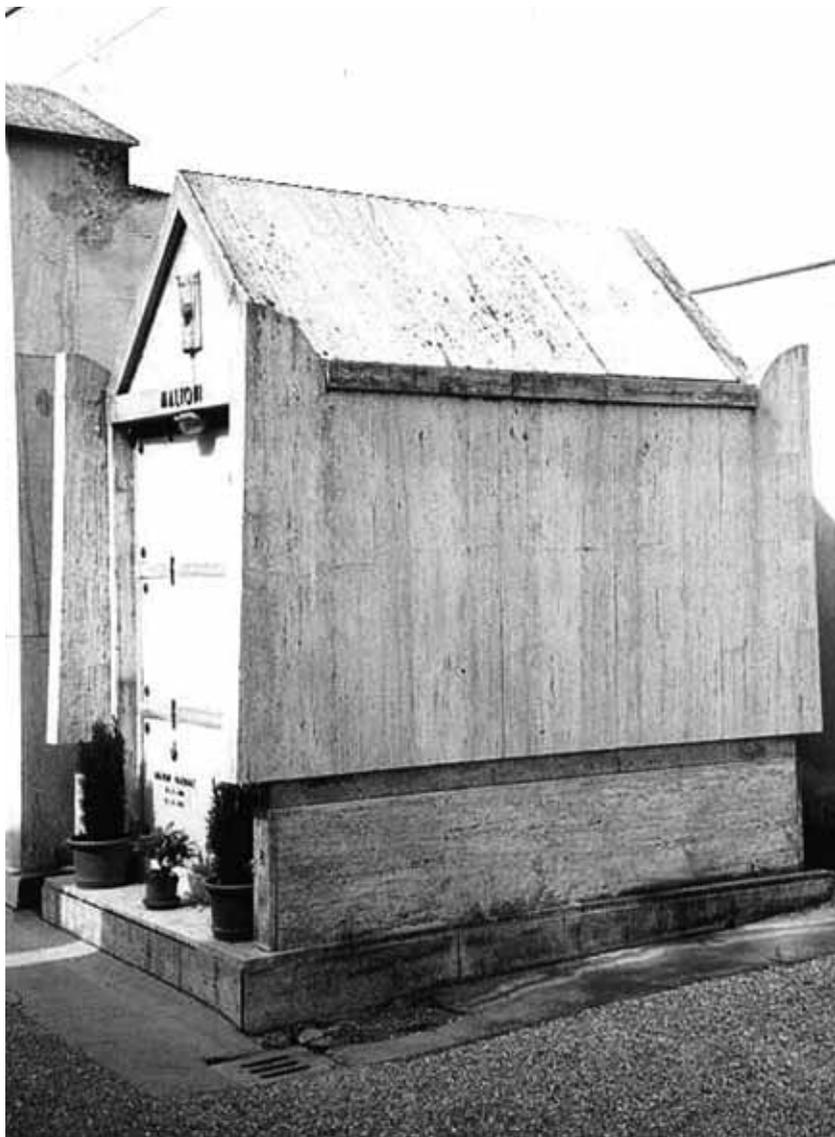


Fig. 26 - Sepolcro novecentista di Enrico Del Debbio.

Luciano Ravaglia, viene edificata in angolo al primo crocevia tra il viale centrale ed il parallelo di sinistra. Realizzata in Travertino (il *lapis tiburtinus* dei Romani, bianco-giallognolo, larghissimamente usato nell'antichità) con lastre di chiusura dei loculi in Bianco di Carrara, è ispirata, come riferito dal progettista alla famiglia in quel periodo, dai sarcofagi ferraresi di produzione ravennate⁴⁶. Si riconosce effettivamente in essa la forma, qui magistralmente stilizzata, dell'arca a due spioventi ripidi reinterpretata, però, con singolari pareti laterali (fianchi): esse sono, infatti, prominenti rispetto al corpo della costruzione stessa e delimitate da spigoli obliqui che disegnano, in alto, quattro acroteri configurati come settori circolari ad angolo retto. Tutta l'opera architettonica, che usufruisce di un basamento largo quanto i quattro punti più aggettanti delle pareti, non utilizza elementi decorativi sovrapposti, cioè gli ornati presenti in gran parte degli edifici dei periodi precedenti o, come osservato, negli aspetti di estremo tardo Eclettismo di quelli ad essa contemporanei o quasi: v'è solo una formellina in terracotta col busto del Cristo nel timpano (e, originariamente, due lampade a mensola di rame in seguito andate distrutte). Qui è la purezza stessa della linea e della forma ad apparire, di per sé, nella sua essenzialità, il dato esteticamente più rilevante.

Per questo motivo, l'edificio si colloca sicuramente non sul versante della proposizione storicistica, bensì su quello della ideazione "moderna", intendendo con questo termine non tanto strettamente l'ambito di tutta quella progettazione riconducibile al cosiddetto "Movimento Moderno", cioè le esperienze razionaliste maturate negli anni venti e trenta e presenti all'indomani del secondo dopoguerra⁴⁷, ma "moderna" in quanto architettura oltre

⁴⁶ Nell'ex chiesa di Santa Libera di Ferrara risiede il Museo Lapidario con molti reperti provenienti da tutto il territorio ferrarese. Tra questi si evidenzia il grande «sarcofago degli Aurelii», III sec. d.C., capolavoro della produzione ravennate al quale si riferisce, in particolare, Del Debbio.

⁴⁷ Il Movimento Moderno diventerà, in seguito, uno "stile internazionale" standardizzato, largamente adottato per la ricostruzione post-bellica ed in uso, nel bene e nel male, fino alla soglia degli anni Settanta, che ne segneranno il superamento: non a caso, tale nuova visione si chiamerà "Post Moderno", che, a differenza di altri indirizzi architettonici del passato, non copierà le forme (come lo Storicismo, mentre l'Eclettismo ne usa diverse contemporaneamente o, anche, rielaborandole), ma le "citerà", e al quale si affiancheranno, successivamente, i modi e le tendenze che oggi osserviamo in tutto il mondo.

che ben disegnata sotto lo specifico aspetto funzionale, struttura immaginata con rigore e senza ridondanze, fatta più di “silenzi” che di presenze formali ingombranti, e comunque ben rapportata al momento storico nel quale viene concepita, nonostante una certa severità d’impronta sicuramente novecentista.

Una riflessione finale. Se si volesse proseguire con l’analisi iconografica delle tombe private e delle strutture funerarie collettive pubbliche, presenti nel cimitero forlimpopolese, successive a quelle ottocentesche e primo-novecentesche esaminate, si dovrebbe partire da un ordine di considerazioni molto diverso da quello fin qui portato, e ciò comporterebbe, per ampiezza d’argomento, un ulteriore corposo studio.

Per ora si può concludere osservando come, con l’inizio del Novecento, l’atteggiamento dell’uomo di fronte al fenomeno della morte subisca un graduale mutamento che sfocerà, nei decenni seguenti, in un forte e definitivo cambiamento d’immagine dei cimiteri.

La morte diventerà nuovamente silenziosa, l’architettura e l’arte funerarie, con il trascorrere del tempo, come in generale il costruire, si libereranno degli elementi ornamentali mutuati dai periodi precedenti. Verranno rappresentati, più che altro, il senso della perdita e dell’assenza che il fenomeno della morte provoca nell’uomo: a ciò, essenzialmente, si rivolgeranno, nelle loro opere, i progettisti.