



**Politecnico  
di Torino**

## Politecnico di Torino

Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Patrimonio  
Anno Accademico 2024/2025  
Sessione di Laurea settembre 2025

# **Il cimitero monumentale della Villetta di Parma**

Genesi e trasformazione degli spazi funerari tra XVIII e XIX secolo

Relatrice:  
prof.ssa Annalisa Dameri

Candidata:  
Cecilia Tenore

Correlatrice:  
arch. Alice Pozzati



## Indice

INDICE .....	2
PREMESSA .....	5
1. INQUADRAMENTO STORICO E URBANISTICO DELLA CITTÀ DI PARMA (1750-1847).....	7
1.1 <i>Le politiche borboniche tra continuità europee e matrici riformiste. (1750–1802)</i> .....	8
1.1.1 L’insediamento di Filippo di Borbone e la città-reggia .....	9
1.1.2 Du Tillot urbanista ante litteram: censimenti, catasti e congregazioni. ....	15
1.2 <i>Il declino dei Borbone e l’occupazione napoleonica. (1802-1814)</i> .....	24
1.2.1 La destituzione di Du Tillot e l’abbandono dei principi illuministi.....	24
1.2.2 Da Moreau de Saint Mery al congresso di Vienna.....	25
1.2 <i>La “Duchessa buona”: mecenatismo propagandistico e continuità con l’eredità borbonica di Maria Luigia. (1814-1847)</i> .....	30
1.2.1 Il ritorno alla sovranità locale.....	31
1.3.2 Teatro, biblioteca, galleria: i Monumenti di Maria Luigia .....	35
1.2.2 Beneficenza, ospizi, “lavori di inverno”: le Munificenze di Maria Luigia .....	41
2. LE RIFORME CIMITERIALI TRA XVIII E XIX SECOLO: DIBATTITO EUROPEO E DECLINAZIONI ITALIANE .....	45
2.1 <i>Igiene, ragione e ordine: la nascita del cimitero moderno.</i> .....	46
2.1.1 L’eredità cristiana e medievale della sepoltura urbana.....	47
2.1.2 Le premesse igieniste e il caso de Les Innocents di Parigi .....	49
2.1.3 Laicizzazione e scristianizzazione della morte.....	54
2.1.4 Il ruolo delle Accademie .....	58
2.2 <i>Legislazione e applicazione: dalle norme ai progetti</i> .....	65
2.2.1 La riforma in Francia.....	65
2.2.2 La riforma nei territori asburgici. ....	71
2.3 <i>Il dibattito cimiteriale In Italia</i> .....	77
2.3.1 Cimitero egualitario (seconda metà del XVIII secolo) .....	78
2.3.2 Cimitero meritocratico o accademico (fine XVIII – inizio XIX secolo) .....	81
2.3.3 Cimitero monumentale borghese (XIX secolo).....	84
3. CASO STUDIO: IL CIMITERO DELLE VILLETTE DI PARMA .....	92

<i>3.1 Alle origini del cimitero: cartografia, progetti e dibattito funerario a Parma prima di Maria Luigia (1764-1817)</i> .....	94
3.1.1 Il cimitero dell’Ospedale della Misericordia.....	94
3.1.2 I cimiteri intorno a porta Santa Croce.....	97
3.1.3 1811–1814: Progetti napoleonici per il cimitero suburbano di Parma .....	102
<i>3.2. Istituzione e fondazione del cimitero della Villetta (1817)</i> .....	104
3.2.1 I progetti preliminari e il progetto definitivo.....	104
3.3.3 Le vicende e le tecniche costruttive al cimitero della Villetta.....	117
<i>3.4. Gli ampliamenti ottocenteschi (1860-1913)</i> .....	136
3.4.1 Galleria sud .....	137
3.4.2 Galleria nord.....	144
3.4.3 Galleria sud-est .....	147
<i>3.5. Il rapporto con la “città dei vivi”: la concezione urbanistica e simbolica delle infrastrutture.</i> .....	150
3.5.1 Dalla porta alla barriera .....	150
3.5.2 Il rettilineamento del viale della Villetta.....	154
3.5.2 La sistemazione del canale del Cinghio .....	156
3.5.5 Le infrastrutture ottocentesche tra dimensione simbolica e concezione urbanistica ..	157
BIBLIOGRAFIA IN ORDINE CRONOLOGICO.....	160
REGESTO DOCUMENTI D’ARCHIVIO .....	170
RINGRAZIAMENTI .....	173



## Premessa

L'obiettivo della presente tesi è indagare la genesi e lo sviluppo del Cimitero Monumentale della Villetta di Parma, collocandolo all'interno del più ampio dibattito europeo e italiano sulla trasformazione degli spazi funerari tra XVIII e XIX secolo. L'analisi si concentra sul passaggio dal modello del cimitero egualitario, concepito in età illuministica come strumento di riforma igienico-sociale, al cimitero monumentale, espressione di una nuova sensibilità nei confronti della morte e della crescente domanda di autorappresentazione da parte delle élites borghesi.

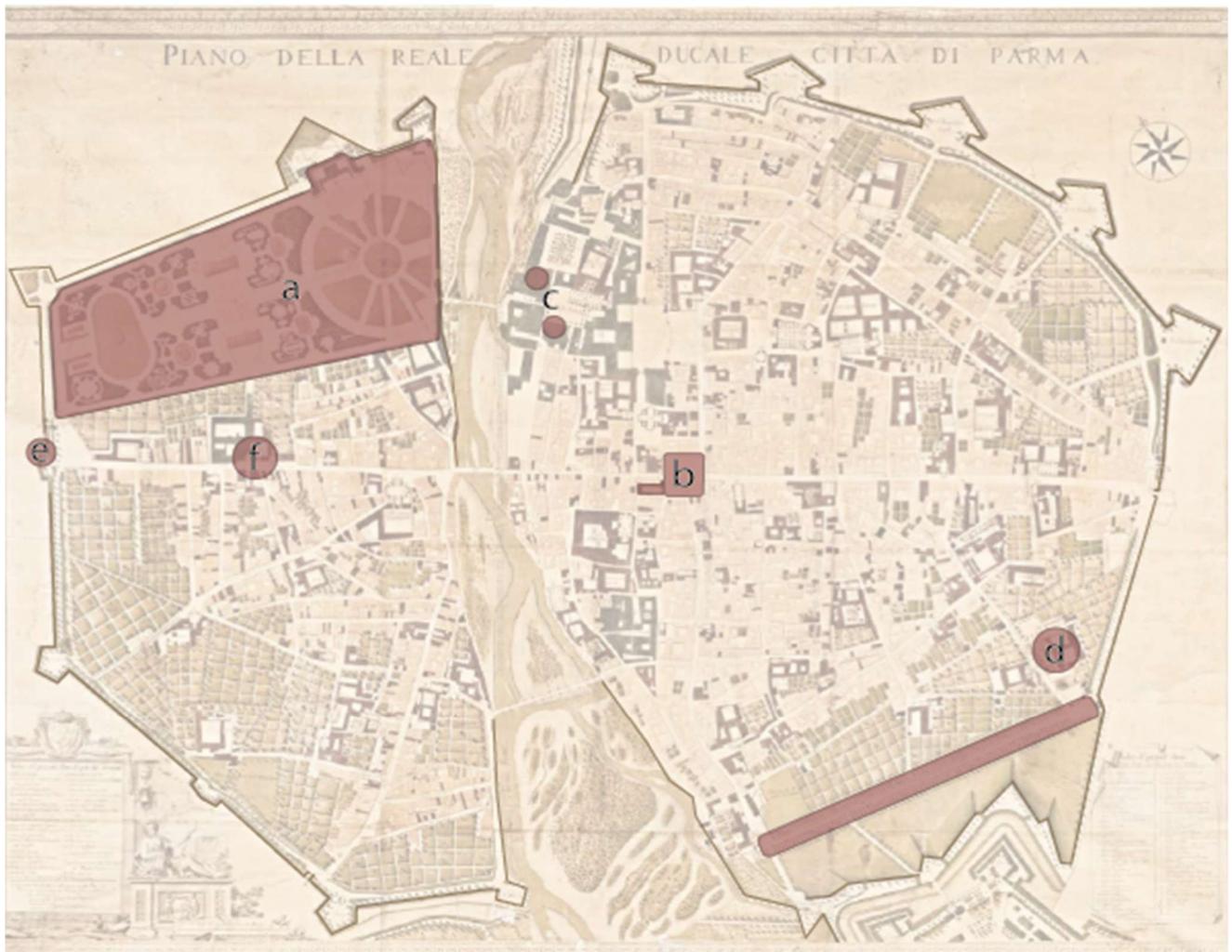
Il primo capitolo ricostruisce il contesto politico e culturale parmense, dalle riforme promosse dai Borbone e dal ministro Guillaume Du Tillot, alla stagione napoleonica, fino al governo di Maria Luigia. In tale percorso emerge la continuità di una politica di mecenatismo e di monumentalizzazione che, attraverso il linguaggio accademico e neoclassico, pone le premesse per la sperimentazione di nuove tipologie urbane. Il secondo capitolo affronta il dibattito europeo: dalle istanze igieniste che conducono all'editto di Saint-Cloud (1804), alla riflessione maturata nelle accademie e nei concorsi, come laboratori di sperimentazione tipologica. L'Italia, recependo tali sollecitazioni, conosce una progressiva evoluzione che, dal cimitero egualitario, conduce ai modelli meritocratici e accademici, fino alla definizione ottocentesca del cimitero monumentale, specchio delle gerarchie e delle aspirazioni della società borghese. Il terzo capitolo costituisce il cuore della ricerca e ricostruisce, attraverso fonti archivistiche e bibliografiche, la storia della Villetta: dal dibattito settecentesco alle decisioni di Maria Luigia, dai progetti preliminari al disegno definitivo del recinto con portici, campi e cappella. Particolare attenzione è rivolta agli ampliamenti ottocenteschi e al mutato rapporto con la città, testimoniato dal viale della Villetta, che istituisce un asse simbolico tra la città dei vivi e quella dei morti.

Dal punto di vista metodologico, la ricerca si fonda su un approccio integrato che coniuga l'analisi delle fonti archivistiche con la riflessione critica sulla bibliografia di settore. Da un lato, lo studio dei contributi sull'architettura neoclassica a Parma (Mambriani, Canali, Savi) e sul dibattito cimiteriale europeo e italiano (Tomasi, Bertolaccini, Malone) ha consentito di delineare un quadro teorico di riferimento. Dall'altro, la consultazione delle fonti

documentarie conservate presso l'Archivio di Stato di Parma (fondi del *Governatorato* e del *Comune*, in particolare la sezione Culto) e presso l'Archivio Storico Comunale (fondo *Carteggio*) ha permesso di ricostruire nel dettaglio le fasi progettuali e realizzative del complesso. A ciò si è affiancata un'analisi comparativa con altri cimiteri coevi, utile a collocare il caso parmense all'interno di un più ampio contesto di circolazione di modelli tipologici e linguaggi architettonici. La tesi sostiene come il cimitero monumentale emerga dall'intreccio tra norme igieniche, linguaggi neoclassici e istanze borghesi di rappresentazione, configurandosi non solo come luogo di sepoltura, ma come spazio di memoria collettiva e specchio della società contemporanea.

# 1. Inquadramento storico e urbanistico della città di Parma (1750-1847)

## 1.1 Le politiche borboniche tra continuità europee e matrici riformiste. (1750–1802)



*Principali interventi pubblici durante il periodo borbonico: (rielaborazione personale su base cartografica di G. P. Sardi (?), Piano Generale della Reale Ducale Città, e Castello di Parma nel quale oltreché sono disegnate tutte le Isole, contrade, orti, giardini [...]) (1766 circa). Museo Archeologico Nazionale di Parma, dep. n. 41 Provincia di Parma.)*

- a. *Risistemazione Giardino ducale*
- b. *Riorganizzazione Piazza Grande e chiesa di San Pietro*
- c. *Accademia di Belle Arti e Museo di Antichità*
- d. *Fondazione Collegio dei Nobili*
- e. *Sistemazione di Porta Santa Croce*
- f. *Nuovo ingresso dell'Ospedale della Misericordia*
- g. *Progetto dello Stradone*

### 1.1.1 L'insediamento di Filippo di Borbone e la città-reggia

A partire dalla metà del XVIII secolo, il Ducato di Parma<sup>1</sup> vive una fase di significative trasformazioni politiche, economiche e culturali. Nonostante l'estinzione della dinastia Farnese (1731) abbia lasciato la città in precarie condizioni politiche, l'atteggiamento rimane quello di una piccola capitale, sensibile alle innovazioni delle moderne corti europee e caratterizzata da un fervore culturale dato dall'Università, dal Teatro Ducale e dalle numerose associazioni di intellettuali e aristocratici.<sup>2</sup> Dopo il trattato di Aquisgrana del 1748<sup>3</sup>, quando il controllo del territorio passa alla dinastia dei Borbone di Parma, ramo collaterale della casa reale francese, il primo sovrano, Filippo di Borbone (1748-1765), eredita un ducato culturalmente pronto a recepire la riorganizzazione statale secondo le logiche di modernizzazione e avanguardia rispetto al panorama europeo<sup>4</sup> con l'intento di renderla una "vetrina della politica borbonica in Europa".<sup>5</sup>

Tale opera di rinnovamento stenta a prendere slancio nel primo decennio di governo, distinto da una maggiore influenza della corte di Madrid, concentrandosi principalmente su alcuni miglioramenti alle residenze ducali, come la sistemazione del Giardino e del Palazzo Ducale a Parma e le ingenti ristrutturazioni della residenza di Colorno<sup>6</sup>. Significativo l'arrivo in questi anni dell'architetto di corte Ennemond Alexandre Petitot<sup>7</sup>, che sancisce definitivamente la Francia come modello a cui guardare e sceglie "un linguaggio ispirato alla semplice eleganza 'greca'"<sup>8</sup> diffuso all'interno delle Accademie francesi, mediato dalle influenze romane di

---

<sup>1</sup> Per approfondimenti sulle vicende storiche della città si veda: H. Bédarida, *Parma et la France de 1748 à 1789*, Parigi, 1928; *Parma dans la politique française au XVIIIe siècle*, Parigi, 1930; T. Bazzi, U. Benassi, *Storia di Parma*, Battei, Parma 1908, V. Banzola (a cura di), *Parma la città storica*, Artegrafica Silva, Parma 1978, F. Bernini, *Storia di Parma*, Battei, Parma 1979.

<sup>2</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, in V. Banzola (a cura di), "Parma la città storica", Artegrafica Silva, Parma 1978, pp. 203-275. Una delle associazioni più prominenti in città è la Colonia di Arcadia, creata nel 1739 come circolo poetico e letterario dall'abate-poeta Carlo Innocenzo Frugoni.

<sup>3</sup> F. Bernini, *Storia di Parma*, Battei, Parma 1979, p. 98.

<sup>4</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 205.

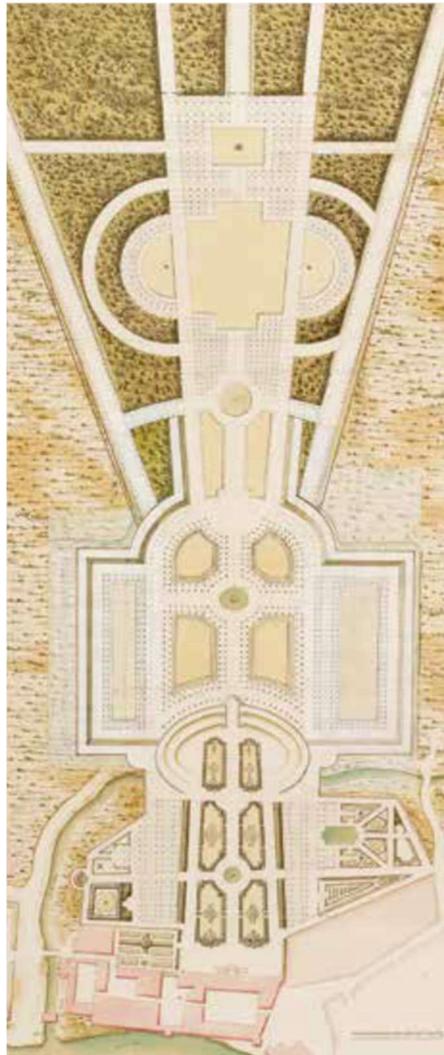
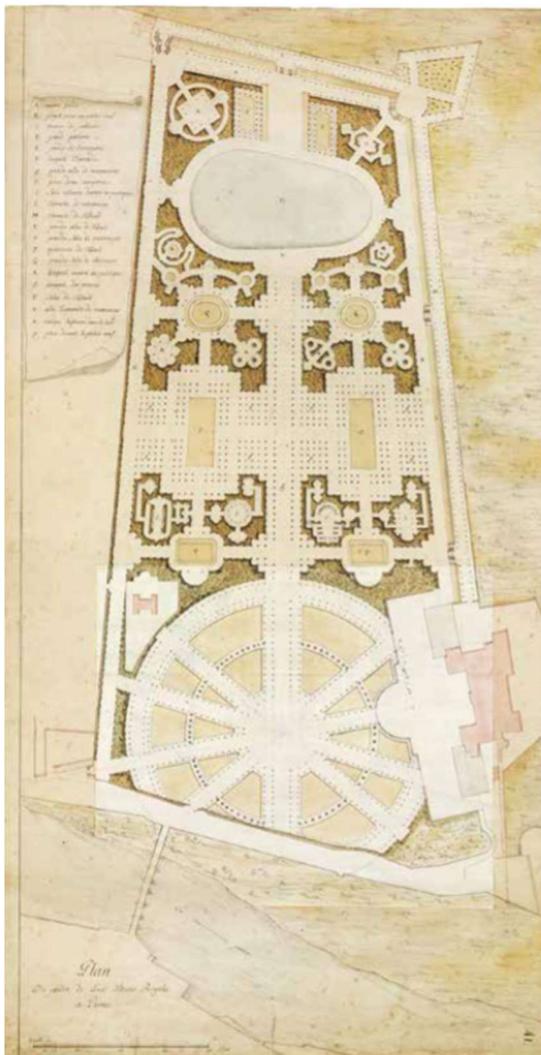
<sup>5</sup> F. Venturi, *Settecento riformatore*, Einaudi, Torino 1998, p. 168.

<sup>6</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, in A. Mora (a cura di) "I Borbone: fra Illuminismo e rivoluzioni", MUP Editore, Parma 2015, p. 141.

<sup>7</sup> Ennemond-Alexandre Petitot (1727-1801) Formatosi a Parigi sotto la guida di Jacques-Germain Soufflot, nel 1745 vince il Grand Prix dell'Accademia di Architettura e studia a Roma, dove subisce l'influenza delle opere di Luigi Vanvitelli e Giovanni Battista Piranesi. Nel 1753 è chiamato a Parma dal primo ministro Guillaume du Tillot, divenendo "Architetto dei Reali Palazzi" e docente all'Accademia di Belle Arti. Dopo la caduta di Du Tillot nel 1771, Petitot perde il favore della corte e si ritira a Marore, dedicandosi all'insegnamento e alla ricerca. Nel 1789 riceve il titolo di Conte della nobiltà parmense. Muore nel 1801. M. Lasagni, *Dizionario biografico dei parmigiani*, PPS, Parma 1999.

<sup>8</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p. 399.

Piranesi. I giardini di Colorno (fig.1) e Parma (fig.2) assumono così un impianto geometrico, rigido e labirintico, dominato da un grande viale centrale e ambienti concatenati.<sup>9</sup> Nel caso della capitale è particolarmente evidente il tentativo di regolarizzare il disegno, risolvendo la posizione disassata e asimmetrica del Palazzo Ducale, attraverso la realizzazione di un' *étoile* di viali a raggiera che raccordano i *partaires* del palazzo alla prospettiva centrale.<sup>10</sup> Il paesaggio si rapporta direttamente agli artifici architettonici che punteggiano il parco, con continui rimandi all'Arcadia, il cui esempio più esplicito è il tempietto dell'Arcadia ancora oggi visibile nel Giardino Ducale.



A sinistra: fig. 1 E. A. Petitot, *Plan du jardin de Leurs Altesses Royales à Parme* (1754 circa). Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma, inv. F 2448. Già in C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p. 399.

A destra: fig. 2 E.A. Petitot, *Progetto per il Giardino Ducale a Colorno* (1754 circa). Collezioni d'arte Fondazione Cariparma, inv. F 2449. Già in C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p. 400.

<sup>9</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 206.

<sup>10</sup> S. Pellacani, *Giardini e Ville Ducali a Parma.*, Edizioni il Mulino, Parma 2011, p. 54.

È con la nomina del ministro francese Guillaume du Tillot<sup>11</sup> nel 1759, che si assiste a un periodo di profonde riforme a livello amministrativo, istituzionale e territoriale, affiancate da una ricerca di rinnovo dell'immagine urbana. La preoccupazione principale del governo borbonico sembra essere inizialmente, quella di limitare e controllare le proprietà e i privilegi del clero, in linea con la visione dell'assolutismo illuminato, che si concretizza con diversi provvedimenti durante gli anni sessanta, "tra i quali il più eclatante è l'espulsione dei Gesuiti (1768)"<sup>12</sup> e la soppressione di diversi istituti ecclesiastici. Conseguenza diretta di questo intervento anticlericale è il potenziamento di molte istituzioni laiche: viene fondato il Collegio Lalatta (1755) e riformato il Collegio dei Nobili<sup>13</sup>; viene affidata a Petitot e all'abate-poeta Carlo Innocenzo Frugoni la creazione di un'Accademia artistica sul modello delle accademie francesi e romane; al padre Paolo Maria Paciaudi la formazione di una nuova biblioteca ad uso dello Stato e la gestione degli scavi archeologici dell'antica città romana di Veleia con l'organizzazione di un Museo di Antichità.<sup>14</sup> Bisogna in questo contesto evidenziare come questi interventi, nonostante il forte valore culturale e strategico, non vengono interessati da una vera e propria progettazione architettonica, andandosi a inserire all'interno di edifici già esistenti, (come il palazzo della Pilotta, per la biblioteca e il museo) opportunamente ampliati o riorganizzati, con logiche più vicine a un riarredo che a un'architettura pubblica. Canali e Savi propongono due cause per questa carenza di progetti: da una parte le ridotte capacità finanziarie dello Stato, dall'altra, più interessante, segnalano l'assenza di una visione complessiva della città come organismo contenitore, in cui gli interventi architettonici non sono semplici episodi autonomi ma dove avviene una saldatura tra "contenuti storici emergenti

---

<sup>11</sup> Guillaume du Tillot (1711-1774) riformatore illuminato e primo ministro del Ducato di Parma dal 1759 al 1771. Nato in Francia, inizia la carriera alla Corte di Madrid prima di seguire l'Infante Filippo a Parma nel 1748. Qui avvia una serie di riforme amministrative, economiche e giurisdizionalistiche volte a modernizzare il Ducato. Con l'arrivo a corte di Maria Amalia d'Asburgo, ostile alle sue riforme, viene destituito nel 1771 ed esiliato in Francia, dove muore nel 1774. Per approfondimenti: C. Nizard, *G. Du Tillot*, Parigi, 1879; U. Benassi, *G. Du Tillot, un ministro riformatore del secolo XVIII*, estratto da *Archivio Storico per le Province Parmensi 1915-1925*; E. Rota, *Le origini del Risorgimento*, Milano, 1939; H. Bédarida, *Les premiers Bourbons de Parme et l'Espagne*, Parigi, 1928; H. Bédarida, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Parigi, 1928; H. Bédarida, *Parme dans la politique française au XVIIIe siècle*, Parigi, 1930.

<sup>12</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 206.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

e tipologie dell'architettura"<sup>15</sup>. Questa visione, espressione fondante della città moderna, emergerà a Parma solo durante il periodo luigino, cinquant'anni più tardi.

Un tentativo più concreto di organizzazione formale urbana si riscontra nella riorganizzazione delle piazze e la realizzazione di rettifili, al fine di restituire un'immagine solenne e decorosa della città. Per la sistemazione delle piazze la prima realizzazione in ordine cronologico e di importanza è quella della Piazza Grande (oggi piazza Garibaldi) voluta fortemente dal Du Tillot e realizzata con il pretesto delle nozze di Isabella con l'erede al trono asburgico nel 1760<sup>16</sup>. Il progetto di "abbellimento" (fig. 3) conferisce alla piazza l'impianto che conserva fino ai giorni nostri, regolarizzando le cortine murarie dei vari edifici attraverso un'uniformità cromatica, che diventerà emblema della città stessa<sup>17</sup> e ripavimentando la platea a riquadri geometrici in cotto e pietra, delimitando le varie aree con file di paracarri di marmo.<sup>18</sup>

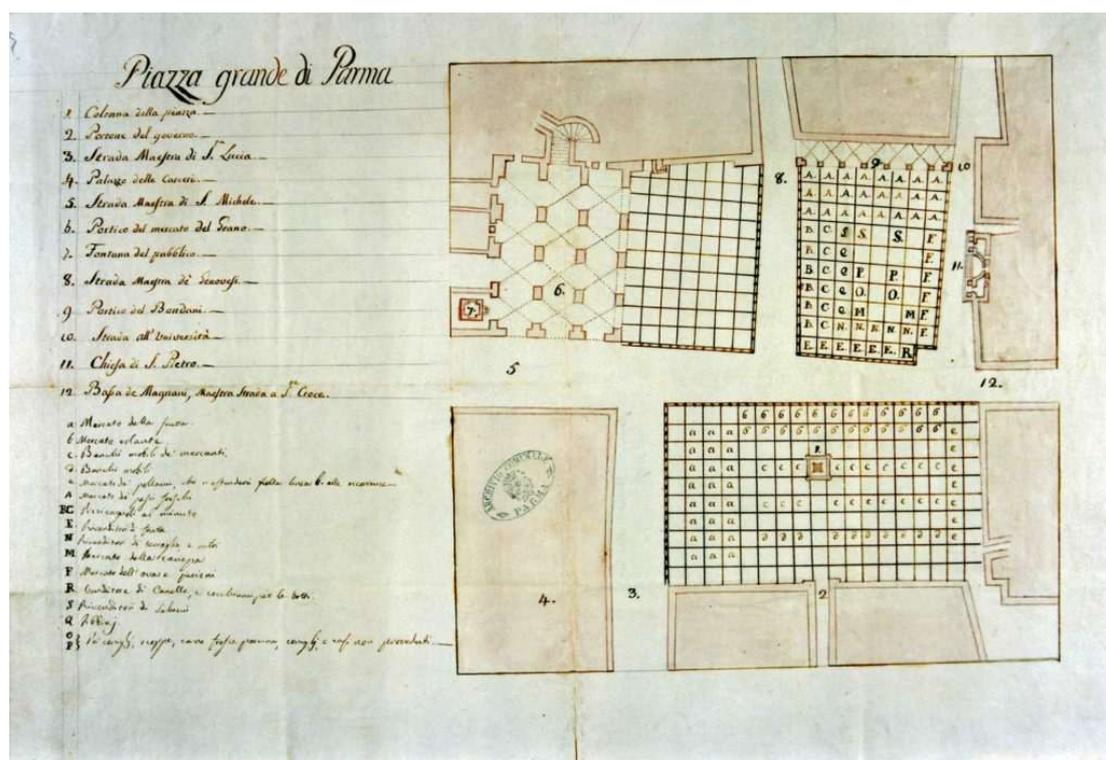


Fig. 3 S.A, planimetria della Piazza Grande con gli spazi del mercato successiva all'intervento di Petittot del 1760, ASCPR, Gabinetto disegni e stampe, c/6, 44/12.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p. 170.

<sup>17</sup> Tonalità vivida e luminosa del colore giallo, caratteristica delle facciate di molti palazzi di Parma, già descritta nelle opere di Stendhal da L. Dubini, *Corriere della sera*, 15 novembre 2001, p. 39.

<sup>18</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia. Atlante topografico parmigiano vol. I*, PPS, Parma 2001, p. 44.

L'intervento sulla Chiesa di San Pietro (*fig. 4*) rappresenta un vero e proprio manifesto del potere borbonico e del linguaggio classicista del Petitot<sup>19</sup>. L'elemento più monumentale e riconoscibile è la nuova facciata, concepita secondo un principio di ribaltamento assiale: l'architetto, rompe con il tradizionale orientamento occidentale, consuetudine liturgica di lunga durata, e apre la chiesa verso la piazza antistante, ridisegnando radicalmente il rapporto tra edificio sacro e tessuto urbano. Questa scelta non è solo funzionale, ma carica di implicazioni simboliche e politiche: la facciata, trasformata in un vero e proprio arco trionfale, si impone come manifesto visivo del potere, e allo stesso tempo come segno di una cultura architettonica aggiornata ai modelli accademici francesi. Emergendo dalla cortina muraria uniforme, il prospetto si configura come un elemento autonomo, plastico, quasi scenografico, in contrasto con la regolarità dell'impianto urbano circostante. L'ordine gigante delle quattro colonne corinzie scandisce il ritmo della facciata con solennità, richiamando esplicitamente i principi vitruviani filtrati dalla codificazione degli insegnamenti dell'Académie Royale di Parigi. L'aggetto marcato della trabeazione, così come la ricchezza plastica del grande stemma borbonico centrale, contribuiscono a costruire un linguaggio architettonico di chiara matrice celebrativa, in cui la retorica della monumentalità si unisce a una rigorosa disciplina compositiva. Il risultato è una sintesi originale, dove la chiarezza dell'ordine e la pulizia geometrica convivono con un forte senso scenografico, in linea con la volontà della corte di Parma di affermare la propria identità culturale e politica in dialogo con i grandi modelli europei.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 208.

<sup>20</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*. cit. p. 44.



fig. 4 E.A. Petitot, Facciata della chiesa di San Pietro a Parma (1772). Da Raccolta di disegni originali di Francesco Mazzola detto il Parmigianino..., incisi da Benigno Bossi. Royal Academy of Arts, Londra, inv. 17/2131.

Per quanto riguarda la realizzazione dei rettili, ossia la sistemazione degli assi viari, la questione si presenta più complessa. La volontà di conferire allo spazio urbano un assetto ordinato e geometrico si intreccia inevitabilmente, con problematiche di natura amministrativa e con esigenze di controllo del territorio. Gli espedienti adottati dal governo borbonico meritano dunque un approfondimento specifico, al fine di comprendere più chiaramente le logiche e gli strumenti propri dell'urbanistica parmense del Settecento.

### 1.1.2 *Du Tillot urbanista ante litteram: censimenti, catasti e congregazioni.*

Come sostiene Mambriani<sup>21</sup> nel suo saggio, Du Tillot ha “la convinzione che ogni riforma deve impostarsi sulla precisa conoscenza dello *status quo*”<sup>22</sup> tanto più che il tessuto sociale parmense subisce nel corso del XVIII secolo profondi mutamenti, con un ribaltamento di forze nel rapporto tra campagna e città.<sup>23</sup> Diventa quindi necessario per l'amministrazione locale produrre degli strumenti in grado di leggere la città, sia da un punto di vista socioeconomico, sia da un punto di vista territoriale. Il ministro, in linea con ciò che accade negli altri stati italiani ed europei negli stessi anni<sup>24</sup>, comincia una campagna di indagini e rilevamenti, al fine di riorganizzare il disordinato catasto farnesiano<sup>25</sup>. Al censimento del 1765, i cui volumi sono conservati presso l'Archivio di Stato,<sup>26</sup> segue una delle opere più articolate e precise di rilievo urbanistico che la città abbia mai conosciuto: nel

---

<sup>21</sup> Carlo Mambriani nato a Milano nel 1963, si è laureato con lode in architettura presso il Politecnico di Milano. Nel 1997 ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Storia dell'architettura presso il Politecnico di Torino. Si è occupato soprattutto di architettura emiliana d'età moderna, della cultura architettonica francese nell'Europa del XVIII sec. e di storia del giardino. Dal 2015, Professore Ordinario presso dell'Università degli Studi di Parma. da: <https://personale.unipr.it/it/ugovdocenti/person/17109>

<sup>22</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p. 201.

<sup>23</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 210.

<sup>24</sup> “Non meraviglia che un intero secolo, il Settecento, e tutto un paese, dalla Savoia alla Sicilia, sia mobilitato attorno a questa novità del catasto, o per meglio dire attorno a questa sua rinnovata funzione e destinazione. [...] E non apparirà strano che le terre del catasto, le terre padane, siano il luogo dello sviluppo più rapido della proprietà borghese e della espansione più intensa del capitalismo nell'agricoltura” R. Zangheri, *I Catasti*, in, R. Romano, C. Vivanti (a cura di), “Storia d'Italia” vol. V/1, Torino, 1973, p. 763.

<sup>25</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p. 204.

<sup>26</sup> L'originale, conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Parma, è stato riprodotto e commentato da F. Miani Uluhogian e G. Capelli in G. P. Sardi, *La Città di Parma delineata, e divisa in isole colla descrizione degli attuali possessori di tutte le case, chiese, monasteri & c., dei canali, cavi, canadelle, condotti, scoli, e fontane che vi scorrono sotterra ricavata dal piano originale della medesima eseguita, e compilata in quest'anno 1767.*, Cfr. F. Miani, *Spazio e società nella Parma del '700 : analisi di due fonti: il censimento Du Tillot e l'Atlante Sardi*, PPS, Parma 1993.

1767, il capitano Gian Pietro Sardi<sup>27</sup> presenta una serie di 29 grandi tavole acquerellate e rilegate in un Atlante intitolato *La Città di Parma delineata, e divisa in isole colla descrizione degli attuali possessori di tutte le case, chiese, monasteri & c., dei canali, cavi, canadelle, condotti, scoli, e fontane che vi scorrono sotterra ricavata dal piano originale della medesima eseguita, e compilata in quest'anno 1767*. L' *Atlante Sardi*, come è comunemente detto, riporta l'intera città divisa in centonovantasei isole minuziosamente descritte. Ogni elemento è misurato e riportato fedelmente: la topografia, le strade e la consistenza edilizia con i relativi proprietari, persino il sistema idrico diventa oggetto di valutazione.<sup>28</sup> Anche se non esplicitamente documentato, l'intento principale di quest'opera è orientato al controllo fiscale<sup>29</sup>, ma non è da escludere che possa essere stato utilizzato parallelamente ad altri strumenti cartografici coevi, come *La Pianta della Regio-Ducale Città e Castello di Parma* (1768) e il *Piano della Reale città di Parma* (1767), come strumento decisionale per gli interventi di riorganizzazione urbana.<sup>30</sup>

Altro importante tassello nel quadro urbanistico parmense è l'istituzione, sempre nel 1767 della Congregazione degli Edili, una commissione composta da “un sovrastante alle strade, un perito e quattro deputati, uno per ogni quartiere in cui era ripartita la città”.<sup>31</sup> Questo ufficio, preposto alla soprintendenza di tutti i cantieri edilizi, ha enormi poteri e risponde direttamente al duca. Tra le facoltà operative della Congregazione si ricordano: l'autorizzazione dei cantieri, in particolare per gli interventi che mirano a migliorare il decoro urbano come la regolarizzazione delle facciate, la realizzazione di nuove aperture e la sopraelevazione dei fabbricati; la manutenzione delle strade, il trasferimento di proprietà e la possibilità di comminare multe ai renitenti, inoltre vigilano sulla qualità dei materiali da costruzione, sulla

---

<sup>27</sup> “Non si sa molto della biografia di questo tecnico, plausibilmente già attivo come ingegnere e topografo per lo Stato prima della commissione ufficiale di coordinare il rilievo della capitale, [...] Dieci anni dopo la consegna dell'Atlante, Sardi è nominato “Ingegnere Revisore di tutte generalmente le misure che si stavan facendo e si sarebbero fatte in avvenire per conto dei Comuni dello Stato, e [...] custode di esse Mappe” mentre l'anno successivo è elevato a “Ingegnere ordinario col grado di tenente d'Infanteria”. Nel 1780 riceve l'incarico di insegnante di disegno e nel 1781 è promosso capitano d'Infanteria. [...] Gian Pietro Sardi muore nel settembre del 1793” C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p.146.

<sup>28</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*. cit. p. 204.

<sup>29</sup> Per questo motivo, infatti, non è presente alcun tipo di documentazione tipologica dei singoli edifici e solo dei palazzi del governo e delle chiese più importanti viene riportata la planimetria e la proiezione delle coperture.

<sup>30</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p.245.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

bontà delle opere svolte e sulle paghe degli operai e la congruenza dei canoni degli affitti.<sup>32</sup> A fronte di questi poteri, viene a instaurarsi un meccanismo di trasformazioni urbane che predilige la monumentalità “ad esempio del Reale padrone nel gusto francese”<sup>33</sup> e l’ampliamento della disponibilità di alloggi, è in questo periodo infatti che la stratificazione della tipologia edilizia, come evidenziano le tavole dell’*Atlante*, viene stravolta e si assiste a una sostituzione progressiva del lotto gotico, retaggio della città medievale, in favore della tipologia a corte, caratterizzata dalla presenza di cortili interni e grandi aperture che aumentano la permeabilità urbana.



fig. 5 Gian Pietro Sardi, *La città di Parma delineata, e divisa in isole...* 1767, PPS, Parma 1993, Tav XIII. Nell’immagine si osserva come, nel quadrante settentrionale della città, in prossimità di porta San Barnaba, il tessuto edilizio di origine gotico-medievale conviva con le nuove tipologie residenziali a corte, anticipando quel processo di progressiva sostituzione tipologica che caratterizzerà la trasformazione urbana nei decenni successivi.

<sup>32</sup> M. Dall’Acqua, *Il recupero dell’antico: eventi e segni di un progetto per fare di Parma una città neoclassica*, in “Storia Urbana”, XXXIV 1986, pp. 78-84.

<sup>33</sup> ASPR, *Manoscritti della biblioteca*, 27/V, c. 50r.

Un segno della monumentalità borbonica chiaramente leggibile nell'*Atlante* è la realizzazione del grande rettilineo a Nord della Cittadella (indicata nelle cartografie dell'epoca come Castello)<sup>34</sup>, noto come Stradone (oggi Viale Martiri della Libertà, *fig. 6-7*). La massicciata della fortificazione viene trasformata nel 1766 in un grande viale tripartito da filari di alberi, questa divisione spaziale ricalca le diverse funzioni di riposo, passeggio e sfilata delle carrozze.<sup>35</sup> Dalla cartografia si nota come il fuori scala di questo intervento lo distacchi completamente dalle logiche della densa città costruita, assumendo l'aspetto di un percorso immerso nel verde in cui ogni elemento risulta isolato e ben inquadrato in un artificio scenografico. Il disegno suggerisce un forte carattere prospettico, i cui punti di fuga sono individuati (anche se non rappresentati nel lavoro del Sardi) da un casinetto detto *del Caffè* (*fig8-9*), descritto da Emma Monti come

«Una grande purezza di linee classiche nelle piccole dimensioni di una palazzina settecentesca, e quel giusto accordo tra gli elementi che dà sempre all'insieme un'impronta di armonica eleganza, con due grandi vasi simili ai vasi oleari dei romani, cinti dalle sinuose volute di una serpe, che ne ornano ai lati le facciate, compiendone la linea classica».<sup>36</sup>

Il piccolo edificio quadrangolare risponde ai nuovi bisogni di una popolazione colta in uno stato moderno e diventa luogo di ritrovo, conversazione e scambio di idee. A fare da contrappunto, all'estremità opposta, in corrispondenza con lo snodo con Porta Nuova (oggi Barriera Farini), viene progettata la collocazione di una colonna celebrativa, disegnata dal Petitot e mai installata, poiché rotta nel trasporto.<sup>37</sup> La passeggiata panoramica non solo raccorda idealmente le necessità della classe borghese in ascesa con le logiche di rappresentazione del potere, ma si conforma a un fenomeno che investe molte città europee dell'epoca: Petitot conosce con ogni probabilità il progetto che a Montpellier, nel 1723 aveva trasformato l'*esplanade*, una porzione dei bastioni, in una passeggiata alberata.<sup>38</sup> Sono proprio questi primi esperimenti a imprimere nel disegno della *forma urbis* tardo settecentesca le basi per un

---

<sup>34</sup> Per approfondimenti sul tema si veda: G. Papagno e M. A. Romani, *Una Cittadella e una città (il Castello Nuovo farnesiano di Parma, 1589-1597): tensioni sociali e strategie politiche attorno alla costruzione di una fortezza urbana*, Il mulino, Bologna 1982.

<sup>35</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 256.

<sup>36</sup> E. Monti, *L'Architetto Petitot. Uno spiraglio d'Arte francese in Italia*, in "Bollettino dell'arte" n. VI/ Anno IV, p. 45.

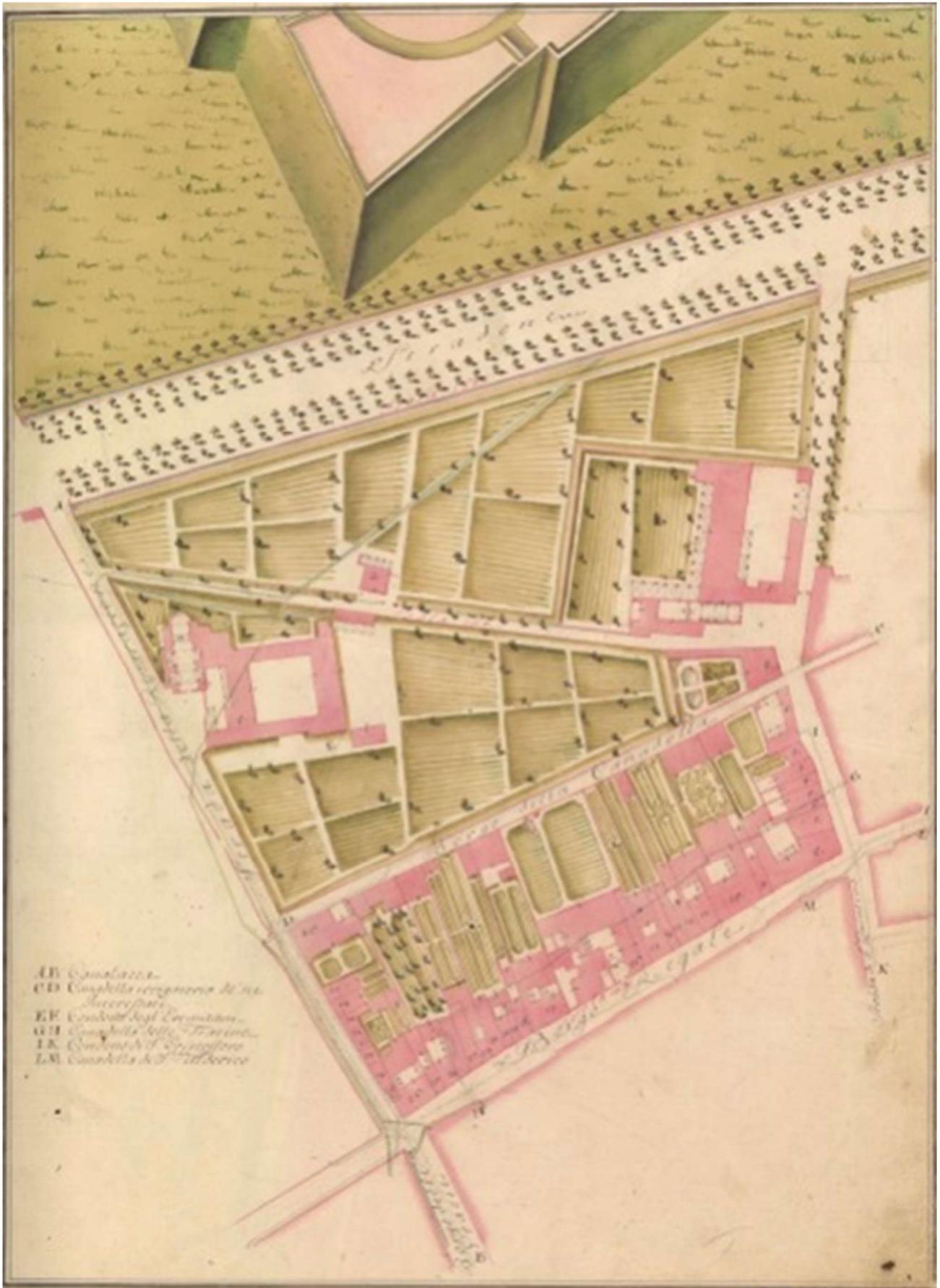
<sup>37</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 225.

<sup>38</sup> Società Geografica della Linguadoca, *Bollettino della Società Geografica della Linguadoca*, vol. XXIX, Montpellier, disponibile online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6565982k>.

superamento del limite fisico e simbolico della cinta muraria.<sup>39</sup> Di nuovo, però, per assistere ad una vera fuoriuscita delle attrezzature urbane dalla città bastionata, si dovrà attendere la dominazione asburgica.

---

<sup>39</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p.226.



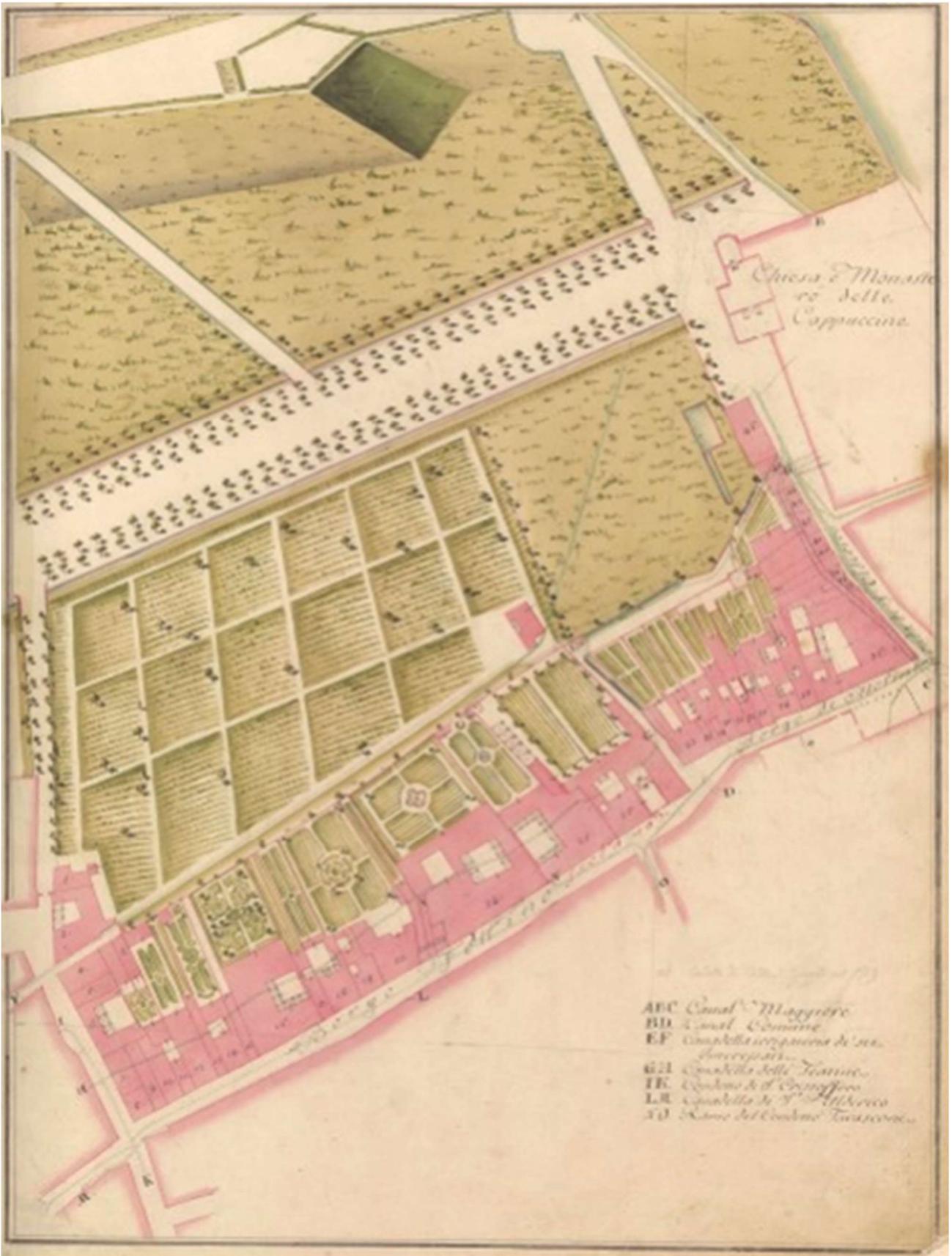
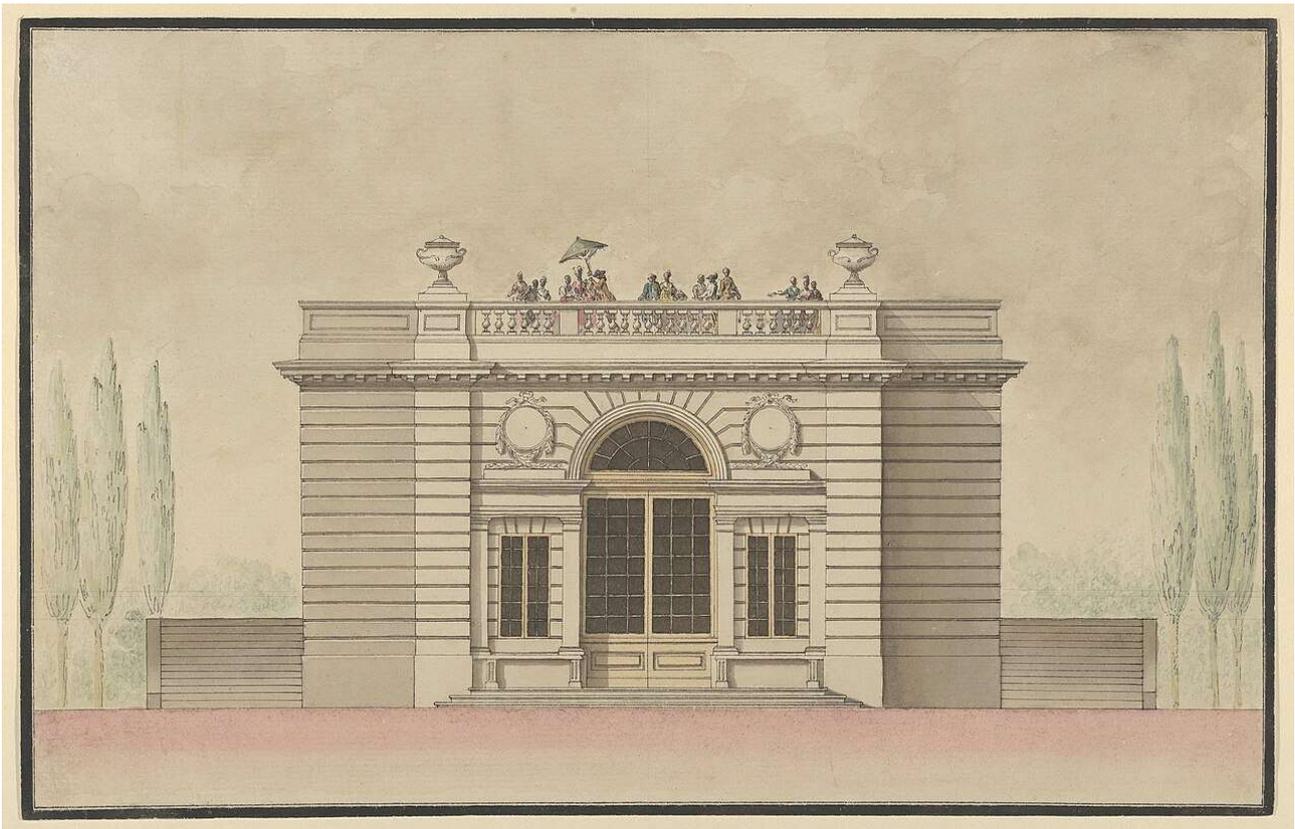
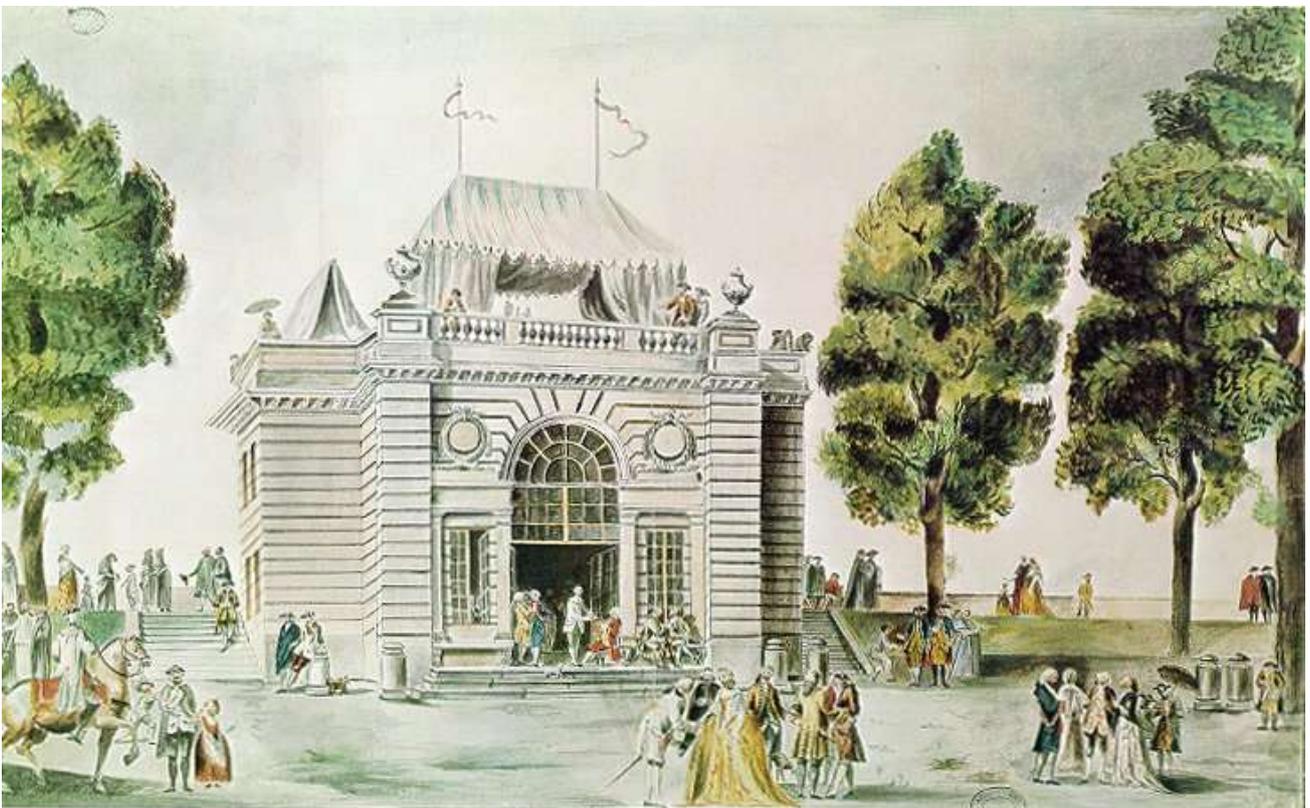


fig. 6-7 Gian Pietro Sardi, *La città di Parma delineata, e divisa in isole...* 1767, PPS, Parma 1993, Tav XXIII-XXIV.



In alto fig. 8 Ennemond-Alexandre Petitot, Disegno della facciata del casinetto, in ASPR, Archivio Du Tillot, b.70.

In basso fig.9 Alessandro Sanseverini, Il casino dello Stradone in ASPR, Mappe e Disegni, v. 11, n.45.



In questo quadro, Guillaume du Tillot emerge come una figura cardine, capace di coniugare le funzioni di ministro, amministratore e promotore culturale. La sua azione si colloca pienamente nel solco dell'assolutismo illuminato, ma con caratteristiche peculiari che distinguono Parma da altre realtà italiane ed europee. Come Carlo Emanuele III di Savoia a Torino<sup>40</sup>, du Tillot comprende che la modernizzazione di uno Stato passa attraverso la riforma dell'amministrazione e la riorganizzazione del territorio; come Pietro Leopoldo di Lorena in Toscana, interviene sul sistema ecclesiastico, ridimensionandone il potere e valorizzando le istituzioni laiche<sup>41</sup>. Tuttavia, diversamente da questi esempi, la sua azione a Parma si svolge in un contesto finanziariamente più fragile e privo di una tradizione urbanistica barocca consolidata: qui il ministro deve costruire quasi da zero non solo opere, ma strumenti di governo e una coscienza urbana condivisa.<sup>42</sup> Il merito principale del ministro non risiede dunque nella realizzazione di un grande piano regolatore che, come a Torino o Firenze, sarebbe stato sostenuto da risorse e apparati più robusti, bensì nella creazione di un sistema operativo in grado di osservare, misurare e indirizzare la città attraverso un corpus di pratiche amministrative e tecniche che anticipano l'urbanistica moderna e introducono un'inedita integrazione tra conoscenza del territorio e decisione politica. Sul piano formale, la collaborazione con Ennemond Alexandre Petitot garantisce alla città un linguaggio architettonico coerente e aggiornato ai modelli classicisti, trasformando piazze, assi viari e prospetti in manifesti visivi del potere borbonico, e dimostrando come l'urbanistica privilegi la monumentalità strategica, capace di orientare la percezione della città senza dover necessariamente stravolgerne la trama medievale. Se in contesti come Torino o Vienna la modernizzazione urbana procede attraverso la pianificazione organica e la monumentalizzazione dell'intero impianto, a Parma l'azione di du Tillot assume un carattere più mirato e selettivo: un'urbanistica di episodi, ma di episodi fondanti, in grado di imprimere alla città un nuovo orizzonte politico e culturale. La sua eredità sta nell'aver trasformato una piccola capitale di antica tradizione farnesiana in un laboratorio di modernità, dove la cultura dell'ordine e del decoro urbano si intreccia con le strategie di rappresentazione del potere in una chiave pienamente europea.

---

<sup>40</sup> G. Ricuperati, *Lo Stato sabauda nel Settecento*, Torino, UTET, 2001, p. 81.

<sup>41</sup> A. Contini, *Lo Stato dei Lorena*, in A.A. V.V., "Storia della civiltà Toscana", vol. IV, L'età dei Lumi, Le Monnier, Firenze 1999, p. 119.

<sup>42</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p.226.

## 1.2 Il declino dei Borbone e l'occupazione napoleonica. (1802-1814)

### 1.2.1 La destituzione di Du Tillot e l'abbandono dei principi illuministi

Alla morte di Filippo con l'ascesa al trono del figlio Ferdinando (1765), e ancora di più alla destituzione del ministro Du Tillot (1771) corrisponde un periodo di rallentamento nelle politiche di sviluppo della città. Le limitate risorse finanziarie, aggravate dall'interruzione delle riforme amministrative e produttive avviate nel periodo precedente, si sommano al mutamento di indirizzo di Ferdinando di Borbone, che abbandona progressivamente l'orientamento illuminista per promuovere un ritorno ai valori religiosi tradizionali. Emblematica, in tal senso, è la riammissione dei Gesuiti in città (1792), che sancisce un'inversione di rotta rispetto alla laicizzazione delle istituzioni culturali. Confrontando la tavola di insieme dell'*Atlante Sardi* con la *Pianta di Parma* di Giovannelli (1804) si nota l'assenza di sostanziali cambiamenti nell'assetto urbano<sup>43</sup>. L'architettura pubblica subisce una fase di stasi progettuale che coinvolge "poche e meno rilevanti strutture di servizio"<sup>44</sup> (come l'ingresso dell'Ospedale della Misericordia e alcuni lavori alla porta di S. Croce); mentre il settore edilizio si orienta soprattutto alla revisione formale e funzionale di palazzi nobiliari<sup>45</sup>(*fig. 10-11*), adeguandone le facciate ai canoni classicisti codificati da Ennemond Alexandre Petitot. Questa scelta, rinunciando a sperimentazioni formali, cristallizza il linguaggio classicista come cifra distintiva della città<sup>46</sup>, ma segna anche la perdita di quell'impulso innovativo che aveva caratterizzato il precedente ventennio riformista.



fig. 10-11 S.A., Facciata e cortile interno di Palazzo Marchi su Via della Repubblica. Fotografie disponibili online: <https://www.palazzomarchi.it/storia>

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p.140

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p.226.

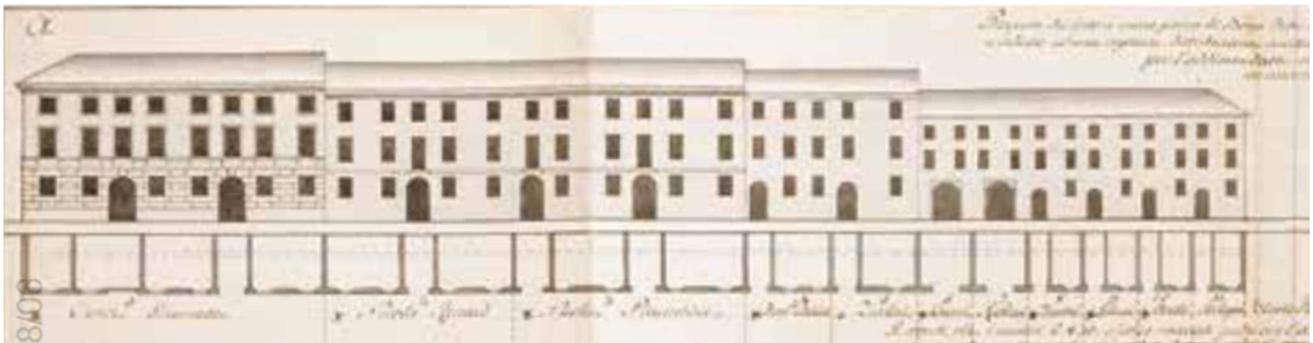
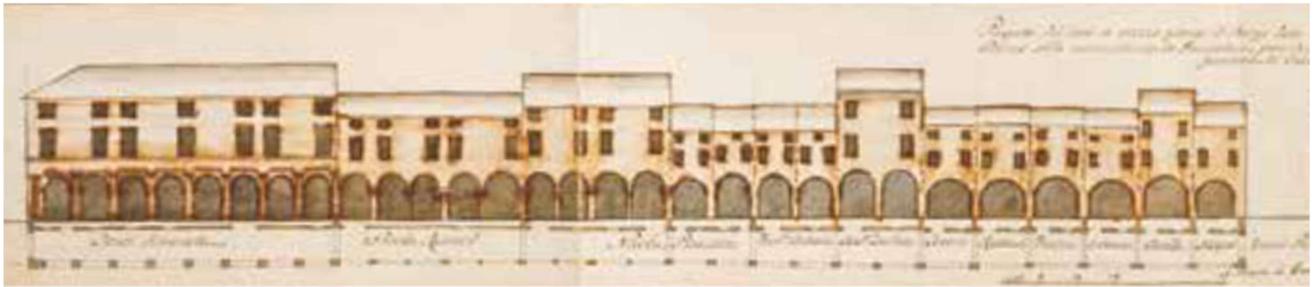


Fig.12 S.A, Prospetto del lato a mezzogiorno del Borgo detto delle Colonne nel stato di lui odierno con la nomenclatura dei particolari possidenti le case corrispondente alla facciata di cadauna; A. Anonimo, Prospetto del lato a mezzogiorno del Borgo detto le Colonne coi portici chiusi e ridotto ad una regolare distribuzione accettata da' Proprietari ricorrenti per l'addimandata chiusura [...] (1772 circa). ASPR, Edilità dello Stato, b. 1, fasc. 5, s. fasc. 3, disegni B e A.

### 1.2.2 Da Moreau de Saint Mery al congresso di Vienna.

Nel 1796, con l'avanzata dell'Armata d'Italia guidata da Napoleone Bonaparte<sup>47</sup>, le truppe francesi entrano a Parma senza incontrare resistenza. Ferdinando è costretto a firmare un trattato di pace con la Francia, accettando di versare ingenti tributi e di mettere a disposizione risorse strategiche. Di fatto, questo segna la fine dell'indipendenza del ducato, che diviene ufficiale alla morte del sovrano nel 1802, con l'annessione alla Francia.<sup>48</sup> Il passaggio dalla dominazione borbonica al periodo napoleonico a Parma corrisponde a un momento di profonda riorganizzazione, più politica e amministrativa che urbanistica, ma con effetti comunque evidenti sulla città. Quando arrivano gli amministratori territoriali Moreau Saint-Méry prima, e Nardon dopo, Parma viene inserita in un sistema statale laico e centralizzato,

<sup>47</sup> Per approfondimenti: G. Galasso, Napoleone e il mito dell'impero, Bologna, Il Mulino, 2000. A.Roberts, Napoleone il Grande, Trad. di Luisa Agnese Dalla Fontana e Aldo Piccato, Utet, Torino 2015.

<sup>48</sup>M. Palazzino, *L'occhio del governo. Sottoprefetti e governatori nei ducati parmensi dalla dominazione francese all'Unità d'Italia 1805-1860*, edizioni DIABASIS, Parma 2004. p. 27.

modellato sui principi francesi, che guarda alla città non solo come centro amministrativo, ma soprattutto come nodo strategico in un disegno territoriale più ampio.<sup>49</sup>

La posizione di Parma, al crocevia tra la pianura e i valichi appenninici, diventa centrale nel controllo del territorio. Il potenziamento della Via Emilia, storica arteria di collegamento, e la progettazione della Via Napoleona, pensata per unire Parma al porto di La Spezia, rafforzano la funzione logistica e militare della città.<sup>50</sup> Più che un'espansione urbana, si assiste a un consolidamento delle infrastrutture che la connettono a una rete di scambi su scala regionale e sovraregionale. Parallelamente, la politica napoleonica imprime un cambiamento radicale nei rapporti tra Stato e Chiesa. Nel 1805, la soppressione dei conventi libera capitali, immobili e fabbriche che vengono destinati a usi civili, fornendo alla città nuove risorse per organizzare servizi pubblici laici<sup>51</sup>. I grandi complessi monastici, come già era avvenuto con le soppressioni duttilotiane, vengono riconvertiti in ospizi per mendicanti e cittadini considerati improduttivi, case di correzione, *ateliers de charité*, caserme o carceri. L'antica Zecca ducale, trasformata in Palazzo dei Tribunali, e i conventi di San Francesco del Prato e di Sant'Elisabetta diventano il nucleo del nuovo polo giudiziario, attivo per oltre un secolo.<sup>52</sup> In molti casi, però, queste trasformazioni comportano la perdita di porzioni rilevanti dei complessi monumentali, pur arricchendo il demanio statale di una dotazione immobiliare ancora oggi significativa.<sup>53</sup>

Sul piano dell'immagine urbana, le modifiche restano limitate: l'intervento più visibile, seppur penalizzante, è la tamponatura di centinaia di aperture in seguito all'istituzione della tassa su porte e finestre nel 1808, che peggiora le condizioni igieniche delle abitazioni.<sup>54</sup> Prevalgono invece interventi a forte valenza simbolica, come le macchine effimere di fuochi e addobbi per le feste di San Napoleone, o le celebrazioni per il battesimo del Re di Roma. Il cambiamento si riflette anche nella toponomastica: la Piazza dei Guasti (*fig. 13*) diventa *Place de l'Administration* e poi *Place Napoléon*, mentre la chiesa della Steccata viene

---

<sup>49</sup> A. Fara, *Napoleone architetto nelle città della guerra in Italia*, L.S. Olschki, 2006, p.194.

<sup>50</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p.230.

<sup>51</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 306.

<sup>52</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p.178.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

ribattezzata *Église de Marie-Louise*.<sup>55</sup> I veri episodi monumentali sono pochi: l'apertura della barriera di San Michele nel 1812, con demolizione della chiesa di Santa Maria della Scala e del bastione sottostante, segna il primo atto del futuro smantellamento della cinta muraria; nel 1813 si abbatte il complesso domenicano di San Pietro Martire accanto alla Pilotta, per far posto alla nuova Prefettura napoleonica. Sul fronte dei servizi urbani, si introducono l'illuminazione a petrolio nelle vie principali e la numerazione civica degli edifici (dal 1803)<sup>56</sup>. Sul piano infrastrutturale, Parma si conferma nodo della rete viaria imperiale: all'incrocio tra la direttrice padana e la futura via per il Tirreno, Napoleone imprime nuovo slancio al collegamento con La Spezia avviando cantieri su entrambi i versanti della Cisa. Viene ripreso anche il progetto di un nuovo ponte sul Taro, che però si realizzerà solo in epoca successiva. Nel 1806, un ulteriore provvedimento riunisce tutti gli stabilimenti benefici nell'Amministrazione degli Ospizi Civili, centralizzando la gestione dell'assistenza e svincolandola dal controllo ecclesiastico<sup>57</sup>. Infine, l'amministrazione francese prosegue l'opera di accatastamento e di riforma dei rapporti tra Stato centrale e poteri locali: si rinnova l'*Atlante Sardi*, si estende il catasto a nuove aree extraurbane e si istituisce una ripartizione uniforme del territorio in *mairies*, i cui confini restano riconoscibili negli attuali limiti municipali di Parma, riuniti nel Dipartimento del Taro.<sup>58</sup> L'attenzione alle questioni sociali si inserisce in un progetto più ampio, in cui lo Stato napoleonico mira a controllare e razionalizzare ogni settore, dalla finanza alle infrastrutture, dal sistema carcerario agli ospedali, fino all'istruzione, in una logica di disciplina e di efficienza amministrativa.<sup>59</sup> Tuttavia, a questa forte innovazione gestionale non corrisponde una radicale trasformazione della *forma urbis*: la modernizzazione resta più evidente nella gestione e nell'organizzazione dei servizi che nella morfologia urbana, pur arricchita da nuove funzioni civili e infrastrutture strategiche.

---

<sup>55</sup> G. Sitti, *Parma nel nome delle sue strade*, Officina Grafica Fresching, Parma 1999.

<sup>56</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p. 181.

<sup>57</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 221.

<sup>58</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p. 182.

<sup>59</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 221.



fig. 13 Carlo Randoni, *Veduta della Piazza detta dei Guasti in Parma*, 1815, Torino, Biblioteca Reale, Dis. Cart. 16/31, inv. SM 14743. già in C. Mambriani, *Architettura, città e territorio*, cit. p 404.

Conclusasi la parentesi napoleonica<sup>60</sup>, i “saggi fondatori di stati felici”<sup>61</sup> sono chiamati all’arduo compito di ridisegnare l’assetto continentale europeo dopo la sconfitta del francese, creando un nuovo ordine che assicuri una relativa stabilità all’Europa. I negoziati si basano sui principi della legittimità e dell’equilibrio, con l’obiettivo di restaurare i regimi deposti dal ventennio rivoluzionario, pur introducendo modifiche necessarie a garantire un nuovo bilanciamento tra le grandi potenze.<sup>62</sup> Nel contesto italiano, una delle decisioni più significative è proprio la restaurazione del Ducato di Parma e Piacenza. Con la sconfitta di Napoleone, il trattato di Fontainebleau dell’11 aprile 1814 già predispone la restituzione di tali territori, e il 9 giugno 1815 il Congresso di Vienna ne conferma la legittimità, decidendo di restaurare il Ducato di Parma e Piacenza, assegnandolo a vita all’arciduchessa Maria Luigia d’Austria, già moglie di Napoleone e imperatrice di Francia<sup>63</sup>. Mentre il cancelliere Metternich ne sostiene le rivendicazioni, lei rimane lontana dalle trattative, confinata a corte a Schönbrunn. Privata del titolo imperiale, riceve quello di «Sua Maestà l’arciduchessa Maria Luigia d’Austria, duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla», con la clausola che alla sua

<sup>60</sup> Per approfondimenti sulle vicende storiche del Congresso di Vienna vedere: T. Bazzi, U. Benassi, *Storia di Parma*, Parma, Luigi Battei, 1908; F. Bernini, *Storia di Parma*, Parma, Luigi Battei, 1979; V. Criscuolo, *Il congresso di Vienna*, Bologna, Il Mulino, 2015.

<sup>61</sup> A. Roberts, *Napoleone il Grande*, Trad. di Luisa Agnese Dalla Fontana e Aldo Piccato, Utet, Torino 2015, p. 75.

<sup>62</sup> V. Criscuolo, *Il congresso di Vienna*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 37.

<sup>63</sup> V. Banzola (a cura di), *Parma la città storica*, Artegrafica Silva, Parma 1978, pp. 215-217.

morte il ducato torni ai Borbone, nel frattempo insediati a Lucca.<sup>64</sup> Nel luglio 1814, il conte Filippo Magawly-Cerati ottiene la carica di ministro plenipotenziario e avvia una riorganizzazione dello Stato secondo modelli amministrativi francesi.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> F. Herre, *Maria Luigia. Il destino di un'Asburgo da Parigi a Parma*, Collezione Le Scie, Mondadori, Milano, I<sup>a</sup> ed. 1998, pp. 243-244.

<sup>65</sup> C. Mambriani, *Architettura, città e territorio dal tardo barocco all'ecllettismo*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *La storia dell'arte: secoli XVI-XX*, MUP Editore, Parma 2020, pp. 366-427.

## 1.2 La “Duchessa buona”: mecenatismo propagandistico e continuità con l’eredità borbonica di Maria Luigia. (1814-1847)



*Principali interventi pubblici durante il periodo luigino: (rielaborazione personale su base cartografica tratta da Attilio Zuccagni Orlandini, Atlante geografico degli Stati italiani delineato sopra le migliori e più moderne mappe..., Firenze, 1844.)*

- |   |  |
|---|--|
| 1. Sala della Biblioteca 1816                 | 9. Palazzo ducale 1833   |
| 2. Cimitero 1817                              | 10. Edificio delle Beccherie e Piazza Ghiaia 1836                        |
| 3. Teatro Regio 1821                          | 11. Ospedale degli Incurabili e chiesa di Santa Maria del Quartiere 1837 |
| 4. Galleria dell'Accademia 1822               | 12. Mercato del bestiame 1838  |
| 5. Peschiera del Giardino ducale 1829         | 13. Strada della Cisa 1840   |
| 6. Porta San Barnaba e porta Santa Croce 1829 | 14. Ospizio della Maternità 1842   |
| 7. Collegio Maria Luigia 1831                 | 15. Scuola militare 1842   |
| 8. Giardino ducale 1831                       |  |

### 1.2.1 Il ritorno alla sovranità locale

Maria Luigia d'Asburgo-Lorena<sup>1</sup>, figlia primogenita dell'Imperatore Francesco II, assume formalmente il potere il 17 marzo 1816, dopo aver italianizzato il proprio nome. Il 19 aprile fa il solenne ingresso nei suoi Stati, affiancata dal conte Adam Albert von Neipperg, e viene accolta con un entusiasmo popolare che lei stessa definisce commovente in una lettera alla sua dama di compagnia:

“...Il paese in cui vivo è un vero giardino, ho nelle mani il modo di rendere quattrocentomila anime felici, di proteggere le scienze e le arti, non sono ambiziosa ed ho la speranza di passare qui un gran numero di anni che si rassomiglieranno tutti ma che tutti saranno dolci e tranquilli”.<sup>2</sup>

Con queste parole la sovrana esprime, in modo semplice e quasi inconsapevole, i principi fondamentali che avrebbero successivamente caratterizzato il suo programma politico per la sua ducea. Fin dall'inizio, il suo governo si configura come un delicato equilibrio tra continuità con la tradizione borbonica, soprattutto nella monumentalità celebrativa come strumento di legittimazione del potere, ed eredità della dominazione francese, riconoscibile nell'attenzione per opere pubbliche e infrastrutture a forte valenza sociale, usate anche come strumenti di controllo e consenso.

Seguendo la partizione proposta da Spaggiari<sup>3</sup>, la parabola politica luigina si articola in due fasi distinte. La prima (1814-1831), definita del “partito di corte”, è caratterizzata da un forte impulso alle opere pubbliche e monumentali, sostenute dal Ministero Bondani. Gli interventi di questo periodo, immortalati nella raccolta di incisioni *I Principali Monumenti* (1824)<sup>4</sup>, si distinguono per un linguaggio neoclassico maturo e controllato, frutto della stretta supervisione dell'Accademia di Belle Arti diretta da Paolo Toschi e della cifra di Nicolò Bettoli<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Per note biografiche e approfondimenti sulla figura di Maria Luigia: M. Prampolini, *La duchessa Maria Luigia. Vita familiare alla corte di Parma. Diari, carteggi inediti e ricami*, Arti Grafiche, Bergamo 1942, II ed. *La duchessa Maria Luigia*, Ugo Guanda, Parma 1991; L. Farinelli, *Maria Luigia, duchessa di Parma*, Rusconi, Milano 1983;

A.V. Marchi, Parma e Vienna: cronaca di tre secoli di rapporti fra il ducato di Parma Piacenza e Guastalla e la corte degli Asburgo, Artegrafica Silva, Parma 1988; L. Goldoni, *Maria Luigia donna in carriera*, Rizzoli, Milano 1991.

<sup>2</sup> Da una lettera di Maria Luigia alla duchessa di Montebello, 1816. Archivio Glauco-Lombardi, *Varie*, b.415 c.

<sup>3</sup> P. L. Spaggiari, *Economia e finanza Lombardi, Variensi (1814-1859)*, Istituto Nazionale Cislalpino, Milano-Varese 1961.

<sup>4</sup> M. Leoni, *I Principali Monumenti innalzati dal 1814 a tutto il 1823 da Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d'Austria Duchessa di Parma ora pubblicati da P. Toschi, A. Isaac e N. Bettoli, e descritti da M. Leoni*, vedova di Giambattista Bodoni, Parma 1824.

<sup>5</sup> Nicolò Bettoli (Parma, 1780–1854), architetto neoclassico, figura centrale dell'architettura parmense del neoclassico nel primo Ottocento. Nicolò si forma nell'Accademia fondata da Petitot e si

architetto di corte. Espressione diretta della monumentalità come lessico privilegiato per la legittimazione del potere, Parma assiste a un perdurare di un gusto elegantemente classicista, immune “ai *revival* neogotici e storicistici in voga nel resto d’Europa”<sup>6</sup>. La seconda fase (1831-1847), dominata dal “partito di governo” e dalla gestione di Vincenzo Mistrali, si colloca all’indomani dei moti popolari e vede un’inversione di priorità: pur mantenendo i progetti celebrativi, si moltiplicano le *Munificenze*, opere assistenziali e i cosiddetti “lavori d’inverno”<sup>7</sup>, finalizzati a sostenere le classi popolari e mitigare le tensioni sociali. A fronte di investimenti proporzionalmente maggiori, però gli esiti qualitativi risultano più tiepidi e spesso “scivolano verso forme di rappresentatività borghese scarsamente partecipate dagli autori”.<sup>8</sup> È in questo contesto che il conte di Bombelles, terzo marito della duchessa, nel 1845 raccoglie in un unico volume gli interventi della sovrana, con un chiaro intento celebrativo. *Monumenti e Munificenze*<sup>9</sup> è una collezione di sessantanove litografie (sessanta vedute tratte da disegni acquerellati e nove riproduzioni di medaglie celebrative) realizzate tra il 1837 e il 1843 da Pietro Mazza e altri artisti attivi a corte Giuseppe Naudin, Giuseppe Drugman, Giacomo Giacomelli. La registrazione quasi fotografica delle opere è accompagnata dai testi di Amadio Ronchini, segretario dell’Archivio di Stato, e tradotti in francese e in tedesco.<sup>10</sup> La descrizione ha toni esaltatori e spesso alla retorica monumentale si affianca quella della beneficenza e della pubblica utilità, rimarcando l’impegno economico devoluto dalla sovrana e le ricadute benefiche degli interventi sulla popolazione. La lettura di questi documenti restituisce un progetto integrato a livello urbanistico, che coinvolge entrambe le fasi nel definire, a differenza dell’architettura episodica di epoca borbonica, un sistema-città basato su una sede del potere centrale (il complesso della Pilotta) affiancato ad una serie di attrezzature funzionali, atte a rispondere a modernizzare la capitale.

---

mette in luce nel 1805 vincendo il secondo premio con un progetto di albergo dei poveri. Nominato primo architetto di corte da Maria Luigia, progetta e restaura numerosi edifici pubblici e monumenti, tra cui il Teatro Regio (1821–1829), il Casino dei Boschi, la Biblioteca Palatina e l’Università. La sua opera conferisce a Parma un’identità architettonica unitaria, improntata a un neoclassicismo sobrio ma vitale, spesso ravvivato da influenze francesi e colori caldi locali. Fonti: G. B. Janelli, *Diz. biogr. dei Parmigiani illustri*, Genova 1877, p. 56; C. Mambriani, *La doppia anima del Teatro Regio di Parma*, in “Parma. Il Teatro Regio”, Parma, VOS Editore, 2005

<sup>6</sup> C. Mambriani, *Architettura, città e territorio*, cit. p. 370.

<sup>7</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p.241.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> C.R. Bombelles, *Monumenti e Munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d’Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla. Opera pubblicata per cura del suo Gran Maggiordomo S. E. il Conte Carlo di Bombelles*, P. Renouard, Parma [Parigi]1845.

<sup>10</sup> R. Cattani, F. Magri, N. Morretti, *A futura memoria. Maria Luigia, le opere, l’arte della propaganda*, Fondazione Cariparma, Parma 2013, p. 11.

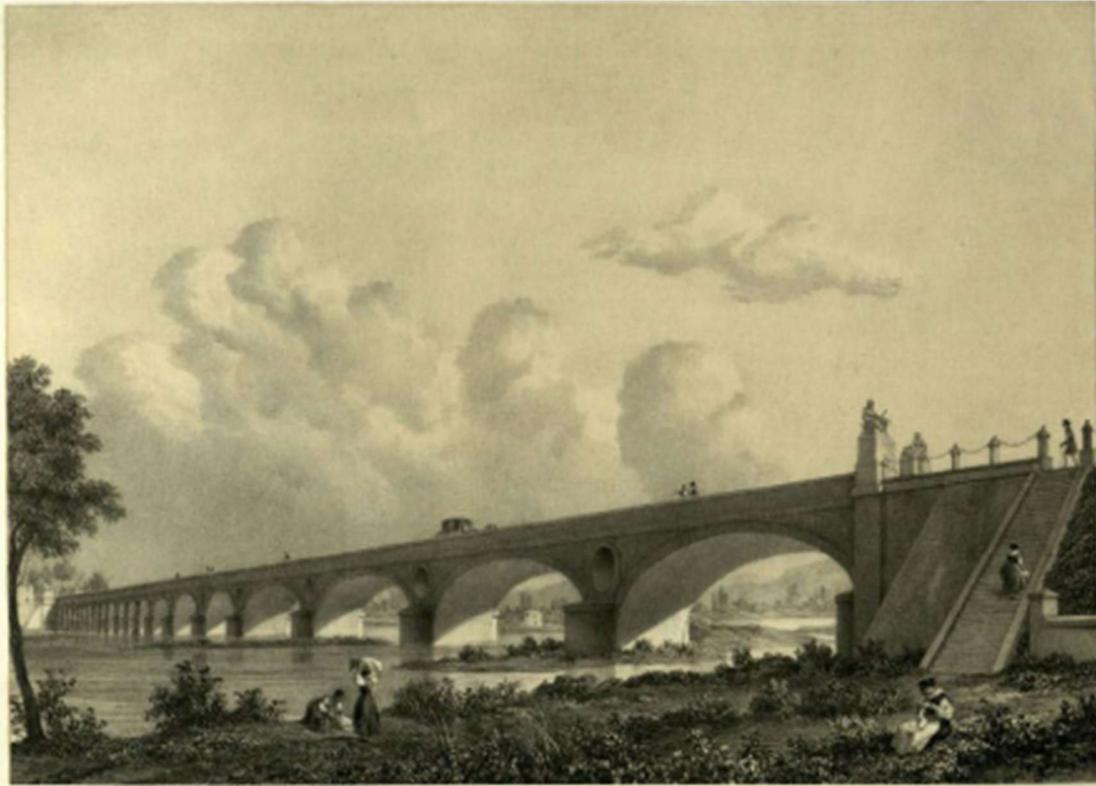
In base alla sequenza temporale degli interventi, emerge la volontà di conferire alla capitale parmense un'immagine rinnovata, fondata su un programma di trasformazioni in cui i monumenti civili e le infrastrutture pubbliche assumono un ruolo centrale quale espressione di modernità e rappresentatività del potere.<sup>11</sup> In primo luogo, vi è un grande impegno della sovrana per il mantenimento, la ricostruzione e la realizzazione *ex novo* delle infrastrutture viarie, al fine di incentivare gli scambi commerciali all'interno dello Stato e permettere un maggiore controllo sul territorio. Già dal suo primo ingresso nel Ducato, Maria Luigia stanziava ingenti somme di denaro per la realizzazione di due ponti in muratura, il ponte sul Taro (1816 *fig. 14*) ornato da quattro statue marmoree realizzate da Giuseppe Carra, allegorie dei corsi d'acqua che circondano la città e il ponte sul Trebbia (1819), mentre altri già esistenti vengono successivamente ampliati o sostituiti (ponte sul Tidone e ponte sul Nure)<sup>12</sup>. Tra le opere viarie più rilevanti, si registrano il raddrizzamento della strada per Piacenza e il completamento della strada della Cisa, progetto iniziato durante il dominio napoleonico. Dal 1829, su progetto dell'Ing. Antonio Cocconcelli, porta Santa Croce viene ricostruita in asse con la via Emilia potenziandone il forte valore di direttrice est-ovest, simile intervento interessa porta San Barnaba, risolta con un monumentale arco tripartito (*fig. 15*).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 242.

<sup>12</sup> R. Cattani, F. Magri, N. Morretti, *A futura memoria*, cit. p. 14.

<sup>13</sup> C. Mambriani, *Architettura, città e territorio*, cit. p. 393.



*In alto: fig. 14 Pietro Mazza, Ponte sul Taro, sulla Strada Emilia da Parma a Piacenza, in Monumenti e munificenze..., fasc. I, tav. 17, Parma 1845.*

*In basso: fig. 15 Pietro Mazza, Nuova Porta detta di S. Barnaba in Parma, in Monumenti e munificenze..., fasc. I, tav. 26, Parma 1845.*



### 1.3.2 Teatro, biblioteca, galleria: i Monumenti di Maria Luigia

La politica di mecenatismo propagandistico risulta maggiormente evidente nei progetti legati all'ambito culturale e sociale. Maria Luigia interviene sugli edifici del complesso della Pilotta con un approccio che si discosta dai governi precedenti che «si limitarono [...] a riutilizzare i severi volumi farnesiani. Questi, piuttosto, furono reinterpretati secondo precisi modelli architettonici rispondenti al ruolo che le istituzioni erano chiamate a svolgere, quello di utilità per lo Stato, come fonti di pubblica istruzione»<sup>14</sup>. I disegni di Bettoli descrivono un'architettura funzionale con una decorazione sobria. Gli ambienti del palazzo della Pilotta vengono ripensati secondo schemi planimetrici basati su forme geometriche ripetute e accostate tra loro: rettangolo, ellisse e quadrato si alternano per creare grandi ambienti ordinati.<sup>15</sup> Così il riallestimento della Galleria (*fig 18-19*), come contenitore delle opere dei *pensionnaires* della rinata Accademia Parmense di Belle Arti, sacrifica il teatrino farnesiano per assumere la conformazione odierna a tre sale successive, illuminate zenitalmente da grandi lucernari a soffitto e decorati da colonne di ordine corinzio.<sup>16</sup> La Sala della Biblioteca ducale (*fig. 16*) e l'Archivio di Stato, con la Sala Nova, edificata *ex novo* in adiacenza all'ala meridionale del complesso, accolgono una collezione di 30.000 volumi, la cui esposizione richiama direttamente, come sottolinea Bédarida, l'anfiteatro dei libri di Boullée (*fig. 17*): un vasto ambiente rettangolare coperto da una volta a botte cassettonata, in cui il grande lucernario è sostituito da una lunetta di testa<sup>17</sup>

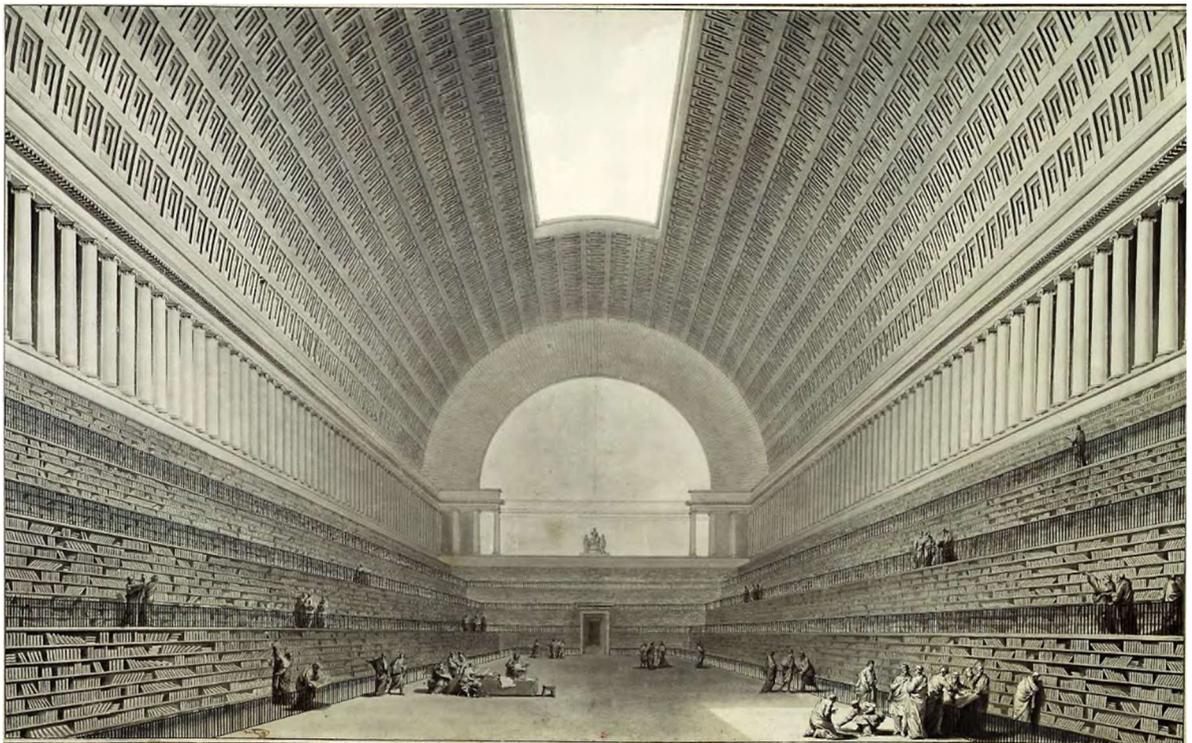
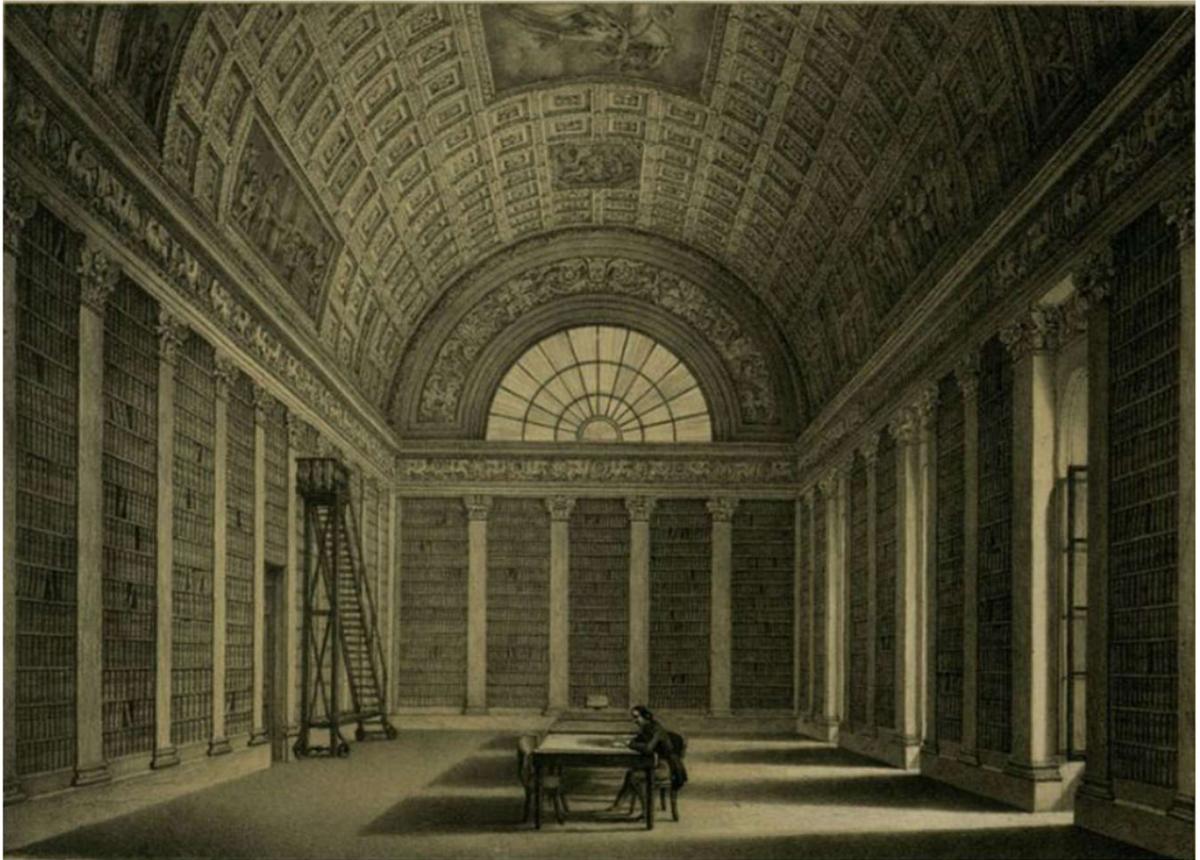
---

<sup>14</sup> R. Cattani, F. Magri, N. Morretti, *A futura memoria*, cit. p. 25.

<sup>15</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 246.

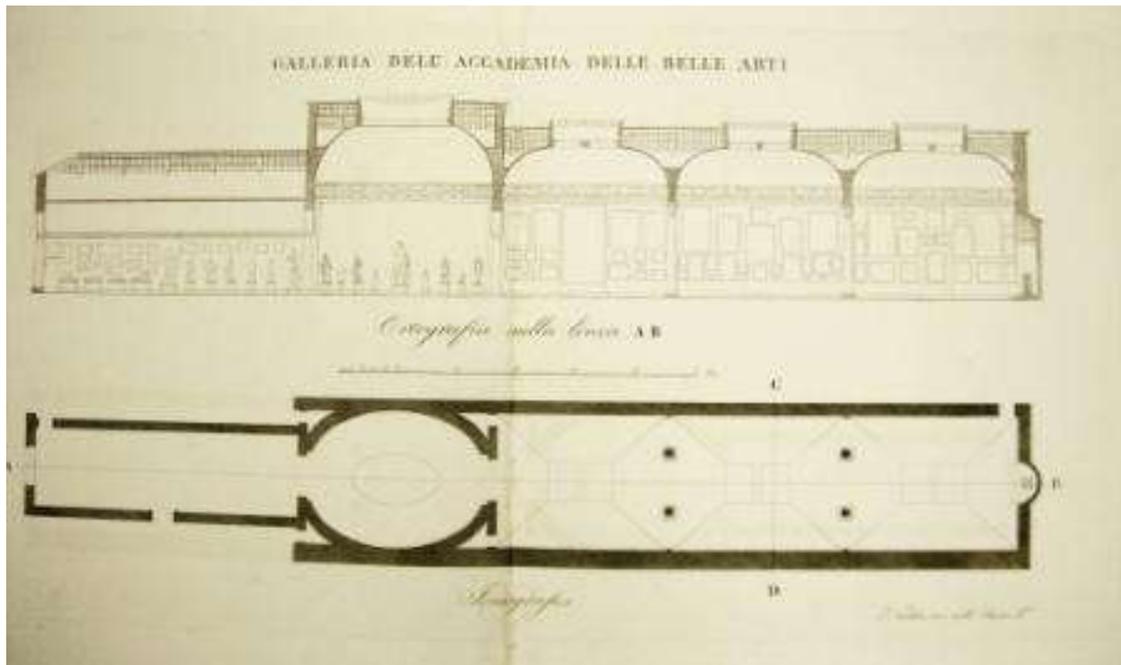
<sup>16</sup> C. Mambriani, *Architettura, città e territorio*, cit. p. 396.

<sup>17</sup> *Ibidem*.



*In alto: fig. 16 Pietro Mazza, Ponte sul Taro, sulla Strada Emilia da Parma a Piacenza, in Monumenti e munificenze..., fasc. I, tav. 38, Parma 1845.*

*In basso: fig. 17 Étienne-Louis Boullée (1728–1799), Vue intérieure de la nouvelle salle projetée pour l'agrandissement de la bibliothèque du Roi (Restauration de la Bibliothèque nationale), 1785-1788. disponible online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77010108>*



In alto: fig. 18 Luigi Naudin, *Galleria dell'Accademia delle Belle Arti – Sezione longitudinale*, 1824, in *Archivio Glauco Lombardi, Opere*, inv. 1230.

In basso: fig. 19 Pietro Mazza, *Galleria dell'Accademia delle belle Arti in Parma*, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. I, tav. 38, Parma 1845.



Il Nuovo Teatro Ducale di Parma, realizzato tra il 1821 e il 1829 su progetto di Nicolò Bettoli, rappresenta uno dei più significativi esempi di teatro neoclassico in Italia, con un'impronta decisamente inedita rispetto agli edifici teatrali precedenti, sia per la sua forma che per la sua relazione con l'ambiente urbano circostante (fig. 20-21). La scelta del sito per la costruzione del nuovo teatro è fortemente legata alla volontà di conferirgli un ruolo centrale nella città<sup>18</sup>, tanto sotto il profilo architettonico quanto simbolico. Il terreno destinato alla fabbrica viene ricavato dalla demolizione del complesso monastico delle Benedettine di Sant'Alessandro, situato in una posizione strategica tra il Palazzo Ducale e la Chiesa di Santa Maria della Steccata. In questo contesto, il teatro non solo si inserisce in un sistema di edifici di prestigio, ma si impone anche come un elemento architettonico autonomo, capace di distinguersi e di dialogare con il contesto urbano circostante. L'impianto del teatro si conforma al modello "all'italiana", una tipologia che, seppur consolidata nella tradizione teatrale, si evolve nella progettazione di Bettoli<sup>19</sup>. La pianta dell'edificio si sviluppa secondo un'orientazione longitudinale, con una larghezza di 37,50 metri e una lunghezza di 84,50 metri, dimensioni che conferiscono al teatro una notevole imponenza. La facciata, che rappresenta il principale elemento visivo del teatro, si distingue per l'uso di un ordine ionico neoclassico, con dieci colonne in granito del Lago Maggiore e capitelli ionici, che conferiscono al complesso un carattere solenne e monumentale. Il portico, alto 29 metri, è coronato da un timpano che riprende la tradizione architettonica padana, ma allo stesso tempo suggerisce l'armonia della sobrietà neoclassica, unendo la potenza della monumentalità alla leggerezza e alla raffinatezza del dettaglio<sup>20</sup>. L'aspetto esterno è ulteriormente caratterizzato da una serie di finestre rettangolari che attraversano i lati e il retro dell'edificio, contribuendo a determinare l'imponenza neoclassica del complesso. Questi elementi si combinano con la disposizione dei portici e delle gallerie, che non solo servono come percorsi coperti per il pubblico e la corte, ma segnano anche una relazione tra il teatro e i palazzi circostanti, suggerendo una continuità spaziale che accentua il legame tra il potere politico e la cultura teatrale. Un complesso sistema di passaggi unisce il teatro al Palazzo Ducale, al Palazzo di Riserva e al Palazzo della

---

<sup>18</sup> R. Cattani, F. Magri, N. Moretti, *A futura memoria*, cit. p. 39.

<sup>19</sup> C. Mambriani, *La doppia anima del Teatro Regio di Parma*, in "Parma. Il Teatro Regio", VOS Editore, Parma 2005, pp. 18-47.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Pilotta, mentre un ulteriore manica laterale collega il teatro con la sala prove e i locali del personale, ricavati nell'ex canonica di Sant'Alessandro.<sup>21</sup> Questo aspetto della progettazione rivela una precisa intenzione di garantire al teatro una funzionalità ottimale, ma anche di rafforzare il suo ruolo come centro culturale e simbolo del potere ducale. Internamente, l'edificio presenta una grande sala teatrale, preceduta da un foyer che funge da elemento di transizione e di rappresentanza. La struttura della sala, caratterizzata da un'ampia platea e da un elevato numero di palchi distribuiti su più ordini, si distingue per l'attenzione al comfort e all'acustica. Sebbene la configurazione definitiva della sala risalga a lavori successivi, il palcoscenico originariamente si estendeva fino a occupare parte dello spazio oggi destinato all'orchestra, una scelta che rispecchia la tradizione teatrale dell'epoca e la centralità della scena. La buca per l'orchestra, infatti, sarebbe stata inserita solo successivamente, in accordo con l'evoluzione della pratica teatrale. Particolare attenzione viene riservata alla decorazione dell'edificio, che riflette il gusto neoclassico dell'epoca e il desiderio di conferire al teatro un aspetto elegante e raffinato. Il soffitto della sala grande è decorato con una fascia intermedia a finto cielo stellato, opera di Giovanni Battista Borghesi<sup>22</sup>, che accoglie figure di drammaturghi in volo, in un omaggio alla grandezza dell'arte drammatica. Gli interni sono caratterizzati da colori delicati, con l'uso prevalente di azzurro, beige e oro, che contribuiscono a conferire un'atmosfera di leggerezza e luminosità. Le panche della platea sono azzurre, e la stessa tonalità si ritrova nelle pareti tappezzate delle logge, in un gioco di armonie cromatiche che accrescono la raffinatezza degli spazi<sup>23</sup>. Un altro elemento distintivo del Nuovo Teatro Ducale è la cura riservata agli aspetti acustici, che si manifestano attraverso una progettazione che include una serie di accorgimenti tecnici e architettonici, finalizzati a garantire una qualità sonora ottimale. Le scelte strutturali, come i corridoi e i passaggi interni, contribuiscono a creare una distribuzione dello spazio funzionale e fluida, senza sacrificare la bellezza estetica e il decoro.<sup>24</sup>

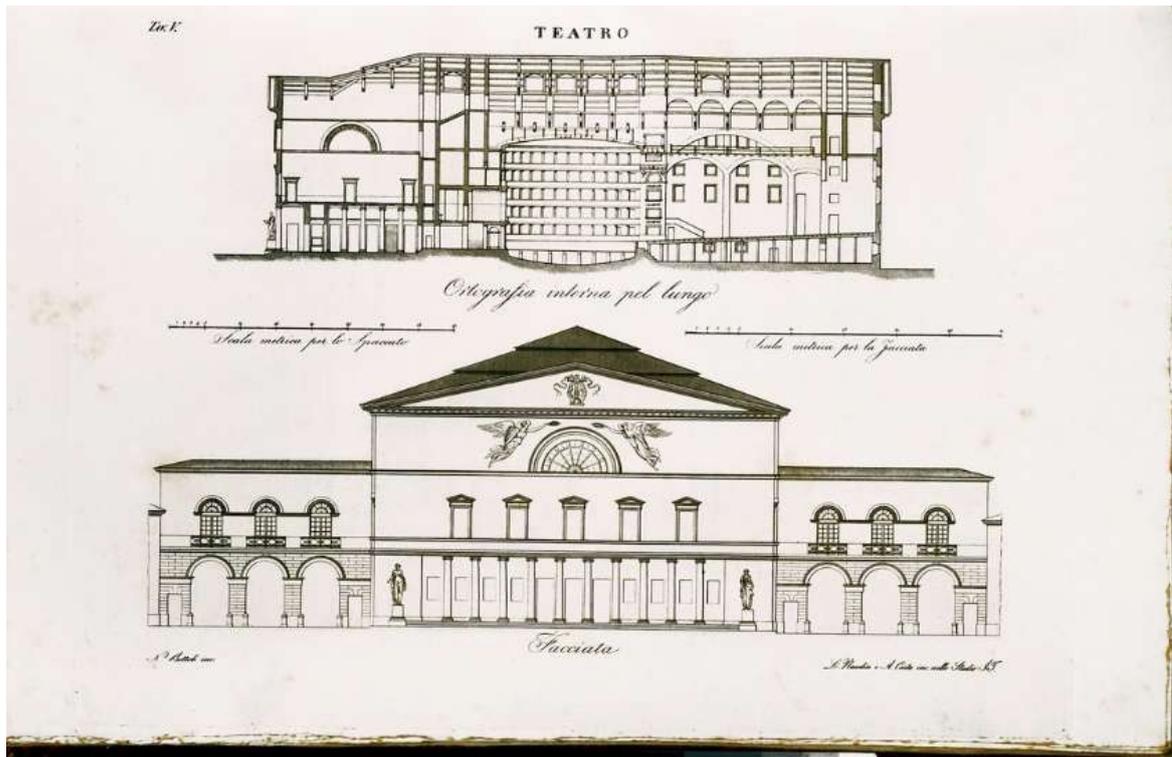
---

<sup>21</sup> P. Donati, *Nuova descrizione della città di Parma compilata dal professore Paolo Donati consigliere con voto nella D. Accademia di Belle Arti*, Giuseppe Paganino, Parma 1824, p. 42.

<sup>22</sup> C.R. Bombelles, *Monumenti e munificenze*, cit. p. 37.

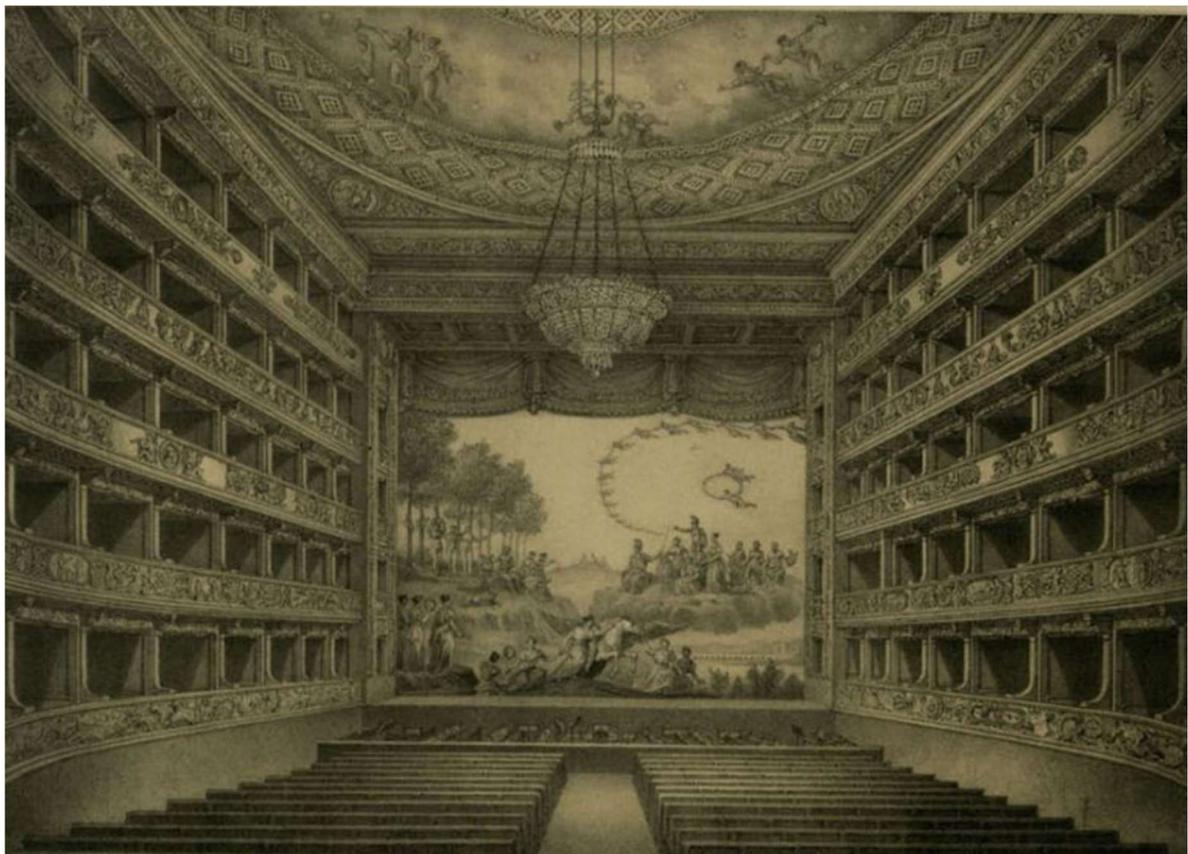
<sup>23</sup> P. Donati, *Nuova descrizione*, 1824, cit. p. 46.

<sup>24</sup> C. Mambriani, *La doppia anima del Teatro Regio di Parma* 2005, cit. p. 63.



In alto fig. 20 Nicolò Bettoli (1780–1854), Veduta del teatro (ca. 1824) in M. Leoni, *I Principali Monumenti innalzati dal 1814 a tutto il 1823*, tav. 11.

In basso: fig. 21 19 Pietro Mazza, *Galleria dell'Accademia delle belle Arti in Parma*, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. I, tav. 28, Parma 1845.



### 1.2.2 Beneficenza, ospizi, “lavori di inverno”: le Munificenze di Maria Luigia

Nella seconda fase del governo di Maria Luigia, il mecenatismo assume una declinazione marcatamente assistenziale, con una forte attenzione alle Munificenze più che alla realizzazione di nuovi Monumenti. L'azione si concentra sugli istituti riuniti nell'Amministrazione degli Ospizi Civili, con interventi edilizi rilevanti su strutture conventuali riconvertite a funzioni sanitarie e caritative. Dopo la spoliazione napoleonica, infatti, pochi edifici tornano in possesso del clero, andando a costituire un'importante risorsa per lo stato.<sup>25</sup> L'ex convento di San Francesco di Paola viene convertito nello Spedale de' Pazerelli e collegato con una galleria all'Ospedale Vecchio; l'ex convento di S. Maria Maddalena, trasformato in Ospizio della maternità, diviene un polo assistenziale che comprende anche l'ospizio per gli esposti e una scuola di ostetricia; il convento dei Francescani del Quartiere rifunzionalizzato in Ospedale degli Incurabili.<sup>26</sup> Il settore dell'istruzione subisce diversi miglioramenti che, anche se non direttamente finanziati dal progetto assistenziale della duchessa, corroborano l'immagine di Maria Luigia come sovrana attenta e materna. Dal 1831, viene fondato il Collegio Maria Luigia, la Scuola militare trova la sua sede all'interno della Cittadella e viene riformata l'Università.<sup>27</sup> Dal punto di vista architettonico, si tratta in gran parte di adattamenti e ampliamenti, con qualche episodio di nuova costruzione, caratterizzati da un linguaggio sobrio, funzionale e raramente innovativo, in linea con l'orientamento pragmatico della committenza. L'intento primario non è la monumentalità, ma l'efficienza e la risposta immediata a bisogni urgenti, come dimostrano gli interventi legati alle emergenze epidemiche e alle necessità sanitarie.<sup>28</sup> Parallelamente a una strategia di consenso, questi provvedimenti rispondono anche a una precisa volontà di controllo sociale, già in parte avviata durante la dominazione napoleonica. Da un lato, il decoro borghese tende a escludere gli emarginati dalla vita cittadina, collocandoli in istituti appositamente destinati a contenerli, spesso con finalità moralizzanti; dall'altro, la popolazione improduttiva viene considerata dal governo luigino al tempo stesso una responsabilità e una potenziale risorsa, da gestire attraverso il controllo del mercato del lavoro. In questo contesto si sviluppa la pratica dei cosiddetti “lavori d'inverno”,

---

<sup>25</sup> C. Mambriani, *Architettura, città e territorio*, cit. p. 340.

<sup>26</sup> R. Cattani, F. Magri, N. Morretti, *A futura memoria*, cit. p. 15.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 251.

una serie di opere pubbliche finalizzata a sostenere la forza lavoro agricola, disoccupata durante la stagione fredda.

Appartengono a queste logiche diverse e importanti opere che incidono profondamente sull'assetto urbano. Prima fra tutte è la realizzazione dell'edificio delle Beccherie<sup>29</sup> (1836), il nuovo macello pubblico che riunisce in un'unica sede le botteghe della carne, fino ad allora disperse per la città, risolvendo una questione che crea «incomodo agli abitanti e iscapito alla salute pubblica» e dotando Parma di un'attrezzatura moderna e funzionale (*fig. 22*). Nel marzo del 1836 Maria Luigia avvia l'intervento in quell'ampia porzione adiacente al polo ducale, storicamente denominata la Ghiaia: tratto residuo dell'antico alveo del torrente Parma, da secoli sede di mercati ambulanti, commercio di bestiame e, fin dall'epoca farnesiana, del pubblico macello, ma privo di una vera identità architettonica.<sup>30</sup> Su disegno di Nicolò Bettoli, lungo il lato occidentale in linea con il torrente, sorge un elegante edificio neoclassico, con un lungo colonnato dorico in cotto che richiama, in chiave più austera, quello in granito del Teatro Regio. Al piano terra trovano posto 21 botteghe e una ghiacciaia per il deposito e la conservazione della carne; il livello superiore, concepito come spazio polifunzionale, è «poscia convertito in sala d'asilo pei fanciulli miserabili della città»<sup>31</sup>. Ultimato nel gennaio 1838, l'immobile, interamente finanziato dall'erario privato della duchessa con 155.000 lire, viene donato al Comune, che ne celebra la munificenza facendo coniare una medaglia incisa da Ettore Galli.<sup>32</sup> L'intervento risponde a un'esigenza igienico-sanitaria già percepita sotto il governo francese: la concentrazione delle rivendite in un'unica struttura permette un più agevole controllo sanitario e facilita l'approvvigionamento presso il vicino macello.<sup>33</sup> Ma il progetto ha anche un impatto urbanistico decisivo: con le Beccherie a definire il lato occidentale e la storica cortina edilizia sul fronte opposto, la Ghiaia assume per la prima volta la forma di una vera piazza, consacrando la storica valenza civica di questo spazio. Contestualmente, la duchessa promuove l'espulsione definitiva del mercato del bestiame *dal* centro, realizzando il Foro Boario (1836-1838) in un'area di proprietà ducale donata al Comune (*fig. 23*), situata oltre il torrente, a nord-est del Parco Ducale, nell'attuale Strada delle

---

<sup>29</sup> C.R. Bombelles, *Munificenze*, cit. p. 188.

<sup>30</sup> R. Cattani, F. Magri, N. Morretti, *A futura memoria*. cit. p. 23.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> C.R. Bombelles, *Munificenze*, p. 31.

<sup>33</sup> R. Cattani, F. Magri, N. Morretti, *A futura memoria*. cit. p. 23.

Fonderie.<sup>34</sup> L'intervento comporta l'abbattimento del bastione dell'Aquila della cinta muraria farnesiana e il livellamento del terreno. La nuova struttura, dotata di due fronti porticati, abbeveratoi e alberature per l'ombreggiamento, costituisce la prima attrezzatura funzionale moderna della città e il primo episodio di alterazione della *forma urbis*, superando il limite storico delle mura.<sup>35</sup>



In alto fig. 22 Pietro Mazza, Edificio delle Beccherie in Parma, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. I, tav. 41, Parma 1845.

Pagina successiva: fig. 23 Pietro Mazza, Mercato del bestiame in Parma, in *Monumenti e munificenze...*, fasc. I, tav. 43, Parma 1845.

---

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> G. Canali, V. Savi, *Parma neoclassica*, cit. p. 252.



Un'ulteriore opera che si inserisce in questo quadro, pur non appartenendo alla categoria dei "lavori d'inverno", è la costruzione del nuovo cimitero cittadino (1817), una delle prime realizzazioni promosse da Maria Luigia.<sup>36</sup> L'intervento nasce come risposta a un'emergenza sanitaria, l'esigenza di spostare le sepolture fuori dal centro abitato, secondo le prescrizioni igieniche già discusse in età borbonica, ma assume fin dall'inizio anche un chiaro valore simbolico e monumentale. La nuova struttura, infatti, non si limita a risolvere un problema funzionale: attraverso il disegno architettonico e l'impianto planimetrico, proietta Parma in un orizzonte europeo, recependo le istanze del dibattito internazionale sui cimiteri monumentali. In questo senso, l'opera si colloca se idealmente a metà strada tra la fase della monumentalità celebrativa e quella, successiva, della società assistenziale e delle attrezzature moderne, coniugando il linguaggio formale del neoclassicismo con le più aggiornate concezioni di pubblica utilità. Così, il cimitero diviene non solo un'infrastruttura sanitaria indispensabile, ma anche un segno urbano carico di significati civili e culturali, capace di inscrivere la capitale ducale in una rete di modelli europei moderni.

---

<sup>36</sup> C. Mambriani, *Architettura, città e territorio*, cit. p. 402.

## 2. Le riforme cimiteriali tra XVIII e XIX secolo: dibattito europeo e declinazioni italiane

## 2.1 Igiene, ragione e ordine: la nascita del cimitero moderno.

Nella seconda metà del Settecento, l'Europa occidentale è attraversata da un profondo mutamento nella concezione della morte e, conseguentemente, nelle pratiche e nei luoghi della sepoltura<sup>1</sup>. Questo cambiamento, lungi dall'essere solamente una questione tecnica o sanitaria, riflette un più ampio ripensamento culturale, filosofico e politico che investe le società moderne alla luce dei principi dell'Illuminismo<sup>2</sup>, delle nuove conoscenze mediche<sup>3</sup> e dell'emergente centralità dello Stato, nella regolazione della vita e della morte dei cittadini.

A partire dagli anni 1760-1770 si consolida un dibattito cimiteriale che vede convergere diverse istanze: da un lato, la critica illuminista ai riti tradizionali e al simbolismo religioso della morte; dall'altro, le crescenti preoccupazioni igienico-sanitarie legate alla presenza di sepolture all'interno dei centri urbani e delle chiese; infine, la volontà degli Stati moderni di esercitare un controllo razionale e centralizzato su ogni aspetto della vita sociale, compresi i rituali funerari e l'organizzazione dello spazio della memoria<sup>4</sup>. La nascita del cimitero suburbano si delinea quindi dapprima come soluzione a una situazione emergenziale legata alla sanità e all'igiene pubblica, e in seguito come una vera e propria tipologia architettonica, assumendo un valore funzionale e simbolico che lo rendono un'attrezzatura urbana imprescindibile dal funzionamento della città moderna. L'emanazione di regolamenti e leggi che ne stabiliscono forme e usi contribuiscono a tracciare i modelli architettonici del cimitero,

---

<sup>1</sup> Per approfondimenti sul tema del dibattito sulle sepolture si veda: G. Tomasi, *Per salvare i viventi. Le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Il Mulino, Bologna 2001; L. Bertolaccini, *Città e cimiteri. Dall'ereditarietà medievale alla codificazione ottocentesca*, Edizioni Kappa, Roma 2004; M. Felicori, *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Sossella, Roma 2005; M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930*, Skira, Milano 2007; M. Canella, *Paesaggi della morte. Riti, sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Novecento*, Carocci, Roma 2010.

<sup>22</sup> Per approfondimenti sul tema antropologico della morte si veda: L. Thomas, *Antropologia della Morte*, Garzanti, Milano 1976, P. Ariès, *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano 1977. M. Vovelle, *La Morte e l'Occidente*, Laterza, Bari 1986.

<sup>3</sup> Per approfondimenti sul tema dell'igienismo nel Settecento si veda: G. Cosmacini (a cura di), *Il medico di fronte alla morte (secoli XVI-XXI)*, Torino, Fondazione Ariodante Fabretti, 2008. J. McManners, *Death and the Enlightenment*, Clarendon Press-Oxford University Press, Oxford-New York 1981. Trad. italiana: *Morte e illuminismo. Il senso della morte nella Francia del XVIII secolo*, Il Mulino, Bologna 1984. E. Brambilla, *La medicina del Settecento. Dal monopolio dogmatico alla professione scientifica* in "Storia d'Italia. Annali, vol. VII: Malattia e medicina", Giulio Einaudi Editore, Torino 1984.

<sup>4</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 12.

ma sono le istanze di memoria e autorappresentazione della borghesia a far emergere definitivamente la *città dei morti* come il riflesso della *città dei vivi*.<sup>5</sup>

### 2.1.1 L'eredità cristiana e medievale della sepoltura urbana

Già in epoca paleocristiana, si usa seppellire i morti in prossimità dei luoghi che custodiscono le spoglie dei martiri, nella convinzione che la vicinanza fisica ai santi favorisca l'intercessione per la salvezza dell'anima. Con il passare del tempo, e in particolare con il consolidarsi del culto delle reliquie, tale pratica si diffonde ulteriormente, determinando un progressivo incremento delle sepolture all'interno delle chiese o nelle loro immediate vicinanze.<sup>6</sup> Come sottolinea Etlin nel suo saggio, il valore dello spazio all'interno di questi edifici sacri non viene percepito in modo uniforme<sup>7</sup>: più alto è il ceto del defunto, più ambita risulta una sepoltura prossima all'altare. La vicinanza fisica al martire o al santo si equipara infatti a una prossimità simbolica e spirituale. I meno abbienti, invece, possono aspirare unicamente a un posto più periferico, spesso in fosse comuni, collocate all'interno o nei pressi della chiesa.<sup>8</sup> Si delinea quindi una tendenza della società a perpetuare l'ordine gerarchico anche oltre la morte. Una consuetudine che verrà inizialmente messa in discussione e contrastata con la diffusione delle idee illuministe di uguaglianza, per poi essere ripresa e valorizzata dalle istanze culturali della borghesia ottocentesca, fino a definire le modalità e le forme del cimitero moderno. Questa pratica di inumazione *ad sanctos*, unita al progressivo esaurimento degli spazi sepolcrali interni, conduce alla formazione di aree cimiteriali adiacenti agli edifici religiosi, *apud ecclesiam*<sup>9</sup>. Nel Medioevo, la funzione cimiteriale di questi spazi non si esaurisce nella sola dimensione spirituale: il luogo deputato ai sepolcri diventa anche un

---

<sup>5</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood Monumental Cemeteries of Nineteenth Century Italy*, Routledge, London 2017, p. 11.

<sup>6</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 9.

<sup>7</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death, the transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, MIT Press, Cambridge 1984, p. 5.

<sup>8</sup> M. Canella, *Paesaggi della morte*, cit. p. 17.

<sup>9</sup> Il termine inglese *churtyard* (letteralmente "cortile della chiesa") riflette l'origine della consuetudine di destinare lo spazio attiguo all'edificio sacro alla sepoltura dei fedeli. La parola stessa testimonia la stretta relazione tra l'area funeraria e il contesto ecclesiale, radicata già nell'alto medioevo. Sull'etimologia e il significato storico del termine si veda: [https://www.oed.com/dictionary/churtyard\\_n?tab=etymology](https://www.oed.com/dictionary/churtyard_n?tab=etymology) (ultima consultazione 27/06/2025).

fulcro della vita cittadina<sup>10</sup>. Oltre a costituire uno spazio di mediazione tra la vita e la morte, tra l'uomo e Dio, assume anche un ruolo secolare: vi si amministra la giustizia, si tengono mercati, si svolgono assemblee<sup>11</sup>. Nonostante gli sforzi delle autorità nel corso dei secoli per arginare tali consuetudini, la pratica persiste, anzi si intensifica, tanto da configurarsi, alle soglie del XVIII secolo, come una vera e propria emergenza per le istituzioni e per la popolazione. Con l'istituzione dei cimiteri extraurbani nel Settecento, questi spazi, svuotati della loro funzione originaria, mantengono comunque la propria centralità come piazze pubbliche, a testimonianza della continuità dell'uso urbano dello spazio anche al di là del suo valore funerario.<sup>12</sup> Il caso più rappresentativo di questa dinamica è la piazza di Les Halles a Parigi, che sorge sull'antico sedime del cimitero degli Innocenti. Per l'importanza che le vicende di questo cimitero rivestono nell'innescare il dibattito sulle sepolture, appare opportuno riservare una trattazione più approfondita.

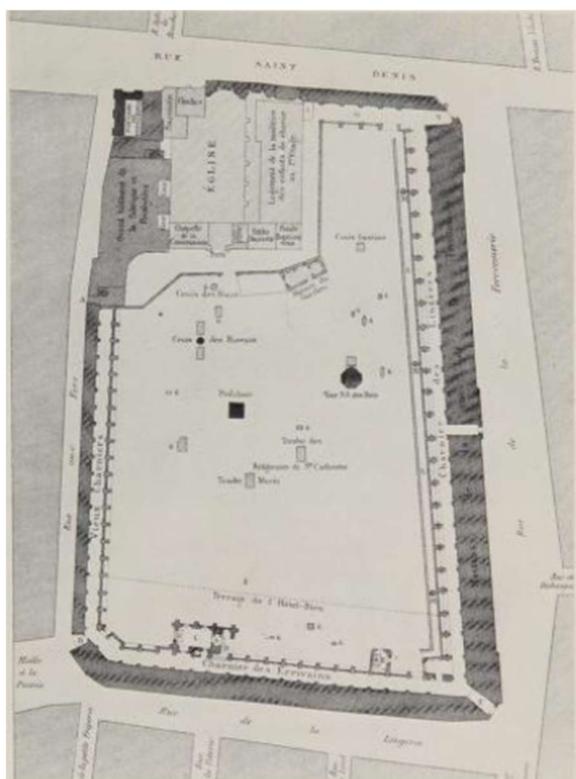


fig.1 Il cimitero degli Innocenti di Parigi rappresentato in una pianta del 1780 in R.A.Etlin, *The architecture of death*. cit p. 8

<sup>10</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 32.

<sup>11</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 17.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

### 2.1.2 Le premesse igieniste e il caso de *Les Innocents di Parigi*

Nel corso del Settecento, l'urbanistica europea si configura sempre più come una disciplina razionale, ispirata ai principi dell'ordine, della salubrità e dell'armonia, in linea con le teorie ambientali di matrice ippocratica<sup>13</sup>. La città viene concepita come un organismo regolato, arioso, attraversato da ampie strade rettilinee e alberate, punteggiato da piazze con fontane e giardini pubblici: un luogo in cui la circolazione dell'aria, così come quella dei cittadini, diventa il "paradigma fondante della progettazione urbana".<sup>14</sup> L'aria, elemento naturale per eccellenza, è percepita come strumento di purificazione e sanificazione, e la sua libera diffusione assume un valore sia medico sia simbolico. Conseguentemente a questa visione, si afferma la condanna della città storica come organismo malato, da guarire attraverso la rimozione o il confinamento delle sue "parti infette": carceri, ospedali, e soprattutto cimiteri, considerati veri e propri focolai di miasmi, fonti invisibili ma percepibili (attraverso l'odore) di corruzione dell'aria e diffusione di malattie<sup>15</sup>. Questi luoghi, un tempo integrati nel tessuto cittadino, devono necessariamente essere espulsi dallo spazio urbano.

Contemporaneamente, si sviluppa un "diritto borghese alla recinzione e alla separazione"<sup>16</sup>, che si concretizza nella costruzione di un'architettura etica: la salubrità degli spazi è concepita come una condizione necessaria per "l'elevazione morale dei cittadini"<sup>17</sup>, e l'architettura assume così una funzione pedagogica e normativa. A sostenere e alimentare questa nuova sensibilità è il nascente campo della "medicina ambientale"<sup>18</sup>, che si concentra non tanto sulla cura quanto sulla prevenzione del contagio. Si impone la teoria dei miasmi, secondo cui l'aria, impregnata di esalazioni putride provenienti da materie organiche in decomposizione, è causa principale delle malattie.<sup>19</sup> In questo quadro, il medico sposta il proprio sguardo dal malato al suo ambiente, analizzando le condizioni ambientali, quali umidità, ventilazione, esposizione, come fattori determinanti della salute. Uno dei contributi più rilevanti in questo ambito proviene dall'Inghilterra, dove John Arbuthnot, con il suo *An Essay*

---

<sup>13</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 238.

<sup>14</sup> M. Bulgarelli, *L'affare delle sepolture a Modena nella seconda metà del XVIII secolo*, cit., p. 8.

<sup>15</sup> G. Zucconi, *La città degli igienisti*, cit. p. 37.

<sup>16</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 38.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 238.

<sup>19</sup> M. Bulgarelli, *L'affare delle sepolture a Modena*, cit. p. 8.

*Concerning the Effects of Air on Human Bodies* (1733)<sup>20</sup>, sistematizza le teorie igieniste del tempo, fornendo un modello teorico che influenzerà profondamente il dibattito europeo. In tale contesto, il discorso sulle sepolture urbane si inserisce in modo determinante: il cadavere, in quanto fonte potenziale di esalazioni infette, viene percepito non più come un corpo da onorare in prossimità dei vivi, ma come una minaccia tangibile alla salute collettiva.<sup>21</sup> L'unica soluzione ritenuta efficace è l'allontanamento fisico dei cimiteri dal contesto cittadino. Questa svolta si concretizza anche sul piano progettuale: i trattati medici e i rapporti sanitari dell'epoca non rimangono isolati, ma si integrano al lavoro delle amministrazioni urbane e degli architetti, contribuendo a definire il cimitero extraurbano come una vera e propria "macchina funeraria"<sup>22</sup>: uno spazio autosufficiente, regolato da criteri tecnici e funzionali, capace di rispondere concretamente alle esigenze igieniche del tempo. Si tratta di un luogo non più sacro ma razionale, pensato per gestire i resti della morte secondo una logica laica, sistematica e impersonale. Tuttavia, la medicina ambientale, benché coerente nel suo impianto interno, presenta "uno statuto epistemologico ambiguo"<sup>23</sup>: più che fondata su evidenze sperimentali, essa si basa su percezioni sensoriali, simbolismi morali e analogie tra decomposizione fisica e corruzione sociale. Il fetore è, in questa cornice, un segnale di pericolo più che un dato oggettivo<sup>24</sup>. La scienza medica, ancora priva di strumenti microbiologici<sup>25</sup>, legittima così interventi urbanistici su basi interpretative incerte, fungendo da dispositivo ideologico di governo dello spazio più che da sapere neutro.

Nel contesto europeo, è la Francia a costituire il fulcro da cui si origina un movimento che si oppone progressivamente alle sepolture *intra moenia*, specialmente a quelle collettive e più ancora a quelle effettuate entro le chiese. La crisi dei cimiteri si manifesta con particolare evidenza a Parigi, città in rapida espansione demografica: la popolazione passa dai circa 500.000 abitanti del primo Settecento a oltre un milione nei primi decenni dell'Ottocento<sup>26</sup>. Questo incremento porta alla saturazione dei luoghi di sepoltura e al moltiplicarsi delle

---

<sup>20</sup> Cfr. G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 42, B. de Sauvage, *Dissertation où l'on recherche comment l'air, suivant ses différentes qualités agit sur le corps humain*, Parigi 1754, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1415984r> Ultima consultazione 19/06/2025.

<sup>21</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 40.

<sup>22</sup> M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia* cit. p. 253.

<sup>23</sup> M. Sozzi, *Cimiteri e Illuminismo. Sozzi legge Tomasi*, in "Storica: 23" anno VIII, 2002, 2003. Cfr. Grazia Tomasi, *Per salvare i viventi*. cit. p. 360.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> G. Cosmacini, G. Vigarello (a cura di), *Il medico di fronte alla morte (secoli XVI – XXI)*, Fondazione Ariodante Fabretti, Torino 2008, p. 35.

<sup>26</sup> G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, cit. p. 27.

aperture delle fosse comuni, con la conseguente liberazione nell'aria di miasmi percepiti come sempre più pericolosi. Il caso emblematico è quello del cimitero degli Innocenti, nel cuore di Parigi, che accoglie i defunti di numerose parrocchie e degli ospedali cittadini, tra cui l'*Hotel Dieu*.<sup>27</sup> Con una media di 5-6 tumulazioni giornaliere, diventa presto simbolo dell'insalubrità urbana<sup>28</sup> (fig. 1). Le denunce dei residenti conducono, nel 1737, alla prima grande inchiesta parlamentare, affidata ai medici Lémery e Hunauld<sup>29</sup>. Si tratta di un momento di svolta: per la prima volta la questione della morte viene affrontata non più in termini rituali, ma all'interno della nuova categoria dell'igiene pubblica. Il dibattito si riaccende poi grazie all'intervento dell'abate Charles-Gabriel Porée, figura centrale del primo Illuminismo francese, che nelle *Lettres sur la sépulture dans les églises*<sup>30</sup> invoca l'allontanamento delle sepolture dai centri urbani, per motivi sanitari e morali. Tra il 1780 e il 1785, la questione del cimitero degli Innocenti riemerge con forza nel dibattito pubblico, a causa del crollo di due piani di un seminterrato adiacente al camposanto, ceduti sotto il peso eccessivo dei corpi sepolti. A seguito di un'approfondita inchiesta, le autorità decidono la chiusura definitiva del cimitero, che viene formalmente dismesso il 9 novembre 1785, concludendo lo smantellamento dell'area un anno dopo.<sup>31</sup>

A Montpellier si ricorda l'intervento di Henri Haguénot, medico e professore, che nel 1746 conduce un'inchiesta scientifica in seguito alla morte di un becchino per asfissia da esalazioni. Il suo *Mémoire*,<sup>32</sup> presentato alla Société Royale des Sciences, dimostra empiricamente la tossicità dell'aria viziata dei sepolcri e sollecita la costruzione di cimiteri suburbani ben aerati e drenati. Queste denunce non rimangono isolate: tra gli anni '50 e '60 del Settecento si sviluppa una vera e propria campagna, alimentata dalle istanze dell'*Encyclopédie* (voci come *Sépulture*, *Air*, *Exhalaison*, *Cimetière*), che articola una visione laica della morte, lontana dalla promessa cristiana della resurrezione.<sup>33</sup> Anche molti trattatisti ed esperiti dell'epoca offrono il loro contributo. Fondamentale tra questi Pierre Patte, che con

---

<sup>27</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 24.

<sup>28</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 19.

<sup>29</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 25.

<sup>30</sup> C.G. Porée, *Lettres sur la sépulture dans les églises*, Parigi 1745. Disponibile online <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1329609/f1.item> Ultima consultazione 08/07/2025.

<sup>31</sup> A. Arena, *L'architettura dei cimiteri e la città nel XIX secolo*, cit., p. 23.

<sup>32</sup> M. Canella, *Paesaggi della morte*, cit., p. 16.

<sup>33</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 78.

i suoi *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* (1769)<sup>34</sup> sviluppa un'analisi approfondita sulle cause dell'insalubrità urbana, individuando come rimedio prioritario un *plan général*, un vasto progetto di rinnovamento urbano in cui cimiteri e ospedali, considerati focolai di degrado e malessere per la popolazione, dovrebbero essere collocati al di fuori del perimetro cittadino. Patte sottolinea così il trasferimento dei campisanti al di fuori delle mura come tassello necessario per la riorganizzazione della città moderna, auspicando al contempo una mediazione tra le esigenze ecclesiastiche e quelle della cittadinanza<sup>35</sup> (fig.2).

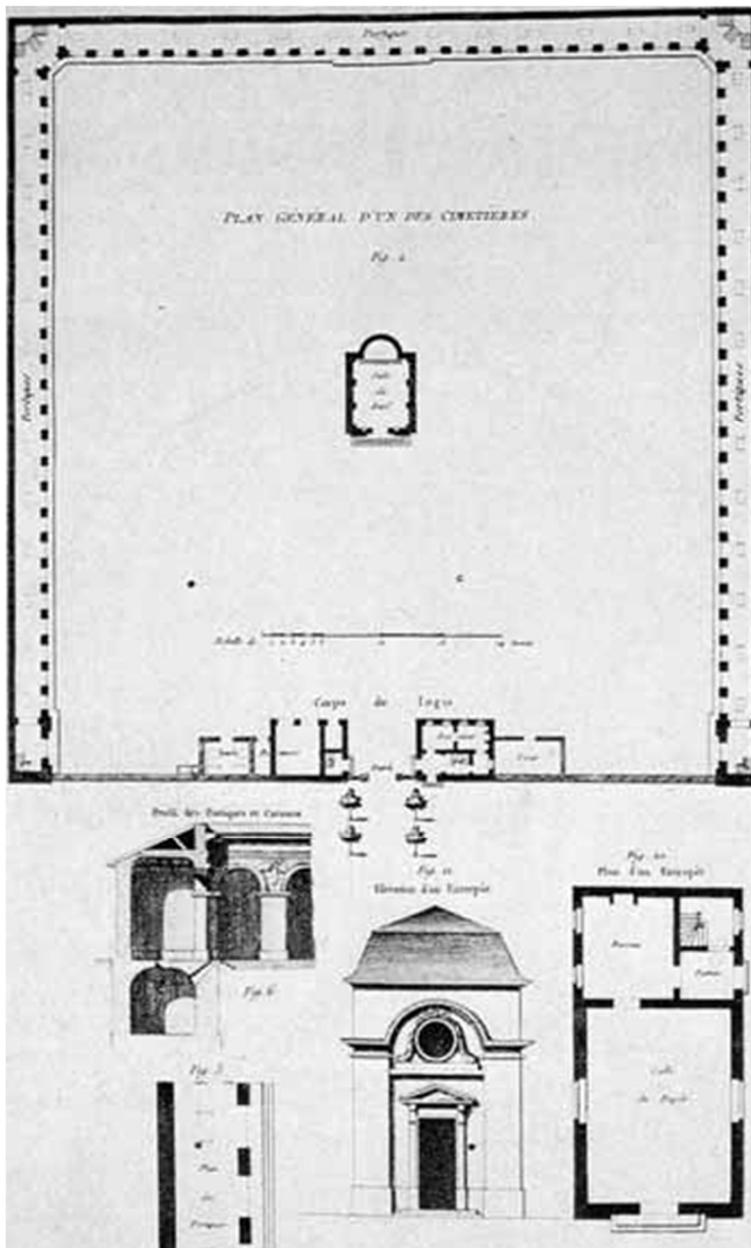


fig. 2 P. Patte, Progetto per un cimitero nella città di Parigi, 1769 in L. Bertolaccini, *I cimiteri nella letteratura architettonica* (XVIII secolo, cit. p. 66).

<sup>34</sup> P. Patte, *Nécessité de transférer la sépulture hors d'une Ville et comment l'on peut réussir* in *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Parigi 1769. Ed. consultata: Minkoff Reprint, Ginevra 1973, pp. 41-47.

<sup>35</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 46.

Dietro l'impulso igienista, tuttavia, parrebbe celarsi un nodo più complesso. La crescita demografica, che nel Settecento interessa l'intero continente europeo, aggrava la pressione sulle strutture urbane e imprime urgenza alle riforme. In molte città italiane ed europee si registrano incrementi significativi della popolazione<sup>36</sup>, e la questione delle sepolture si configura anche come un problema gestionale, logistico, spaziale. In questo senso, l'allontanamento dei cimiteri non rappresenta soltanto una risposta sanitaria, ma anche una necessità urbanistica e una manifestazione del nuovo potere politico dello Stato, impegnato nella regolazione dei corpi vivi e morti<sup>37</sup>. Alessandro Verri, nel 1785, osserva con lucidità come le motivazioni sanitarie potrebbero corroborare interessi politici e giurisdizionali: il rifiuto delle sepolture urbane, più che il risultato di nuove scoperte mediche, appare come uno strumento per sottrarre alla Chiesa il controllo sul culto dei morti e per affermare un ordine laico e centralizzato<sup>38</sup>. Eppure, sebbene la teoria dei miasmi non poggi su basi microbiologiche, essa rappresenta un sapere coerente, ben integrato in un progetto politico-sanitario volto alla tutela della collettività, in cui la medicina ambientale si configura come scienza applicata al governo della città.



*fig. 3 A.T. Brongniart, Veduta del cimitero di Père-Lachaise dall'ingresso secondo il progetto del 1812. in R. A. Etlin, The architecture of death, cit., p. 314.*

<sup>36</sup> G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, cit. p. 27.

<sup>37</sup> S. Levati, *Fuori le mura, La genesi dei cimiteri extraurbani nell'Italia napoleonica (1806-1814)*, Viella, Roma 2024, p. 32.

<sup>38</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 136.

### 2.1.3 Laicizzazione e scristianizzazione della morte

Sebbene i precetti igienisti vengano individuati come motore del moderno dibattito cimiteriale, esso non può prescindere dall'influsso del pensiero positivista e da un nuovo sentimento nei confronti della morte. La trasformazione nel modo di concepire la morte si manifesta in modo emblematico nel passaggio dalla teatralità barocca a una nuova sensibilità più sobria e razionale.<sup>39</sup> Tra Quattro e Cinquecento, la morte è spettacolarizzata attraverso cerimonie funebri sontuose e mausolei monumentali, come quelli realizzati da Bernini per l'aristocrazia romana<sup>40</sup>. Questa cultura visiva si ricollega alla tradizione medievale della *danse macabre*, rielaborata in chiave estetica e morale, attraverso l'artificio del *memento mori*.<sup>41</sup> Tuttavia, già in questo contesto emerge una prima apertura a un approccio scientifico alla morte: lo scheletro, oltre a simbolo di *vanitas*, inizia a essere considerato oggetto di studio anatomico.<sup>42</sup> Questa nuova attenzione al corpo come oggetto di conoscenza prefigura l'avvento dell'Illuminismo, che con la sua carica riformatrice non solo cambierà il modo di intendere la morte, ma darà anche l'impulso decisivo alla riorganizzazione dello spazio funerario in Europa.

Dopo secoli in cui la morte era vissuta come una presenza quotidiana, integrata nel ritmo collettivo della vita, accompagnata da rituali pubblici e dalla prossimità fisica del cadavere nelle chiese, nei cimiteri urbani, nei riti domestici si assiste ora a un processo di progressiva rimozione<sup>43</sup>. La morte diviene motivo di orrore e paura, spingendo la società a espellerla dallo spazio urbano, fino a diventare "un evento clinico, privatizzato, relegato negli ospedali e circondato da silenzio e pudore."<sup>44</sup> Il morente, un tempo circondato dalla comunità, muore isolato; il corpo, che nel barocco era ancora oggetto di teatralizzazione monumentale, viene ora igienizzato, nascosto, svuotato di valore simbolico. Questo mutamento profondo corrisponde a ciò che Vovelle ha definito come processo di "scristianizzazione della morte"<sup>45</sup>.

---

<sup>39</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 7.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 42.

<sup>42</sup> L. Thomas, *Antropologia della Morte*, cit. p. 21.

<sup>43</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, p.42.

<sup>44</sup> M. Vovelle, *La Morte e l'Occidente*, cit. p. 72.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

Il modello tradizionale della “buona morte”, scandita da un preciso rituale<sup>46</sup>, entra in crisi, travolto dalla laicizzazione crescente e dalla perdita di centralità del clero nei riti di passaggio. Anche l’immaginario dell’aldilà si indebolisce: paradiso, inferno e purgatorio, un tempo cardini della rappresentazione della salvezza, si dissolvono sotto la pressione della critica illuminista e della crisi della teologia sacramentale.<sup>47</sup> Il destino dell’anima non è più mediato dalla preghiera o dai riti, ma interpretato attraverso prospettive scientifiche, filosofiche o razionaliste<sup>48</sup>. In questo quadro, la riforma cimiteriale del Settecento, che impone lo spostamento dei cimiteri fuori dalle mura cittadine, rappresenta molto più di un’esigenza igienica: è il segno tangibile della frattura tra spazio sacro e morte, e insieme dell’emergere di una nuova esigenza di ordine, razionalità e separazione.<sup>49</sup> Il desiderio di distinguere non solo il sano dall’insano, ma il puro dall’impuro, si traduce in scelte architettoniche e urbanistiche che riscrivono il paesaggio della morte<sup>50</sup>.

Anche gli spazi ecclesiastici subiscono una profonda trasformazione. Le chiese parrocchiali, divenute nei secoli luoghi congestionati e promiscui, in cui si sovrapponevano culto, sepoltura, catechesi, amministrazione, vengono ripensate secondo un nuovo principio di chiarezza funzionale.<sup>51</sup> Rimuovere i morti dalle chiese non è solo un gesto igienico, ma una dichiarazione ideologica, che vuole separare la chiesa dei vivi dalla presenza muta e scomoda dei defunti. Etlin analizza in questa ottica due progetti di Jacques-François Blondel<sup>52</sup> (*fig. 4*) e Claude-Nicolas Ledoux<sup>53</sup> (*fig 5-6*). Entrambi affrontano la progettazione della nuova chiesa parrocchiale con un chiaro intento razionalizzatore, basando le loro proposte su una rigorosa separazione funzionale degli spazi, riconoscendo l'incompatibilità tra le diverse attività religiose e funerarie, e proponendo soluzioni che evitano ogni sovrapposizione tra defunti e vivi,

---

<sup>46</sup> Il rituale era scandito da precisi momenti successivi: la confessione, il viatico, l’unzione degli infermi, la raccomandazione dell’anima e la sepoltura in terra consacrata cfr. P. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, pp. 135-136.

<sup>47</sup> M. Vovelle, *La Morte e l'Occidente*, cit. p. 73.

<sup>48</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 12.

<sup>49</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, p.136.

<sup>50</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 17.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Maurice Blondel (Digione 1861 – Aix-en-Provence 1949), filosofo francese, sviluppò una "filosofia dell'azione" che influenzò il pensiero teologico e l'apologetica moderna, ponendo le basi per una visione dell'architettura come espressione concreta della volontà e della tensione tra immanenza e trascendenza. Da <https://www.treccani.it/enciclopedia/maurice-blondel/> Ultima consultazione 18/06/2025.

<sup>53</sup> Claude-Nicolas Ledoux (Dormans 1736 – Parigi 1806), architetto francese tra i maggiori del razionalismo illuminista, fu autore di opere iconiche come le saline di Arc-et-Senans e la visionaria "città ideale di Chaux", in cui coniugò funzione, simbolismo e utopia architettonica. Cfr. M. Felicori, *Gli spazi della memoria*. cit. pp. 22-23.

attraverso accessi distinti, percorsi differenziati e distribuzioni su livelli separati.<sup>54</sup> Blondel, coerente con la sensibilità igienista e simbolica dell'epoca, suggerisce di trasferire i cimiteri all'esterno delle città. All'interno della chiesa accetta la presenza di sepolture solo in forma controllata: esclusivamente per i sacerdoti, e collocate in cappelle sotterranee situate dietro il coro, l'altare e il transetto.<sup>55</sup> I mausolei vengono ammessi solo sotto i porticati esterni, così da offrire un luogo di commemorazione accessibile ma non interferente con il culto. In questo modo, i fedeli possono visitare i monumenti funebri senza disturbare le funzioni religiose, preservando l'integrità rituale dello spazio liturgico.<sup>56</sup> Ledoux, pur accettando la presenza dei morti all'interno del perimetro urbano, propone invece una soluzione in cui i defunti sono fisicamente separati dal corpo della chiesa<sup>57</sup>. La sua chiesa, articolata su una pianta a croce greca, è circondata da quattro cimiteri distinti, ciascuno riservato a una diversa fascia d'età, distribuiti attorno al perimetro sacro.<sup>58</sup> Una galleria decorativa continua, ornata con bassi rilievi funerari, unisce simbolicamente le diverse aree, fungendo da anello processionale che integra le funzioni commemorative in un percorso ordinato e coerente, definito esplicitamente "macchina cerimoniale"<sup>59</sup>, capace di orchestrare i riti di passaggio in modo liturgicamente e spazialmente distinto.<sup>60</sup> Ogni rito corrisponde a un ingresso dedicato e un percorso esclusivo. In particolare, il funerale risulta isolato: il corteo discende direttamente nella cripta, separata dal resto della chiesa. L'architettura partecipa così attivamente al rituale: "l'ingresso graduale allo spazio sacro, le colonne slanciate, la luce intensa nella navata e quella fioca nella cripta creano un effetto scenografico controllato, capace di commuovere e ammonire".<sup>61</sup> Non a caso, Blondel critica questa impostazione definendola *architecture terrible*: un'architettura pensata per incutere rispetto, suscitare riflessione e trasmettere un messaggio morale attraverso la composizione stessa dello spazio sacro.<sup>62</sup> Da questo confronto, nonostante le posizioni opposte, sembra evidente come la separazione dei defunti dai vivi venga considerata di fondamentale importanza.

---

<sup>54</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 19.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> M. Felicori, *Gli spazi della memoria*. cit. p. 26.

<sup>58</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 32.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> M. Felicori, *Gli spazi della memoria*. cit. p. 26.

<sup>61</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 20.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

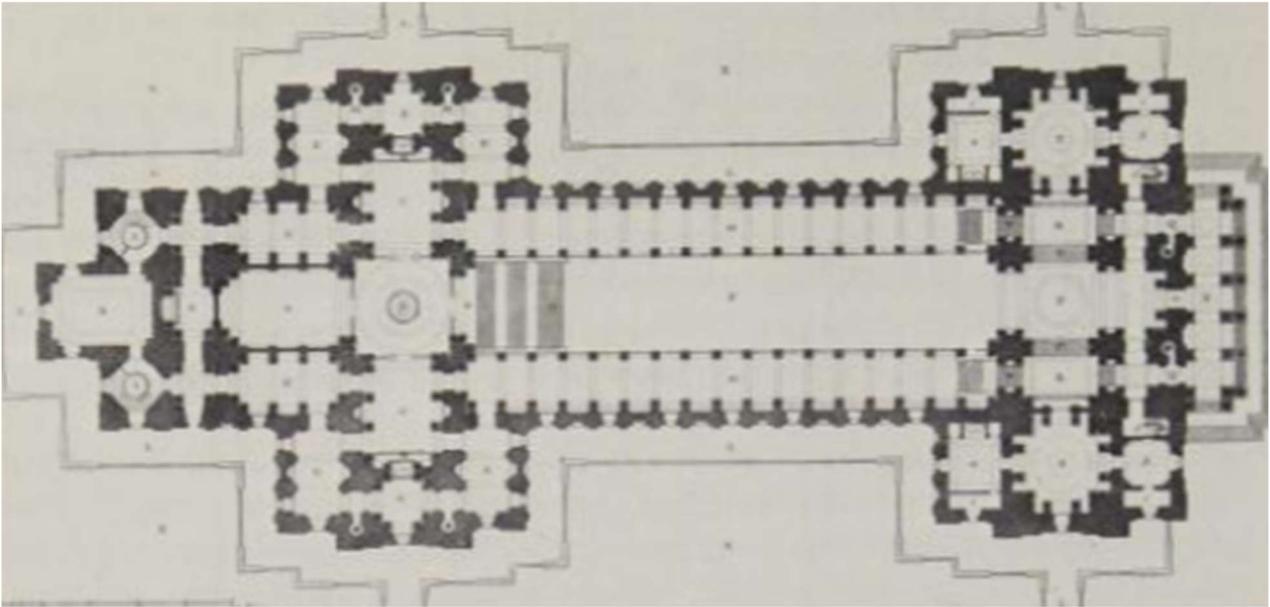


fig. 4 Jean Jaques Blondel, Chiesa parrocchiale, 1766, in R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 18.

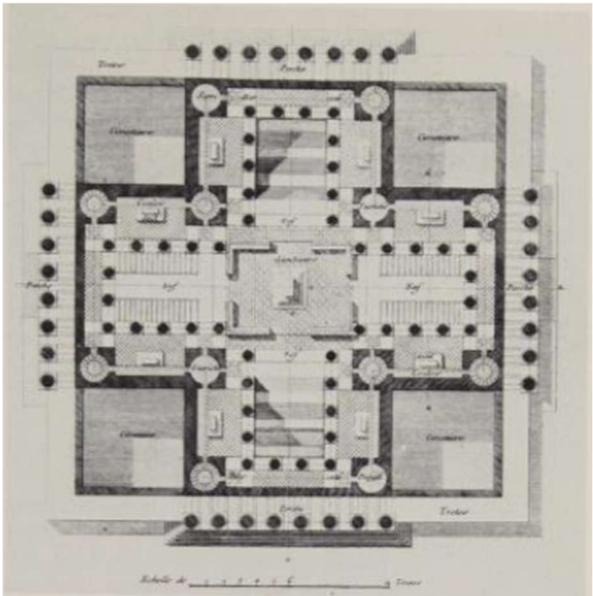
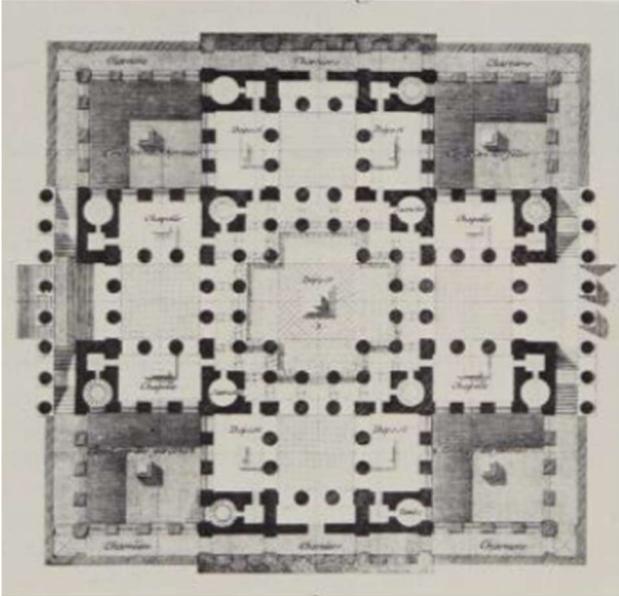


fig 5-6 Claude-Nicolas Ledoux, Chiesa con cimitero per Chaux, piano del santuario e della cripta, 1785, in R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 21.

#### 2.1.4 Il ruolo delle Accademie

L'*Académie Royale d'Architecture* di Parigi, modello culturale indiscusso a livello europeo, svolge un ruolo centrale sia nell'elaborazione teorica sia nel controllo della politica artistica, imponendosi come laboratorio d'idee e centro di indirizzo per la produzione architettonica.<sup>63</sup> Promuove la ricerca di nuovi modelli progettuali attraverso un sistema formativo e un fitto calendario di concorsi periodici, che diventano strumenti privilegiati di sperimentazione e di diffusione di linguaggi architettonici. La natura di questi concorsi e commissioni accademiche consente un grado di libertà progettuale difficilmente riscontrabile nell'architettura civile o religiosa, per i limitati requisiti funzionali dell'architettura funeraria può esprimere, con purezza formale, principi stilistici e ideali sociali.<sup>64</sup> L'adesione al linguaggio del Neoclassicismo, con le sue geometrie regolari, la ricerca di monumentalità sobria e il riferimento costante all'antico, trovava un terreno fertile nel cimitero, inteso come "città dei morti" dotata di spazi centrali, percorsi porticati, edifici commemorativi e padiglioni dedicati a specifiche categorie.<sup>65</sup> A partire dalla fine del Settecento, l'attenzione dell'Accademia si concentra anche sui cimiteri e, più in generale, sull'architettura funeraria, intesa non solo come tipologia razionale e igienica, ma anche come costruzione pubblica permanente, dal forte valore rappresentativo e simbolico.<sup>66</sup> Questi spazi entrano così nei programmi di abbellimento urbano, assumendo il rango di veri e propri monumenti meritevoli di ornare la città. I concorsi accademici diventano luoghi di emulazione e di virtù, capaci di stimolare una "gara nobile" fra gli allievi e di offrire terreno fertile per contese artistiche di ampio respiro.<sup>67</sup> Le prime edizioni si concentrano su progetti di cappelle sepolcrali o cenotafi: nel luglio 1765, ad esempio, viene bandito un concorso per un cenotafio dedicato a Enrico IV, vinto da Louis Jean Desprez.<sup>68</sup> Il suo impianto quadrato, con cappella piramidale centrale per le sepolture e portici interni che accolgono le tombe dei *grands hommes*, rappresenta uno dei primi esempi di architettura cimiteriale laica, svincolata dai dettami religiosi. Lo schema, semplice ed efficace, verrà ripreso in molte realizzazioni successive, caratterizzato da un linguaggio neoclassico: piramide come monumento funerario per eccellenza, ordine dorico austero, obelischi sormontati da

---

<sup>63</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 45.

<sup>64</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 26.

<sup>65</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 45.

<sup>66</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 284.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 46.

croci, cura dei prospetti e dell'ingresso monumentale, e un attento rapporto tra spazi sepolcrali e contesto.

Nel 1785, il tema del Grand Prix richiede un monumento sepolcrale per il sovrano di un grande impero, collocato entro un recinto che ospiti anche le sepolture dei grandi uomini della nazione. Il progetto di cimitero che propone Pierre Fontaine rappresenta un'interpretazione radicale e scenografica del sublime (*fig. 7*).<sup>69</sup> Il progetto si sviluppa su un impianto concentrico, composto da anelli successivi che guidano il visitatore verso un nucleo centrale monumentale. La sequenza radiale di gallerie e spazi aperti crea un percorso rituale e centripeto, scandito da elementi geometrici puri, basi quadrate, obelischi e piramidi minori privi di decorazione, in accordo con l'estetica "primitiva" perseguita dall'autore.<sup>70</sup> Il cuore dell'impianto, concepito come un tumulo o "piramide circolare", concentra il significato simbolico dell'intero complesso, diventando fulcro visivo e metafora della morte inevitabile. La forma perfettamente circolare e la monumentalità della scala fondono architettura e natura in un'unica entità potente e atemporale.<sup>71</sup> La giuria, poco incline ad accettare un'idea così unificata di paesaggio e architettura, premia invece Jean-Charles Moreau<sup>72</sup>, il cui progetto più vicino alla tradizione accademica si presenta come un impianto ortogonale di grande chiarezza compositiva, centrato su un campo d'onore sopraelevato e racchiuso da un portico perimetrale continuo scandito da campate regolari. Al cuore della composizione, un nucleo quadrato custodisce un monumento circolare sormontato da cupola, accessibile tramite un'ampia scalinata, che ne rafforza la centralità simbolica. Il linguaggio architettonico è pienamente classico: portici, colonnati e nicchie scandiscono il ritmo delle facciate, mentre la proporzione tra il corpo centrale e le lunghe gallerie laterali esprime un equilibrio armonico tipico dei progetti accademici. A differenza delle visioni più radicali e drammatiche di Fontaine, qui la monumentalità nasce dall'ordine, dalla simmetria e dalla misura, privilegiando una celebrazione della memoria improntata alla compostezza e alla chiarezza formale piuttosto che alla suggestione emotiva e al pathos scenografico.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 284.

<sup>70</sup> M. Felicori, *Gli spazi della memoria*, cit. p. 36.

<sup>71</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 286.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 57.

Risulta evidente dalle varie proposte concorsuali, come le accademie francesi si pongano come obiettivo primario la definizione di un modello formale per il cimitero suburbano. Si tratta di una tipologia inedita, che richiede di essere codificata tanto sul piano funzionale e formale quanto su quello simbolico e rappresentativo. I concorsi diventano il principale laboratorio di sperimentazione, offrendo un terreno di confronto tra soluzioni diverse, in bilico tra innovazione tipologica e adesione ai linguaggi storici. Tra le proposte, il cimitero a impianto circolare si afferma inizialmente come tipologia privilegiata.<sup>74</sup> L'assenza di spigoli e la conformazione concentrica sono infatti considerate elementi indispensabili per favorire il libero passaggio dell'aria, in linea con i precetti igienisti del tempo, che miravano a ridurre i miasmi e a garantire la salubrità degli spazi sepolcrali. Parallelamente, si esplorano altre tipologie, spesso ispirate all'antico. I mausolei a tumulo, mutuati dalle tombe romane come il Mausoleo di Augusto, propongono una monumentalità compatta e "primitiva", fondata sulla massa e sulla geometria pura (*fig 9-10*). Questi edifici, radicati nel terreno e privi di articolazioni decorative complesse, enfatizzano il legame con la natura e l'idea di un ritorno alla terra, suggerendo un'architettura atemporale e quasi archetipica.<sup>75</sup> Un'altra soluzione ricorrente è quella dei cimiteri a terrazza, in cui l'organizzazione degli spazi su livelli ascendenti conferisce un marcato valore gerarchico alle sepolture. Qui la disposizione verticale si carica di un significato simbolico: l'ascesa verso la parte sommitale diventa metafora di un percorso spirituale o di un rango sociale più elevato, rafforzando l'idea di distinzione tra i diversi ordini della comunità.<sup>76</sup> Nonostante la ricchezza di soluzioni sperimentate, la tipologia che si affermerà nel tempo sarà quella a impianto ortogonale. La sua forza risiede nella semplicità e nell'ordine della composizione, facilmente adattabili a scale diverse e capaci di garantire chiarezza distributiva. Il progetto di Jean-Charles Moreau per il Grand Prix del 1785 è emblematico di questa impostazione (*fig. 8*). Questo linguaggio, perfettamente in sintonia con il neoclassicismo, trasmette solennità e compostezza, offrendo un'immagine di stabilità e di permanenza adatta a una tipologia che, pur nella sua funzione di servizio pubblico, deve rappresentare la memoria collettiva e il decoro urbano.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> A. Arena, *L'architettura dei cimiteri e la città*, cit. p. 72.

<sup>75</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 287.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 57.

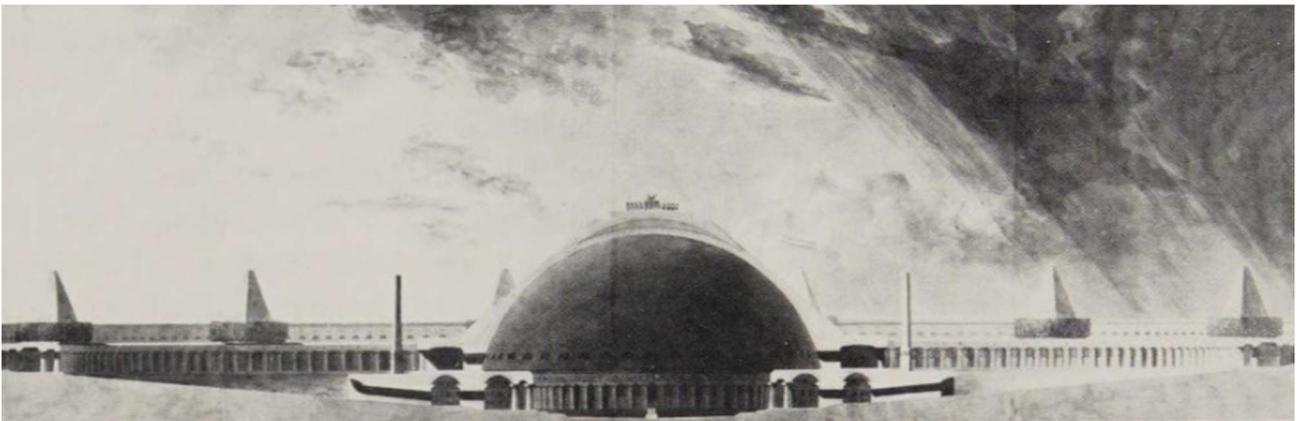
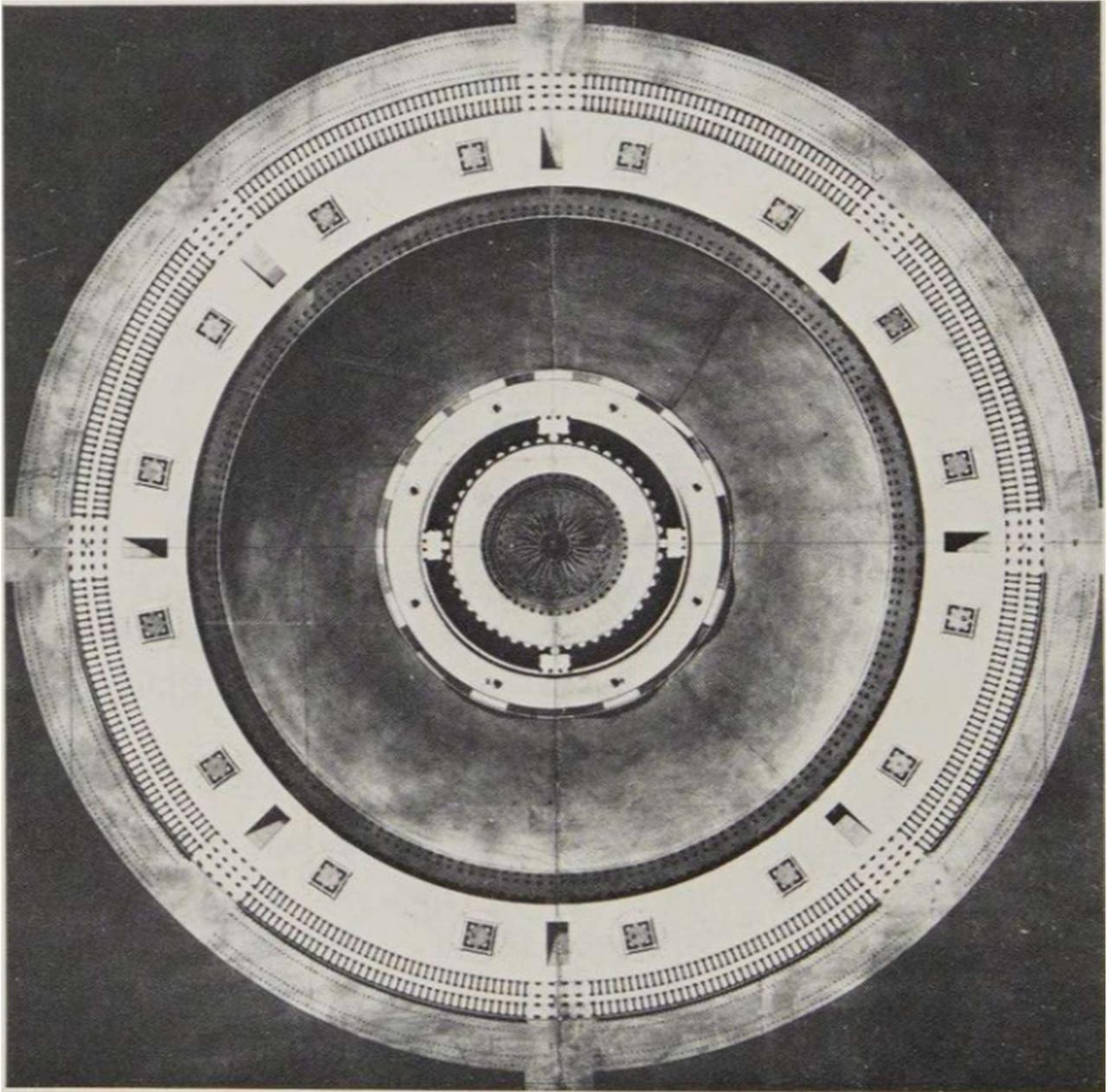


fig. 7 Pierre Fontaine, Pianta e alzato di un cimitero, Parigi, secondo premio del Grand Prix del 1785. in R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 102.

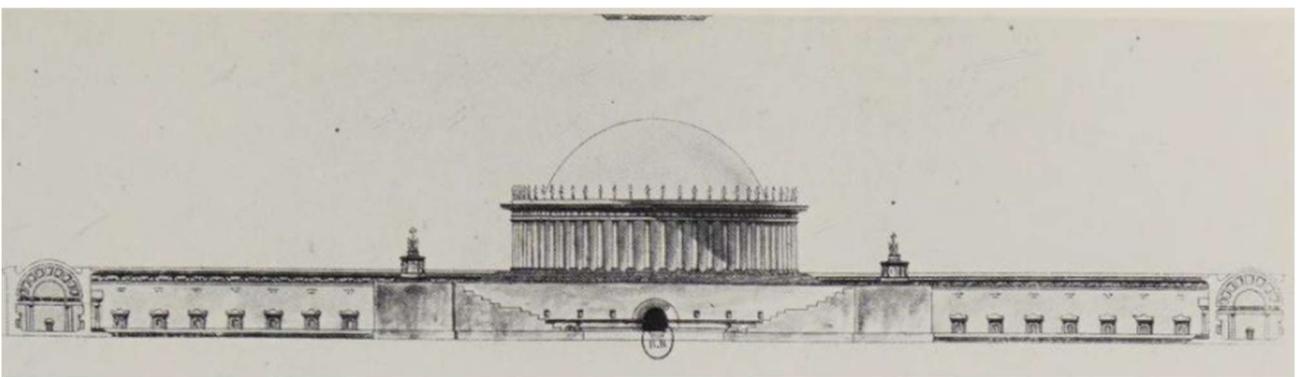
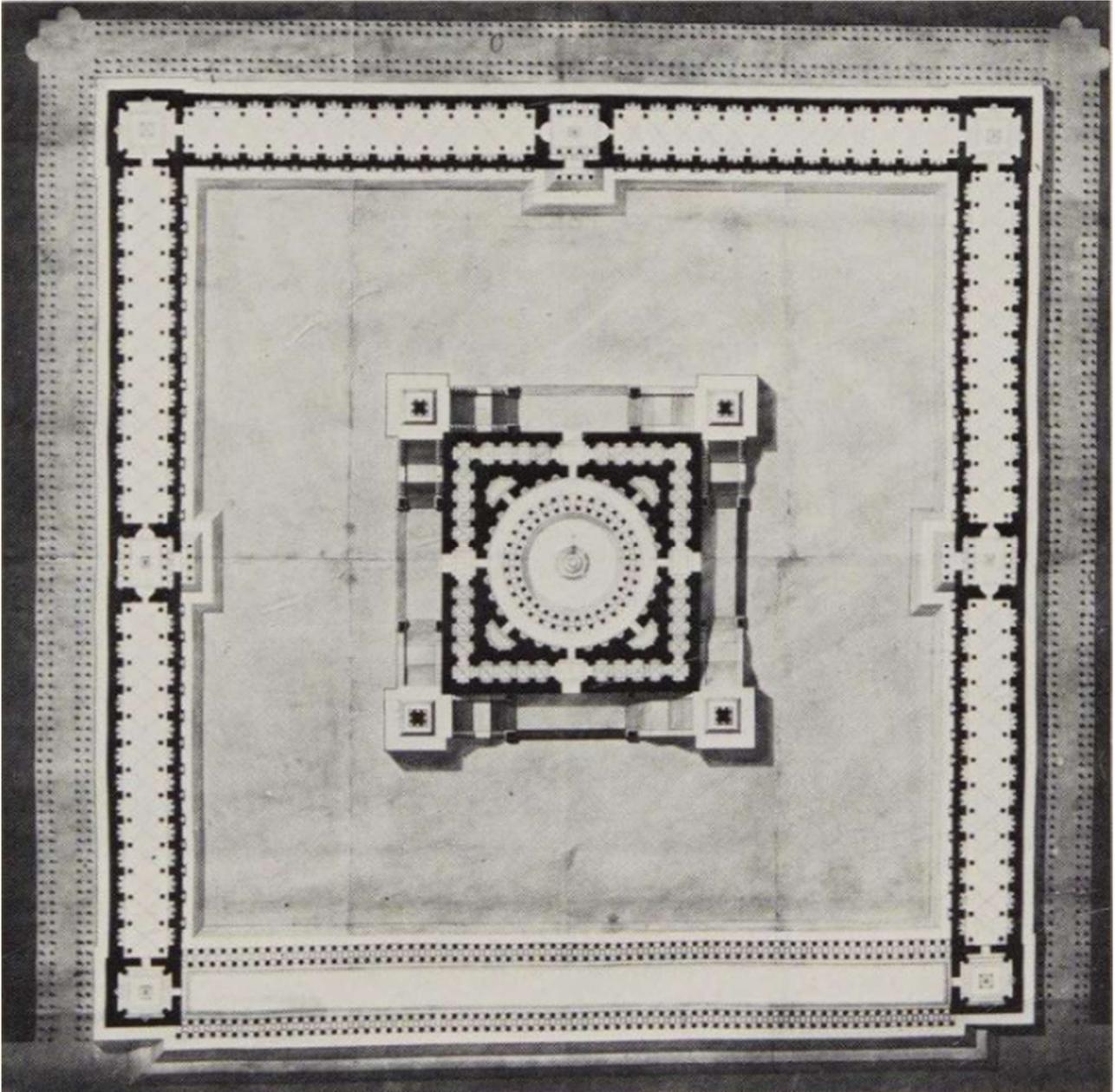


fig. 8 Jean-Charles Moreau, *Pianta e alzato di un cimitero, Parigi, primo premio del Grand Prix del 1785*, in R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 105.

Negli anni successivi, l'Accademia continua a proporre temi funerari: nel 1799, con il *Prix de Rome* dedicato a “l'Élysée, ultime séjour public”, e nel 1800, l'*Institut de France* bandisce un concorso pubblico su iniziativa di Luciano Bonaparte,<sup>78</sup> per stabilire quali riti e quali luoghi la Repubblica debba destinare ai morti. Le quarantuno risposte pervenute mostrano una doppia esigenza: da un lato, l'affermazione definitiva del principio dell'allontanamento dei cadaveri dai centri abitati, motivato dal timore delle esalazioni mefitiche e della sepoltura prematura; dall'altro, la ricerca di una nuova ritualità pubblica e civica, che sostituisca la funzione religiosa della morte con una funzione educativa e patriottica. Il defunto diventa oggetto di memoria collettiva, non più come modello cristiano del *memento mori*, ma come buon cittadino, spesso definito nelle epigrafi come “padre esemplare” o “madre virtuosa”.<sup>79</sup> Si afferma una nuova sensibilità: il cimitero non è più luogo di orrore, ma spazio affettivo e memoriale, frequentato e ornato come un giardino<sup>80</sup>. Il culto dei morti si trasforma in pratica sentimentale borghese, fondata sulla dignità individuale e sulla personalizzazione della tomba.<sup>81</sup> Il rifiuto delle fosse comuni, sostenuto dalla maggioranza dei concorrenti, esprime il rigetto di un'uguaglianza imposta, a favore di una dignità che si vuole universale ma in realtà già classista. Si inaugura così una nuova grammatica simbolica e spaziale del lutto. Il cimitero moderno, razionalmente progettato e visivamente ordinato, diventa lo specchio del soggetto borghese e del suo bisogno di autorappresentazione, memoria selettiva e distinzione sociale.<sup>82</sup> La borghesia, classe in ascesa, fa del cimitero uno strumento di legittimazione culturale: lo decora, lo ordina, vi costruisce il proprio pantheon familiare. Le figure che affollano le epigrafi del primo Ottocento, come nota Philippe Ariès, non sono eroi pubblici ma campioni del privato elevato a norma civile.<sup>83</sup> Il cimitero, così, si configura come una “macchina ideologica”, che istituzionalizza l'intimità e canonizza l'identità di classe<sup>84</sup>. Come ha osservato Michel Vovelle, la borghesia ottocentesca, al contrario dell'aristocrazia

---

<sup>78</sup> A. Arena, *L'architettura dei cimiteri e la città*, cit. p. 76.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> La letteratura romantica, e in particolare *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751) di Thomas Gray, esercita un'influenza significativa sulla concezione architettonica del cimitero nel XIX secolo. Il poema contribuisce a diffondere un immaginario elegiaco che trova espressione nel modello del *garden cemetery*. In architettura, ciò si traduce nella preferenza per paesaggi naturali, percorsi sinuosi e una disposizione organica delle tombe, in opposizione alla monumentalità assiale del modello francese. Il cimitero diventa così spazio di contemplazione individuale più che di celebrazione civica. Cfr. M. Canella, *Paesaggi della morte*, cit. p. 20.

<sup>81</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 72.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> M. Vovelle, *La Morte e l'Occidente*, cit. p. 72.

dell'ancien régime, non eredita una memoria, ma la costruisce attivamente, scolpendola nella pietra e disseminandola nello spazio urbano<sup>85</sup>. Da questa sensibilità nasce il progetto dei nuovi cimiteri come giardini, con viali alberati, padiglioni, sezioni ordinate, e diventano presto luoghi di passeggio e contemplazione: una fruizione estetica del lutto che coincide con la cultura del sentimentalismo borghese, in cui la morte è domestica, regolata, estetizzata<sup>86</sup>. Il cimitero moderno, dunque, non è il naturale esito di una razionalizzazione sanitaria, ma il prodotto storico di un'egemonia culturale: quella della borghesia urbana, che tra la fine del Settecento e il primo Ottocento si impone come soggetto normativo del vivere e del morire.

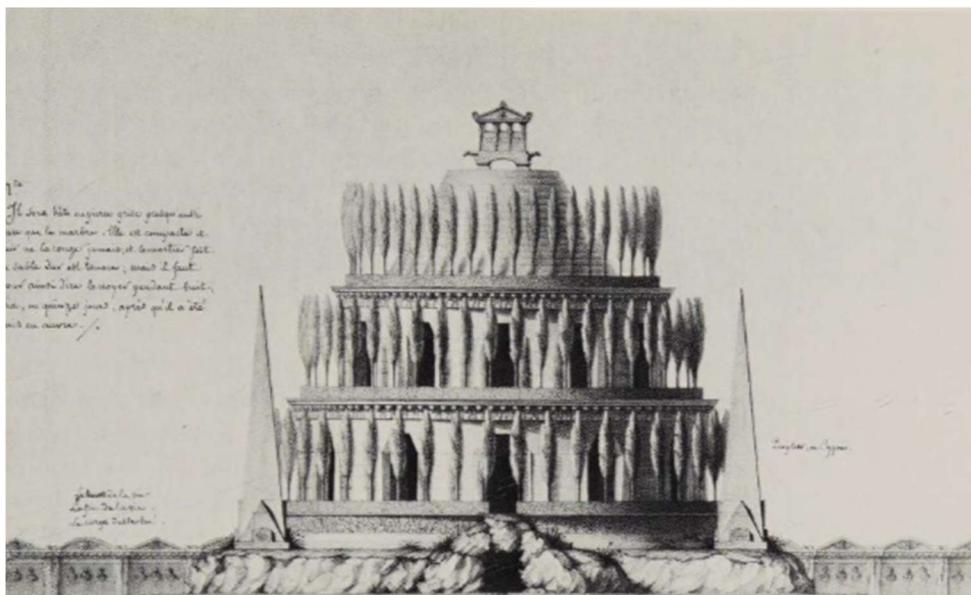
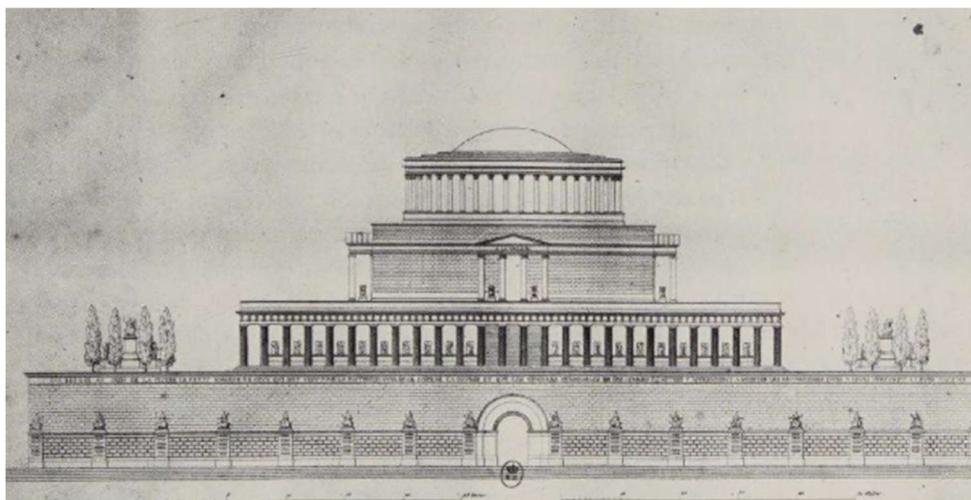


fig 9-10 Jean-Jacques Lequeu, Mausoleo per grandi uomini da edificare nei boschi presso L'Aia, Parigi 1799, in R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p.118.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 45

## 2.2 Legislazione e applicazione: dalle norme ai progetti

### 2.2.1 La riforma in Francia

Lo sviluppo di temi legati a cimiteri e monumenti funebri all'interno dei concorsi accademici si inserisce in un più ampio contesto di riforma cimiteriale, che non si limita alla sperimentazione architettonica e simbolica, ma trova impulso e legittimazione anche e soprattutto, nei provvedimenti legislativi e amministrativi promossi dalle autorità statali.<sup>87</sup> Il processo normativo e amministrativo, in particolare nei contesti francesi e asburgici, disciplina la materia funeraria, trasformando la sepoltura in una questione pubblica, sottratta all'arbitrio della Chiesa e regolata secondo criteri igienici, civili e spaziali<sup>88</sup>. L'ordinanza emessa nel 1763 dal Parlamento di Parigi e il successivo *Arrêt du Parlement* (1765)<sup>89</sup> possono essere considerati una prima risposta normativa alle inchieste scientifiche di Hagenot e altri esperti. In questi si stabilisce la chiusura dei cimiteri all'interno della città e si proibisce la pratica delle sepolture nelle chiese, disponendo al contempo la realizzazione di otto nuovi cimiteri fuori dalle mura urbane.<sup>90</sup> Questi luoghi destinati all'inumazione devono essere recintati e il terreno, preventivamente fertilizzato, deve presentare caratteristiche tali da consentire una facile escavazione e favorire la naturale decomposizione dei corpi, avvolti semplicemente in un sudario. Oltre alla previsione di fosse comuni, il decreto disciplina anche le sepolture private e familiari che, pur restando permesse, vengono scoraggiate, e possono avvenire soltanto con l'apposizione di una lapide incisa a identificarle.<sup>91</sup> Il cimitero viene concepito come un mero "deposito" per lo smaltimento dei corpi, svuotandolo di ogni valore simbolico, commemorativo o religioso e in cui la dimensione liturgica viene ridotta a un minimo indispensabile, al punto che il celebrante è paragonato a un "guardiano" o "sorvegliante" più che a un officiante del culto.<sup>92</sup> Nonostante il carattere innovativo e radicale, il provvedimento rimane in gran parte inattuato: l'unica eccezione significativa è il trasferimento del cimitero di Saint-Louis a Versailles.<sup>93</sup> La riforma si avvia formalmente con la *Déclaration Royale* del 10 marzo 1776, atto

---

<sup>87</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 228.

<sup>88</sup> S. Levati, *Fuori le mura*, cit. p. 47.

<sup>89</sup> M. Canella, *Paesaggi della morte*, cit., p. 17.

<sup>90</sup> A. Arena, *L'architettura dei cimiteri e la città nel XIX secolo*, cit., p. 21.

<sup>91</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 21.

<sup>92</sup> J. McManners, *Morte e illuminismo*, cit., pp. 37-86;

<sup>93</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit., p. 26.

emblematico dell'amministrazione di Turgot e del primo riformismo monarchico<sup>94</sup>. Essa segna un punto di svolta: per la prima volta si affronta in termini sistematici la necessità di allontanare i cadaveri dalle chiese, ponendo le basi del cimitero moderno. Il provvedimento, che si applica a tutto il regno tranne che a Parigi, limita la sepoltura *ad sanctos* alle sole autorità religiose e ad alcuni detentori di privilegi fondiari. Impone requisiti dimensionali e igienici per i *caveaux*, e prevede il trasferimento delle sepolture nei chiostri e nei cimiteri adiacenti alle chiese, con l'obbligo per le comunità locali di acquistare e gestire i terreni, esentandoli da oneri fiscali. Tuttavia, la *Déclaration* non è una rottura frontale con il passato: mantiene saldo il principio secondo cui nessun cimitero può essere consacrato o dismesso senza l'autorità ecclesiastica<sup>95</sup>. Il clero, pur diviso tra aperture riformatrici e timori d'intiepidirsi della fede, rivendica "la paternità della riforma",<sup>96</sup> mentre i magistrati laici sottolineano la natura civile del provvedimento, "qualificandolo come materia di *police générale*."<sup>97</sup> Il passaggio al cimitero suburbano solleva da subito profonde tensioni culturali e religiose, poiché investe non solo l'assetto urbano, ma anche i legami affettivi e simbolici che per secoli radicano i morti nel cuore stesso della città e della comunità dei vivi.<sup>98</sup> Con l'allontanamento fisico dei cimiteri, la Chiesa teme di perdere i privilegi e gli introiti derivanti dalle sepolture presso i luoghi di culto, mentre il popolo percepisce con sospetto e dolore il distacco dei defunti dalla comunità, vissuto come una forma di esilio del corpo dalla realtà tangibile della città.<sup>99</sup> . A Parigi, fin dal primo Settecento, medici e intellettuali denunciano le condizioni insalubri dei cimiteri cittadini, e l'emanazione dell'*Arrêt du Parlement*, è preceduta da anni di esitazioni e proteste<sup>100</sup>. Il clero parigino si oppone con forza, rivendicando il ruolo spirituale e comunitario del cimitero. In una lettera del 1763, il vescovo di Parigi definisce il controverso cimitero de *Les Innocents* "parte integrante della vita religiosa del quartiere"<sup>101</sup>, spazio di ritualità condivisa e memoria collettiva. Da questo conflitto emerge una prima frattura: l'erosione del potere episcopale, che segna il declino della gestione clericale della morte, in favore di una visione igienista, scientifica, e sempre più amministrativa. La riforma, quindi, procede a rilento. Le resistenze ecclesiastiche, gli ostacoli giuridici e le difficoltà economiche rendono l'applicazione della *Déclaration*

---

<sup>94</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 81.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 224.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 15.

<sup>99</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 13.

<sup>100</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 268.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

discontinua. Emblematico è il caso di Lione, dove ancora nel 1791 si discute sul sito del nuovo cimitero, mentre a Parigi viene formalmente esclusa. Nonostante le ambizioni, la riforma rimane parziale e incompiuta.<sup>102</sup>

Queste istanze trovano formalizzazione legislativa nel decreto napoleonico del 23 pratile anno XII (12 giugno 1804)<sup>103</sup>, noto anche come Editto di Saint-Cloud. Il decreto si presenta come completamento e perfezionamento della Déclaration del 1776, alla quale si richiama espressamente.<sup>104</sup> Nei suoi ventisette articoli, suddivisi in cinque Titoli si stabiliscono tutte le disposizioni per l'edificazione dei nuovi cimiteri suburbani. Il titolo primo norma l'ubicazione e l'organizzazione dei cimiteri, sancendo il divieto assoluto di sepolture all'interno di chiese, luoghi di culto, edifici pubblici o all'interno delle mura urbane. I campisanti devono essere collocati in aree extraurbane, a una distanza compresa tra 35 e 40 metri dalle mura, preferibilmente su terreni elevati e rivolti a nord, e recintati da mura alte almeno due metri. La progettazione prevede anche interventi di piantumazione, purché non ostacolino la circolazione dell'aria. Ogni defunto deve essere inumato in una fossa individuale, con dimensioni standard (profondità tra 1,5 e 2 metri, larghezza di 80 cm) e con un interspazio minimo tra le fosse, così da evitare contatti diretti tra le sepolture. Per motivi igienici, il riutilizzo delle fosse è consentito solo dopo cinque anni, con la conseguente necessità di prevedere terreni cinque volte più ampi rispetto allo spazio annualmente richiesto per le inumazioni.<sup>105</sup> Disposizioni ribadite nel secondo titolo che affida la gestione dei cimiteri alle municipalità, rafforzando l'intervento dello Stato.<sup>106</sup> Il terzo titolo specifica le concessioni cimiteriali: l'obbligo della fossa individuale consente l'apposizione di lapidi senza autorizzazioni preventive, mentre viene sancito il diritto di acquistare porzioni distinte di terreno per monumenti e tombe familiari<sup>107</sup>, a fronte di una donazione caritatevole: si istituisce così una gerarchia basata sul ceto, non più sulla grazia divina.<sup>108</sup> Il decreto, tuttavia, non abolisce la dimensione religiosa, ma accosta ad una gestione cimiteriale affidata alla polizia e alle autorità

---

<sup>102</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 69.

<sup>103</sup> N. Bonaparte, *Décret impérial sur les Sépultures*, cit., p. 75.

<sup>104</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 294.

<sup>105</sup> N. Bonaparte, *Décret impérial sur les sépultures au Palais de SaintCloud*, le 23 prairial (12 juin 1804) In: Bulletin des Lois de l'Empire français, 4e série, n° 5, p. 75-80. Paris: Impr. impériale, brumaire an XIII (1804)

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 294.

locali (titolo IV)<sup>109</sup> norme che regolano i riti funebri (titolo V)<sup>110</sup>: le cerimonie ecclesiastiche vengono ripristinate, con alcune limitazioni legate alla pluralità culturale. Il funerale torna ad essere uno spettacolo sociale, ma ora soggetto a regolazione statale, che garantisce almeno un livello minimo di decoro anche ai meno abbienti. In queste disposizioni, la morte diventa oggetto di amministrazione governativa: lo Stato gestisce la salute pubblica, organizza il ricordo, legittima l'ornamento, controlla il rito.<sup>111</sup>

Con l'entrata in vigore dell'Editto di Saint-Cloud, il prefetto del Dipartimento della Senna, Nicolas Frochot, avvia un piano per dotare Parigi di nuovi spazi cimiteriali situati oltre la cinta muraria. L'iniziativa prevede la creazione di tre poli funerari: a nord il cimitero di Montmartre, a sud quello della Charité di Montparnasse e a est il complesso di Mont-Louis. Quest'ultimo, il più importante, sorge su un'area in passato appartenuta ai gesuiti e poi al prelado François d'Aix de La Chaise, confessore di Luigi XIV, dal quale prende il nome il futuro Père-Lachaise. L'operazione di Frochot non si limita a risolvere una necessità funzionale, ma riflette anche un'attenzione per il decoro urbano e il prestigio cittadino. Nel 1804 affida il progetto all'architetto Alexandre-Théodore Brongniart, che concepisce un impianto capace di integrare la regolarità geometrica con le peculiarità morfologiche della collina e la presenza della vegetazione (*fig. 11*). La sua planimetria, che richiama l'impianto di una vera città dei vivi, trae ispirazione dai giardini all'inglese, con una distribuzione calibrata ma dall'apparenza spontanea di spazi e vegetazione, organizzata lungo assi curvilinei. Un "disordine ordinato" che trova il proprio fulcro nella *grand chapelle* piramidale, collocata fra due filari di alberi che evocano, in forma traslata, il colonnato berniniano di San Pietro. L'asse principale, l'*esplanade*, corre rettilineo dall'ingresso fino alla sommità, dove viene collocata la grande piramide (*fig. 12*).<sup>112</sup> Ai lati del viale principale si estende un prato pianeggiante incorniciato da doppi filari di tigli, in parte preesistenti; dietro la piramide, un boschetto regolare conduce a un viale di ippocastani che segna il limite superiore del complesso. Percorsi secondari perpendicolari all'asse centrale si raccordano a un viale curvilineo, attenuando la rigidità della geometria

---

<sup>109</sup> N. Bonaparte, *Décret impérial sur les sépultures*, cit. p. 76.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 112.

<sup>112</sup> La piramide, già consolidata nel lessico funerario accademico per le sue evidenti valenze simboliche, viene qui reinterpretata come fulcro visivo del progetto: non più collocata nella tradizionale posizione centrale propria delle cappelle, ma posta in un punto sopraelevato e panoramico, da cui domina l'intero complesso.

complessiva. Brongniart prevede inoltre una galleria perimetrale di cappelle voltate, destinate alle sepolture di personalità eminenti.<sup>113</sup>

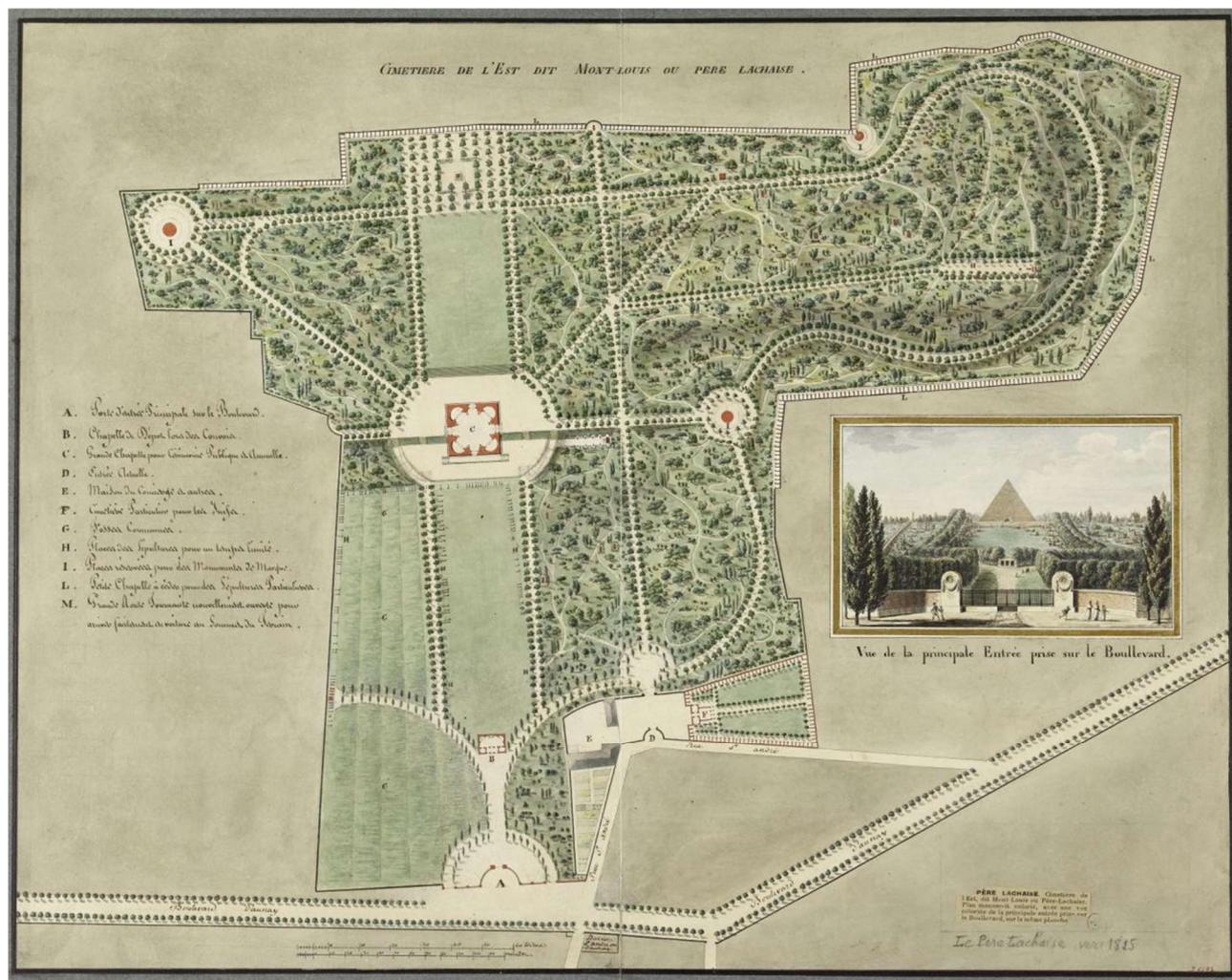


fig. 11 Alexandre-Théodore Brongniart, Planimetria del progetto per il cimitero di Père-Lachaise 1812, in 1 R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 312.

La gestione cimiteriale è regolata dal decreto del 6 marzo 1805 che introduce una divisione tipologica per l'inumazione: fosse gratuite per i meno abbienti, tombe individuali a tempo determinato e due varianti di sepoltura perpetua, all'aperto o sotto le arcate della galleria.<sup>114</sup> Pur non realizzato integralmente, il progetto conserva l'impronta paesaggistica originaria, ispirata all'ideale romantico del cimitero campestre, in questo modo si afferma un modello di cimitero-giardino destinato a diventare caratteristico dell'Ottocento, concepito per offrire ai vivi un luogo di memoria e meditazione più che un semplice spazio di inumazione. Gli ultimi lavori, tra cui spiccano l'ingresso monumentale e una cappella neoromanica collocata

<sup>113</sup> L. Latini, *Cimiteri e giardini*, cit., p. 66.

<sup>114</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 96.

nella parte alta del viale principale, sono portati a termine da Etienne-Hippolyte Godde, nel 1813. La realizzazione di Père-Lachaise segna l'avvio di una nuova concezione degli spazi funerari, resa possibile dal quadro normativo introdotto dall'Editto di Saint-Cloud. In questo contesto, il cimitero si configura come un vero e proprio giardino paesaggistico, ispirato all'ideale romantico del cimitero campestre, trasformando il luogo di sepoltura in uno spazio di memoria, meditazione e passeggio<sup>115</sup>. In Francia, il cimitero-giardino soddisfa il desiderio di un nuovo tipo di cimitero che riflette gli ideali democratici della Rivoluzione e dell'era napoleonica, nonché una maggiore attenzione alla libertà e alla dignità umana.<sup>116</sup> La tradizione settecentesca dell'architettura funeraria accademica viene ribaltata da un approccio che serve a proteggere la sensibilità del pubblico e a coltivare nuovi sentimenti culturali. In sostanza, gli orrori della morte sono compensati dalle virtù di un paesaggio naturale e dall'enfasi sulla commemorazione individuale.<sup>117</sup>



fig. 12 Alexandre-Théodore Brongniart, Veduta del cimitero di Père-Lachaise dall'ingresso secondo il progetto del 1812, in R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 314.

<sup>115</sup> L. Latini, *Cimiteri e giardini*, cit., p. 66.

<sup>116</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p.96.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

### 2.2.2 La riforma nei territori asburgici.

A partire dal 1780, con l'ascesa al trono di Giuseppe II,<sup>118</sup> prende avvio una riforma radicale delle pratiche funerarie all'interno dell'Impero asburgico, nel segno di una razionalizzazione laica dello spazio della morte. Ispirandosi al modello francese del 1765, ma spingendosi ben oltre, Giuseppe II introduce una serie di provvedimenti che trasformano profondamente il rapporto tra morte, spazio urbano e religione.<sup>119</sup> Già nel 1781, con la Patente di tolleranza, l'imperatore Giuseppe II d'Asburgo afferma un principio di eguaglianza civile nella morte, imponendo la sepoltura comune per cattolici e protestanti. L'anno seguente, il 7 agosto 1782, viene emanato l'Hofdekret per la sola città di Vienna, con il quale si vietano le sepolture in chiesa e all'interno della città, prescrivendo la realizzazione di cimiteri extraurbani. Questa misura sarà estesa all'intera Austria nel 1783 e, due anni più tardi, nel 1784, a tutti i territori dell'Impero asburgico.<sup>120</sup> Sempre nel 1782, Giuseppe II proibisce le inumazioni nelle chiese viennesi e ne ordina il trasferimento fuori dalle mura, dove devono sorgere nuovi campisanti anonimi e regolamentati: recintati, privi di cappelle, con monumenti ammessi solo lungo il muro di cinta e una semplice croce come unico segno religioso<sup>121</sup>. Le fosse comuni sono privilegiate rispetto alle tombe individuali, coerentemente con una logica funzionale e di livellamento sociale. Nel 1783, due decreti generali specificano ulteriormente la configurazione di questi cimiteri, ponendo l'accento sull'essenzialità e sulla de-sacralizzazione dello spazio funerario. Nel 1784, si introduce l'uso dei *josephinischer Särge*, bare cerimoniali riutilizzabili, che sostituiscono le casse personali; i corpi devono essere inumati nudi, in sacchi con calce viva per accelerarne la decomposizione. La riforma elimina inoltre ogni logica dinastica: a partire dal 1785, è vietata la sepoltura accanto ai familiari, abolendo i sepolcri gentilizi in favore di una disposizione seriale e impersonale.<sup>122</sup>

Un'importante testimonianza dell'attuazione concreta di queste direttive è fornita da Pietro Leopoldo d'Asburgo, granduca di Toscana e fratello dell'imperatore, che in una relazione del 1784 descrive la visita ai nuovi cimiteri viennesi:

---

<sup>118</sup> Per approfondimenti si veda:

<sup>119</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 202.

<sup>120</sup> S. Levati, *Fuori le mura*, cit. p. 31.

<sup>121</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 204.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

«Si fu a vedere i 7 campisanti nuovi fabbricati fuor dalle linee e dei sobborghi; è stato proibito di sotterrare tanto nelle chiese che intorno alle medesime, sì in città che nei sobborghi. Alla sola nobiltà sono restati dei sepolcri gentilizi nelle cappelle delle loro famiglie nelle chiese della città. I campisanti sono vicini alle linee con un sol muro circondario, senza cappella, né ornamento veruno, e da una parte invece di muro vi è un solo palancato di tavole, affine di potere al bisogno ingrandirli ed estenderli di più». <sup>123</sup>

L'organizzazione era affidata alle amministrazioni cittadine e inizialmente si era stabilito che i defunti fossero trasportati in collettivo, di notte, su carri pubblici. Tuttavia, questa disposizione non fu rispettata per accontentare la popolazione: il trasporto fu liberalizzato, seppure a spese delle famiglie, e la prassi divenne quella di portare i defunti nel primo pomeriggio, spesso in carrozza e accompagnati da numerosa comitiva. Infine, Pietro Leopoldo riferisce che si era ordinata anche la costruzione di cimiteri nei villaggi extraurbani, ma con esiti discutibili, in quanto nelle campagne non vi era l'usanza di seppellire nelle chiese, e la sepoltura avveniva già in cimiteri aperti posti davanti agli edifici religiosi. L'intervento, quindi, risultò oneroso e in parte inutile, segno di un riformismo troppo rigido e centralista, incapace di distinguere tra pratiche urbane e rurali. <sup>124</sup> È evidente come in queste riforme la morte, svuotata di ogni significato simbolico, viene trattata come un fatto tecnico-amministrativo. Dietro motivazioni igieniche si cela un progetto politico e teologico di matrice laica e giansenista <sup>125</sup>, che mira a cancellare ogni memoria sociale del morto e a sottrarre il culto funerario al controllo della Chiesa. Tuttavia, la riforma incontra una forte opposizione: il clero e la popolazione reagiscono con forza, denunciando l'umiliazione del corpo e la cancellazione del rito cristiano. L'arcivescovo di Salisburgo, nel 1785, scrive: "Non è con la cancellazione del nome e del segno della croce che si onora la vita cristiana" <sup>126</sup>. I tumulti, proteste e il rifiuto emotivo del trattamento anonimo dei corpi costringono Giuseppe II, tra il 1785 e il 1788, a fare parziali marce indietro. Viene reintrodotta l'uso della cassa, e ai ceti elevati è consentito ricostruire tombe familiari. <sup>127</sup> Sebbene il modello egualitario venga presto abbandonato, la riforma ottiene due risultati duraturi: l'espulsione definitiva dei morti dalle chiese e l'istituzione obbligatoria

---

<sup>123</sup> Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena, *Relazione sullo Stato della monarchia*, pp. 96-97, in S. Levati, *Fuori le mura*, cit. p. 32.

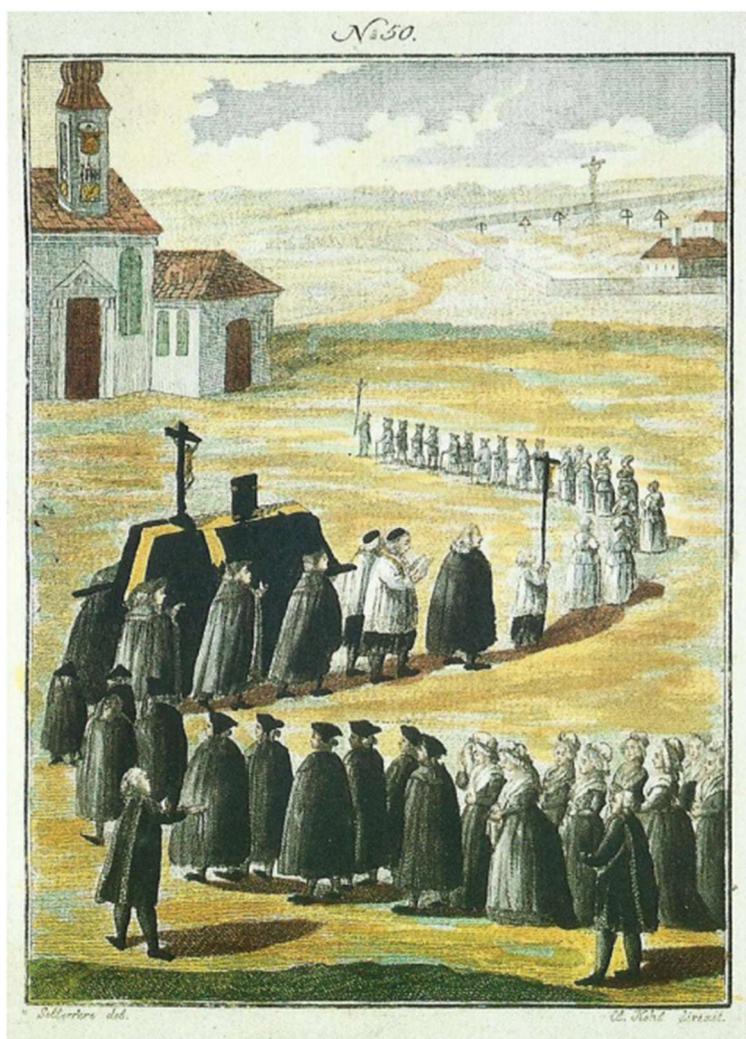
<sup>124</sup> S. Levati, *Fuori le mura*, cit. p. 32.

<sup>125</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 204.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> S. Levati, *Fuori le mura*, cit. p. 34.

dei cimiteri extraurbani, anticipando un nuovo paradigma spaziale della morte destinato a imporsi nel XIX secolo. Il fallimento simbolico della riforma, però, è profondo. La cancellazione dell'identità post-mortem, l'impossibilità di ricordare i propri cari, la brutalità del nuovo rituale, stimolano anche nei territori asburgici la diffusione di una nuova forma di culto: quello borghese e laico della tomba individuale, fondato non più sull'intercessione del defunto, ma sulla memoria affettiva e familiare. L'opera dell'imperatore, concepita come razionalizzazione della morte, si trasforma così, paradossalmente, nel motore di un nuovo culto della memoria, destinato a dominare l'Ottocento.



*fig. 13 Clemens Kohl, Il funerale nell'epoca giuseppina, s.d., in V. Grubhoffer, La morte tra le discussioni settecentesche e il culto della memoria. Il caso della nobiltà presso la corte asburgica: gli Schwarzenberg (1780-1900), p. 231.*

Anche Pietro Leopoldo, granduca di Toscana, avvia nella stessa matrice ideologica del fratello Giuseppe II una riforma cimiteriale strutturata secondo principi igienici, laici ed egualitari.<sup>128</sup> Tuttavia, la sua azione si distingue per una maggiore gradualità, prudenza e attenzione al contesto politico-sociale locale. A partire dal 1780, con la circolare sull'urgenza

<sup>128</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 208.

di svuotare o restaurare le sepolture fatiscenti, Pietro Leopoldo introduce una serie di provvedimenti che conducono progressivamente alla costruzione di campisanti a sterro fuori dall'abitato, come nel caso di Firenze, Livorno, Pisa, e altre città toscane.<sup>129</sup> L'obiettivo resta l'allontanamento dei morti dalle chiese, in favore di un modello igienico-razionale, ma il metodo è interlocutorio: le Istruzioni del 1783 non impongono la soppressione immediata delle sepolture interne, ma incoraggiano soluzioni "spontanee" e promuovono un discorso di persuasione dottrinale e morale, anche tramite opere come il Confronto storico di Michele Daverio e l'intervento dell'abate Lorenzo Mehus<sup>130</sup>. Nel caso di Pisa, la riforma assume un valore esemplare e fortemente simbolico. La città ospita infatti uno dei più celebri esempi storici di cimitero monumentale: il Camposanto Monumentale iniziato nel Duecento lungo il fianco del Duomo diventa nel corso dei secoli modello ideale di architettura funeraria. La rilettura moderna di questo spazio, effettuata nell'Ottocento da studiosi e viaggiatori come Quatremère de Quincy<sup>131</sup> ne esalta il valore civico, artistico e pedagogico: il camposanto non è solo luogo di sepoltura, ma pantheon urbano, museo, e scuola delle arti, in cui la morte dialoga con la memoria e la bellezza. Tale risonanza culturale non è estranea alla decisione del governo leopoldino, nel 1782, di costruire a Pisa un nuovo camposanto extraurbano che rispondesse ai dettami igienici ma anche all'esigenza di dignità estetica e morale del luogo funerario. Le disposizioni sono chiare: la sepoltura deve avvenire "indistintamente" nel nuovo cimitero, senza più concessioni a sepolcri privilegiati, e il finanziamento viene ottenuto attraverso la soppressione di numerose confraternite religiose. È un provvedimento che, sebbene più mediato nei toni rispetto alla brutalità normativa giuseppina, ha implicazioni profondamente eversive: smantella secoli di potere ecclesiastico, ridefinendone l'autorità e riattribuisce alla sfera pubblica la gestione della morte.<sup>132</sup> L'impianto del nuovo cimitero (*fig. 14-15*) presenta uno spazio aperto centrale per le sepolture comuni circondato da un porticato con un piano ipogeo per le camere di tumulazione dei personaggi più illustri.<sup>133</sup> Questa impostazione, che denuncia la divisione gerarchica, verrà ripresa come modello architettonico per i progettisti del XVIII secolo.<sup>134</sup> Tuttavia, il confronto con il prestigioso camposanto medievale mette in luce le

---

<sup>129</sup> O. Selvafolta, *Oltre la superstizione*, cit., p.355.

<sup>130</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 208.

<sup>131</sup> Nell' *Encyclopédie Methodique* (1788) vi fa accenno, definendolo il monumento più bello dell'età moderna. Cfr. L. Latini, *Cimiteri e giardini*, cit., p. 20.

<sup>132</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 208.

<sup>133</sup> L. Latini, *Cimiteri e giardini*, cit., p. 19.

<sup>134</sup> A. Arena, *L'architettura dei cimiteri e la città nel XIX secolo*, cit., p. 52.

tensioni tra un modello funzionale e razionale, e la memoria di uno spazio sacro e nobilitato dall'arte. Come evidenzia Ornella Selvafolta, l'architettura cimiteriale dell'Ottocento nel Lombardo-Veneto (ma il discorso è applicabile anche alla Toscana post-leopoldina) tende a ritornare idealmente al modello pisano, proponendolo come archetipo di cimitero "architettonico", in cui la bellezza e la monumentalità riscattano l'orrore della morte e "liberano le menti dai loro negri terrori".<sup>135</sup> In questo senso, la riforma di Pietro Leopoldo, pur orientata dalla volontà di "disciplinare" la morte secondo i principi della ragione illuminista, non giunge mai a negarne completamente la dimensione simbolica e affettiva. A differenza del giuseppinismo più dogmatico, la variante toscana riconosce la necessità di integrare norme sanitarie e dispositivi spirituali, lasciando margini per la commemorazione e la ritualità. Il caso di Pisa si presta allora a una lettura duplice: da un lato, è luogo d'origine di un modello di cimitero che la modernità tende a razionalizzare; dall'altro, è fonte di ispirazione per una nuova estetica della morte, in cui il cimitero torna a essere spazio di memoria civica, di rappresentazione artistica e di meditazione personale. Come rileva Selvafolta, il recinto cimiteriale dell'Ottocento, spesso ispirato alla logica strutturale del camposanto pisano, diventa il paradigma attraverso cui la città moderna incorpora il lutto in un sistema di decoro e urbanità, ricomponendo simbolicamente la frattura imposta dalla riforma settecentesca.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> E. Tolaini, *Campo Santo di Pisa: progetto e cantiere*, in "Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte", s.III, XVII, 1994, pp. 101-103.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

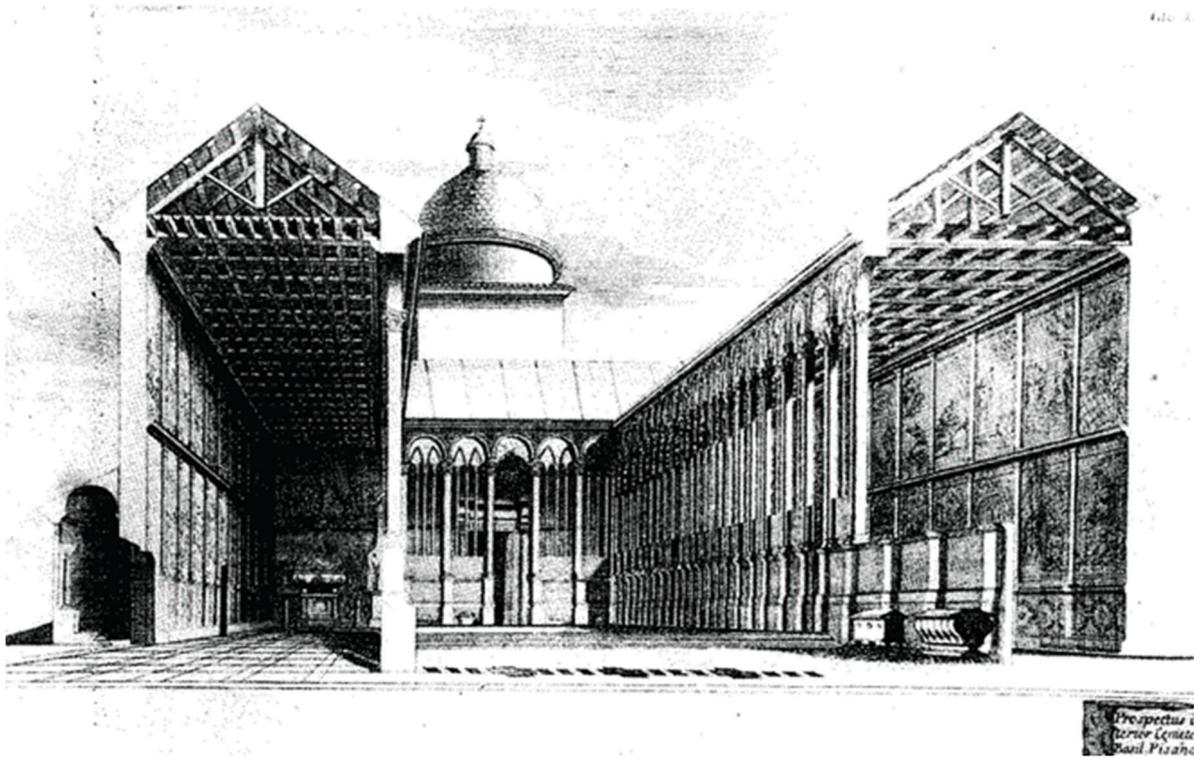


fig. 14 Spaccato prospettico raffigurante il camposanto di Pisa, 1723. in L. Latini., *Cimiteri e giardini*, cit., p. 21.

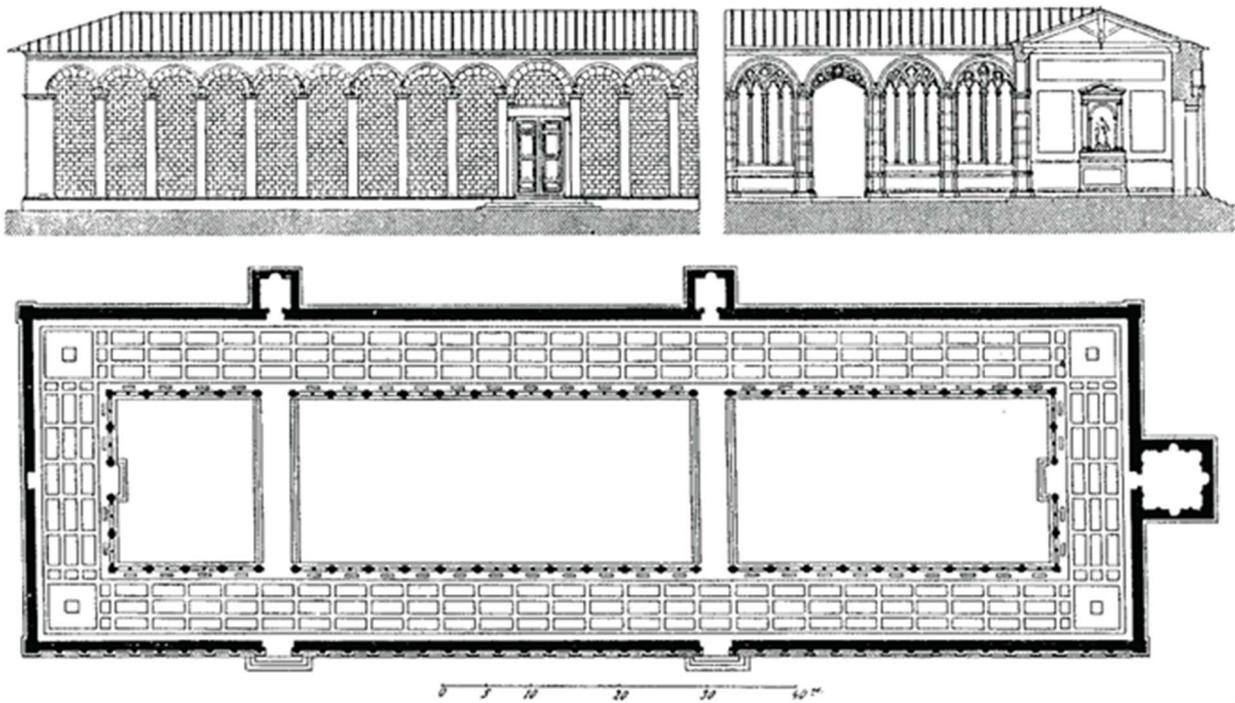


fig. 15 Pianta e alzato del camposanto di Pisa, in L. Latini., *Cimiteri e giardini*, cit., p. 21.

## 2.3 Il dibattito cimiteriale In Italia

L'evoluzione delle tipologie cimiteriali in Italia tra Settecento e Ottocento si radica in un processo di riforma profondo e stratificato, alimentato da un intreccio complesso di forze culturali, dovuto alla frammentaria situazione politica della penisola.<sup>137</sup> L'Illuminismo italiano, in dialogo con i modelli francesi ma anche con le istanze gianseniste e le politiche riformiste degli Asburgo, promuove una revisione radicale delle pratiche funerarie tradizionali, con l'obiettivo di razionalizzare la gestione dei morti, sottraendola al controllo della Chiesa e riconfigurandola in chiave pubblica, laica e igienista.<sup>138</sup> In questo è fondamentale ricordare il trattato "*Principj di Architettura Civile*"<sup>139</sup> di Francesco Milizia<sup>140</sup>, in cui viene delineata chiaramente l'impostazione ideale del cimitero moderno.

"Sia un ampio recinto quadrato, o di qualunque altra figura curva, o mistilinea, circondato internamente da portici con archi scemi, o co' piedritti a bugne vermicolate; genere d'ornamento analogo alla corruzione de' corpi umani. Sopra i muri del recinto nel fondo dei portici fingansi consimili arcate, nello sfondato delle quali contengansi i cenotafi delle famiglie benemerite della patria e al di sotto sieno le catacombe particolari per la loro sepoltura."<sup>141</sup>

Milizia attribuisce al cimitero un ruolo educativo: le tombe dei grandi uomini devono fungere da esempio morale per i vivi, stimolandone virtù e impegno civile. Questa concezione, ispirata al pensiero illuminista francese ma radicata nell'umanesimo rinascimentale, concepisce l'immortalità non come privilegio religioso, bensì come riconoscimento del merito e delle opere compiute in vita.<sup>142</sup>

A questo modello, esplicitamente influenzato dalla cultura francese<sup>143</sup>, si affianca il dibattito scaturito in seguito all'emanazione dell'Editto di St. Cloud e recepito nei territori italiani a partire dal 1805<sup>144</sup>; dando luogo a un diversificato ventaglio di modelli cimiteriali. Ciascuno di

---

<sup>137</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 113.

<sup>138</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 253.

<sup>139</sup> F. Milizia, *Degli edifizj per la salute e per altri bisogni pubblici. Cimiteri in Principi di Architettura Civile, tomo II, parte II*, cap. XV, 1785. Ed. consultata: Edizioni Multimediali, Roma 1991, pp. 289-333.

<sup>140</sup> Per approfondimenti si veda:

<sup>141</sup> F. Milizia, *Degli edifizj per la salute*, cit. p. 331.

<sup>142</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 25.

<sup>143</sup> M. L. Scalvini, *Voce italiana, echi europei. Francesco Milizia, il monumento e la memoria* in Giuffrè M., Mangone F., Pace S., Selvafoffa O. (a cura di), "L'architettura della memoria in Italia", cit., p. 12.

<sup>144</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 25.

essi riflette specifiche visioni del rapporto tra morte, memoria e società. Attraverso l'analisi delle loro caratteristiche architettoniche e simboliche, è possibile cogliere come queste tipologie incarnino le diverse fasi della modernizzazione italiana e le mutevoli strategie con cui il potere e le élite hanno tentato di disciplinare lo spazio del morire.

### 2.3.1 Cimitero egualitario (seconda metà del XVIII secolo)

Nel contesto delle riforme settecentesche promosse da sovrani illuminati e ispirate da principi di razionalizzazione sanitaria e di eguaglianza sociale, prende forma in Italia la tipologia del cimitero egualitario.<sup>145</sup> In linea con i progetti francesi e asburgici è caratterizzato da un'impostazione austera e priva di monumentalità. Questo modello si configura come una spianata suburbana recintata, priva di cappelle, decorazioni e gerarchie visive, spesso organizzata per età o genere<sup>146</sup>. La funzione di questi cimiteri non è tanto commemorativa quanto sanitaria e morale: si tratta di spazi pensati per la neutralizzazione del corpo morto in quanto possibile fonte di contagio, ma anche per affermare una nuova concezione della morte come grande livellatrice sociale<sup>147</sup>. L'esempio paradigmatico è rappresentato dal Cimitero delle 366 fosse a Napoli (1762)<sup>148</sup>, progettato da Ferdinando Fuga. Il progetto del recinto cimiteriale introduce un'organizzazione delle fosse d'inumazione, ispirata a criteri rigorosi e sistematici, deposte all'interno di un grande campo uniforme, diviso ordinatamente in 366 aperture funerarie, una per ciascun giorno dell'anno (incluso quello bisestile)<sup>149</sup>. Il sistema prevede che ogni fossa, numerata secondo il giorno dell'anno corrispondente, venga riutilizzata ciclicamente con cadenza annuale, così da ridurre il rischio di esalazioni nocive dovute alla decomposizione. L'organizzazione dello spazio tiene conto delle esigenze pratiche legate all'uso di macchinari per la sepoltura, pianificando i percorsi e gli spazi di manovra per garantirne l'efficienza. I corpi vengono avvolti in un sudario e coperti di calce viva che viene rimossa solo dopo un anno, al termine del naturale processo di decomposizione.<sup>150</sup> Questo

---

<sup>145</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 115.

<sup>146</sup> O. Selvafolta

<sup>147</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 25.

<sup>148</sup> P. Giorndano, *Il disegno dell'architettura funebre. Napoli Poggio Reale, Il cimitero delle 366 fosse e il sepolcreto dei colerici*, Alinea, Firenze 2006, pp. 90-181.

<sup>149</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 25.

<sup>150</sup> P. Giorndano, *Il disegno dell'architettura funebre*, cit. p. 93.

progetto si configura pertanto come un intervento marcatamente tecnico, orientato a rispondere alle esigenze igienico-sanitarie dell'epoca. Privo di ogni elemento celebrativo o individualizzante, il cimitero ideato da Fuga si distingue per la sua impostazione laica, funzionale e razionale, concepita come un dispositivo meccanico efficiente, destinato a diventare un modello per progetti successivi.<sup>151</sup>

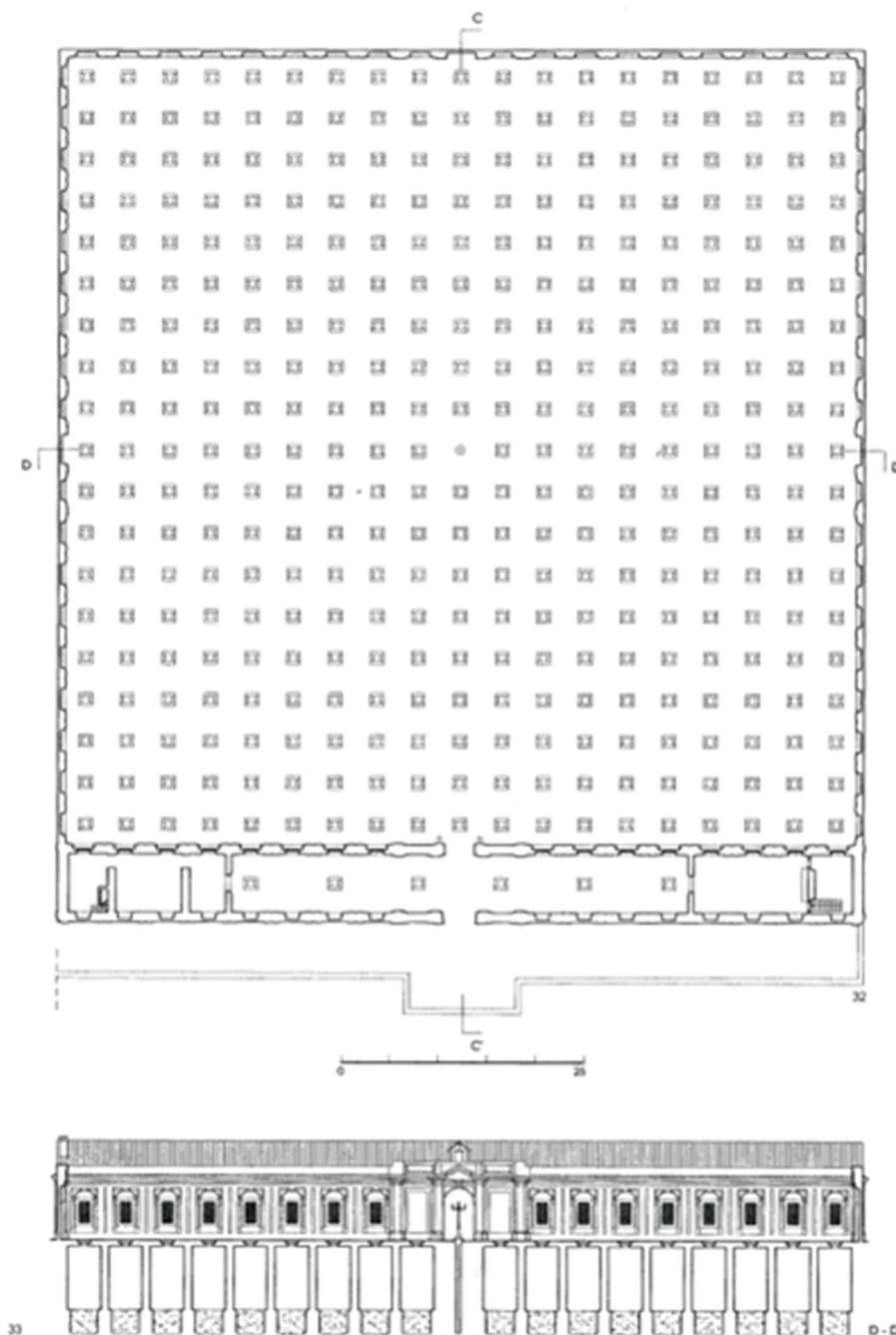


fig. 16 Pianta e prospetto interno del cimitero delle 366 fosse di Napoli e rappresentazione delle bocche di fossa e delle camere ipogee per l'inumazione dei cadaveri in P. Giordano, *Il disegno dell'architettura funebre*, cit., p. 108.

<sup>151</sup> L. Bertolaccini, *Primi atti nella definizione dei moderni impianti cimiteriali* in Giuffrè M., Mangone F., Pace S., Selvafolta O. (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia*, cit., p. 18.

Il caso di Modena, tuttavia, offre un esempio ancor più radicale e interessante sotto il profilo politico e architettonico. Francesco III, dopo aver governato la Lombardia per quasi vent'anni, importa nel Ducato modenese le riforme milanesi e viennesi in materia funeraria, traducendo un orientamento igienista e anticlericale in un progetto architettonico privo di ogni retorica simbolica<sup>152</sup>. Il disegno iniziale, di Gian Francesco Zannini (*fig.17*) risponde alle problematiche individuate da precise inchieste sanitarie e prevede un recinto murario elevato, composto da "arche" comuni disposte in forma di bastione, privo di cappelle o spazi liturgici. Esso rivela una volontà precisa di negare alla morte ogni carattere celebrativo<sup>153</sup>. Anche in questo caso, vediamo l'architettura ridotta alla sua funzione puramente tecnica: un "deposito di cadaveri"<sup>154</sup> meramente orientato all'isolamento e lo smaltimento dei corpi, un sistema chiuso e sotterraneo dove il potere si esercita non attraverso la monumentalità, ma attraverso l'anonimato e la segregazione<sup>155</sup>. Tuttavia, come sottolineano le fonti e l'analisi di Bulgarelli, il progetto si scontra fin da subito con resistenze multiple: la nobiltà, offesa dalla perdita dei sepolcri gentilizi; il clero, marginalizzato; il popolo, scandalizzato dalle modalità spoglie e notturne delle sepolture. In questo contesto, assume particolare rilievo il Saggio intorno al luogo del seppellire di Scipione Piattoli<sup>156</sup> (1774), pamphlet di sostegno al progetto ducale.

La parabola del cimitero di San Cataldo, dalla sua costruzione nel 1773 fino alla sua trasformazione in luogo gerarchizzato e dotato di cappella nel 1777<sup>157</sup>, evidenzia così i limiti strutturali del riformismo illuminato: pur anticipando i principi moderni di sanità pubblica e amministrazione urbana, rivela l'impossibilità di eliminare la funzione simbolica, religiosa e identitaria della morte.<sup>158</sup> La reintroduzione delle distinzioni sociali, l'edificazione tardiva della cappella, l'assegnazione delle arche per categorie di merito e rango segnano il compromesso tra ideologia e realtà: il ritorno di quel "bisogno di rappresentazione" che il progetto voleva negare.<sup>159</sup> Il cimitero egualitario, proprio come nei territori asburgici, si rivela un'utopia

---

<sup>152</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 254.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 13.

<sup>155</sup> M. Bulgarelli, *L'affare delle sepolture a Modena*, cit. p. 11.

<sup>156</sup> S. Piattoli, *Saggio intorno al luogo del seppellire*, Venezia, 1774. Disponibile online: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_1SlZM2WmKCUC/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_1SlZM2WmKCUC/page/n5/mode/2up) Ultima consultazione il 10/07/2025.

<sup>157</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 254.

<sup>158</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 115.

<sup>159</sup> M. Bulgarelli, *L'affare delle sepolture a Modena*, cit. p. 11.

razionalista destinata al fallimento, perché incapace di rimuovere, come nota acutamente il testo, “la dimensione del sacro, la potenza del simbolo, la rassicurazione dei riti”<sup>160</sup>.

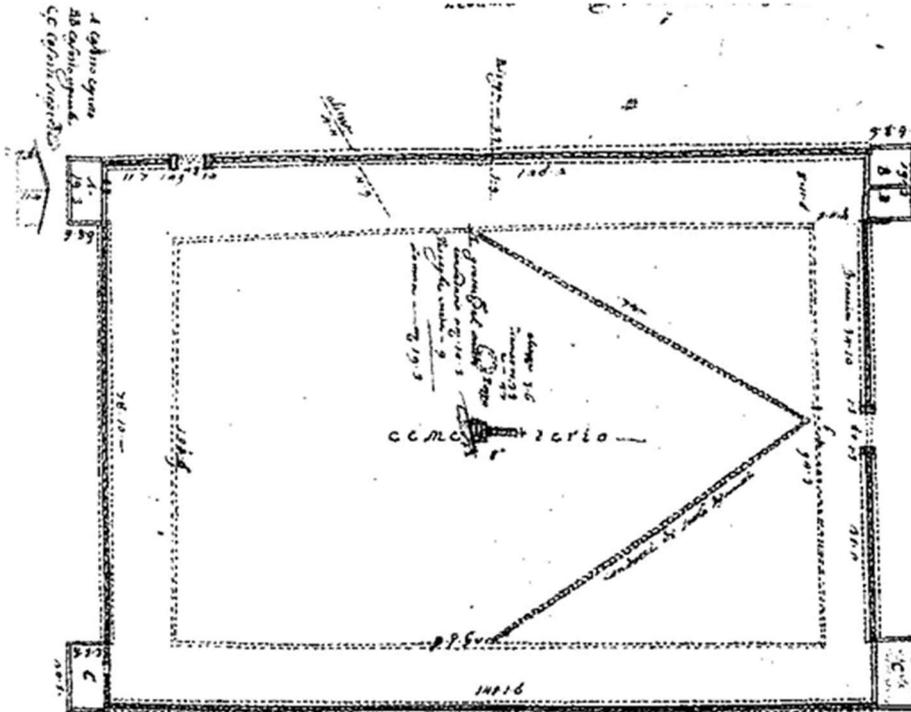


fig. 17 Gian Francesco Zannini, *Pianta del cimitero di San Cataldo di Modena, 1776*, in M. Bulgarelli, *L'affare delle sepolture a Modena nella seconda metà del XVIII secolo*, cit., p. 227.

### 2.3.2 Cimitero meritocratico o accademico (fine XVIII – inizio XIX secolo)

Nel passaggio tra la fine del XVIII e l’inizio del XIX secolo, si afferma in ambito teorico la tipologia del cimitero meritocratico, promossa dagli ambienti accademici e intellettuali ponendosi in forte contrasto alla crisi del sepolcro aristocratico e all’anonimato radicale dell’ideale egualitario.<sup>161</sup> Si afferma una tendenza a concepire i cimiteri come luoghi in cui le sepolture sono ordinate in base al merito personale, riflettendo valori morali, intellettuali o professionali. Tale prospettiva, pur in sintonia con alcuni principi dell’Illuminismo, si distingue

<sup>160</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 254.

<sup>161</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 261.

dall'uguaglianza assoluta e conserva una distinzione tra defunti illustri e popolazione comune.<sup>162</sup> Questa nuova concezione del sepolcro pubblico nasce da una visione pedagogica della memoria: il cimitero diviene un pantheon civile in cui la società onora i suoi migliori membri, secondo criteri di merito e utilità collettiva.<sup>163</sup>

Tali progetti, in continuità con ciò che accadeva in Francia erano spesso confinati alla dimensione utopica o di concorso e si connotano per una forte monumentalità e una sintassi architettonica classicista, che attinge all'iconografia del foro romano, del mausoleo imperiale e del tempio greco, dando vita a percorsi assiali, porticati, colonne onorarie, spazi scenografici ordinati in funzione celebrativa e didattica.<sup>164</sup>

I concorsi dell'Accademia di San Luca offrono una testimonianza eloquente di queste tendenze. Il Concorso Clementino del 1795 richiede un progetto con una piazza circolare e una cappella sepolcrale segnando un passaggio stilistico decisivo dal tardo barocco al neoclassicismo e introducendo esplicitamente l'idea di una classificazione morale dei defunti.<sup>165</sup> Come nel progetto premiato di Giovanni Campana (*fig. 18*), che riporta un versetto evangelico a sottolineare la distinzione tra “quelli che hanno fatto il bene” e “quelli che hanno fatto il male”<sup>166</sup>. Il disegno propone una gerarchia spaziale netta: monumenti a figura piena per i grandi uomini, sepolture distinte per ordini sociali o meriti specifici, assi visuali che guidano il visitatore attraverso un percorso morale tra le glorie del passato. La struttura, fortemente simmetrica e assiale, è dominata da una grande cupola centrale ispirata alla tradizione romana, affiancata da corpi porticati e conclusa da piramidi monumentali. I riferimenti all'antico Egitto, alla Roma imperiale e al Rinascimento si fondono in un linguaggio scenografico e monumentale più votato alla rappresentazione simbolica e all'armonia formale che alla funzionalità concreta.<sup>167</sup> Dieci anni dopo, il Concorso del 1805, influenzato dall'editto napoleonico di Saint-Cloud (1804), unisce alla nozione di uguaglianza sociale la celebrazione dei successi personali, prevedendo settori distinti per “uomini che si sono distinti per le loro origini, dignità, carattere o per essere illustri nelle arti e nelle scienze”<sup>168</sup>. I progetti vincitori di

---

<sup>162</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 116.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> M. Felicori, *Gli spazi della memoria*, cit. p. 31.

<sup>165</sup> L. Bertolaccini, *Città e Cimiteri*, cit. 72.

<sup>166</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 231.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> A. Cipriani, P. Marconi, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, De Luca, Roma 1974, p. 29.

Gioacchino Conti e Giovanni Passinati dividono i defunti in categorie professionali meritevoli, separate dai resti della popolazione meno illustre.<sup>169</sup> Il primo con un impianto lobato, dominato da una cappella centrale destinata a famedio per uomini illustri. L'accesso avviene attraverso un colonnato dorico e una sequenza di spazi gradualmente fino al vestibolo, mentre l'interno è caratterizzato da un ambulacro continuo con arcate, pilastri e colonne, oltre a nicchie e aule sepolcrali inserite nello spessore murario. La cappella, a pianta circolare e cupola cassettonata, fonde i modelli del Pantheon e della Rotonda palladiana. Pur di raffinata esecuzione, il progetto si limita a ricalcare modelli neoclassici consolidati, senza introdurre soluzioni innovative sul tema cimiteriale, già all'epoca considerati superati in nome dell'igiene pubblica.<sup>170</sup> Il secondo premio combina un impianto rettangolare con un semicerchio, centrato su una cappella sepolcrale. Ispirato all'architettura romana imperiale, dispone il campo di inumazioni secondo uno schema basilicale e colloca sarcofagi antichi in nicchie nello spessore del recinto. La composizione, anche in questo caso si distingue per l'uso sistematico di riferimenti romani, ma risulta appesantita da un formalismo eccessivo che ne limita la forza espressiva.<sup>171</sup> Malone conducendo un'analisi comparativa tra questi progetti e quelli delle accademie francesi mostra che le somiglianze formali, non derivano necessariamente da influenze dirette, ma spesso da un vocabolario architettonico condiviso. Fonti classiche come il Mausoleo di Alicarnasso, modelli medievali come il Campo Santo di Pisa, e l'iconografia funeraria rinascimentale costituiscono un patrimonio culturale comune a tutta l'Europa colta.<sup>172</sup> Più che un rapporto unidirezionale di influenza, si può parlare di parallelismo culturale alimentato da ideali comuni: il culto della memoria, la celebrazione dei grandi uomini, la creazione di spazi pubblici della morte in cui il cittadino può riconoscere modelli di virtù.

Come in Francia il cimitero meritocratico italiano rimane perlopiù un modello teorico, raramente realizzato nella sua interezza, ostacolato da problemi politici, economici e culturali.<sup>173</sup> La funzione educativa e laicizzante si scontra con la persistenza di una società ancora fortemente stratificata, in cui la trasmissione della memoria resta appannaggio delle famiglie e delle istituzioni religiose<sup>174</sup>. Inoltre, il linguaggio neoclassico adottato da questi

---

<sup>169</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 231.

<sup>170</sup> M. Felicori, *Gli spazi della memoria*, cit. p. 31.

<sup>171</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 72.

<sup>172</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 231.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 73.

progetti pur dotato di una grande forza simbolica, rischia di congelare la memoria in forme retoriche e monumentali, prive di reale radicamento nel vissuto collettivo. Dal punto di vista architettonico, questi cimiteri si presentano come spazi di rappresentazione più che di frequentazione, dove il cittadino è spettatore, non partecipe.<sup>175</sup>

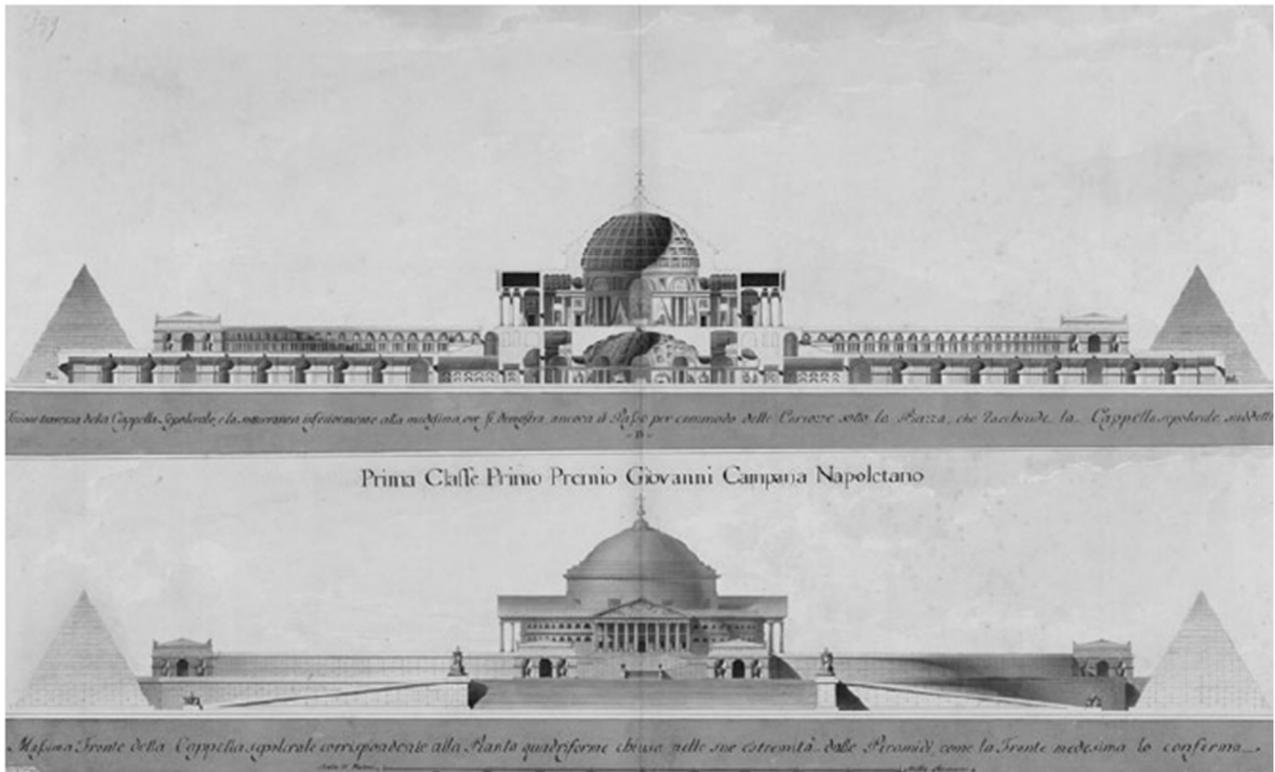


fig. 18 Giovanni Campana, progetto presentato al Concorso Clementino, 1795 in R.A. Etlin, *The Architecture of Death*. p. 112.

### 2.3.3 Cimitero monumentale borghese (XIX secolo)

L'evoluzione verso il cimitero monumentale, che si afferma progressivamente nel corso dell'Ottocento, nasce dall'intersezione di più fattori complementari e interdipendenti.<sup>176</sup> In primo luogo, il recepimento, in chiave italiana, dell'editto di Saint-Cloud (1804), che impone una riforma radicale delle pratiche funerarie, spostando i luoghi di sepoltura fuori dal tessuto urbano e uniformandone la gestione amministrativa. In secondo luogo, la persistenza e il

<sup>175</sup> M. Canella, *Paesaggi della morte*, cit. p. 17.

<sup>176</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p.234.

recupero della tradizione monumentale nazionale, radicata in esempi storici come il Camposanto di Pisa e il Pantheon romano, che forniscono modelli di riferimento per la definizione di una “architettura della memoria” capace di conciliare decoro e celebrazione. Terzo elemento determinante è il rifiuto ideologico e pratico del modello di cimitero-giardino d’ascendenza anglosassone, inadatto al contesto urbano, religioso e territoriale italiano. Infine, il quadro sociale mutato, segnato dall’ascesa della borghesia urbana e dalla sua volontà di autorappresentarsi, imprime al cimitero un carattere di spazio simbolico in cui si riflettono gerarchie, valori e ambizioni della nuova classe egemone. Il risultato di questa convergenza è la nascita di una tipologia complessa e fortemente codificata, la “città dei morti” ottocentesca: un impianto regolare e assiale, delimitato da recinzioni monumentali, dotato di una cappella centrale o di edifici-simbolo, popolato da loculi e da tombe a terra, ma anche da edicole e mausolei privati, che si organizzano secondo una gerarchia spaziale riflesso di quella sociale.<sup>177</sup> Nel corso dell’Ottocento, la trasformazione del cimitero in Italia prende avvio con l’editto napoleonico di Saint-Cloud (1804, applicato dal 1806), che rompe con le pratiche funerarie dell’Antico Regime vietando le sepolture intra moenia, imponendo la collocazione extraurbana dei cimiteri e affidandone la gestione ai comuni.<sup>178</sup> Dietro queste prescrizioni, motivate da esigenze igienico-sanitarie, vi è anche la volontà di razionalizzare e uniformare tali spazi, concependoli come strutture pubbliche recintate, ordinate e regolamentate, in cui ogni cittadino possa disporre di una tomba individuale. Tuttavia, la ricezione in Italia non è mai un’applicazione meccanica delle regole francesi. Gli architetti e le amministrazioni locali reinterpretano l’editto secondo sensibilità proprie, adattandolo ai contesti culturali e urbani.<sup>179</sup>

Il caso di Brescia è esemplare: il Cimitero Vantiniano, inaugurato nel 1815 e progettato da Rodolfo Vantini (*fig. 19*), parte dalle indicazioni napoleoniche ma le trasforma in un impianto di grande ambizione monumentale.<sup>180</sup> Le testimonianze coeve, intrise di orgoglio municipale, insistono sulla capacità della città di farsi promotrice di opere che onorano la religione, i costumi e la dignità nazionale, ponendo il nuovo camposanto tra i principali monumenti cittadini.<sup>181</sup> Si tratta di un riconoscimento che va oltre la mera funzionalità dell’infrastruttura e la colloca nella sfera della rappresentanza civica, dell’identità collettiva e dell’attrazione

---

<sup>177</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 234.

<sup>178</sup> L. Latini, *Cimiteri e giardini*, cit., p. 31.

<sup>179</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 234.

<sup>180</sup> O. Selvafolta, *Oltre la superstizione*, cit., p. 355.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

artistica, tanto da essere ammirata anche dai visitatori stranieri. L'opera di Vantini si distingue per un impianto quadrilatero dotato di una facciata monumentale, un fronte verso la città che integra l'accesso monumentale e la piazza antistante con il paesaggio<sup>182</sup>: il primitivo sentiero viene sostituito da un viale ampio e rettilineo, ornato da cipressi e cippi funerari in ricordo delle vie consolari romane. Il muro di cinta, elemento solitamente opaco e difensivo, viene reinterpretato come un colonnato dorico percorribile, aperto e ritmato, che richiama la stoà dell'antica Grecia (*fig. 20*).<sup>183</sup> Questa soluzione conferisce dignità architettonica ai confini del complesso e instaura un rapporto diretto con il tessuto urbano, affermando la presenza del cimitero non come elemento da celare, ma come polo di riferimento visivo e simbolico. Il centro compositivo è occupato dalla chiesa-tempio di ispirazione classica, da cui si dipartono i porticati che organizzano i percorsi interni e guidano lo sguardo verso elementi focali: una grande esedra, una piramide funeraria e una colonna-faro alta sessanta metri.<sup>184</sup> Il cimitero di Brescia si impone come modello non solo per il linguaggio architettonico, ma anche per l'approccio programmatico: concepito in rapporto diretto con il tessuto urbano, affermando la presenza del cimitero non come elemento da celare, ma come polo di riferimento visivo e simbolico. Questo approccio si distingue nettamente dalle soluzioni settecentesche di derivazione asburgica, come i fopponi milanesi del 1786<sup>185</sup>, che si presentano come semplici campi recintati, privi di monumentalità e destinati a sepolture collettive con poche lastre lapidee. In Italia, dunque, l'editto di Saint-Cloud, pur concepito per esigenze pratiche e sanitarie, diventa presto un'occasione per elaborare un modello di cimitero più complesso, in cui ordine e decoro si intrecciano con ambizioni rappresentative e valori simbolici.

---

<sup>182</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 235.

<sup>183</sup> O. Selvafolta, *Oltre la superstizione*, cit., p. 356.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 212.

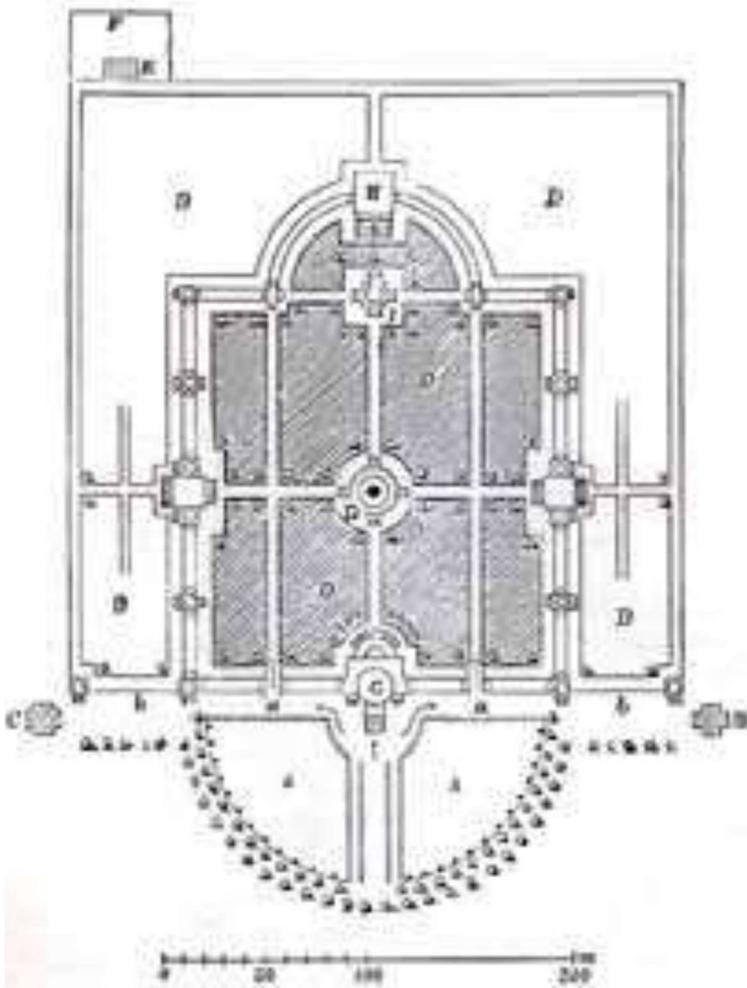


fig. 19 Pianta del cimitero di Brescia dell'architetto Rodolfo Vantini, dal 1815 con i successivi ampliamenti del recinto originale in D. Donghi, *Manuale dell'architetto*, vol. II, Utet, Torino 1923, p.322.



fig. 20 Prospetto e viale di accesso al Campo Santo di Brescia, 1829 incisione Milano, *Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli*, già in O. Selvafolta, *Oltre la superstizione*, cit., p. 356.

Se la norma francese fornisce la cornice, il contenuto formale deriva in gran parte dalla tradizione italiana. Il primo grande riferimento è il Pantheon romano: come accade anche a Brescia la sua pianta centrale, la cupola e il pronao corinzio diventano il modello di molte cappelle centrali dei cimiteri ottocenteschi, soprattutto dopo la Restaurazione.<sup>186</sup> Questo richiamo alla Roma antica non è solo estetico, ma carico di significato politico: nell'età del Risorgimento, l'adozione di forme classiche rivendica continuità con la grandezza italiana e si lega a un'idea di memoria nazionale. Oltre a questi due modelli principali, l'architettura funeraria ottocentesca si nutre di riferimenti all'antico colombario romano (ripreso nei loculi sovrapposti), ai templi circolari (Vesta a Tivoli, Fortuna a Palestrina) e a basiliche paleocristiane, creando un repertorio tipologico storicista capace di adattarsi ai diversi contesti.<sup>187</sup> Mentre il Camposanto monumentale di Pisa, costruito tra il 1278 e il 1348, rappresenta un precedente cruciale: un recinto porticato che separa il luogo di sepoltura dal tessuto urbano e lo dota di monumentalità architettonica. La distinzione gerarchica interna costituisce un modello di organizzazione sociale dello spazio che riemerge nei cimiteri ottocenteschi. Nel XIX secolo il Camposanto è percepito come modello ideale sia per la sua architettura sia per le sue implicazioni civiche e patriottiche.<sup>188</sup> Autori come Giuseppe Rovani (1854) lo descrivono come il "primo cimitero monumentale", mentre gli architetti come Luigi Tatti ne riprendono la struttura a chiostro nei progetti per Como.<sup>189</sup>

La collocazione, in posizione elevata e in un contesto di alto valore storico-artistico, implica fin dall'inizio la necessità di una sistemazione architettonica capace di conferire decoro e dignità collettiva. Il primo progetto, redatto da Biagio Magistretti, professore di disegno presso il liceo locale, prevede un portico formato dall'aggregazione di celle funerarie private, con una cappella centrale sul lato dell'ingresso<sup>190</sup>. Questo impianto, interamente affidato all'iniziativa e alle disponibilità economiche delle famiglie, mostra rapidamente i suoi limiti: l'eterogeneità dei contributi e la mancanza di un disegno unitario non garantiscono quel prestigio urbano che le amministrazioni auspicano. A partire dagli anni Quaranta interviene quindi il giovane architetto Luigi Tatti, che inizialmente si concentra sulla cappella ma presto estende il proprio lavoro alla "sistemazione e all'adornamento" dell'intero complesso. Il suo

---

<sup>186</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 241.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> E. Tolaini, *Campo Santo di Pisa: progetto e cantiere*, p.135.

<sup>189</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 242.

<sup>190</sup> O. Selvafolta, *Oltre la superstizione*, cit., p. 336.

progetto, pur mantenendo la tipologia a recinto porticato, si adatta alle particolarità del sito in pendio e di scarsa profondità, sviluppando un perimetro molto esteso lungo le linee orizzontali del terreno (fig 21). L'impianto si articola in tre campi porticati, con quello centrale di maggiore ampiezza e dominato dalla cappella come fulcro visivo e simbolico. L'adozione del recinto, anziché del tipo a giardino che la topografia potrebbe suggerire, è oggetto di discussioni e critiche.<sup>191</sup> Tatti si difende con una "memoria apologetica" pubblicata nel 1850<sup>192</sup>, in cui giustifica le proprie scelte tipologiche, l'uso di materiali durevoli ed economici, il contenimento dei costi, la regolamentazione dei segni funebri e la sistemazione delle strade di accesso. Sul piano stilistico, la scelta del neoclassico rimane sostanzialmente incontestata: sobrio, autorevole e incline all'economia compositiva grazie alla ripetizione modulare delle sue componenti, esso si conferma adatto tanto a complessi monumentali quanto a contesti più modesti.<sup>193</sup> Proprio questa adattabilità favorisce la diffusione del modello in Lombardia, in un processo di emulazione dai grandi cimiteri verso i centri minori.

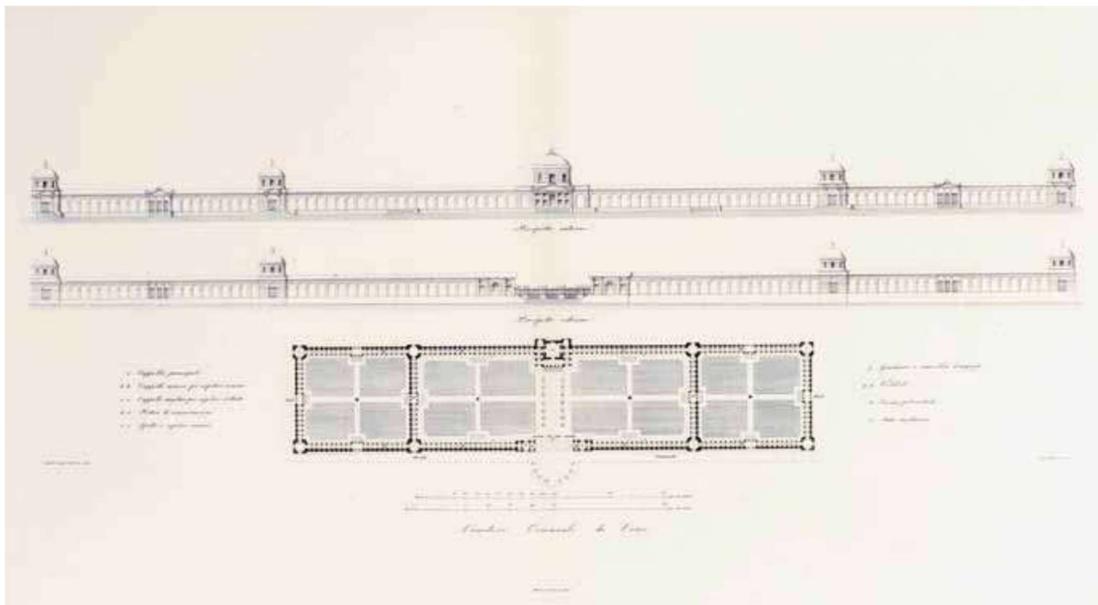


fig. 21 Luigi Tatti, Pianta e prospetto del cimitero di Como, già in O. Selvafolta, *Oltre la superstizione*, cit., p. 342.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> A.A. V.V., *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, atti del convegno (Ateneo di Brescia), Brescia 1995.

<sup>193</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 247.

A partire dal modello del Père-Lachaise, pensato come un grande parco paesaggistico, con vialetti sinuosi, scorci pittoreschi, alberature scenografiche e un'atmosfera che unisce meditazione e godimento estetico, il modello del cimitero-giardino si diffonde nell'Europa del Nord e in America.<sup>194</sup> In Italia, come risulta dal caso di Tatti a Como, questo modello fatica a trovare spazio. A ostacolarne l'adozione intervengono anzitutto motivi religiosi: nella tradizione cattolica il cimitero è prima di tutto un'area consacrata, e il recinto che lo delimita non è un semplice confine fisico, ma una soglia simbolica che separa il luogo sacro da quello profano. L'idea di aprirlo a un impianto paesaggistico, con percorsi liberi e spazi verdi continui, rischia di attenuare quella percezione di separazione netta che garantisce la sua sacralità. Si aggiungono poi ragioni urbane: molte città italiane dell'epoca hanno un tessuto compatto, ancora in parte racchiuso entro mura, e difficilmente dispongono di grandi appezzamenti extraurbani adatti a un cimitero-parco.<sup>195</sup> Quando lo spazio c'è, è spesso destinato ad altre funzioni agricole, militari o produttive, rendendo più semplice e pratico adottare schemi più compatti e geometrici. Infine, la tradizione architettonica italiana è abituata a delimitare gli spazi con murature e impianti geometrici, piuttosto che a dissolverli in ampi scenari naturali. Per queste ragioni, il modello che si afferma in Italia è di tipo architettonico: il cimitero viene immaginato come una vera e propria "città dei morti", ordinata secondo assi prospettici, con portici che scandiscono i percorsi, cappelle che segnano i nodi principali e spazi organizzati in base a criteri di gerarchia e decoro.<sup>196</sup> Non un parco in cui le tombe si disperdono nel verde, ma un organismo urbano in miniatura, in cui l'architettura e la disposizione degli spazi traducono in pietra e in ordine visivo le strutture sociali dei vivi. Il contesto sociale dell'Ottocento, poi, vede la progressiva affermazione della borghesia urbana come classe dominante. Attraverso il cimitero, la borghesia costruisce una memoria visibile e duratura, in cui l'architettura funeraria diventa strumento di legittimazione e autocelebrazione.<sup>197</sup> Il cimitero monumentale diventa così un luogo moralizzante: passeggiare tra i viali significa leggere un'enciclopedia di valori borghesi, ammirare le opere di artisti locali e nazionali, partecipare a una liturgia laica della memoria collettiva. Tuttavia, la presunta universalità del messaggio nasconde una selezione

---

<sup>194</sup> Ibidem.

<sup>195</sup> L. Bertolaccini, *Città e cimiteri*, cit. p. 43.

<sup>196</sup> M. Canella, *Paesaggi della morte*, cit. p. 21.

<sup>197</sup> R.A. Etlin, *The Architecture of Death*, cit. p. 247.

sociale: la monumentalità è accessibile solo a chi dispone di risorse, mentre la maggior parte della popolazione resta confinata in sepolture comuni o in loculi seriali.<sup>198</sup>

Il cimitero monumentale ottocentesco è dunque il risultato di un compromesso tra norma e tradizione, innovazione e conservazione. La normativa napoleonica fornisce la struttura amministrativa e funzionale; la tradizione italiana offre i modelli formali e simbolici; il rifiuto del cimitero-giardino impone una struttura chiusa e ordinata; la borghesia imprime il contenuto ideologico e la spinta alla monumentalizzazione. Questo spazio è al tempo stesso pubblico e gerarchico, laico e permeato di simboli religiosi, civico e familiare. La sua architettura riflette la complessità dell'Italia post-napoleonica e preunitaria, dove le tensioni tra Chiesa e Stato, tra ideali risorgimentali e interessi municipali, tra universalismo e distinzione di classe si traducono in scelte formali e distributive.

---

<sup>198</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 251.

### 3. Caso studio: il Cimitero delle Villetta di Parma



*Posizionamento delle strutture cimiteriali rispetto alla città in rosso: (elaborazione personale da M. Rossi (a cura di), Città perduta, Architetture ritrovate, cit. p.8-9)*

1. *Cimitero dell'Ospedale della Misericordia*
2. *Cappella di San Nicomede*
3. *Progetto della Congregazione della Misericordia, 1764*
4. *Ipotetico dimensionamento e posizionamento del progetto del Fontanesi, 1767*
5. *Cimiteri e effettivamente realizzati fuori porta S. Croce, 1767-1817*
6. *Ipotetico progetto di Cocconcelli, 1785*
7. *Ipotetico dimensionamento e posizionamento dei due cimiteri gemelli fuori Porta Santa Croce e San Michele, 1811*
8. *Ipotetico posizionamento del progetto di Cocconcelli, 1813*
9. *Ipotetico posizionamento del cimitero degli Ebrei, 1813*
10. *Orto della Villetta, 1817*

### 3.1 Alle origini del cimitero: cartografia, progetti e dibattito funerario a Parma prima di Maria Luigia (1764-1817)

#### 3.1.1 Il cimitero dell'Ospedale della Misericordia

La situazione cimiteriale a Parma, prima dell'arrivo di Maria Luigia, si può comprendere dalla lettura della cartografia storica, che non solo testimonia la collocazione fisica degli spazi sepolcrali, ma riflette anche la visione dell'ordine urbano e sociale del tempo, in cui lo spazio della morte non è ancora concepito come una funzione pubblica e urbana autonoma, ma viene affidata ai singoli istituti ecclesiastici.<sup>1</sup>

Il riferimento più interessante è *l'Atlante Sardi* (1767), dove è rappresentato un unico spazio destinato alle sepolture: un piccolo rettangolo adiacente all'Ospedale della Misericordia (l'attuale Ospedale Vecchio)<sup>2</sup> verso il Giardino (*fig.2*). Non sono state rinvenute descrizioni o documenti archivistici specifici riguardo a questo cimitero, ma per dimensioni e posizione si può supporre che fosse destinato all'inumazione dei monaci della Congregazione. Come in molte città dell'Italia settentrionale e dei territori austriaci, anche a Parma le comunità monastiche gestivano spazi sepolcrali riservati, solitamente interni o adiacenti ai conventi. Questa prassi rifletteva l'idea di uno spazio sacro riservato a una comunità eletta.<sup>3</sup> Mentre per quanto riguarda la sepoltura degli indigenti dell'Ospedale, è ben documentato<sup>4</sup> l'utilizzo della cappella di San Nicomede, annessa all'Ospedale (*fig. 1*). Come evidenzia Grazia Tomasi nel suo saggio, "le sepolture religiose, in uso presso le comunità monastiche e gli ospedali, erano fortemente simboliche, riservate a una cerchia chiusa, e rifiutavano l'idea di commistione tra i corpi, soprattutto quelli degli emarginati".<sup>5</sup> La riforma cimiteriale illuminista mira invece a

---

<sup>1</sup> L. Nuti, *La città come oggetto di rappresentazione. Genesi di un'iconografia urbana moderna*, in "Storia d'Italia. Annali 5: Il paesaggio", a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1982, p. 553.

<sup>2</sup> Fondato dal comune di Parma nel XV secolo aveva inizialmente il compito di soccorrere gli infermi ma poi divenne anche ospizio per orfani. Nel 1545 gli fu annesso l'Ospedale dei lebbrosi detto anche di San Lazzaro. Con decreto del 7 marzo 1806 fu aggregato all'Amministrazione degli ospizi civili. Per approfondimenti si veda: M. Gazzini, R. Tanzi, *L'ospedale e la società cittadina nei secoli XII e XIII*, in R. Greci "L'ospedale di Parma in età medievale", Clueb, Bologna 2004, pp. 3-27; G. Albin, *Carità e assistenza nel Quattrocento parmense: le istituzioni, gli uomini*, in A. Mora (a cura di), "Storia di Parma. Il Medioevo, Economia, società, memoria", Mup, Parma 2011, pp. 215-256.

<sup>3</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 215.

<sup>4</sup> M. O. Banzola, *L'Ospedale Vecchio di Parma*, Parma, Palatina Editrice, 1980, pp. 48-52.

<sup>5</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*. cit. p. 37.

universalizzare la morte e la sepoltura. Oggi la cappella è scomparsa, ma rimangono due disegni di Alessandro Sanseverini che ne descrivono la pianta e il prospetto interno<sup>6</sup>.

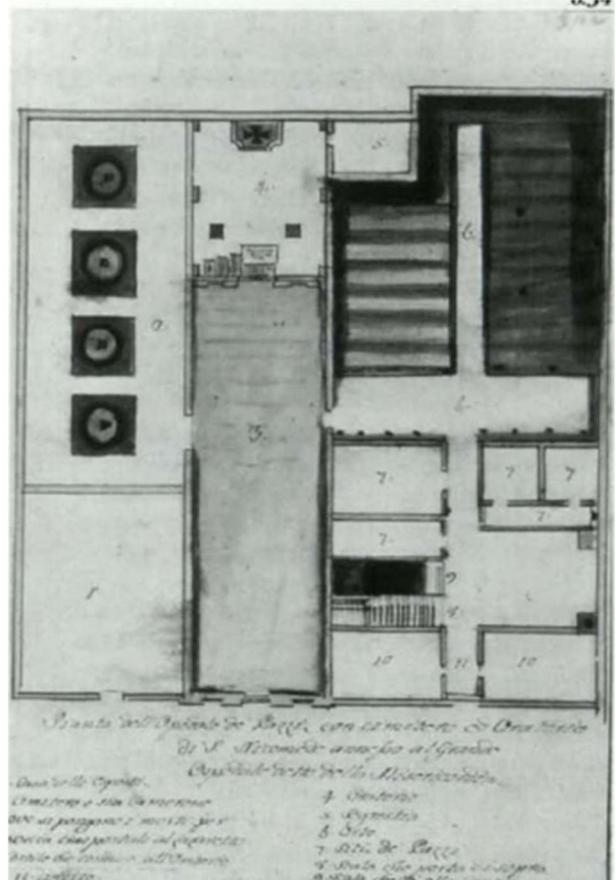


fig. 1 a- 1b Alessandro Sanseverini, Pianta dell'Ospedale de' Pazzi con cimitero ed oratorio di San Nicomede annesso al Grande Ospedale detto della Misericordia e Facciata interna dell'Oratorio di San Nicomede. China acquerellata su carta, XVIII sec., fine in ASPR, Raccolta Sanseverini, vol. II/13a, 13d. Già in G. GONZZI, I luoghi della storia. Atlante topografico parmigiano vol. II, PPS, Parma 2001 p. 30.

<sup>6</sup> ASPR, Raccolta Sanseverini, vol. II/13a, 13d.

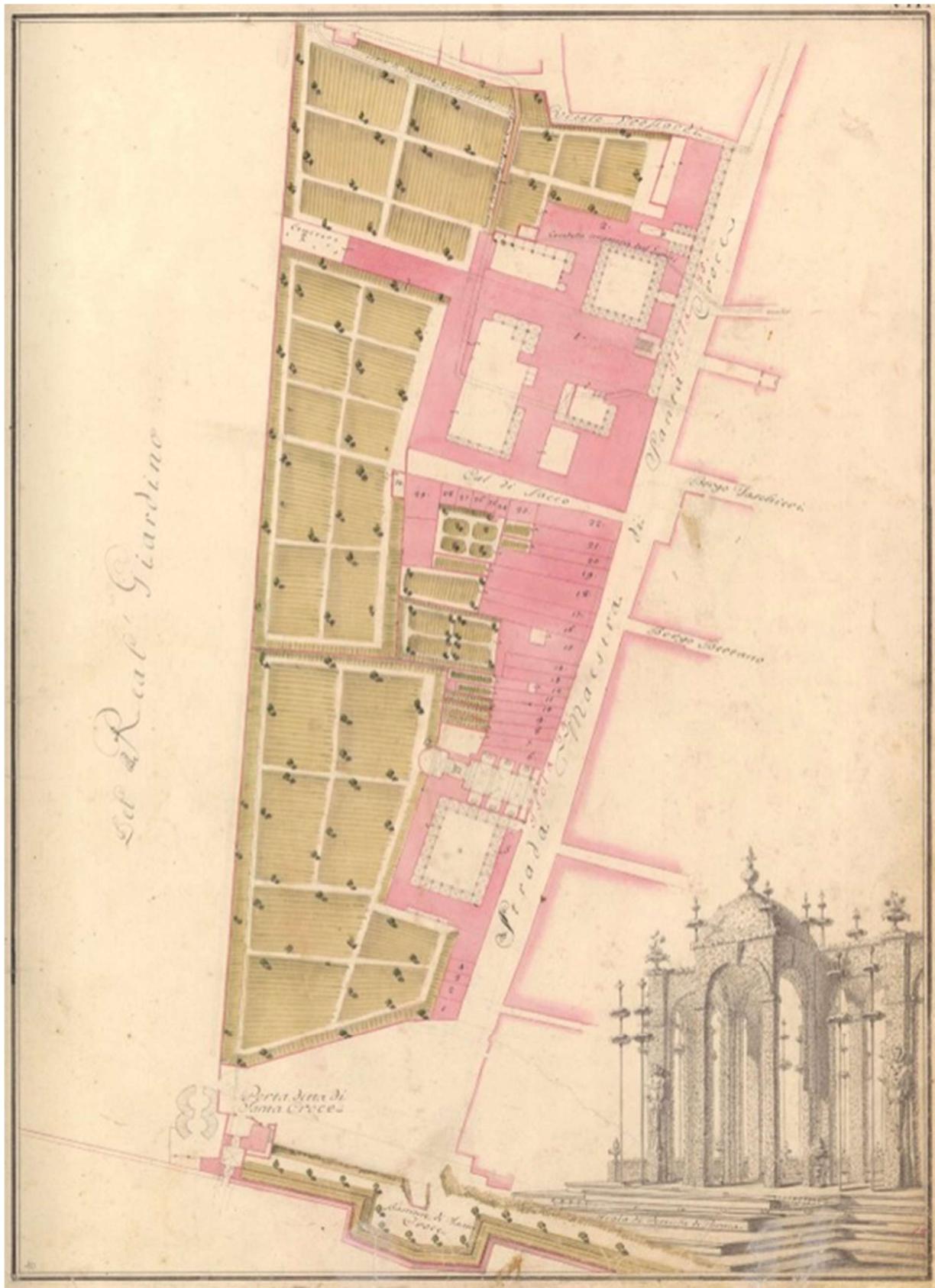


fig. 2 Gian Pietro Sardi, *La città di Parma delineata, e divisa in isole...* Tav VII. cit. p. 7. Nella tavola è riportata la sezione di città relativa al bastione di Santa Croce, con la porta e l'omonima Strada Maestra. È rappresentato l'Ospedale della Misericordia con la porzione di terreno destinato alle sepolture, denominato nel disegno Cimitero.

### 3.1.2 I cimiteri intorno a porta Santa Croce

Come accade nelle altre città del nord Italia, il dibattito sulla necessità di creare un cimitero unico, che rispecchi la nuova sensibilità illuminista, sul modello di Parigi e delle capitali europee, si sta diffonde in quegli anni. Le amministrazioni di Parma mostrano, in questo contesto, una profonda consapevolezza del dibattito internazionale, favorita anche dai rapporti culturali e politici con la Francia.<sup>7</sup> Tuttavia, la scelta del luogo in cui collocare un simile stabilimento si rivela complessa: da un lato vi sono le preoccupazioni igienico-sanitarie, gli inconvenienti legati al trasporto delle salme e alla necessità di oltrepassare la cinta daziaria; dall'altro, emergono timori per la sicurezza e per il rischio che l'eccessiva distanza dei defunti dal centro urbano li allontani anche dal suffragio e dalla memoria dei passanti.<sup>8</sup>

Nel 1764<sup>9</sup>, un progetto anonimo (*fig. 3*) presentato dalla Congregazione della Misericordia propone, per ovviare a queste problematiche “la trasformazione dello spazio tra il sagrato della chiesa di Santa Croce e le mura cittadine”<sup>10</sup>, per trasferire le funzioni cimiteriali da San Nicomede a un luogo non ancora completamente esterno alla cinta muraria, ma più decentralizzato e conforme alle norme igienico-sanitarie.<sup>11</sup> Nell'unico disegno a noi pervenuto<sup>12</sup>, il progetto presenta un impianto rettangolare circondato da portici, viene anche definito il prospetto della cappella con un linguaggio tardobarocco, probabilmente disegnato da un membro della famiglia Bettoli<sup>13</sup>. Anche se questo progetto non fu mai realizzato, è realisticamente servito come base per lo sviluppo di un nuovo progetto di cimitero, firmato da Luigi Fontanesi e rinvenuto in una lettera al ministro Du Tillot datata 1767<sup>14</sup> (*fig.4-5*). In questo cimitero, che doveva sorgere in una porzione di città compresa tra porta Santa Croce e porta San Francesco<sup>15</sup>, ritroviamo un impianto regolare e porticato, questa volta di forma quadrata, diviso in quadranti da due maniche di portici. Il disegno restituisce una certa ricerca di

---

<sup>7</sup> V. Banzola, *Parma la città storica*, cit. p. 436.

<sup>8</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria. Botanica funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma*, Tesi di Dottorato, Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura, Università di Parma, A.A. 2010-11, rel. M. Rossi, A. De Poli, p. 216.

<sup>9</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 31.

<sup>10</sup> ASPR, *Du Tillot*, b.70, p.146. Planimetria e prospetto del progetto e relazione, 1764.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 31.

<sup>14</sup> ASPR, *Edilità dello Stato*, b.2 f.1. Planimetria, prospetto del progetto e relazione, 1767.

<sup>15</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia. Atlante topografico parmigiano vol. I*, PPS, Parma 2001, p. 44.

monumentalità, che si discosta da una concezione più radicale di “deposito di morti”<sup>16</sup> per sottolineare la sacralità del luogo, dimostrando, di fatto un certo anticipo sulle città del nord Italia, ancora legate alla visione egualitaria delle sepolture. A questo scopo sono presenti un oratorio, denominato Chiesa del Suffragio, posto sul prospetto principale in posizione centrale, e due cappelle laterali; un tempio centrale sorge all’incrocio delle due maniche. Un’elevazione architettonica descrive come doveva apparire il porticato: una serie di archi a tutto sesto con chiave di volta decorata, sorretti da semplici pilastri, intervallati da lesenature di ordine ionico. Un piano finestrato sovrasta l’ambulacro, le aperture arcuate sono decorate da modanature semplici e divise da paraste doriche. La copertura è nascosta da una balaustra e pannelli decorati a motivi floreali e festoni. Neanche questo progetto, tuttavia, vedrà una realizzazione<sup>17</sup>. Solo due anni più tardi, nel 1769, si assiste alla prima costruzione di un cimitero, probabilmente sorto dalla rifunzionalizzazione di un lazzaretto appena fuori porta Santa Croce, sulla strada di Piacenza.<sup>18</sup> Questo primo esempio di cimitero *extra moenia* è da intendersi come servizio accessorio al vicino Ospedale della Misericordia e veniva utilizzato principalmente per la sepoltura degli indigenti, mentre per la popolazione comune continuava la consuetudine delle inumazioni all’interno delle chiese.

*“Poche Tavole di terreno spettante al Patrimonio degli Ospizj di questa Città servivan di seppellimento de' morti in quegli Stabilimenti. I morti della Città si seppellivano nelle Chiese”<sup>19</sup>*

Questa resistenza alla riforma delle pratiche sepolcrali, ben testimoniata dalla permanenza delle inumazioni nelle chiese, mostra come le abitudini radicate e il valore simbolico della sepoltura *intra moenia* siano profondamente radicati nella mentalità collettiva, spesso in contrasto con l’azione normativa delle autorità civili e sanitarie.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p.11.

<sup>17</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 31

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> ASPR, *Segreteria di Gabinetto*, b. 205, 10 novembre 1819.

<sup>20</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 265.

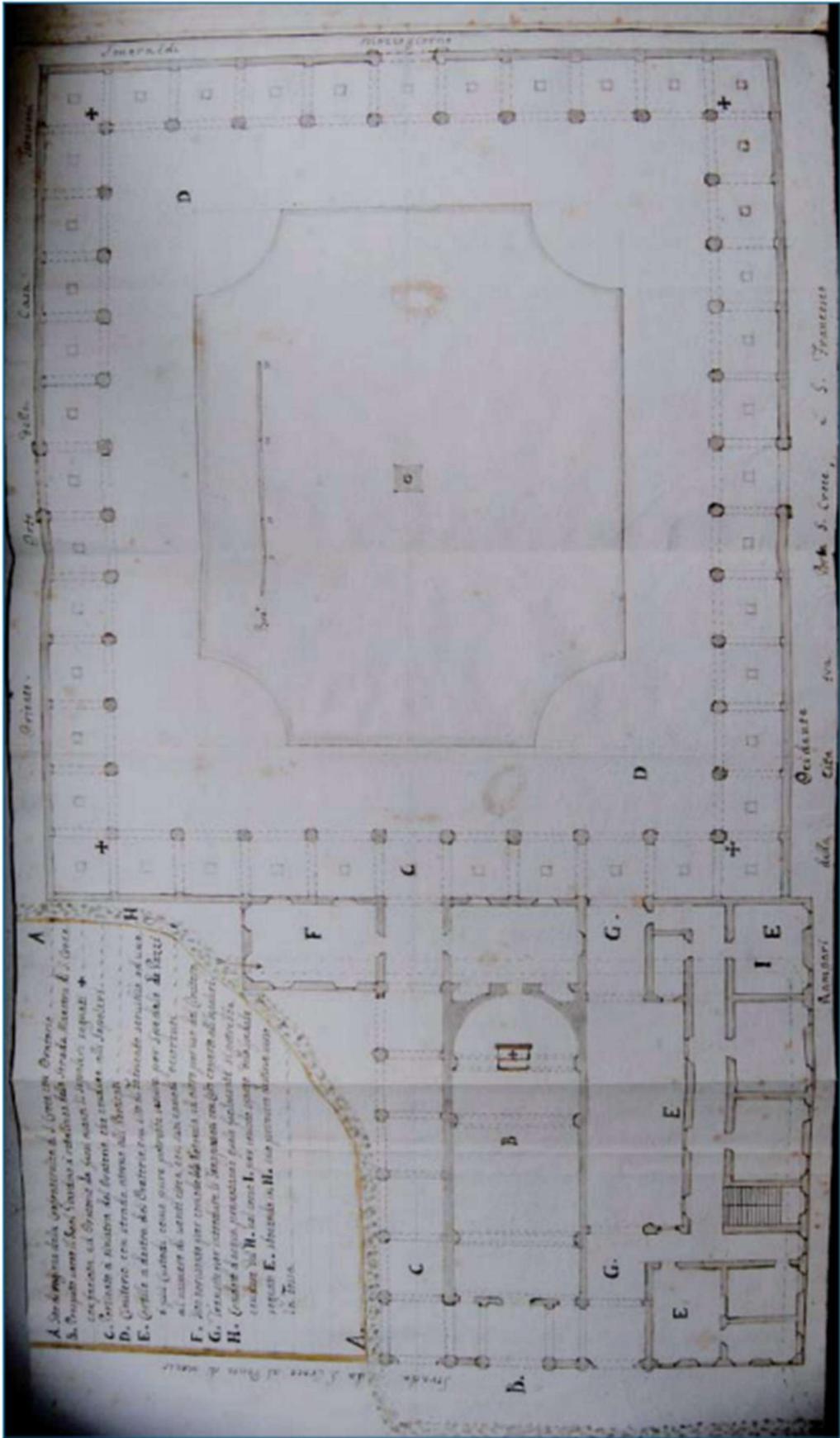


fig. 3 S.A., Progetto per creare un grande cimitero per l'Ospedale della Misericordia, china su carta, 1764 in ASPR, Archivio Du Tillot, b.70 p.146.



fig. 4-5 Luigi Fontanesi, Facciata e pianta di un cimitero da realizzarsi a Porta Santa Croce. China su carta, 1767 in ASPR, Edilità dello Stato, b. 2, f. 1.

Giuseppe Coconcelli<sup>21</sup>, incaricato dal Comune di Parma, redige una perizia sul cimitero dell'Ospedale della Misericordia<sup>22</sup>, chiarendo la situazione delle sepolture intorno a Porta S. Croce. Egli analizza quattro aspetti principali: ubicazione, forma, estensione e spesa. Pur non condividendo pienamente l'allontanamento del cimitero dalla città, si attiene alla decisione già presa e si concentra sulla scelta del sito più adatto, individuandolo tra le porte S. Croce e S. Francesco, vicino alla strada di Vicofertile. Valuta positivamente il progetto dell'Ospedale per la sua funzionalità e valore estetico, ma lo ritiene troppo costoso. Propone quindi una soluzione più semplice ed economica: un recinto per inumazioni, con una cappella, una casa per il custode e un semplice filare di pioppi attorno. Quanto all'estensione,

<sup>21</sup> Giuseppe Coconcelli (ca. 1741 – post 1819), perito, ingegnere, architetto e cartografo, fu capo degli ingegneri e direttore dell'Ufficio Acque e Strade del Ducato di Parma, oltre che consigliere di Stato onorario e professore di discipline tecniche. Operò nella Congregazione de' Cavamenti (dal 1763) e nella Congregazione degli Edili (dal 1767), progettando opere come il ponte San Giovanni a Colorno (1793) e il cimitero della Villetta di Parma (1817). Autore della celebre *Carta compendiate degli Stati di Parma, Piacenza e Guastalla*, collaborò con i figli Antonio e Ferdinando, trasmettendo loro competenze tecniche e aggiornati metodi cartografici. L. Masotti, *Dall'agrimensura al Consiglio di Stato. I Coconcelli di Parma, Cartografi e ingegneri (1760-1844)*, in "Bollettino della società geografica italiana", s. XIII, vol. I, Roma 2008, pp. 169-182

<sup>22</sup> ASPR, Edilità dello Stato, b.7 f.3, relazione e lettera, il disegno allegato non è rintracciabile.

Cocconcelli sottolinea l'incertezza dei tempi di decomposizione e suggerisce che, se il terreno scelto fosse a sud della strada di Vicofertile (più asciutto) la superficie dovrebbe essere maggiore. Il progetto proposto, seppur modesto, rispecchia le esigenze igieniche dell'epoca, favorendo la funzionalità rispetto alla monumentalità, con una interessante attenzione all'elemento del verde.<sup>23</sup> In controtendenza rispetto alle prescrizioni igieniche che vedono la vegetazione come un ostacolo alla libera circolazione dell'aria, e quindi da evitare nei luoghi malsani, il progetto propone la piantumazione di alberi, che oltre ad un aspetto funzionale di ombra e ristoro per i visitatori, offre anche un segno visivo che rafforza il recinto.



fig. 6 Lo schema rappresenta la collocazione dei cimiteri fuori Porta S. Croce (semplici recinti cintati con assi, il più vecchio è più vicino alle mura- in rosso nel disegno) e aree dove probabilmente si seppelliva all'interno delle mura (campitura a righe). Diagramma schematico di Donatella Bontempi tratto da D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria. Botanica funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma, Tesi di Dottorato, Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura, Università di Parma, A.A. 2010-11, rel. M. Rossi, A. De Poli, p. 209.*

<sup>23</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 208.

### 3.1.3 1811–1814: Progetti napoleonici per il cimitero suburbano di Parma

È durante il periodo napoleonico che la necessità di un cimitero comunale emerge con urgenza. Ne è testimone l'editto prefettizio del 1° gennaio 1811<sup>24</sup>, che denuncia una situazione cimiteriale insufficiente e non conforme alle norme dettate dall'editto di Saint Cloud<sup>25</sup> (1804). Le dotazioni cimiteriali della città non sono adeguate all'incremento demografico e molti Comuni del Dipartimento del Taro risultano del tutto sprovvisti di un luogo destinato alle sepolture<sup>26</sup>. Viene quindi richiesto ai Podestà del Dipartimento del Taro di convocare un Consiglio per attrezzare la città con un cimitero che rispetti la normativa vigente. Dai verbali del Consiglio Municipale del 28 febbraio<sup>27</sup>, emerge la volontà di realizzare due cimiteri<sup>28</sup> uno fuori porta San Michele (a est della città) e uno fuori porta Santa Croce<sup>29</sup> (a ovest). Per ridurre i costi la scelta ricade su un terreno di 428 are<sup>30</sup> situato a sud-ovest della città<sup>31</sup>, in località S. Pellegrino, a poca distanza da porta San Francesco<sup>32</sup>, lungo la strada di Vicofertile<sup>33</sup>. Per questo progetto viene di nuovo incaricato l'ingegnere Giuseppe Cocconcelli, che realizza un piano<sup>34</sup>, probabilmente ispirato a un disegno del genere e architetto di corte Nicolò Bettoli<sup>35</sup>. In una lettera successiva<sup>36</sup>, egli ricorda che già nel 1809 aveva presentato un progetto per un cimitero pubblico, ma il Ministro dell'Interno francese lo respinse, imponendo la soppressione degli elementi decorativi per ridurre i costi di due terzi.<sup>37</sup> La perizia del 1810 conferma questa

---

<sup>24</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, busta 543/ cimiteri / cimiteri.

<sup>25</sup> Per approfondimenti: P. Ariès, *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, BUR, 2007 (orig. *L'Homme devant la mort*, 1977. M. Montanari (a cura di), *Luoghi della memoria, luoghi della morte. Spazi, pratiche, simbologie*, Il Mulino, 2002. S. Franzetti, *La città dei morti: cimiteri e società in Italia dall'età moderna a oggi*, FrancoAngeli, 2001. A. Lanza, *Il cimitero moderno: l'invenzione di un'istituzione urbana tra Illuminismo e Restaurazione*, Marsilio, 2005.

<sup>26</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 29.

<sup>27</sup> ASPR, *Dipartimento del Taro*, b. 144, Verbale del Consiglio Comunale, 1811, 28 febbraio.

<sup>28</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate. L'Ottagono della Villetta e altre architetture funerarie a Parma*, Edizioni ETS, Pisa 2007, p. 29.

<sup>29</sup> Le fonti documentarie suggeriscono che la costruzione del cimitero in oggetto dovesse avvenire ex novo, senza fare riferimento alla preesistenza di un impianto funerario precedente. Non appare, dunque, chiara se tale intervento fosse da intendersi come un'espansione dell'area cimiteriale già esistente o come un progetto autonomo.

<sup>30</sup> Circa 42.800 metri quadrati, che corrispondono grossomodo all'area che occuperà in seguito la Villetta.

<sup>31</sup> La normativa vigente prescriveva che i cimiteri extraurbani dovessero essere costruiti nella parte nord della città, in questo caso la conformazione idrogeologica del settore nord non garantiva la salubrità necessaria per istituire il cimitero (cfr. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 33)

<sup>32</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 33.

<sup>33</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p.29.

<sup>34</sup> ASPR, *Dipartimento del Taro* b.144.

<sup>35</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 33.

<sup>36</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b. 543/ cimiteri.

<sup>37</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 210.

revisione: il progetto viene semplificato e ridotto a un semplice recinto in muratura, dimensionato per accogliere circa 1800 defunti all'anno tra città e ospedali. Tuttavia, le pratiche per l'acquisto del terreno non hanno successo e il progetto non viene realizzato.<sup>38</sup> Verso la fine del 1813 si era quasi pronti alla stipula del contratto per il cimitero, con l'intenzione di completare i lavori entro l'estate del 1814.<sup>39</sup> Tuttavia, l'approvazione da parte della Francia richiede ulteriori modifiche: una pianta generale con la disposizione delle *fosses banales* (sepulture comuni) e *sépultures particulières* (sepulture private), chiarimenti sul dimensionamento di fondazioni e volte, e soprattutto l'inserimento di locali di servizio come gli alloggi per il custode e gli addetti. Cocconcelli pare abbia ripreso il lavoro, ma l'arrivo degli austriaci a Parma nel febbraio 1814 cambia lo scenario.<sup>40</sup>

Il fatto che numerosi progetti non giungano mai a compimento testimonia non solo i limiti amministrativi e finanziari, ma anche la difficoltà a far accettare una riforma culturale che tocca simboli profondi, come la morte e il rapporto con il sacro. Tuttavia, questi progetti contribuiscono a delineare un lessico architettonico e urbanistico che sarà poi recuperato nei progetti successivi.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p.30.

<sup>40</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 210.

<sup>41</sup> M. Canella. *Paesaggi della morte*.cit. p. 47.

## 3.2. Istituzione e fondazione del cimitero della Villetta (1817)

### 3.2.1 I progetti preliminari e il progetto definitivo

È con il rescritto sovrano del 13 febbraio del 1817<sup>42</sup>, che Maria Luigia istituisce il Cimitero comunale denominato della Villetta, in quanto sul terreno prescelto per l'edificazione era già presente una villa suburbana di proprietà del Collegio dei Nobili<sup>43</sup>. La duchessa si mostra molto attenta alla questione, stabilendo che sia:

*“desiderio sommo di Sua Maestà che i cadaveri di quelli che van morendo in Parma sieno sepolti, senza più aspettare, in quella porzione d'orto della Villetta che dall'Ingegnere Capitano Cocconcelli è stata proposta a Cimitero, quasi anche non sia per anco costruito quel muro che deve dividere detta porzione dal resto dell'orto”*<sup>44</sup>

a sottolineare lo stato di emergenza della situazione cimiteriale a Parma, anche a fronte delle numerose lamentele della popolazione nei confronti dell'“odore nauseabondo” e dai seppellimenti riaffioranti del cimitero di porta S. Croce.<sup>45</sup>

Una descrizione dettagliata della proprietà, comprensiva degli edifici e dei terreni agricoli annessi, è contenuta in un documento del 1813<sup>46</sup> redatto in occasione della sua cessione in affitto (fig 7). L'area di circa 40.000 metri quadri<sup>47</sup> risulta delimitata da un recinto, sebbene ne venga segnalato lo stato di degrado. Al suo interno si collocano un fabbricato porticato a uso civile articolato su due piani, un fabbricato con stalla e scuderia, una peschiera per l'irrigazione e per abbeverare gli animali, un mulino, un orto, indicato in pianta come giardino e ampi terreni agricoli, distinti con la denominazione di orti. Il corso del canale Cinghio<sup>48</sup> è chiaramente delineato, assumendo il ruolo di confine naturale lungo il lato orientale

---

<sup>42</sup> ASPR, Comune, *Culto*, b. 3168, f. 1817. Il Rescritto è un termine giuridico amministrativo che indica un atto normativo o decisionale emesso direttamente dal sovrano, si sottolinea qui la decisione di fondare il cimitero extraurbano come diretta volontà della duchessa.

<sup>43</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p.29.

<sup>44</sup> ASPR, Comune, *Culto*, b. 3168, f. 1817. 28 febbraio 1817.

<sup>45</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b.419, corrispondenza varia. Molte missive da parte di parroci e altre istituzioni religiose riportano la preghiera di allontanare quanto più possibile il cimitero dalle zone abitate, spostandolo in aree salubri e ben areate per scongiurare il rischio di contagio.

<sup>46</sup> ASPR, Comune, *Culto*, b. 3168, f. 1813.

<sup>47</sup> L. Molossi, *Manuale Topografico degli Stati Parmensi*, Tipografia Reale, Parma, 1856 p. 349.

<sup>48</sup> Del corso del canale e del viale a esso parallelo si tratterà più avanti nel capitolo.

della proprietà e svolgendo, una duplice funzione di delimitazione territoriale e di supporto alle attività agricole.

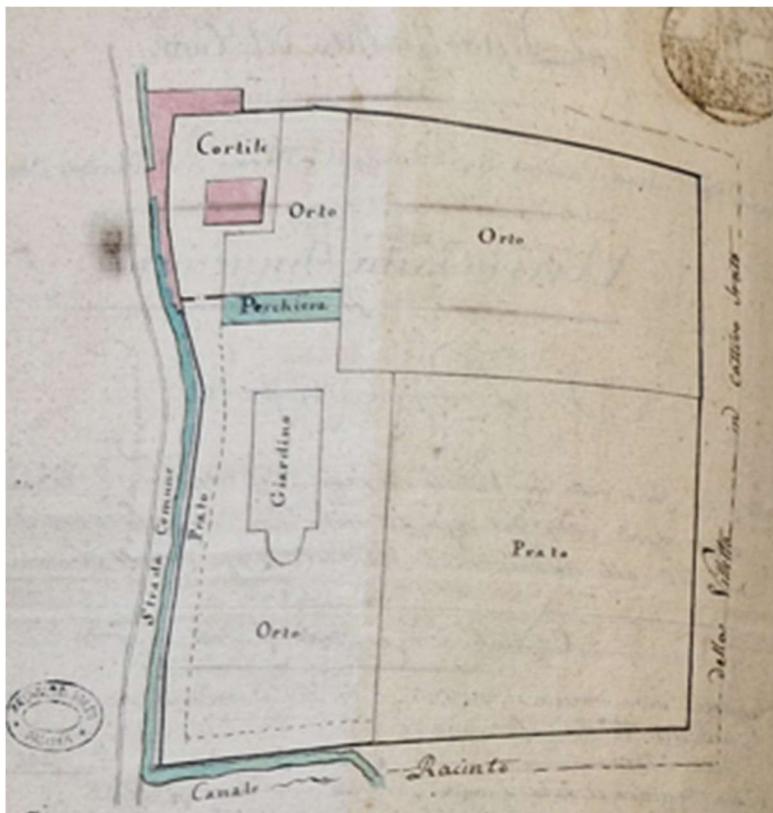


fig. 7 G. Cocconcelli, Rilievo degli edifici esistenti nei terreni della Villetta. China su carta, 1817. In ASPR, Comune, Culto, b. 3168, f. 1817.

Verosimilmente, la scelta ricade su quest'area proprio per la presenza di un recinto, che in conformità con le norme vigenti<sup>49</sup> permette di iniziare l'inumazione dei cadaveri già a partire da marzo 1817<sup>50</sup>, a fronte anche di un'epidemia di tifo che si stava diffondendo in città.<sup>51</sup> Un fitto carteggio<sup>52</sup> tra gli affittuari della Villetta e il podestà di Parma<sup>53</sup> evidenzia la complessità della fase di esproprio dei terreni, che si conclude nel novembre dello stesso anno, con

<sup>49</sup> Cfr. N. Bonaparte, *Décret impérial sur les sépultures*, cit.

<sup>50</sup> ASPR, *Carte delle Amministrazioni comunali, Salute pubblica*, 1817. f. 19, 20, 21.

<sup>51</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 34.

<sup>52</sup> ASPR, Comune, Culto, b. 3168, f. 1817.

<sup>53</sup> Il Cav. Filippo Rolando Marcello Dalla Rosa Prati fu segretario dell'Accademia di Belle Arti di Parma nel 1805. Nel 1806 fu nominato dal governo francese membro della speciale commissione direttiva degli Ospizi Civili. Nel 1812 fu membro del Consiglio Municipale della città di Parma. Nel 1815 fu eletto podestà di Parma: rimase in carica fino al 1821. Da M. Lasagni, *Dizionario biografico dei parmigiani*: <https://www.parmaelasuastoria.it/it-IT/Dizionario-biografico--Da-Arena-Dazzo.aspx#dalla%20rosa%20prati%20filippo%20rolando%20marcello>.

l'attribuzione di un indennizzo di 545 franchi<sup>54</sup> e l'atto di vendita, sancito dalla risoluzione sovrana del 15 novembre<sup>55</sup>.

L'emanazione di un secondo rescritto il 18 novembre 1819<sup>56</sup> introduce un insieme di disposizioni molto puntuali che mirano a regolamentare in maniera rigorosa le pratiche funerarie, recependo le disposizioni dell'Editto napoleonico di St. Cloud e ponendo fine alle consuetudini ancora diffuse di seppellire i defunti all'interno di edifici religiosi o assistenziali. Viene infatti stabilito il divieto assoluto di tumulazioni in chiese, conventi, oratori o in qualsiasi spazio chiuso, tanto nei centri urbani quanto nei villaggi. (art. 41)<sup>57</sup> Un aspetto centrale riguarda la pianificazione dei cimiteri: secondo l'art. 5, le aree devono essere dimensionate in base al numero presunto dei decessi in un arco di cinque anni, termine che costituisce anche la soglia minima per la riapertura delle sepolture. (art. 5)<sup>58</sup> Le modalità di inumazione sono descritte con estrema precisione: le fosse devono essere singole, profonde da 1,05 a 2 metri e larghe 80 centimetri, con distanze obbligatorie tra una sepoltura e l'altra comprese tra 30 e 40 centimetri sui lati lunghi e tra 30 e 50 centimetri sui lati corti (art. 3-4)<sup>59</sup>. Parallelamente, la normativa introduce uno stretto controllo amministrativo. Ogni sepoltura richiede un permesso scritto del Magistrato comunale, il quale ha l'obbligo di verificare personalmente l'avvenuto decesso; l'inumazione non può comunque avvenire prima che siano trascorse ventiquattro ore dalla morte (art. 42-43)<sup>60</sup>, con ulteriori cautele nel caso di malattie contagiose. Inoltre, i magistrati comunali devono vigilare con rigore contro pratiche irregolari, come l'apertura abusiva di avelli o la costruzione di monumenti senza autorizzazione (artt. 44-45). Ogni opera funeraria deve ottenere il nulla osta della Presidenza dell'Interno (art. 46)<sup>61</sup>, a conferma del controllo centralizzato sulla materia. In questo senso, la legislazione non si limita a imporre norme igieniche o burocratiche, ma incide direttamente sulla configurazione urbana e architettonica, determinando un impianto seriale e standardizzato introduce un filtro centralizzato che condiziona la monumentalità stessa del cimitero, selezionando forme e linguaggi consentiti.<sup>62</sup>

---

<sup>54</sup> ASPR, Comune, *Culto*, b. 3168, f. 1817.

<sup>55</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b.543/ cimiteri.

<sup>56</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b. 543/ cimiteri. Decreto Sovrano 18 novembre 1819.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p.106.

In ottemperanza a queste prescrizioni, il progetto del cimitero viene affidato all'ing. Cocconcelli, che realizza da subito diverse perizie e rilievi sullo stato dell'area. In una missiva al governatore, è lo stesso Ingegnere a porre le basi del nuovo camposanto<sup>63</sup> presentando un "disegno che aveva prima ideato assai più grandioso, ma non adattato alle odierne circostanze perché troppo costoso"<sup>64</sup>. Prosegue poi citando alcuni modelli illustri di cimiteri quali Napoli, Bologna e in particolare il Camposanto di Pisa, di cui è già stata sottolineata la valenza sia a livello compositivo, con le linee regolari e i passaggi porticati, sia da un punto di vista simbolico, grazie alla capacità evocativa dei monumenti funebri<sup>65</sup>. Interessante notare che il modello di Napoli è probabilmente riferito al nuovo cimitero monumentale di Poggioreale (*fig. 8*), piuttosto che al settecentesco delle 366 fosse. Iniziato nel 1813 su progetto dell'architetto Francesco Maresca<sup>66</sup> si articola inizialmente su due cortili, a cui un intervento successivo aggiungerà un portico di ordine dorico. Un ulteriore ampliamento in stile pittoresco (1835), per cui viene molto criticato, lo rende uno dei pochi esempi di cimitero-giardino in Italia.<sup>67</sup> Cocconcelli, che scrive molto prima delle controverse addizioni, allude probabilmente al linguaggio neoclassico dell'impianto originale e all'importanza dichiarata dallo stesso Marasca che "sottolinea la necessità di una recinzione come *segno di rispetto* e per contrastare il perdurante richiamo della tradizione, ormai proibita, della sepoltura in chiesa."<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> C. Bargelli, *La città dei vivi e la città dei morti: sepolture e culto della memoria a Parma tra lumi ed età luigina*, in "Aurea Parma: rivista quadrimestrale di storia, letteratura e arte": CIII, II, Diabasis, Reggio Emilia, 2019, p. 179.

<sup>64</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b.543/ cimiteri.

<sup>65</sup> Quatrmere de Qunicy

<sup>66</sup> A. Buccaro, *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Electa, Napoli 1992, p. 148.

<sup>67</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 51.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

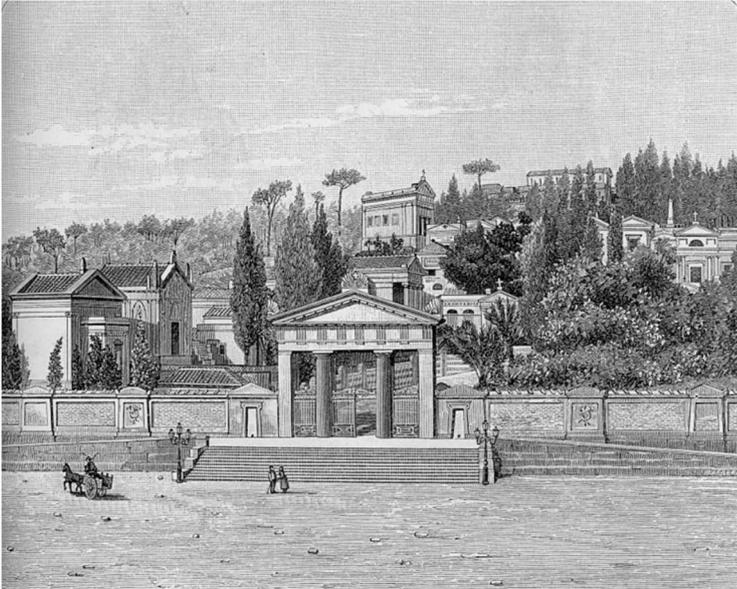


fig. 8 G. Barberis, Napoli Camposanto Nuovo, xilografia in G. Strafforello, *La patria, geografia dell'Italia Parte Quarta – Italia Meridionale*, Napoli. Unione Tipografico-Editrice, Torino, 1894.

Della Certosa di Bologna<sup>69</sup> (fig. 9), l'ingegnere vuole forse imitare la tipologia mista delle sepolture, campi per le tumulazioni comuni e strutture porticate a colombari per le inumazioni di personalità illustri e famiglie abbienti, e la presenza del portico che circonda i grandi campi regolari, confrontando i due progetti; tuttavia, non si riscontrano molti punti di contatto. La distribuzione compositiva della Certosa, del resto, risponde a logiche molto diverse da quelle della progettazione *ex novo* della Villetta. Fondato nel 1801, anticipando quindi l'editto di St. Cloud, come riadattamento della struttura del trecentesco monastero certosino di San Girolamo, espropriato durante l'occupazione napoleonica.<sup>70</sup> La Certosa eredita un impianto claustrale preesistente, con grandi corti porticate e spazi di inumazione distribuiti tra aree monumentali e settori verdi periferici. Questo riuso conferisce al luogo una forte continuità simbolica con la tradizione religiosa. La Villetta, al contrario, nasce come infrastruttura laica, applicando un impianto geometrico regolare ispirato ai modelli accademici e racchiuso da un recinto continuo.

---

<sup>69</sup>Per approfondimenti: E. Bagattoni, *Un luogo di rappresentanza nella Bologna di primo Ottocento*. In G. Pesci "La Certosa di Bologna: Immortalità della memoria", Editrice Compositori, Bologna 1998, pp. 123-130.

<sup>70</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 51.

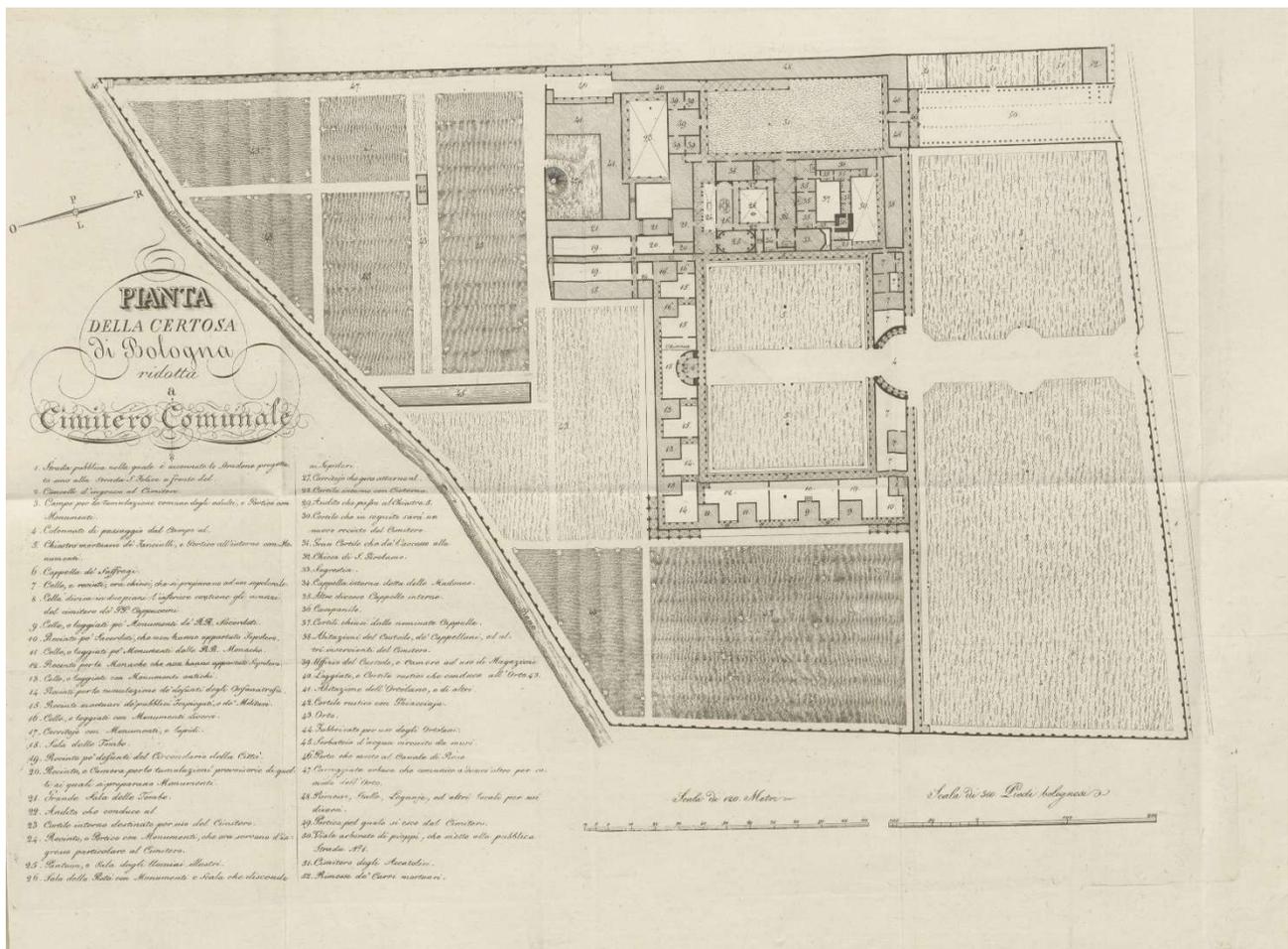


fig. 9 Giovanni Zecchi, *Descrizione della Certosa di Bologna, ora cimitero comunale*, 1828 in E. Bagattoni, *Un luogo di rappresentanza nella Bologna di primo Ottocento*, cit. p. 126.

Ne emerge una visione del cimitero come spazio monumentale, in cui l'ordine razionale e la sobrietà formale mirano a orientare il pensiero del visitatore verso una riflessione universale<sup>71</sup>, contrapponendosi alla concezione di luogo "di semplice conservazione dei cadaveri"<sup>72</sup> anche in virtù dell'affermazione "dell'immortalità laica che coincide con il ricordo".<sup>73</sup>

Tra le priorità del progettista vi è quella di operare una netta distinzione spaziale tra la zona sepolcrale e le aree ortive adiacenti, in quanto inizialmente, l'estensione del cimitero doveva occupare solo una parte degli Orti.

"È però da notarsi che la sua capacità [della Villetta *nda*] eccede di gran lunga il bisogno per la quantità ordinaria dei Morti che accadono in cinque anni nella Città [...] Si potrebbe perciò

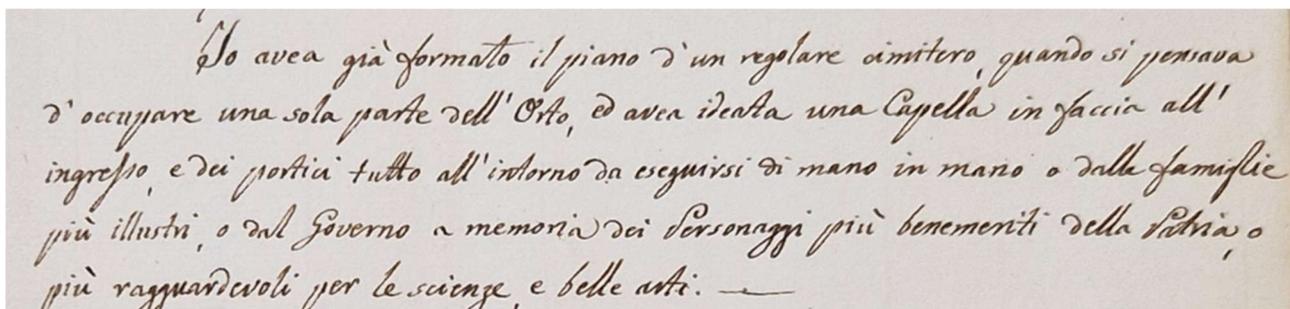
<sup>71</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. pp. 21-22.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

occupare una sola parte verso il Nord a norma appunto della Legge, e in questo caso occorrerebbe un solo muro di cinta per separare il Cimitero dal restante dell'Orto"<sup>74</sup>

Nel marzo del 1817, a completamento del recinto, viene realizzata quindi una siepe, con una spesa di 281 franchi<sup>75</sup> Nello stesso documento presenta anche il progetto per un cimitero, ribadendo l'importanza di un progetto adeguato al contesto e sottolineando la necessità di conferire al cimitero un carattere distintivo. Propone quindi la costruzione di una piccola cappella, l'abitazione per il becchino e un ingresso architettonicamente riconoscibile, per differenziarlo dalle comuni costruzioni rurali.<sup>76</sup>



Io avea già formato il piano d'un regolare cimitero, quando si pensava d'occupare una sola parte dell'Orto, ed avea ideata una Cappella in faccia all'ingresso, e dei portici tutto all'intorno da eseguirsi di mano in mano o dalle famiglie più illustri, o dal Governo a memoria dei Personaggi più benemeriti della Patria, o più ragguardevoli per le scienze, e belle arti. —

“Io avea già formato il piano d'un regolare cimitero, quando si pensava d'occupare una sola parte dell'Orto, ed avea ideata una Cappella in faccia all'ingresso e dei portici tutto l'intorno da eseguirsi di mano in mano dalle famiglie più illustri [...]”<sup>77</sup>

Questa dichiarazione, oltre a testimoniare l'impostazione razionale del progetto, denota la duplice funzione dell'architetto nel primo Ottocento: da un lato esecutore di direttive pubbliche, dall'altro facilitatore di istanze sociali private<sup>78</sup>. Questa ambivalenza è particolarmente evidente nei contesti di architettura funeraria, dove il disegno urbano incontra le pratiche della memoria individuale e collettiva. L'architetto non è più solo un tecnico, ma diventa mediatore culturale e civile, impegnato a bilanciare esigenze igienico-sanitarie, norme urbanistiche e richieste commemorative.<sup>79</sup>

Solo due mesi più tardi, Cocconcelli presenta una nuova perizia<sup>80</sup>, corredata da una proposta di progetto (fig. 10), conforme alla decisione di ampliare l'area utilizzata per le

<sup>74</sup> ASPR, Comune, *Culto*, b. 3168, f. 1817.

<sup>75</sup> ASPR, Comune, *Culto*, b. 3168, f. 1817.

<sup>76</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 215.

<sup>77</sup> ASPR, Comune, *Culto*, b. 3168, f. 1817.

<sup>78</sup> G. Capelli, *Gli architetti del primo Novecento a Parma*, Battei, Parma 1975, p. 17.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> ASPR, Comune, *Culto*, b. 3168, f. 1817.

sepulture. Probabilmente, l'ampliamento è stato deliberato per fornire al cimitero un'area "di molto maggiore del bisogno, a tal che non occorre di rinnovarne le fosse che ogni venticinque anni"<sup>81</sup>, superando abbondantemente le direttive che imponevano di non aprirle per almeno cinque anni<sup>82</sup>. In questo, è evidente un approccio lungimirante nella pianificazione dello spazio sepolcrale, in netto contrasto con le pratiche precedenti, spesso caratterizzate da un utilizzo ciclico e intensivo delle fosse.<sup>83</sup> Questo approccio nasce dalle preoccupazioni igienico-sanitarie emergenti nel XIX secolo, e allo stesso tempo segna un cambiamento culturale: lo spazio cimiteriale non è più solo un luogo di smaltimento dei defunti, ma assume anche una dimensione simbolica, di memoria collettiva e permanenza nel tempo.<sup>84</sup> Con le nuove disposizioni, il fabbricato civile denominato il Casino, viene integrato all'interno del nuovo assetto progettuale del cimitero, che si estende fino all'angolo sud-est del recinto. Il progetto viene adeguato, rispettando i principi di ordine razionale e simmetria, aggiungendo un fabbricato "di eguale estensione e altezza"<sup>85</sup> in posizione opposta (nell'angolo nord-est) che doveva contenere i servizi necessari: una cappella, ma anche una rimessa per le vetture, la stalla e una camera mortuaria.<sup>86</sup> Lo spostamento dell'ingresso in posizione centrale, con accesso garantito da un ponte che supera il canale antistante, può essere interpretato come una soluzione intermedia tra il portale monumentale proposto dallo stesso Cocconcelli nel 1811<sup>87</sup> nell'ambito del dibattito sulla costruzione di un cimitero extraurbano nel periodo francese, e la versione effettivamente realizzata, caratterizzata da una maggiore semplicità e linearità formale. Nel disegno viene indicata la porzione di siepe da eliminare per l'ampliamento. L'assetto quadrangolare è molto semplice e non presenta nessuna ripartizione interna o traccia del recinto interno ottagonale. Il Governatore critica aspramente il progetto e i calcoli presentati da Cocconcelli, invitandolo esplicitamente a rifare la perizia e la pianta, eliminando tutto ciò che non fosse strettamente necessario. Cocconcelli, nel febbraio del 1818, presenta infine un nuovo disegno del tracciamento. Il progetto rielaborato propone una pianta di forma ottagonale inscritta in un quadrato e la distinzione di quattro 'ossari e cimiteri particolari'.<sup>88</sup> La disposizione regolare degli assi e dei percorsi, il controllo rigoroso delle

---

<sup>81</sup> C.R. Bombelles, *Monumenti e munificenze*, cit. p. 81.

<sup>82</sup> Cfr. N. BONAPARTE, *Décret impérial sur les sépultures*, cit.

<sup>83</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 35.

<sup>84</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p.21.

<sup>85</sup> ASPR, Comune, *Culto*, b. 3168, f. 1817.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> ASPR, Comune, *Culto*, b. 3168, f. 1817.

<sup>88</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 215.

proporzioni e la composizione centrale rispondono a un principio di simmetria e gerarchia spaziale caro alla tradizione accademica: il quadrato rappresenta la misura e la perfezione terrena, mentre l'ottagono, figura intermedia tra il quadrato e il cerchio, è carico di valenze simboliche legate al passaggio dalla dimensione terrena a quella ultraterrena.<sup>89</sup> Questa logica compositiva è ricorrente nei progetti teorici dei concorsi accademici, dove il nucleo centrale funge da fulcro visivo e funzionale.<sup>90</sup> Cocconcelli si inserisce quindi in una tradizione progettuale colta, aggiornata sui modelli accademici europei, traducendo in termini concreti un impianto tipologico basato su coerenza geometrica e valore simbolico, e che ambisce a conferire al cimitero la dignità di un'architettura pubblica monumentale.

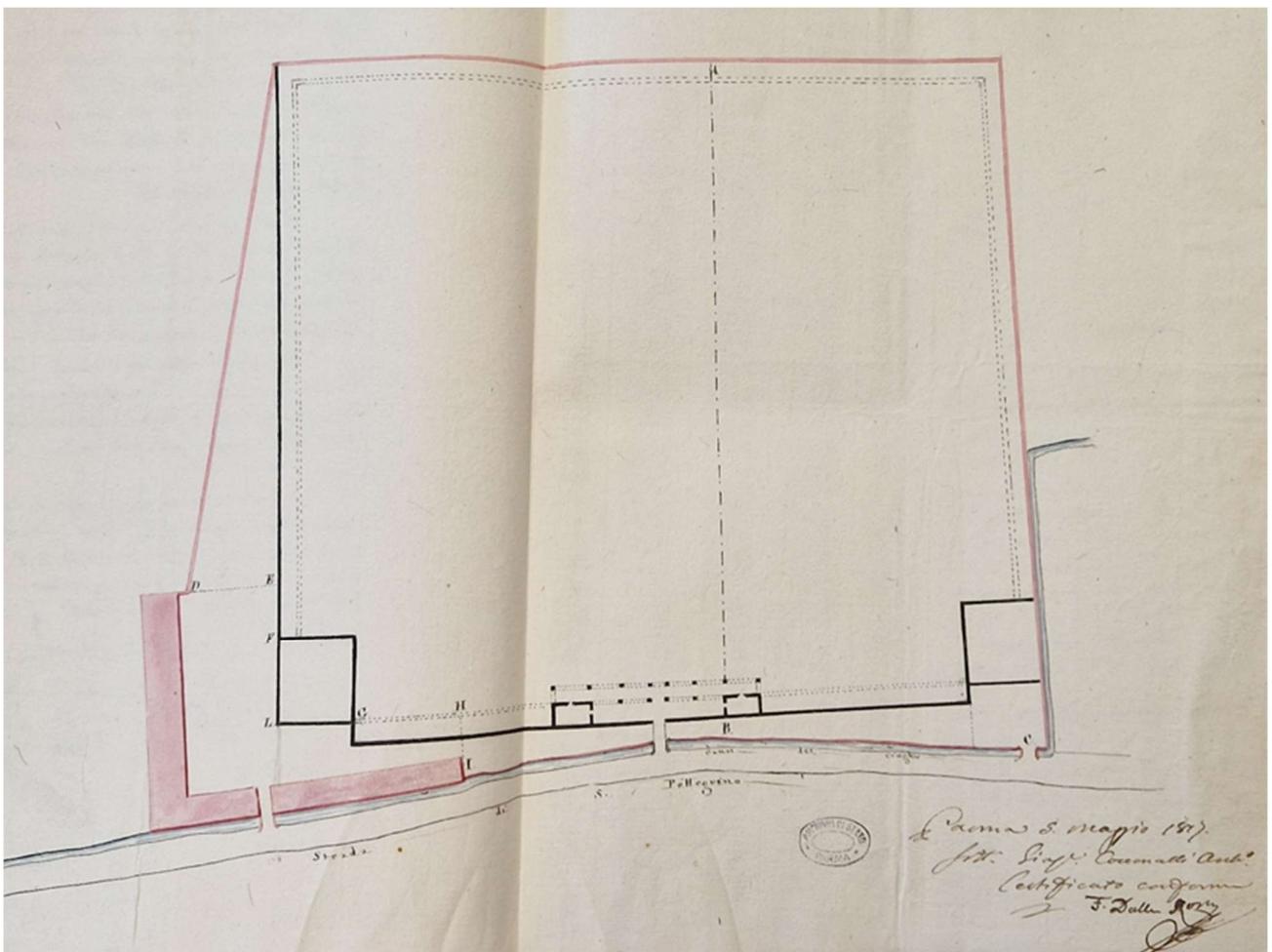
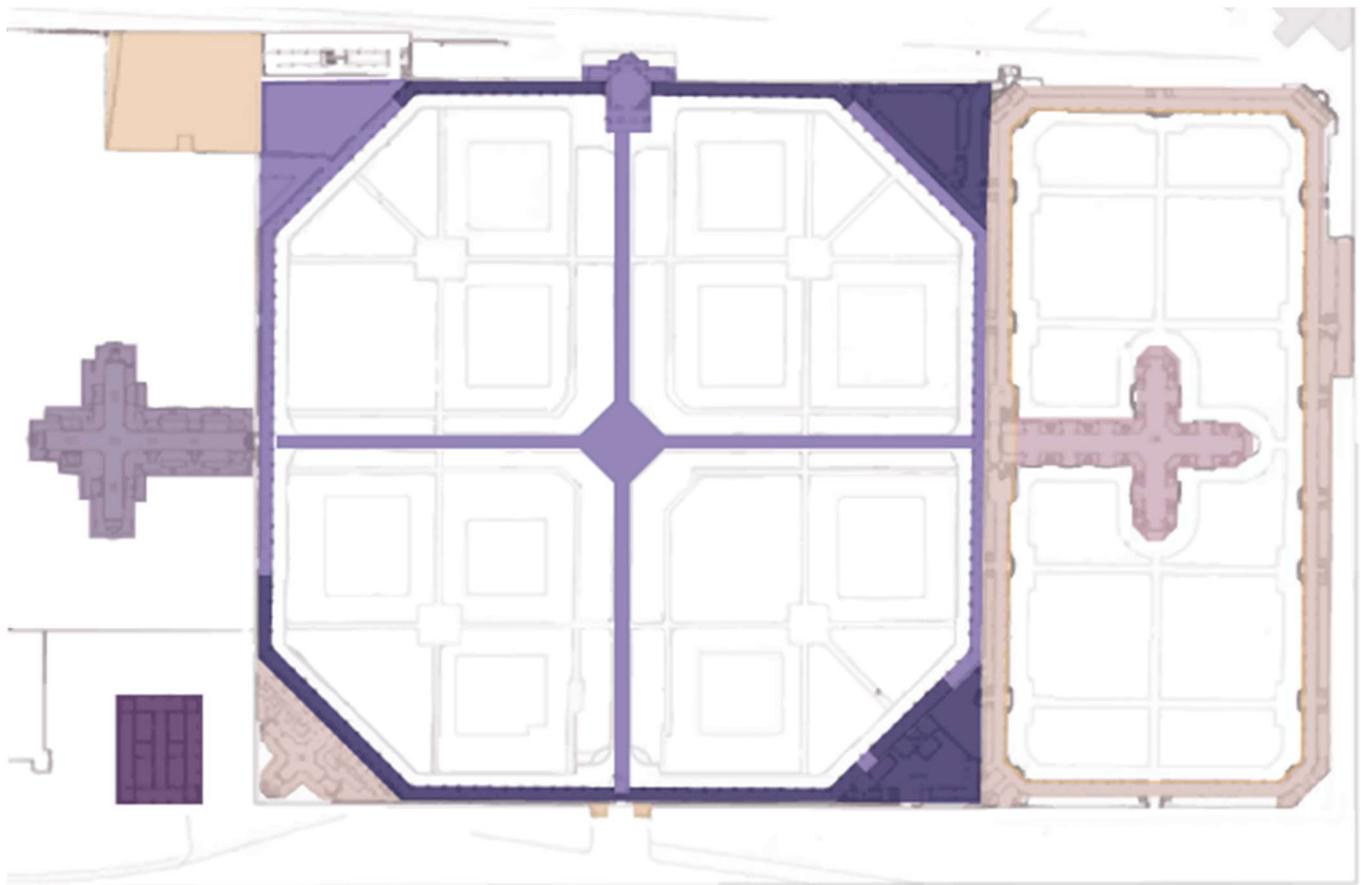


fig. 10 G. Cocconcelli, *Proposta per un cimitero a costruirsi presso la Villetta*. China su carta, 1817, in ASPR, Comune, Culto, b. 3168, f. 1817.

<sup>89</sup> M. Rossi, *Il simbolo e la ragione*. cit. p. 28.

<sup>90</sup> A. Cipriani, P. Marconi, E. Valeriani, *I disegni di architettura*, cit. p. 41.



■	1660 ca.
■	1817
■	1824
■	1865
■	1872
■	1893
■	1931

*Evoluzione cronologica del cimitero della Villetta (elaborazione personale da M. Rossi (a cura di), Città perduta, Architetture ritrovate, cit. p.38)*

Il progetto definitivo viene presentato il 5 ottobre 1818<sup>91</sup>. L'intento dal principio è quello di creare uno spazio solenne, ordinato e funzionale. Tuttavia, anche per ragioni economiche, il progetto iniziale subisce modifiche e rallentamenti<sup>92</sup>: il portico appare inizialmente composto da 116 arcate invece delle 156 effettivamente realizzate<sup>93</sup>, la cappella viene posta in posizione

<sup>91</sup> ASPR, *Mappe di fiumi e strade*, vol.13 n.1.

<sup>92</sup> P. Donati, *Nuova descrizione della città di Parma compilata dal professore Paolo Donati consigliere con voto nella D. Accademia di Belle Arti*, Giuseppe Paganino, Parma 1824, p. 130.

<sup>93</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 224.

centrale e simmetrica a esaltare il carattere monumentale del cimitero, mentre un piccolo oratorio si colloca in contrapposizione al portale di ingresso. L' elemento vegetale, a cui Cocconcelli ha sempre dato grande rilevanza, come si evince dai progetti di epoca napoleonica, viene a lungo trascurato.<sup>94</sup> Dopo la sua morte, il progetto viene portato avanti dal figlio Antonio<sup>95</sup> e dall'architetto Nicolò Bettoli. La realizzazione è graduale e prosegue per diversi decenni, trasformando il camposanto da un impianto essenziale a uno spazio complesso, arricchito da monumenti, alberature e una struttura architettonica quasi del tutto conforme all'idea originaria.

La sequenza progettuale del Cimitero della Villetta (*fig. 12*) mostra gli sforzi del progettista di mediare tra un impianto funzionale ed economicamente coerente con le ambizioni monumentali e simboliche dei progetti accademici. Dal semplice recinto di dimensioni ridotte e caratterizzato solo dalla presenza della cappella, si passa a un impianto di dimensione doppia dove il tema della simmetria e della solennità si interfacciano con il tema della preesistenza. Per poi arrivare alla soluzione finale, il cui impianto prevede un recinto quadrangolare di circa 200 metri<sup>96</sup> di lato e con un'altezza di 3 metri<sup>97</sup> all'interno del quale, le arcate perimetrali disegnano un portico ottagonale, destinato alle famiglie aristocratiche e alle congregazioni religiose<sup>98</sup> (*fig. 11*). Il campo centrale, per le sepolture comuni, è diviso in quattro settori da due viali ortogonali. Gli edifici di servizio e la cappella, in asse al viale, trovano posto lungo il perimetro dell'Ottagono, mentre i quattro settori triangolari vengono riservati per l'ossario e la sepoltura di "quei che professano Religione diversa"<sup>99</sup>. Questa distribuzione razionale e ordinata dello spazio, che cerca di equilibrare i concetti vitruviani di *utilitas* e *venustas*, non è soltanto espressione di un principio estetico o funzionale, ma si configura

---

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Antonio Cocconcelli (Parma, 1761–1846), figlio di Giuseppe, fu ingegnere idraulico e civile, professore universitario e autore di numerose opere tecniche. Lodato da Napoleone per lavori in Corsica, fu nominato nel 1814 ingegnere capo del Ducato di Parma. Realizzò importanti infrastrutture, tra cui ponti sul Taro, Trebbia e Arda, e pubblicò opere su idraulica e geodesia. Cavaliere di ordini dinastici, insegnò con brillantezza all'Università di Parma ed ebbe un ruolo centrale nella modernizzazione delle opere pubbliche ducali.

Da M. Lasagni, *Dizionario biografico dei parmigiani*: <https://www.parmaelasuastoria.it/it-IT/Dizionario-biografico--Clario-Converti.aspx#COCCONCELLI%20ANTONIO> Ultima consultazione 09/06/2025.

<sup>96</sup> Interessante notare come il sistema metrico decimale venga adottato come scelta ideologica legata all'Illuminismo, in controtendenza rispetto al ritorno alle vecchie misure locali durante la Restaurazione. Cfr. M. Rossi, *Il simbolo e la ragione. Forma, numero e misura nel cimitero della Villetta a Parma*. in M. Rossi, C. Tedeschi "Il disegno della memoria. Forme, segni e materiali nell'Ottagono della Villetta a Parma", Edizioni ETS, Pisa 2010. p. 48.

<sup>97</sup> P. Donati, *Nuova descrizione della città*, cit. p. 130.

<sup>98</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p.29.

<sup>99</sup> ASPR, *Mappe del patrimonio dello Stato*, v. 6 n. 634.

come la rappresentazione architettonica di un sistema sociale che si vuole altrettanto razionale, regolato e gerarchico. Nella “città dei morti” la disposizione delle tombe, l’assegnazione degli spazi, l’accesso e persino la monumentalità delle sepolture rispecchiano fedelmente le strutture sociali della “città dei vivi”.<sup>100</sup> In questo senso, l’ordine architettonico diviene metafora dell’ordine sociale, assumendo una funzione non solo commemorativa, ma anche normativa: educa al rispetto dell’autorità, alla disciplina, alla separazione dei ruoli, contribuendo alla costruzione di un immaginario collettivo in cui la morte, pur privata e universale, è pienamente inserita all’interno di un sistema di valori condiviso e codificato.<sup>101</sup>

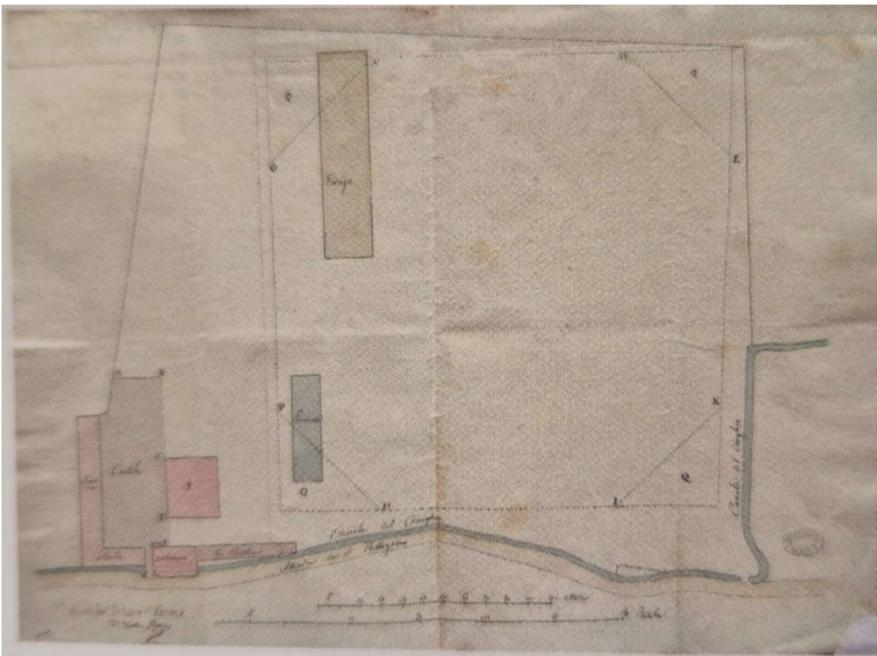


fig. 11 G. Coconcelli, *Tracciamento dell'Ottagono e rilievo dei fabbricati esistenti*. China acquerellata su carta, 1817, in ASPR, *Governatorato di Parma* b. 543

<sup>100</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 31.

<sup>101</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 26.

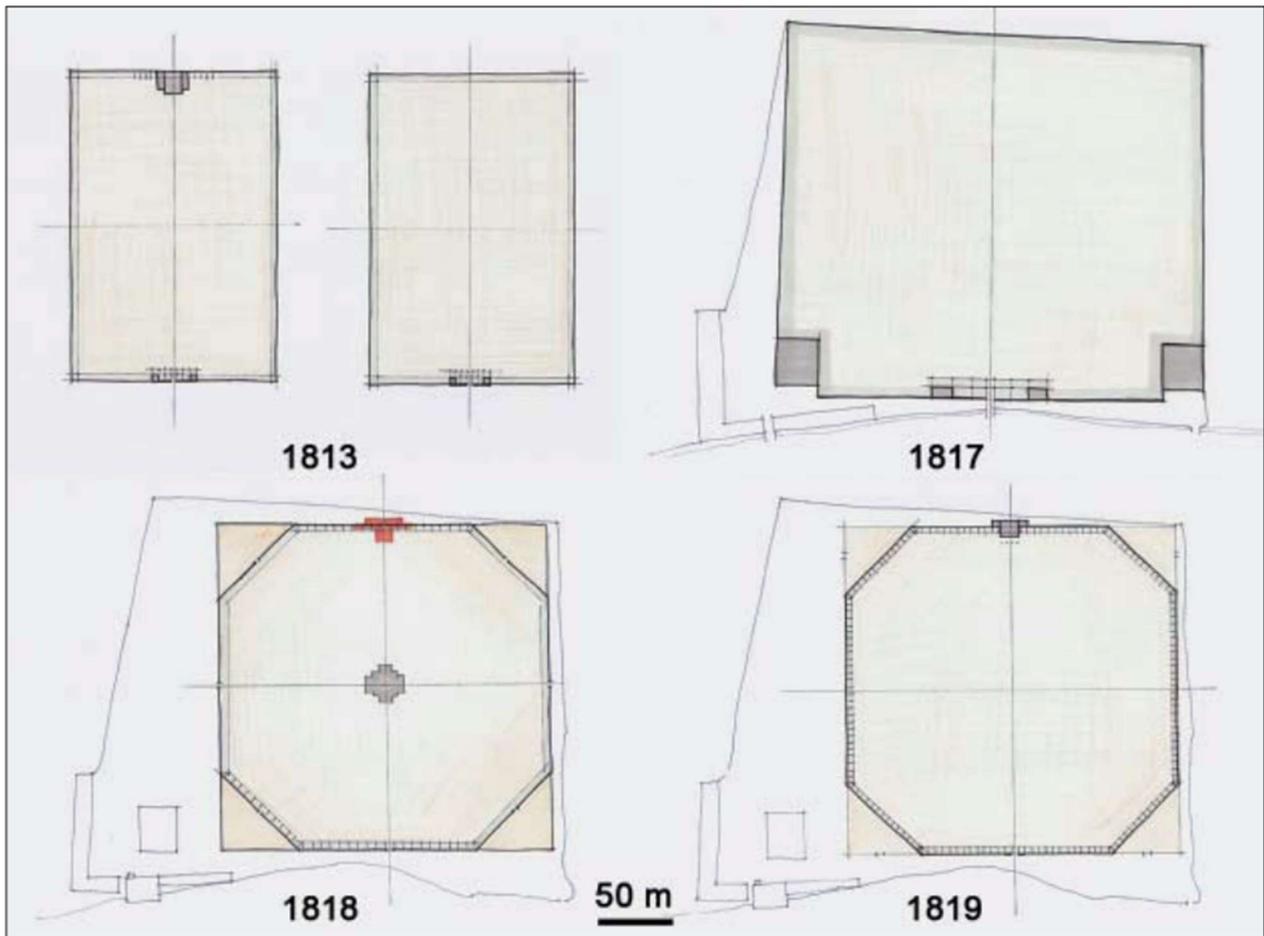
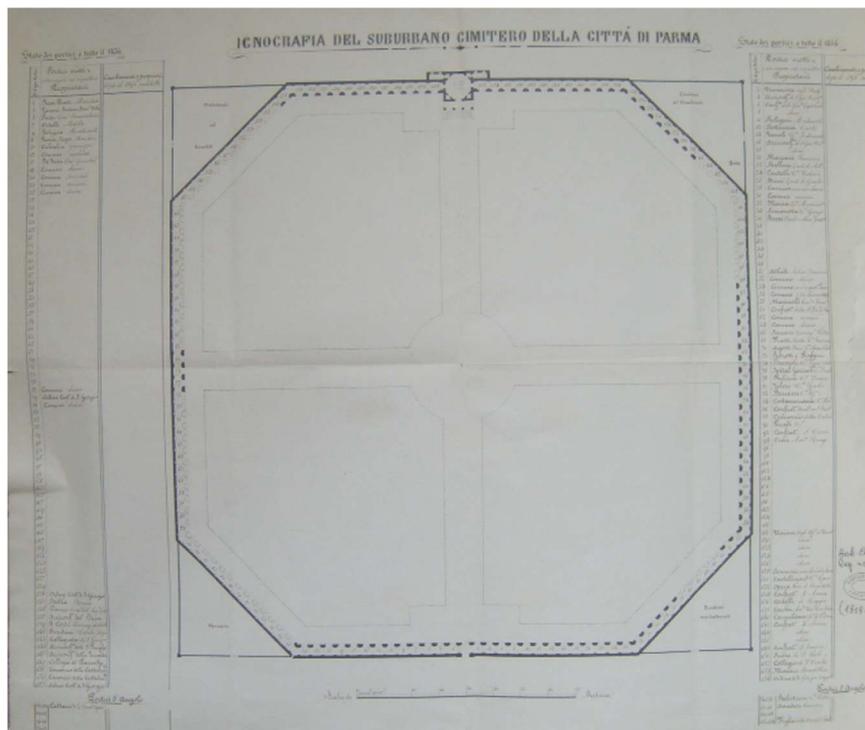
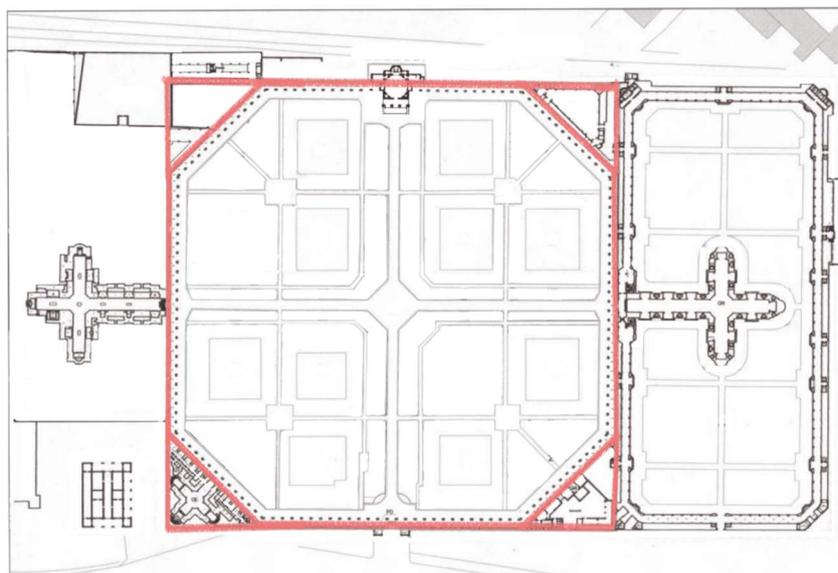


fig. 12. Evoluzione dei progetti per il cimitero della Villetta di Parma. Diagramma schematico di Donatella Bontempi tratto da D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria. Botanica funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma*, Tesi di Dottorato, Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura, Università di Parma, A.A. 2010-11, rel. M. Rossi, A. De Poli, p. 217. Iconografia del suburbano cimitero della città 1819, ASPR, Comune di Parma, Registro delle proprietà delle arcate, b.2959.



### 3.3.3 Le vicende e le tecniche costruttive al cimitero della Villetta



Individuazione del muro di cinta e dell'Ottagono (rielaborazione personale)

La costruzione vera e propria comincia nello stesso anno a partire dal muro di cinta, secondo un *iter* progettuale abbastanza consolidato, che dà priorità al completamento del recinto<sup>102</sup>, poiché la delimitazione fisica dello spazio destinato alle sepolture era condizione necessaria al funzionamento del cimitero, secondo la normativa vigente.<sup>103</sup> Nel caso della Villetta, la costruzione del muro di cinta esterno si interfaccia con una preesistenza, testimoniata dai numerosi rilievi e relazioni del Cocconcelli.<sup>104</sup> Un disegno di cantiere<sup>105</sup> (*fig. 13*) documenta la conformazione della cinta muraria preesistente, alta 2,30 metri e segnala le porzioni già demolite. A causa dell'altezza insufficiente e del degrado strutturale rilevato, si decide per la demolizione integrale e la sostituzione del muro con una nuova cinta alta 4 metri, lunga circa 300 metri per lato e spessa 40 centimetri<sup>106</sup>. Il disegno riporta con precisione le quote delle sezioni da abbattere per fare spazio alla costruzione dell'ingresso monumentale e della cappella centrale, e include anche la tracciatura dei muri dell'Ottagono, a testimonianza della pianificazione sistematica dell'intero complesso. In una perizia del 14 ottobre 1817<sup>107</sup>, relativa alla ricostruzione di un tratto di muro crollato lungo circa 20 metri, è interessante notare non solo la stima economica (316,80 franchi per 32 metri cubi di muratura) ma anche il

<sup>102</sup> G. Morabito, *La città dei morti*. cit. p. 168.

<sup>103</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b.543/ cimiteri. Raccolta leggi v.15 "Risoluzione sovrana intorno ai beni della Villetta", Parma 15 novembre 1817.

<sup>104</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b.543/ cimiteri. Tracciato dell'orto della Villetta e tracciamento dell'Ottagono.

<sup>105</sup> ASPR, *Comune, Culto*, b. 3168, f. 1817.

<sup>106</sup> ASPR, *Comune, Culto*, b. 3168, f. 1817.

<sup>107</sup> ASPR, *Comune, Culto*, b. 3168, f. 1817.

dettaglio della tecnica costruttiva impiegata. Il computo metrico distingue con precisione i materiali necessari per la realizzazione di un metro cubo di muro: quadrelli (mattoni), calce viva, sabbia e persino l'acqua, a conferma di una conoscenza tecnica approfondita e sistematica. Particolarmente significativo è il fatto che due terzi dei materiali risultano recuperati dalla struttura crollata, evidenziando una prassi di riuso che non solo risponde a logiche economiche, ma che con ogni probabilità è estesa anche ad altri interventi all'interno del cantiere del cimitero, a testimonianza di un progetto attento alla gestione delle risorse e alla sostenibilità economica dell'opera pubblica. Il completamento della cinta muraria verrà portato a termine nel 1823.<sup>108</sup>

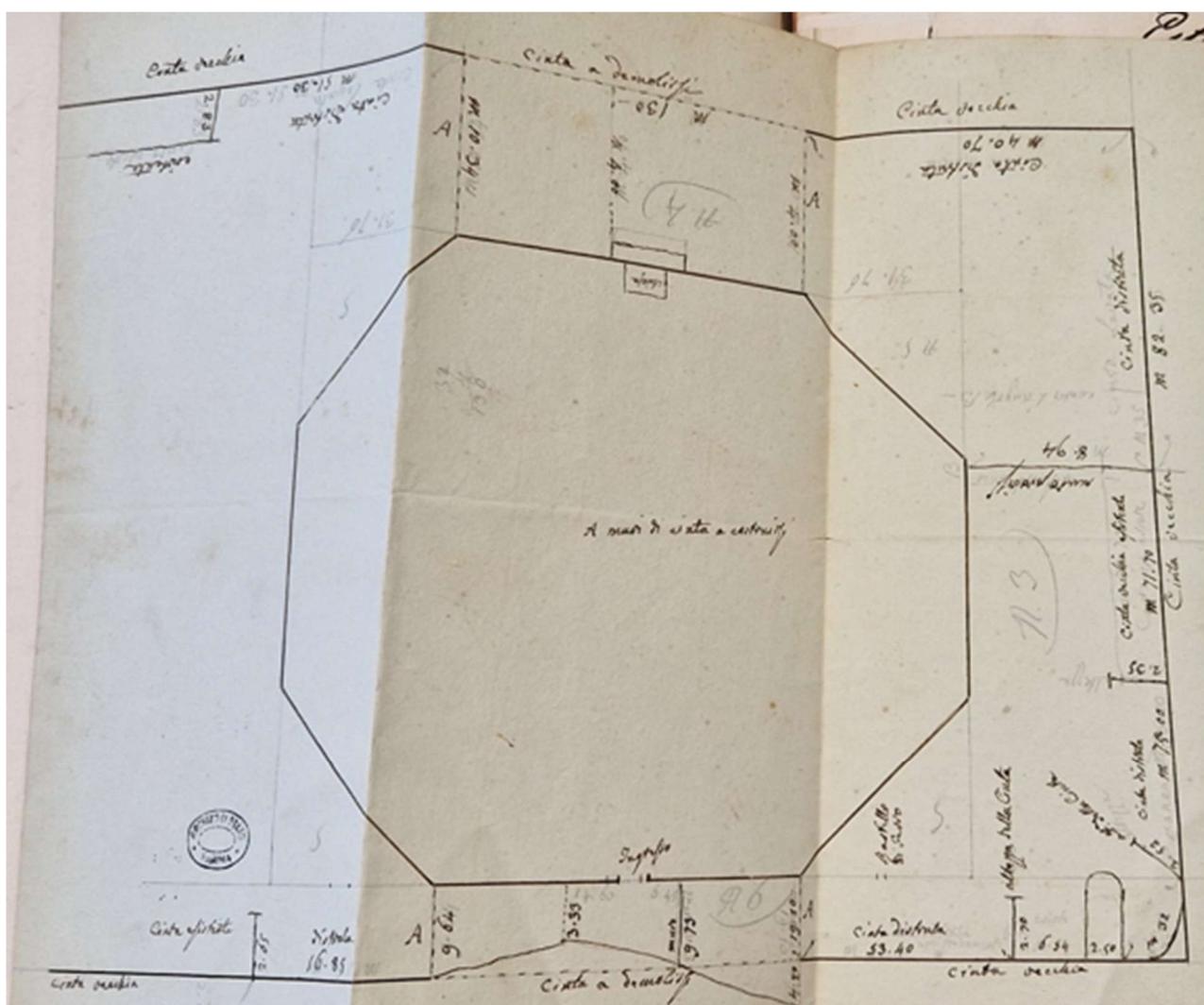
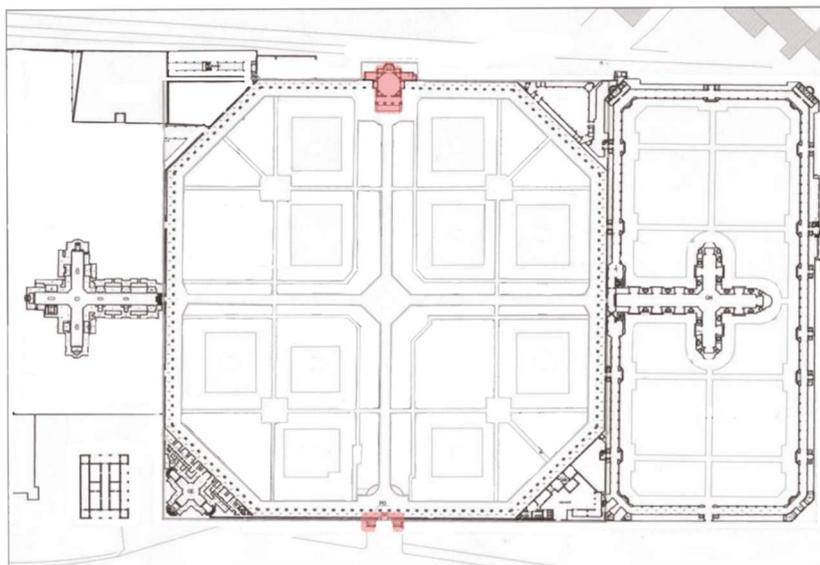


fig. 13 S.A., Disegno di cantiere in cui sono riportate le opere murarie da farsi per il completamento interno ed esterno del recinto, in ASPR, Comune, Culto, b. 3168, f. 1817.

<sup>108</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 36.



*Individuazione dell'ingresso e della capella (rielaborazione personale)*

Nei progetti preliminari la posizione e la forma della cappella funeraria subiscono numerose modifiche (*fig. 18*). Il disegno del 1809, elaborato da Cocconcelli molto prima che si pensasse alla Villetta come sito per il cimitero suburbano, presenta un edificio monumentale, concepito come corpo opposto all'ingresso. Il prospetto è organizzato su tre parti: un corpo centrale più elevato, a tre ordini sovrapposti, coronato da un timpano e sormontato da un gruppo scultoreo equestre, e due ali laterali porticate ad arcate regolari che si estendono simmetricamente, conferendo orizzontalità alla composizione, allineandosi al linguaggio ordinato e solenne del Petitot.<sup>109</sup> La pianta rivela una struttura centrale quadrata, con quattro ambienti angolari raccordati da passaggi diagonali, che si apre lateralmente sui portici. In un secondo momento si pensa di sostituire la cappella con una piramide posta centralmente, all'incrocio dei viali, in linea con i progetti accademici che proponevano il monumento funebre come fulcro simbolico e compositivo dell'impianto cimiteriale. La piramide, per la sua antica associazione con la divinità e l'immortalità, diventa un potente simbolo nell'architettura funeraria europea, contribuendo alla sua ampia diffusione soprattutto a partire dal XVI secolo, quando viene adottata per commemorare sovrani, eroi e pontefici. Nel XVIII secolo il suo impiego si consolida in Italia e in Francia, dove compare con frequenza in progetti e realizzazioni sepolcrali, fungendo sia da monumento commemorativo sia da elemento architettonico di forte impatto visivo.<sup>110</sup> Lo stesso Milizia, nel suo trattato, ne sancisce l'importanza raccomandando che ogni cimitero fosse dotato di una "piramide rustica" come

<sup>109</sup> C. Mambriani, *La città ridisegnata*, cit. p. 251.

<sup>110</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 231.

cappella principale, riconoscendole un ruolo centrale nella costruzione del significato simbolico e rappresentativo del luogo di sepoltura.<sup>111</sup> Nel progetto definitivo la cappella, dedicata a San Gregorio Magno<sup>112</sup>, è inizialmente prevista al centro del complesso, ma su decisione del Consiglio degli Anziani del 17 ottobre 1818<sup>113</sup> viene spostata in asse con l'ingresso principale. La scelta risulta motivata da ragioni pratiche, economiche e compositive: da un lato, la nuova posizione permetteva una visione più libera del cimitero, dall'altro rendeva più agevole il servizio religioso e riduceva sensibilmente i costi di costruzione<sup>114</sup>. I lavori iniziano nel 1819<sup>115</sup> e la cappella, concepita in dialogo formale con l'impianto generale del cimitero, riprende il tema di un recinto quadrangolare suddiviso internamente da un ottagono. Nei locali di risulta triangolari vengono collocati due sagrestie, la scala e un locale di servizio<sup>116</sup>. Esternamente presenta una facciata neoclassica con pronao tetrastilo di ordine dorico e timpano triangolare, a sottolinearne la solennità e l'orientamento prospettico rispetto all'ingresso<sup>117</sup>. La consacrazione avviene il 24 maggio 1823<sup>118</sup>, alla presenza della duchessa Maria Luigia.

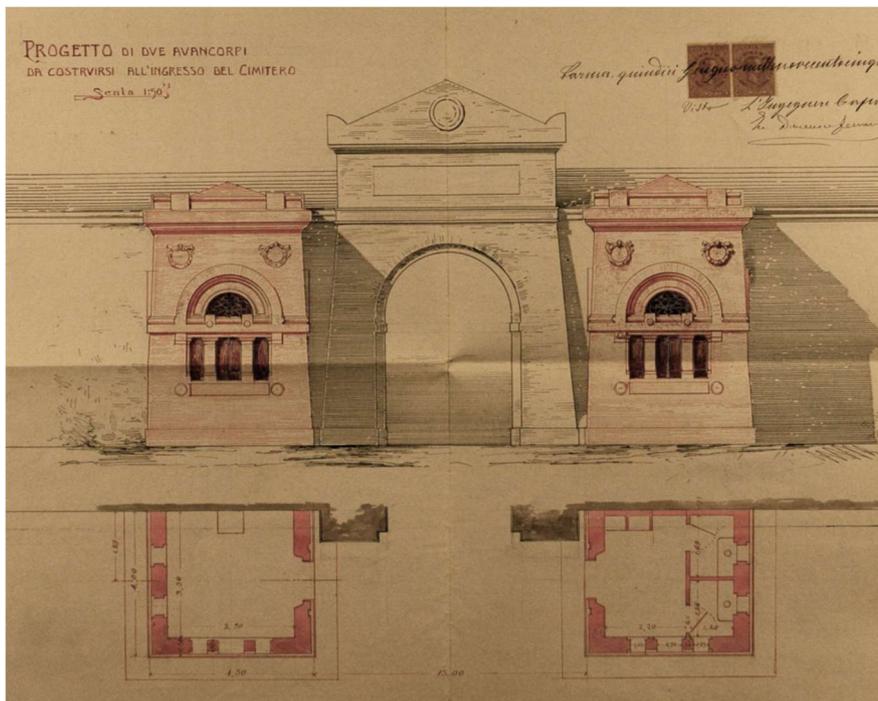


fig. 14 Progetto non firmato di due avancorpi da costruirsi all'ingresso del Cimitero, in ASPR Governatorato, 1817, b. 543. 1905.

<sup>111</sup> F. Milizia, *Degli edifizî per la salute*, cit. p. 331.

<sup>112</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 40.

<sup>113</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b.543/ cimiteri. Verbale del Consiglio degli anziani, 1818, 17 ottobre.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 33.

<sup>117</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 210.

<sup>118</sup> ASPR, *Comune, Culto*, b. 3168, f. 1817.

Anche il progetto dell'ingresso subisce modifiche nel corso del cantiere (*fig. 19*), a conferma della continua evoluzione del disegno complessivo: il progetto del 1809 presenta una composizione ordinata e simmetrica, con un corpo centrale caratterizzato da un ampio portale ad arco affiancato da aperture laterali, e una pianta articolata che prevede ambienti interni funzionali. Nel 1811 la soluzione viene ridimensionata: le ali laterali scompaiono, il portale è incorniciato da due guardiole piramidali di gusto egizio, in linea con la moda emersa in seguito alle campagne di epoca napoleonica<sup>119</sup>, e la pianta si riduce a un corpo centrale con ambienti minimali, segnando un primo adattamento alle esigenze di contenimento economico<sup>120</sup>. Tra il 1811 e il 1817 si registra un'ulteriore semplificazione, con una proposta estremamente essenziale, priva di apparati decorativi e ridotta alla pura funzione d'accesso. Solo nel 1819 si osserva un ritorno a una configurazione più definita, con un corpo d'ingresso massiccio e sobrio, in cui l'arco centrale assume nuovamente una funzione rappresentativa<sup>121</sup>. La soluzione infine realizzata, databile agli anni successivi, presenta un equilibrio tra austerità e riconoscibilità: l'arco principale è incorniciato da lesene e coronato da un timpano rialzato, decorato da un semplice uroboro, simbolo della ciclicità del tempo, che sottolinea la concezione laica del cimitero ottocentesco.<sup>122</sup> Al solenne corpo centrale di impianto ottocentesco, espressione di un classicismo severo e monumentale, si aggiungono agli inizi del Novecento i due corpi di fabbrica laterali, che pur mantenendosi nel solco della tradizione classicista introducono elementi propri del linguaggio eclettico, come i medaglioni decorativi e l'uso della bicromia muraria, segnando così il passaggio da una monumentalità austera a una declinazione più ornamentata e funzionale (*fig. 14*).<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 33.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 53.

<sup>122</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 211.

<sup>123</sup> ASPR *Governatorato*, 1817, b. 543. 1905.

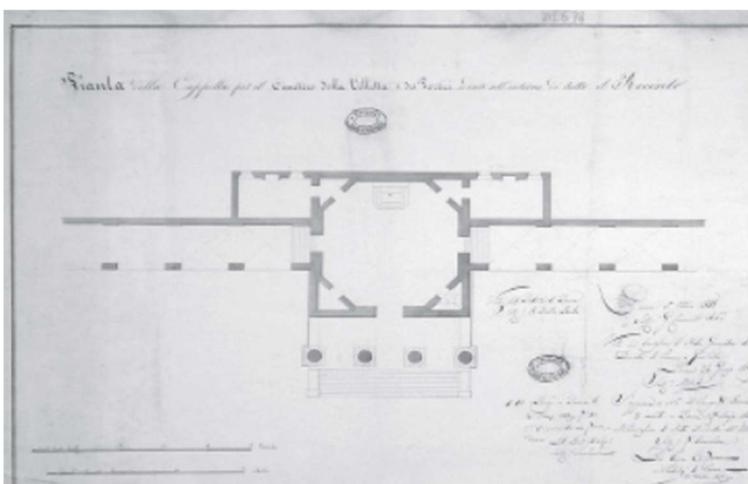
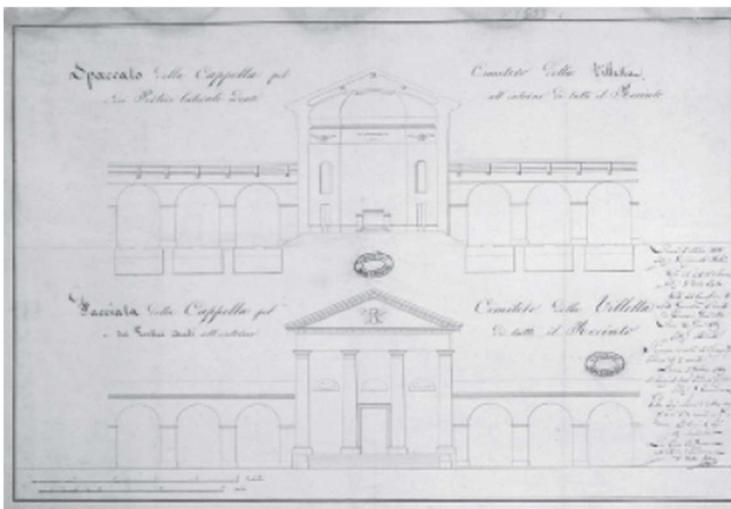
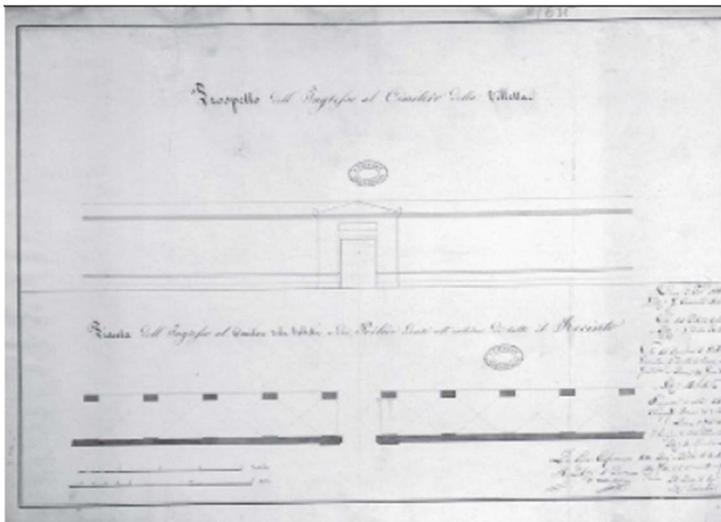


fig.15-16-17 G. Coconcelli, Pianta e prospetto dell'ingresso. Pianta e prospetto della Cappella del Cimitero della Villetta e dei portici ideati all'interno di tutto il recinto. China acquerellata su carta, 5 ottobre 1818, in ASPR, Mappe del patrimonio dello Stato, Vol. 6, n. 633-634-635.

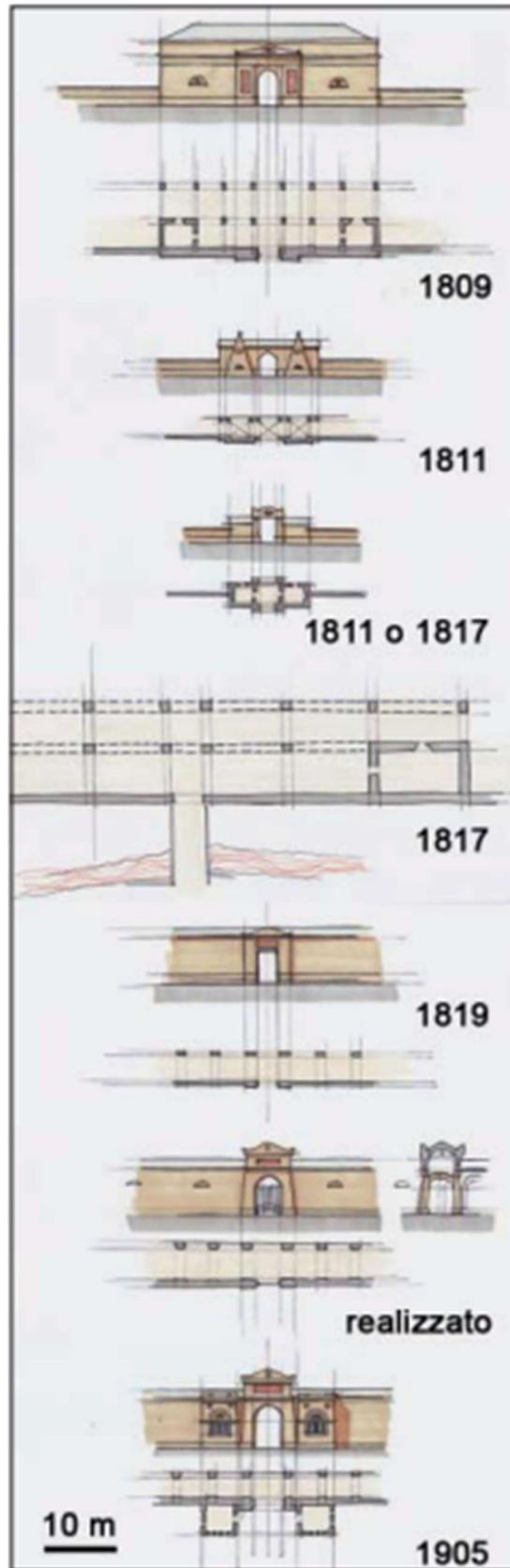
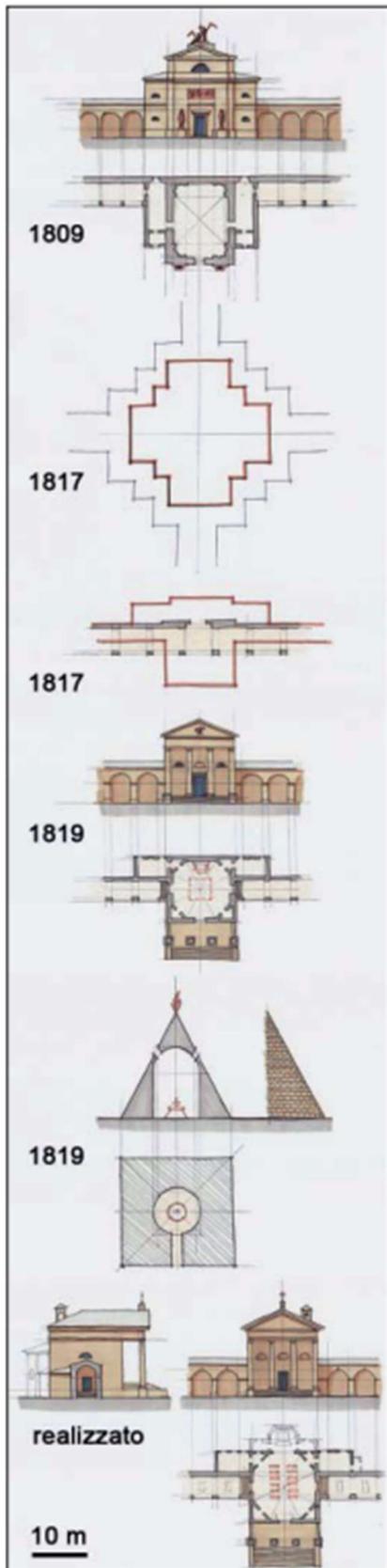
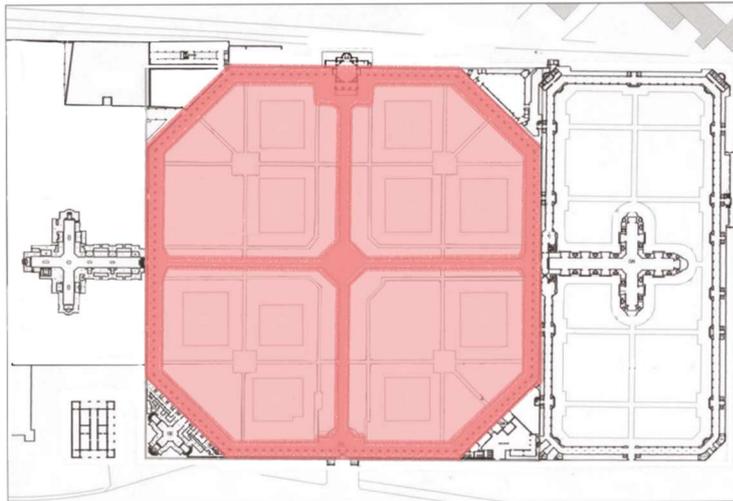


fig. 18-19 Cronologia dei progetti per la cappella e l'ingresso del cimitero della Villetta. Diagramma schematico di Donatella Bontempi tratto da D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria. Botanica funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma*, Tesi di Dottorato, Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura, Università di Parma, A.A. 2010-11, rel. M. Rossi, A. De Poli, p. 236.



*Individuazione del portico e dei campi  
(rielaborazione personale)*

Nel cimitero ottocentesco, il portico di chiusura assume un valore duplice, funzionale e simbolico. Sul piano pratico, esso segna fisicamente il confine tra la città dei vivi e quella dei morti, costituendo una barriera architettonica che isola l'area sepolcrale dall'ambiente circostante e contribuisce alle esigenze di ordine, igiene e controllo degli accessi. Allo stesso tempo, la sua forma architettonica, scandita da un ritmo regolare di colonne o arcate, conferisce monumentalità e dignità impianto, traducendo visivamente il carattere pubblico e civico del cimitero. In ambito simbolico, il portico agisce come soglia rituale: attraversarlo significa entrare in uno spazio altro, regolato da codici propri e organizzato come una "città dei morti" autonoma, parallela e speculare a quella dei vivi. Proprio questa capacità di definire un limite fisico e mentale ne aveva sancito, anche nei concorsi accademici, l'importanza come elemento distintivo dell'architettura funeraria moderna.<sup>124</sup> La costruzione dei portici del Cimitero della Villetta inizia nel 1819<sup>125</sup>, partendo dal lato orientale, in corrispondenza dell'ingresso principale, per proseguire poi sul lato occidentale, in prossimità della cappella.<sup>126</sup> Le arcate vengono numerate in modo progressivo e sono distinte in pari e dispari a seconda del lato. Una planimetria redatta da Giuseppe Cocconcelli nel 1821<sup>127</sup> documenta lo stato dei portici "approssimativamente finiti": sul lato dell'ingresso si contano le arcate dalla numero 1 alla 18, mentre sul lato della cappella si estendono dalla 133 alla 156.

<sup>124</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. pp. 50-51.

<sup>125</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b. 543/ cimiteri. Delibera di Maria Luigia per la costruzione dei portici nel cimitero della Villetta.

<sup>126</sup> M. Rossi, *Il simbolo e la ragione*. cit. p. 52.

<sup>127</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b. 543/ cimiteri. Assegnazione dei portici ai privati.

Il progetto prevede 156 arcate (*fig.22*), concepite come ampie campate coperte da volte a vela. I portici sono articolati in tre sezioni, ciascuna scandita da pilastri posti a un interasse regolare: 3,66 metri dal muro di cinta e 3,57 metri verso l'interno del portico.<sup>128</sup> Su questi pilastri si impostano archi a tutto sesto, cui si affiancano altri archi analoghi ancorati ai piedritti interni del muro perimetrale. Insieme, questi elementi sostengono le volte a vela, che raggiungono con il loro vertice un'altezza di 5,60 metri rispetto al piano di calpestio.<sup>129</sup> Al di sotto del pavimento del portico, per ciascuna arcata, si realizza una camera mortuaria ipogea, il cui piano si trova a 3,24 metri di profondità. Ogni cripta presenta dimensioni interne di 4,24 metri in lunghezza, 3,51 in larghezza e 2,75 in altezza<sup>130</sup>. Il pavimento dei portici viene realizzato in mattoni grezzi, mentre lungo il perimetro della botola di accesso alle camere funerarie e negli spazi tra i pilastri verso l'esterno si inserisce un bordo di quadrelli disposti a coltello, larghi 22 cm, destinati a ospitare la pietra di chiusura. Le opere di fondazione sono composte da mattoni nuovi, posati in strati sottili e interrati nel terrapieno per almeno 40 cm. I muri di rinforzo (rinfranchi) sono realizzati in parte con ciottoli e in parte con quadrelli legati da una malta a base di calce e sabbia.<sup>131</sup>

La documentazione storica relativa alla costruzione delle arcate del Cimitero della Villetta offre uno spaccato prezioso non solo sulle tecniche edilizie dell'epoca e sui materiali, ma anche sulla tempistica precisa con cui si articola il cantiere. In particolare, una perizia del 1863<sup>132</sup> offre un dettagliato resoconto, descrivendo lo svolgimento dei lavori necessari alla realizzazione di due archi contigui. Il processo edilizio prende avvio nella prima settimana con le operazioni preliminari: si dà inizio alla costruzione del muro di fondazione e alla sottomurazione del muro di cinta, la cui profondità risultava inizialmente insufficiente per accogliere le camere mortuarie ipogee previste dal progetto<sup>133</sup>. Durante la seconda settimana, si completa la struttura muraria di base. Vengono terminati sia i sottomuramenti che il rivestimento murario fino all'imposta della volta. In questa fase si costruisce anche il muro divisorio tra le due camere funerarie poste al di sotto del portico. Parallelamente, si avviano i

---

<sup>128</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b. 543/ cimiteri. Perizia per la costruzione di tre nuovi portici nel cimitero della Villetta.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 45.

<sup>131</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b. 543/ cimiteri. Perizia per la costruzione di tre nuovi portici nel cimitero della Villetta.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 38.

lavori per la costruzione del pilastro centrale che fungerà da sostegno per le due arcate frontali e per quella trasversale a esse connessa. Nella terza settimana, il pilastro viene completato e si procede alla costruzione delle tre arcate, due frontali e una trasversale. È in questa fase che si colloca la posa della catena in ferro, elemento strutturale cruciale per la stabilità delle arcate<sup>134</sup>. Si inizia anche l'elevazione del muro frontale che sosterrà il futuro cornicione. Alla quarta settimana, il muro frontale viene elevato fino al livello sottostante al cornicione e si completa la copertura, con la costruzione del tetto sopra le due arcate appena realizzate. Contemporaneamente, si iniziano le operazioni di carpenteria e armatura delle volte delle due camere sepolcrali, mentre il carpentiere si occupa della realizzazione del cavalletto e del taglio longitudinale di una trave necessaria per il colmo del tetto, che viene poi posizionata in opera. La quinta settimana è dedicata alla chiusura delle strutture ipogee: si completano le volte delle camere mortuarie e si procede all'intonacatura sia dei muri che delle volte. In una delle due camere ipogee viene inoltre posato il pavimento, uno strato di calcestruzzo spesso 20 cm, allo scopo di prevenire infiltrazioni d'acqua dal sottosuolo. Infine, nella sesta settimana, si completa il pavimento anche della seconda camera ipogea, sempre con calcestruzzo, e si posa il piano di calpestio in calce nell'area dei due avelli frontali, sul lato rivolto verso il campo aperto del cimitero. La perizia, dunque, non solo restituisce il quadro operativo del cantiere, ma testimonia anche la grande efficienza raggiunta: in appena sei settimane, una squadra composta da otto operai riesce a portare a compimento l'intero ciclo edilizio relativo a due arcate<sup>135</sup>.

Nonostante l'elevato livello organizzativo e tecnico raggiunto, tuttavia, il processo di completamento del portico procede a rilento, concludendosi solo più di quaranta anni più tardi<sup>136</sup>, principalmente per le modalità di concessione delle singole arcate. Queste vengono regolate dalla risoluzione sovrana del 31 agosto 1819, con cui Maria Luigia d'Austria stabilisce che "ogni richiedente è obbligato a pagare al Comune lire 14 e 9 centesimi, corrispondenti al prezzo dell'area necessaria alla costruzione del portico, secondo la perizia effettuata".<sup>137</sup> Per ovviare alla scarsità di risorse pubbliche, infatti si ricorre al coinvolgimento diretto di privati

---

<sup>134</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p.43.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> S. Delendati, *Il cimitero della Villetta, un viaggio nella Parma che fu*, in "Parma economica", Parma, Camera di commercio, n.135/2015. p. 80.

<sup>137</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b. 543/ cimiteri. Delibera di Maria Luigia per la costruzione dei portici nel cimitero della Villetta.

cittadini e rappresentanze sociali, i quali si assumono l'onere economico della costruzione delle arcate. In cambio del pagamento della somma stabilita e della realizzazione a proprie spese della struttura, ottengono l'uso perpetuo di un'area su cui erigere una cappella funeraria familiare<sup>138</sup>. Questo sistema consente di avviare il cantiere nonostante l'assenza di fondi pubblici adeguati. I portici devono essere realizzati in maniera uniforme e conformi al disegno generale approvato "secondo il disegno adottato", (art. 5)<sup>139</sup>. Tuttavia, è concessa ai privati la facoltà di eseguire liberamente decorazioni e abbellimenti all'interno delle arcate, a patto che non venga ostacolato il passaggio da un portico all'altro.<sup>140</sup> Ogni intervento decorativo è comunque soggetto all'approvazione del Presidente dell'Interno, il quale si esprime solo dopo aver ottenuto il parere dell'Accademia delle Belle Arti (art. 11)<sup>141</sup>.

Il campo centrale suddiviso in quattro settori, delimitati da due viali ortogonali, è destinato alle sepolture comuni e già nel 1831 conta circa 25.000 tombe<sup>142</sup>, ma permane spoglio e privo di ombra<sup>143</sup>. Il progetto paesaggistico del Cimitero della Villetta rappresenta uno degli aspetti più interessanti e al contempo più problematici del progetto ottocentesco. Fin dall'origine, la sistemazione del verde occupa una posizione prioritaria nel programma architettonico, come indicato nel regolamento cimiteriale del 1819<sup>144</sup>, che prescrive la piantumazione simmetrica di cipressi lungo il perimetro e l'ornamento dei viali interni con essenze sempreverdi e piante "narcotiche"<sup>145</sup>, coerentemente con i precetti igienico-sanitari e simbolici dell'epoca.<sup>146</sup> Tuttavia, la realizzazione effettiva di tali elementi fu fortemente ritardata. Un primo tentativo di sistemazione vegetale si deve al progetto di Bettoli del 1821<sup>147</sup>, che prevede due grandi viali alberati da "piante convenienti"<sup>148</sup>; tuttavia, la lentezza nell'attuazione suscita critiche da parte dell'opinione pubblica, tra cui quella del poeta Michele

---

<sup>138</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 38.

<sup>139</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b. 543/ cimiteri. Delibera di Maria Luigia per la costruzione dei portici nel cimitero della Villetta.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 210

<sup>143</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 38.

<sup>144</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p.43.

<sup>145</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b. 543/ cimiteri. Delibera di Maria Luigia per la costruzione dei portici nel cimitero della Villetta.

<sup>146</sup> S. Delendati, *Il cimitero della Villetta, un viaggio nella Parma che fu* cit. p.79.

<sup>147</sup> ASPR, *Governatorato di Parma*, b. 543/ cimiteri. N. Bettoli, Disegno della planimetria del cimitero della Villetta.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

Leoni, che nel *Carme*<sup>149</sup> del 1828 lamenta l'assenza di cipressi come segno di trascuratezza nei confronti dei defunti. Solo nel 1832 si avvia la piantumazione di alberi ad alto fusto, in particolare cipressi, pioppi e cedri, con la funzione di ombreggiare le tombe. La litografia del 1845<sup>150</sup> documenta la presenza di giovani pioppi e arbusti, che iniziano a definire gli assi viari e i confini delle aree sepolcrali<sup>151</sup>, mentre nel 1872<sup>152</sup> è descritto un impianto ormai più maturo, con viali alberati da salici piangenti, mirti e cipressi. Infine, la planimetria redatta da Sante Bergamaschi nel 1879<sup>153</sup> attesta l'evoluzione formale del verde attraverso la suddivisione dello spazio in quadranti più piccoli, arricchiti da una vegetazione regolare, funzionale e coerente con la monumentalità complessiva del complesso cimiteriale. Nel campo i monumenti possono essere costruiti “*colla debita permissione, lungo i due gran viali che si incrocchiano nel cimitero...*”<sup>154</sup> una sorta di pantheon di cittadini illustri lungo i viali principali. Uno degli esempi più emblematici è il tempietto eretto nel 1876 in memoria di Nicolò Paganini (*fig. 20*), che precede la moda dei monumenti individuali.<sup>155</sup> Il monumento si configura come un'edicola in granito, sostenuta da otto colonne ioniche che delimitano uno spazio centrale ad alta valenza simbolica. La trabeazione, solenne e continua, è impreziosita da fregi “a palmetta” agli angoli, mentre la cupola emisferica che la sovrasta conferisce unità e verticalità al complesso. L'uso dell'ordine ionico e della cupola richiama volutamente i modelli della classicità reinterpretati in chiave celebrativa, rientrando appieno nel linguaggio accademico ottocentesco. Soluzioni analoghe si ritrovano in altri cimiteri monumentali coevi, come le edicole-tempietto erette a Milano nel Cimitero Monumentale o a Torino, dove la ripresa del modello classico si carica di significati civili e patriottici.<sup>156</sup> In tutti questi casi, il *tempietto* funebre funziona come dispositivo di distinzione: da un lato richiama la sacralità dell'architettura templare antica, dall'altro trasforma la sepoltura in un segno celebrativo destinato a emergere nella trama del cimitero borghese.

---

<sup>149</sup> Biblioteca Palatina, *Miscellanea*, M. Leone “La Villetta o Camposanto di Parma”, Lugano, 1828. Già in M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. pp.17-18.

<sup>150</sup> T. Boselli, P. Sottili, *Cimitero detto della Villetta*, in “I principali monumenti eretti da sua Maestà Maria Luigia”

<sup>151</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 210.

<sup>152</sup> ASCPR, *Carteggio*, b. 1255.

<sup>153</sup> ASCPR, *Carteggio*, b. 1662.

<sup>154</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 33.

<sup>155</sup> S. Delendati, *Il cimitero della Villetta, un viaggio nella Parma che fu* cit. p.80.

<sup>156</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 32.



fig. 20 Vista frontale del tempietto Paganini, in M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 93.

La tomba a edicola rappresenta la tipologia più diffusa e simbolicamente pregnante.<sup>157</sup> Si configura come una piccola architettura a impianto centrale<sup>158</sup>, dotata di facciata con timpano sorretto da colonne o pilastri, e soprattutto di una porta monumentale che funge da soglia, da luogo di passaggio tra la vita terrena e quella ultraterrena. Non a caso, rispetto alle abitazioni dei vivi, la porta delle cappelle funerarie appare ingigantita, quasi a sottolinearne il significato spirituale e rituale. Questo elemento diviene il fulcro compositivo dell'edicola, in cui la sepoltura è interpretata come dimora eterna, assimilata alla casa e al tempio al tempo stesso.<sup>159</sup> Nel caso del tempietto Paganini la soglia è interpretata mediante un cancello in ferro battuto, che ne accentua il carattere di sacralità e separazione dal contesto circostante. Un'altra tipologia presente nei campi della Villetta è la tomba a torre, che affonda le origini nell'architettura funeraria di età romana e medievale.<sup>160</sup> A Parma si presenta come un basamento massiccio che culmina in una stele, una statua o un coronamento verticale: il

<sup>157</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 93.

<sup>158</sup> L.B. Alberti, *L'architettura del Rinascimento Italiano*, P. Murray, Roma 1992.

<sup>159</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 94.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

basamento funge da deposito e fondamento, mentre la parte superiore diventa il luogo della memoria, segnando la presenza del defunto nello spazio con un segno architettonico emergente. Infine, la colonna commemorativa costituisce l'esito più essenziale e simbolico di questa logica tipologica. Derivata dai pilastri funerari romani, si presenta come un segno isolato, privo di funzione di accesso. La colonna, segno verticale puro, esalta la memoria e la gloria del defunto attraverso l'erezione nello spazio, ribadendo l'idea di monumentalità e permanenza.<sup>161</sup> Queste tre tipologie condividono la stessa matrice culturale e simbolica, ma declinano in modo diverso il rapporto tra architettura e significato: la porta-soglia nell'edicola, il tumulo monumentalizzato nella torre, il segno celebrativo astratto nella colonna. La varietà degli esempi presenti nella Villetta di Parma conferma la vitalità di questi modelli archetipici e la loro capacità di accogliere tanto esigenze individuali e familiari quanto spinte celebrative della memoria collettiva.

---

<sup>161</sup> *Ibidem.*

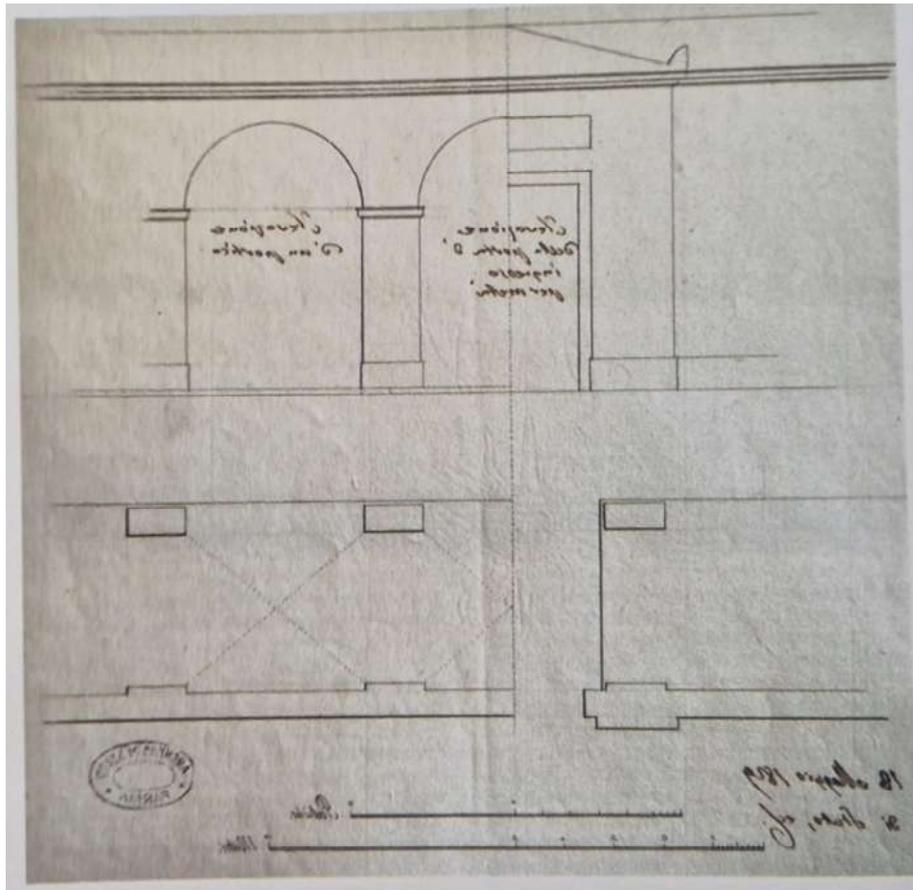


fig. 22 S.A., Pianta ed elevazione della porta d'ingresso e di un portico del cimitero, 18 Maggio 1824 in ASPR, Governatorato di Parma, 1817, b. 543

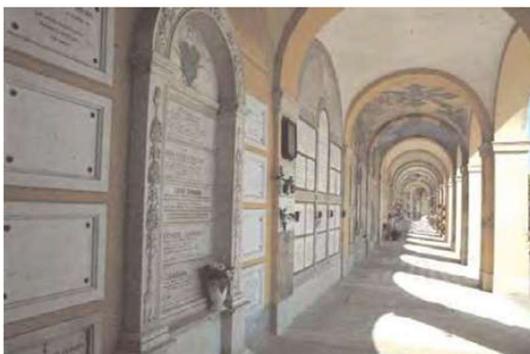
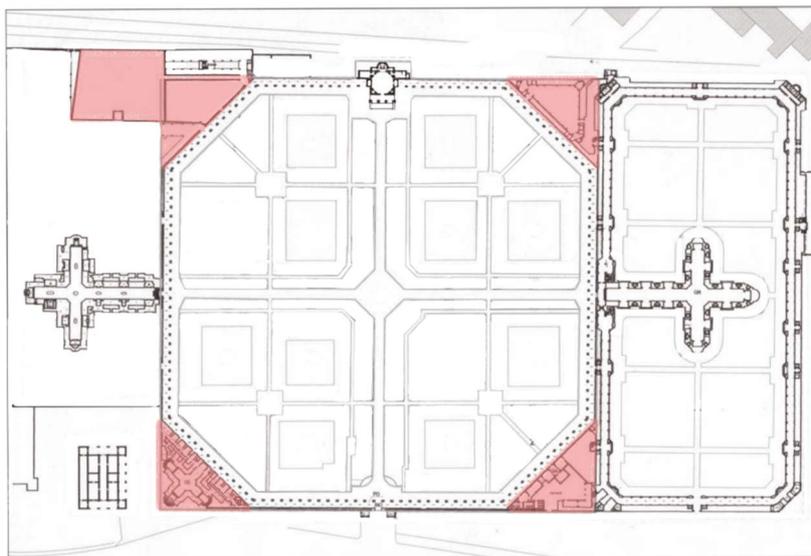


fig.23 Fotografia di una porzione di portico nel settore nordovest del recinto, in M. Rossi (a cura di), Città perduta, Architetture ritrovate, cit. p. 85.



fig. 24 I portici come apparivano a inizio Novecento in una cartolina illustrata in U. Bonomini, R. Spocci (a cura di), Parma in cartolina. Un viaggio per la città (1900-1944), MUP, Parma 2010, p.123.



*Individuazione dei quattro settori riservati agli acattolici e l'ampliamento del cimitero israelitico nel settore sudovest (rielaborazione personale)*

“Dans les communes où l’on professe plusieurs cultes, chaque culte doit avoir un lieu d’inhumation particulier; et dans le cas où il n’y aurait qu’un seul cimetière, on le partagera par des murs, haies ou fossés, en autant de parties qu’il y a de cultes différens, avec une entrée particulière pour chacune, et en proportionnant cet espace au nombre d’habitans de chaque culte.”<sup>162</sup>

L’Editto di St. Cloud sancisce e regola la concessione di spazi pubblici per la sepoltura delle confessioni diverse da quella cattolica, riflesso tangibile sulla “città dei morti” di quella liberalizzazione e apertura guidate dalle idee dell’Illuminismo, e che porteranno la società ottocentesca a strutturarsi in chiave multiculturale.<sup>163</sup> Tuttavia, tale apertura non coincide con una piena assimilazione: i nuovi spazi dedicati restano infatti distinti, segregati all’interno di recinti propri e spesso collocati in zone periferiche dei cimiteri cittadini.<sup>164</sup> Questa separazione evidenzia una convivenza ancora formale e incompleta, nella quale la libertà di culto coesiste con una visione gerarchica dello spazio urbano. Al contempo, l’organizzazione dei nuovi reparti cimiteriali acattolici impone una mediazione tra normative comunali e prescrizioni religiose specifiche, come, ad esempio, il divieto ebraico di riesumazione e l’obbligo di sepoltura in terra, che spesso presenta problematiche complesse e richiede lo sviluppo di progetti specifici.<sup>165</sup>

<sup>162</sup> Cfr. N. Bonaparte, *Décret impérial sur les sépultures*, cit.

<sup>163</sup> A. Morprugo, *Il cimitero israelitico italiano. L'immagine della comunità tra identità religiosa e identità nazionale*, in M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Skirà, Milano 2007, p. 243.

<sup>164</sup> O. Selvafolta, *Oltre la superstizione*, cit. p. 129.

<sup>165</sup> T. Mancini, *Il cimitero ebraico in Italia: studio di un luogo della memoria e del suo aspetto storico-religioso*, n.d. p. 32.

A Parma, il primo cimitero ebraico documentato risale al 1448, situato nei pressi della chiesa di Santa Maddalena<sup>166</sup>. Con la fondazione del Monte di Pietà nel 1488 e la conseguente marginalizzazione economica della comunità ebraica, si assiste a un progressivo allontanamento degli ebrei dalla città, processo che si inverte solo durante l'età napoleonica, quando gli ebrei ottengono nuovamente il diritto di risiedere all'interno delle mura, possedere immobili e ricoprire incarichi pubblici<sup>167</sup>. In questa nuova fase di reintegrazione emerge la necessità di dotarsi di uno spazio sepolcrale che rifletta l'identità specifica della comunità, pur in un contesto di crescente apertura. A tal fine, viene destinato un settore apposito, nel quadrante sud-ovest del nuovo cimitero della Villetta, con accesso indipendente rispetto all'Ottagono centrale, a sottolineare una separazione che si traduce in distinzione spaziale. Nel progetto originale<sup>168</sup>, anche le altre categorie marginalizzate (suicidi, condannati a morte, bambini non battezzati) avrebbero dovuto essere collocate in spazi separati e accessibili in modo indipendente. Tuttavia, nella realizzazione effettiva, solo il cimitero ebraico mantiene un accesso autonomo, mentre gli altri reparti risultano raggiungibili direttamente dall'area consacrata, segnalando una differenziazione gerarchica anche tra le marginalità<sup>169</sup>.

Questa configurazione viene richiamata direttamente dieci anni più tardi nel progetto per il Cimitero Monumentale di Torino (*fig. 25*). Gaetano Lombardi iscrive in un quadrato un ottagono porticato, diviso in quattro campi da due viali ortogonali.<sup>170</sup> Tralasciando la differenza di scala (l'area del cimitero di Torino misura 114.300 m<sup>2</sup>, più del doppio della Villetta) l'impianto è identico. Anche nell'uso degli angoli di risulta ricalca le funzioni presenti nella capitale ducale: ossari e sepolture per chi non poteva essere sepolto in terra consacrata.<sup>171</sup> Un richiamo così esplicito non può essere un semplice caso di affinità tipologica, ma indica che tale impianto si è ormai consolidato come modello di riferimento autorevole nella cultura accademica italiana del primo Ottocento.<sup>172</sup> La Villetta, pur essendo un cimitero provinciale, diventa quindi un precedente progettuale riconosciuto e replicabile in una capitale come Torino.

---

<sup>166</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 63.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> ASPR, *Mappe di fiumi e strade*, vol.13 n.1.

<sup>169</sup> P. Pasini, *Il cimitero moderno: un profilo storico per l'Italia*, in "In\_bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura" v.3 n.4/giugno 2012, Bologna 2012.

<sup>170</sup> A. Carella, *Il parco delle mezzelune*, Comune di Torino, Torino 1987, p. 54.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 72.

Inoltre, questa citazione diretta segnala la circolazione rapida di soluzioni architettoniche e distributive tra i centri della penisola, attraverso reti professionali, concorsi accademici e pubblicazioni tecniche<sup>173</sup>. Lombardi non si limita a ispirarsi genericamente a modelli europei, ma adotta un impianto già sperimentato con successo, probabilmente perché garantiva chiarezza distributiva, gerarchia funzionale e un efficace controllo degli spazi marginali. Infine, la coincidenza nella collocazione degli spazi per le categorie marginalizzate rivela una comunanza di concezioni sociali e religiose, in cui la disposizione planimetrica diventa strumento di traduzione spaziale delle gerarchie morali e confessionali dell'epoca.<sup>174</sup>

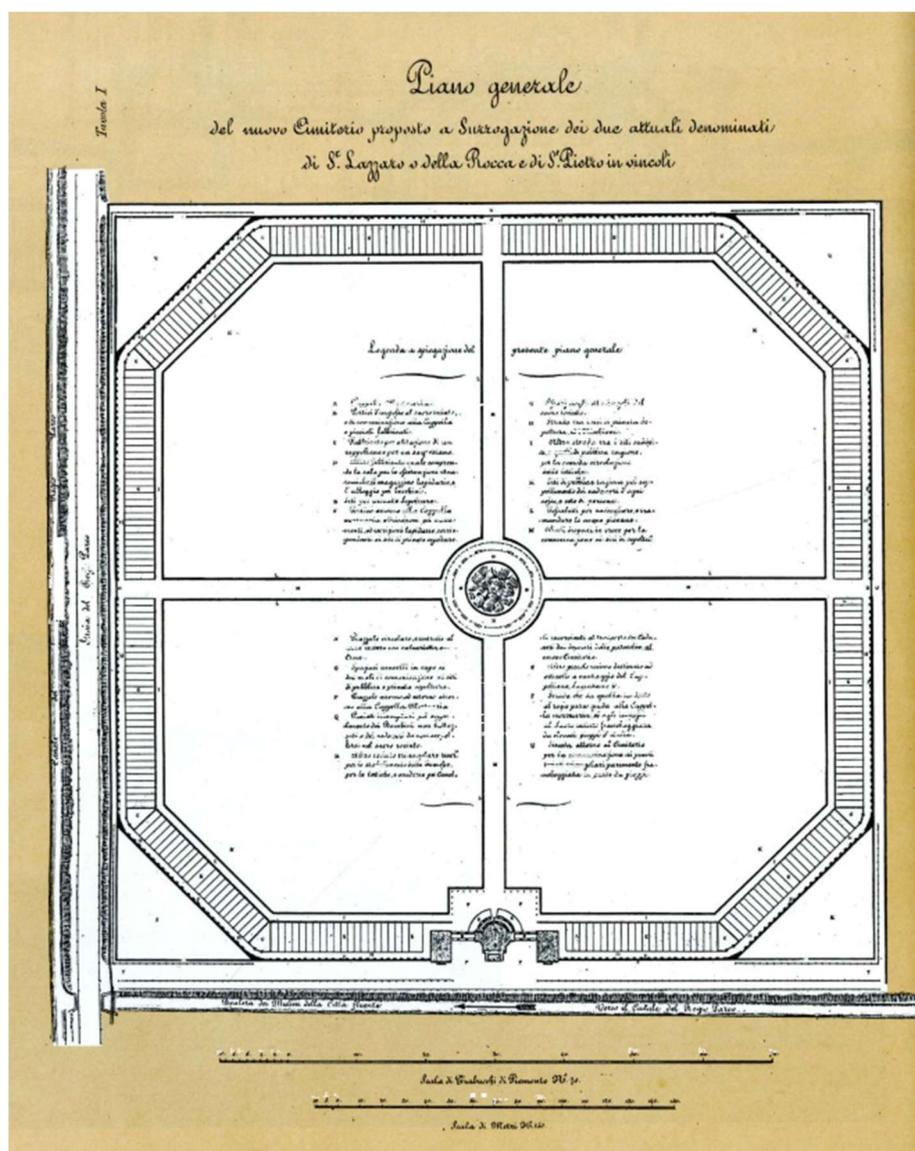


fig. 25 G. Lombardi, Piano generale del nuovo Cimitero proposta a surrogazione dei due attuali denominati di S. Lazzaro e della Rocca e di S. Pietro in vincoli. in *Il Parco delle Mezzelune*, cit. p.62.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup>A. Morprugo. *Il cimitero israelitico italiano*, cit. p. 247.

Nel 1865, a seguito della saturazione dello spazio originario, viene progettato un nuovo reparto israelitico all'estremità occidentale della Villetta<sup>175</sup>, su un'area comunale prativa. Il progetto, redatto in collaborazione con i rappresentanti della comunità ebraica locale, prevede un'area quadrilatera recintata, articolata internamente con una distinzione tra i settori destinati ai poveri da quelli per le famiglie agiate. Questo assetto, che tiene conto delle prescrizioni religiose sulla profondità delle fosse e sull'integrità del luogo, concilia le esigenze della tradizione con quelle dell'urbanistica ottocentesca<sup>176</sup>. Nel 1872, con la costruzione della galleria sud<sup>177</sup>, parte del muro di cinta originale viene demolita, alterando l'accessibilità del cimitero israelitico e interferendo con il percorso originario riservato alle comunità acattoliche. Questo intervento determina la necessità di realizzare nuovi varchi di accesso, tra cui uno tra il reparto israelitico e quello protestante, collocato nell'area triangolare interstiziale (fig. 26-27)<sup>178</sup>. L'unico ampliamento del cimitero ebraico viene infine realizzato nel 1913, quando alla comunità viene concessa una parte dell'area precedentemente destinata ai morti per malattie infettive.<sup>179</sup> Anche questo passaggio conferma il carattere residuale e subordinato con cui le comunità acattoliche vengono spesso integrate nella pianificazione cimiteriale urbana, pur all'interno di un quadro formale di libertà religiosa<sup>180</sup>.

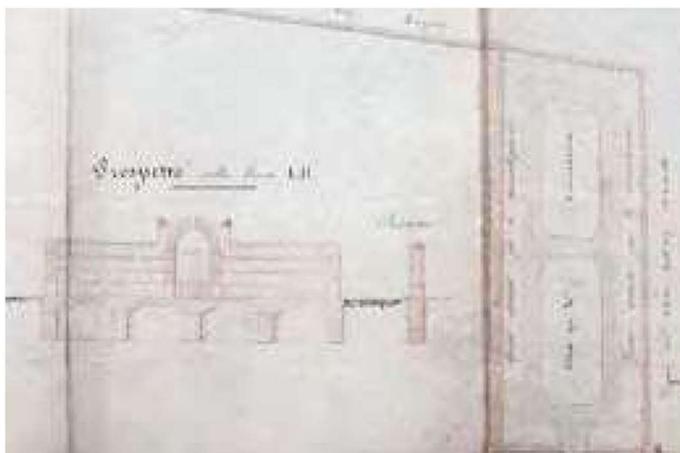


fig.26 S.A. Progetto per il nuovo cimitero israelita, 1865, ASCPR, Carteggio, culto, b. 97.

<sup>175</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 63.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> Di cui più avanti nel capitolo.

<sup>178</sup> ASPR, *Mappe e strade*, v. 13, n. 19.

<sup>179</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 65.

<sup>180</sup> O. Salvafolta. *Oltre la superstizione*, cit. p. 130.

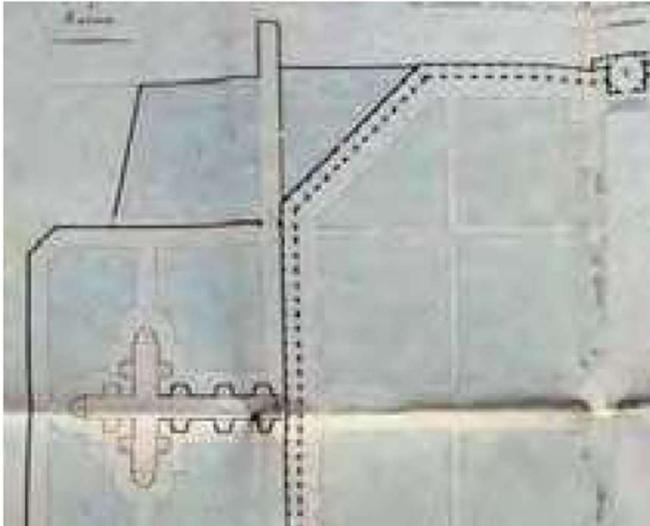


fig. 27 S.A. Apertura di varchi di passaggio tra l'area cattolica e acattolica, 1875, ASCPR, Carteggio, culto, b. 396.

### 3.4. Gli ampliamenti ottocenteschi (1860-1913)

A partire dalle riflessioni di Philippe Ariès nel suo saggio *L'homme devant la morte*<sup>181</sup>, si assiste nel XIX secolo a una profonda trasformazione nel rapporto tra l'individuo e la morte, che investe anche lo spazio architettonico del cimitero. Ariès identifica l'Ottocento come il momento in cui si afferma una nuova sensibilità borghese, fondata sul culto della memoria personale e familiare. In contrapposizione all'anonimato delle fosse comuni dell'*ancien régime*, la borghesia emergente ricerca ora una sepoltura visibile, individualizzata e durevole, che possa tramandare il ricordo del defunto attraverso la pietra, l'iscrizione, il monumento<sup>182</sup>. Tali esigenze determinano una crescente pressione sugli spazi cimiteriali esistenti, rendendo necessaria una loro riorganizzazione e, spesso, un ampliamento. Il caso del Cimitero della Villetta di Parma si inserisce esattamente in questa dinamica: il suo ampliamento nel corso dell'Ottocento risponde solo parzialmente all'aumento demografico o alla carenza di spazio all'interno dell'Ottagono<sup>183</sup>, ma soprattutto alla volontà della borghesia locale di disporre di luoghi funerari privati, decorosi e distintivi. Testimonianza diretta di questa nuova sensibilità è la presenza di una lista d'attesa per le sepolture negli avelli sotto le arcate<sup>184</sup>. Inoltre, a

<sup>181</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano 1977.

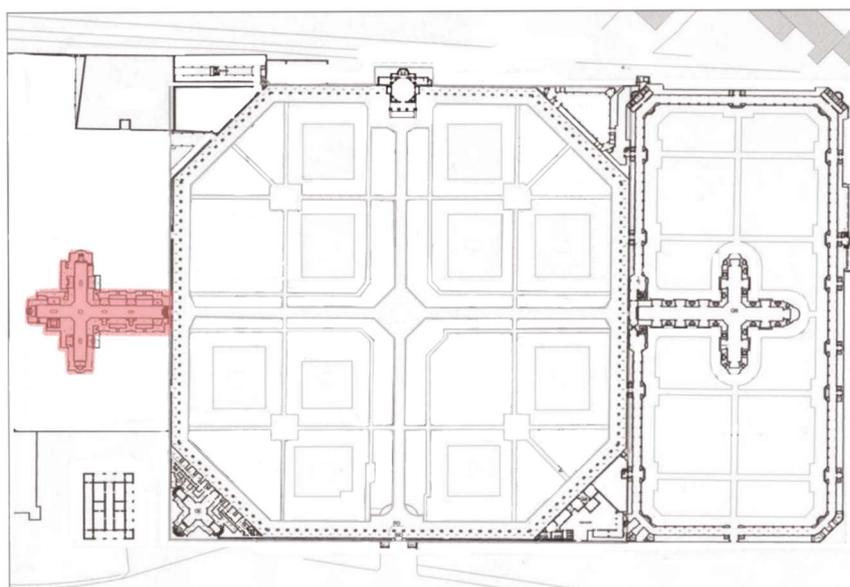
<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 37.

<sup>184</sup> ASCPR, *Carteggio*, b. 692.

sottolineare l'entità di questa problematica, nel 1861 viene indetto un concorso<sup>185</sup> con tema la progettazione di una nuova galleria a sud del cimitero<sup>186</sup>, tipologia che coniuga la richiesta di nuove sepolture distinte e la limitata disponibilità di suolo<sup>187</sup>. L'archivio storico del Comune di Parma conserva alcuni elaborati d'esame di Ernesto Morestori, Sante Bergamaschi e Raffaele Villa, ma non sono noti gli esiti.<sup>188</sup>

### 3.4.1 Galleria sud



Individuazione della galleria sud  
(rielaborazione personale)

Nel 1872, quando il completamento delle arcate è quasi giunto a compimento<sup>189</sup> l'architetto comunale Marco Sante Bergamaschi<sup>190</sup> elabora un progetto di ampliamento, il piano<sup>191</sup> prevede la costruzione di due gallerie gemelle, collocate ai lati sud e nord del recinto esistente, concepite come “chiese” a croce latina e tamburo centrale, elevate rispetto al piano

<sup>185</sup> C. Tedeschi, M. Rossi (a cura di), *Il disegno della memoria. Forme, segni e materiali nell'Ottagono della Villetta a Parma*, Edizioni ETS, Pisa 2010, p. 28.

<sup>186</sup> ASCPR, *Carteggio*, 1861-1891, b. 692 (1884 - Personale).

<sup>187</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 37.

<sup>188</sup> ASCPR, *Carteggio* 1861-1891, b. 692 (1884 - Personale).

<sup>189</sup> ASCPR, *Carteggio*, b. 1111.

<sup>190</sup> Marco Sante Bergamaschi nasce a Parma il 2 maggio 1827. A ventidue anni diventa Perito Geometra aspirante nel Genio Civile di Parma. Nel 1860 il dittatore Farini lo insignisce del titolo e delle attribuzioni di Ingegnere civile. Nel settembre del 1869 ottiene la nomina a Ingegnere presso l'Ufficio d'Arte del Comune di Parma e, nel 1873, raggiunge il grado di Ingegnere Capo del Comune. Muore a Parma il 3 maggio 1902 ed è sepolto in un avello della Galleria Nord, da lui stesso progettata. Fonte: [adespa.it/servizi-per-i-cittadini/valorizzazione-culturale-cimiteri/cimitero-monumentale-percorso-5-gli-architetti/galleria-nord-1905/#:~:text=La%20vita:%20Marco%20Sante%20Bergamaschi,delle%20attribuzioni%20di%20Ingegnere%20civile.\(ultima%20consultazione%2022/08/2025\).](https://adespa.it/servizi-per-i-cittadini/valorizzazione-culturale-cimiteri/cimitero-monumentale-percorso-5-gli-architetti/galleria-nord-1905/#:~:text=La%20vita:%20Marco%20Sante%20Bergamaschi,delle%20attribuzioni%20di%20Ingegnere%20civile.(ultima%20consultazione%2022/08/2025).)

<sup>191</sup> ASCPR, *Carteggio*, b. 1111.

di calpestio del portico e articolate su due piani, con volte a botte ribassate<sup>192</sup>. L'accesso dall'Ottagono è possibile grazie a una serie di gradini realizzati in corrispondenza degli archi centrali del portico. Internamente, gli avelli sono in parte realizzati in elevazione, ossia inseriti nello spessore murario delle gallerie, con accesso esterno per le operazioni di inumazione, ricalcando il modello dei colombari romani. Tale soluzione permette di preservare l'integrità delle superfici interne, che sarebbero destinate unicamente alla collocazione delle lapidi commemorative, già predisposte in apposite nicchie (fig. 28). Contestualmente, si prevede la realizzazione di ulteriori avelli al di sotto del piano di calpestio delle gallerie, sfruttando lo spazio sottostante reso disponibile dall'altezza del pavimento, senza tuttavia raggiungere la quota soggetta a infiltrazioni d'acqua, criticità strutturale già nota nel cimitero esistente<sup>193</sup>. Inoltre, il ritmo degli avelli viene scandito simmetricamente da quindici cappelle laterali concepite per accogliere le esigenze di famiglie intenzionate ad acquisire un'area sepolcrale riservata.

Il progetto iniziale viene ampliato e modificato nel corso dello stesso anno. Una dettagliata relazione<sup>194</sup> del Bergamaschi stabilisce precisamente la capacità complessiva di ciascuna galleria: 1400 depositi nei muri esterni, 1106 nel piano interrato più i 1140 posti nelle cappelle, portando complessivamente la capacità di ogni galleria a 3646 possibili inumazioni.<sup>195</sup> Considerando che una galleria possa svolgere la sua funzione per circa 40 anni prima di arrivare a saturazione, il Consiglio comunale stabilisce che la costruzione della sola galleria sud possa essere inizialmente sufficiente al fabbisogno del cimitero<sup>196</sup>. I lavori, appaltati nel 1876 e assegnati all'impresa Stefano Panizza<sup>197</sup> iniziano nel 1876 e sempre nella relazione del progetto troviamo descritte le opere necessarie e le tecniche costruttive da adottare:

*1. L'ingresso come è detto sopra verrebbe in quell'arco che cade sull'asse del grande viale dell'attuale cimitero nella direzione da sud a nord, praticandovi sette gradi due dei quali nella grossezza del muro, e cinque nell'interno della galleria alla distanza almeno di metri 1,10.*

---

<sup>192</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 256.

<sup>193</sup> ASCPR, *Carteggio*, Acque b. 550.

<sup>194</sup> ASCPR, *Carteggio*, b. 1111.

<sup>195</sup> M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 37.

<sup>196</sup> ASCPR, *Carteggio*, b. 1111. Verbale del consiglio comunale, 27 maggio 1872.

<sup>197</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p.38

*2. Il sotterraneo verrebbe praticato con andito nel mezzo e lateralmente vi si costruirebbero gli avelli per cadaveri a tempo, lasciando un passaggio alle camere sepolcrali sotto le cappelle [...] e le rispettive lapidi sarebbero collocate nel pavimento della galleria.*

*4. Le fondamenta sotto al piano del sotterraneo, saranno costruite in ciotti, ed i muri di esso sino al piano della galleria metà in ciotti accapezzati e metà in quadrelli. Quelli poi delle elevazioni tutti in quadrelli, lasciando i piccoli incavi per collocarvi le lapidi.*

*5 I volti del sotterraneo saranno costruiti con lastronelli in costa, e quelli delle cappelle e della galleria con rospetti, buona parte in costa e il restante in piano.<sup>198</sup>*

Viene fatto riferimento anche alla creazione di un campo per le sepolture comuni (3851 posti) erigendo un muro di cinta sui tre lati liberi della galleria e predisponendo delle aperture carrabili per facilitare le operazioni di seppellimento. Le prime tumulazioni all'interno della galleria avvengono già nel 1878, prima ancora del completamento dell'opera, che si conclude nel 1884. Nel 1891 vengono eseguiti alcuni lavori nella galleria sotterranea. Nel 1923 vengono realizzate alcune aperture, ancora esistenti, nel pavimento per illuminare e aerare i sotterranei, chiuse da griglie in ghisa ornate con motivi vegetali<sup>199</sup>. Le targhe degli avelli, tutte in marmo bianco<sup>200</sup>, presentano alcuni pregevoli esemplari scolpiti con fregi floreali e i primi esemplari di fotografie utilizzate nelle sepolture.<sup>201</sup> In generale l'impianto neoclassico originario della galleria è stato progressivamente trasformato da una serie di aggiunte e modifiche, espressione di linguaggi artistici e architettonici differenti, che conferiscono al manufatto un carattere di stratificazione storica e stilistica, testimonianza visibile dell'evoluzione del gusto e delle esigenze commemorative della società parmense.

---

<sup>198</sup> ASCPR, *Carteggio*, b. 1111. Ampliamenti cimitero comunale, Parma 1 Giugno 1872.

<sup>199</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della memoria*, cit. p. 264.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p.38.

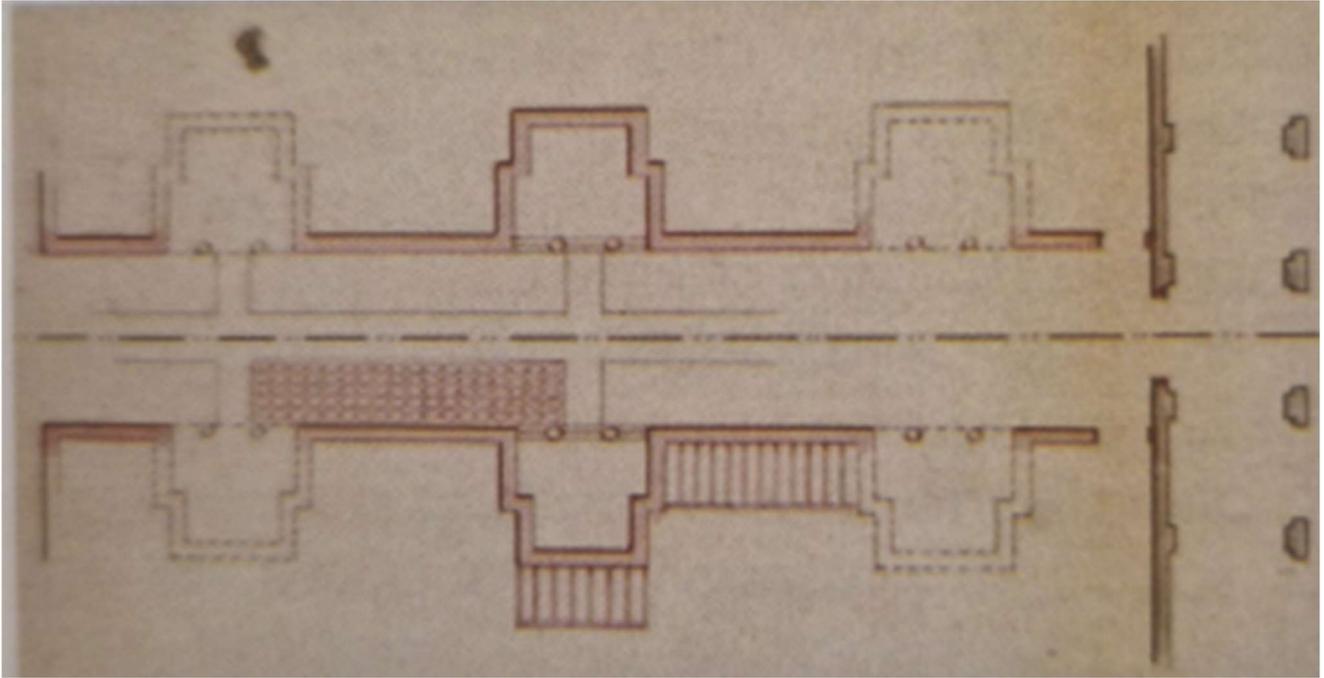


fig. 28 S. Bergamaschi, Variante di progetto della galleria sud. Già in M. Rossi (a cura di) *Città perduta, Architetture ritrovate*, p. 38.

L'ecllettismo nei cimiteri ottocenteschi segna una svolta significativa nel modo di concepire e rappresentare la morte, riflettendo i cambiamenti sociali, culturali e architettonici del tempo.<sup>202</sup> In questo periodo, emerge una forte volontà di individualizzare la memoria e celebrare le virtù del defunto attraverso forme e simbologie specifiche, superando la rigidità del Neoclassicismo in favore di una maggiore libertà espressiva.

Dal punto di vista architettonico, l'ecllettismo si manifesta in una combinazione di stili e materiali differenti. I cimiteri dell'Ottocento si trasformano in veri e propri musei a cielo aperto, dove cappelle e tombe private convivono in un'esplosione di stili che rappresentano l'apice dell'ecllettismo funebre. Non esiste un canone unico: i monumenti adottano un linguaggio composito, attingendo a modelli gotici, neoclassici, egizi, romanici o bizantini, in una scelta che non è solo estetica, ma profondamente culturale. Ogni stile è portatore di significati: il neogotico evoca spiritualità medievale, il neoclassico richiama razionalità e compostezza antiche, l'egittomania simboleggia l'eternità, il romanico comunica forza e stabilità.<sup>203</sup> Questa commistione di linguaggi riflette una società in evoluzione, segnata dall'ascesa della borghesia

<sup>202</sup> O. Selvafolta, *Oltre la superstizione*, cit., p.345.

<sup>203</sup> L. Franchini, *Il Cimitero Monumentale di Milano nel dibattito sull'ecllettismo nell'architettura funeraria*, in "Arte Lombarda" n. 69/69, Milano 1984. pp. 79-95.

e da un crescente individualismo. La tomba non è più soltanto un luogo di sepoltura, ma diventa uno spazio di rappresentazione sociale, un simbolo del rango, dell'identità e del gusto culturale della famiglia. La committenza privata assume un ruolo centrale nella creazione di monumenti che raccontano storie familiari, successi imprenditoriali e tragedie personali. Contestualmente, si modifica anche il modo di affrontare il tema della morte: la fine della vita non è più un tabù, e l'individuo rivendica il diritto di decidere del proprio corpo in coerenza con i propri ideali. Questo porta a una crescente personalizzazione degli spazi di sepoltura, in cui simboli e forme architettoniche esprimono la personalità del defunto.<sup>204</sup>

Un esempio paradigmatico di questa tendenza è il Cimitero Monumentale di Milano (*fig.29*), progettato da Carlo Maciachini e inaugurato nel 1866.<sup>205</sup> L'architettura del complesso segna il passaggio dall'ideale neoclassico proprio dei circoli accademici milanesi, a una nuova sensibilità artistica e patriottica. Sorto nel contesto postunitario, il Monumentale si impone come opera civile e simbolo della Milano moderna, nonché come manifesto dell'eclettismo lombardo.<sup>206</sup> La lunga e complessa gestazione del progetto si svolge in un clima acceso di dibattito sul "problema dello stile"<sup>207</sup>. Le proposte presentate nei primi concorsi rispecchiano l'estetica classica dominante, sostenuta dall'Accademia di Brera. Ma dagli anni '50 in poi, prende forma un approccio più simbolico e scenografico, che contesta la freddezza neoclassica in favore di linguaggi capaci di evocare emozioni e spiritualità. Si riscoprono così lo stile romanico e quello gotico, più adatti, secondo i critici dell'epoca, a esprimere la pietas cristiana. Il progetto vincitore di Maciachini viene inizialmente accusato di "ibridismo" e definito "semimoresco".<sup>208</sup> Tuttavia, proprio la sua capacità di fondere elementi lombardi, bizantini e gotici in una sintesi personale lo rende il modello più compiuto di eclettismo maturo. Maciachini adotta con sicurezza motivi decorativi, materiali e soluzioni spaziali che dialogano tra loro in modo originale e armonioso. Il Monumentale è concepito come una vera e propria città dei morti, con un impianto planimetrico razionale, strutturato su assi ortogonali e radiali.<sup>209</sup> Il suo fulcro è il Famedio, mausoleo dedicato alle glorie civili milanesi e italiane, che combina elementi gotici e bizantini in una sintesi scenografica, sottolineata dalla luce e dai

---

<sup>204</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, p.136.

<sup>205</sup> L. Franchini, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, cit. p. 80.

<sup>206</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 127.

<sup>207</sup> L. Franchini, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, cit. p. 81.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 127.

colori. Le strutture porticate che si diramano dal Famedio costituiscono una cortina “trasparente”, che permette una visione prospettica dell’intero complesso, creando un ponte visivo tra spazio sacro e spazio urbano.<sup>210</sup> L’effetto scenografico è amplificato dall’alternanza cromatica dei materiali lapidei, mentre il linguaggio decorativo è particolarmente ricco e articolato: pinnacoli, rosoni, bifore, tondi con busti patriottici, capitelli longobardi, cornici bizantine, motivi moreschi (fig. 30). Questo eclettismo, colto e controllato, trasforma l’ibridismo stilistico in un codice espressivo coerente capace di comunicare emozioni e significati profondi.

In questo contesto, il Cimitero della Villetta di Parma si distingue come esempio di eclettismo più raccolto e intimo, pur condividendo la stessa volontà di rappresentazione. Qui prevale una maggiore sobrietà: l’apparato decorativo è meno scenografico, le cappelle seguono un equilibrio formale più discreto e si rifanno a simboli funebri tradizionali.<sup>211</sup> La committenza, meno cosmopolita, esprime comunque la propria identità attraverso la personalizzazione dello spazio, ma lo fa in una dimensione provinciale, più misurata. La Villetta, pur avendo ispirato alcuni cimiteri successivi, non assume mai il ruolo esemplare del Monumentale. L’assenza di un progettista di riferimento come Maciachini ha portato a una maggiore varietà di stili e a un’organizzazione meno uniforme degli spazi, ma questo non ha tolto valore emotivo e simbolico al luogo. L’eclettismo cimiteriale ottocentesco, con la sua apparente disomogeneità, non rappresenta quindi un semplice *pastiche*, ma si configura come una risposta moderna al bisogno di memoria in una società in profonda trasformazione<sup>212</sup>. Il Cimitero Monumentale di Milano ne è la massima espressione monumentale, patriottica e urbana, mentre la Villetta di Parma offre un’alternativa più sobria e personale, ma altrettanto significativa. Entrambi i casi mostrano come il cimitero ottocentesco diventi spazio di rappresentazione pubblica e privata, dove arte, storia e identità si intrecciano in un linguaggio architettonico che, pur nella frammentazione stilistica, conserva una profonda coerenza di intenti: celebrare la vita attraverso il linguaggio della morte.

---

<sup>210</sup> L. Franchini, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, cit. p. 85.

<sup>211</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 138.

<sup>212</sup> H. Malone, *Architecture, Death and Nationhood*, cit. p. 127.

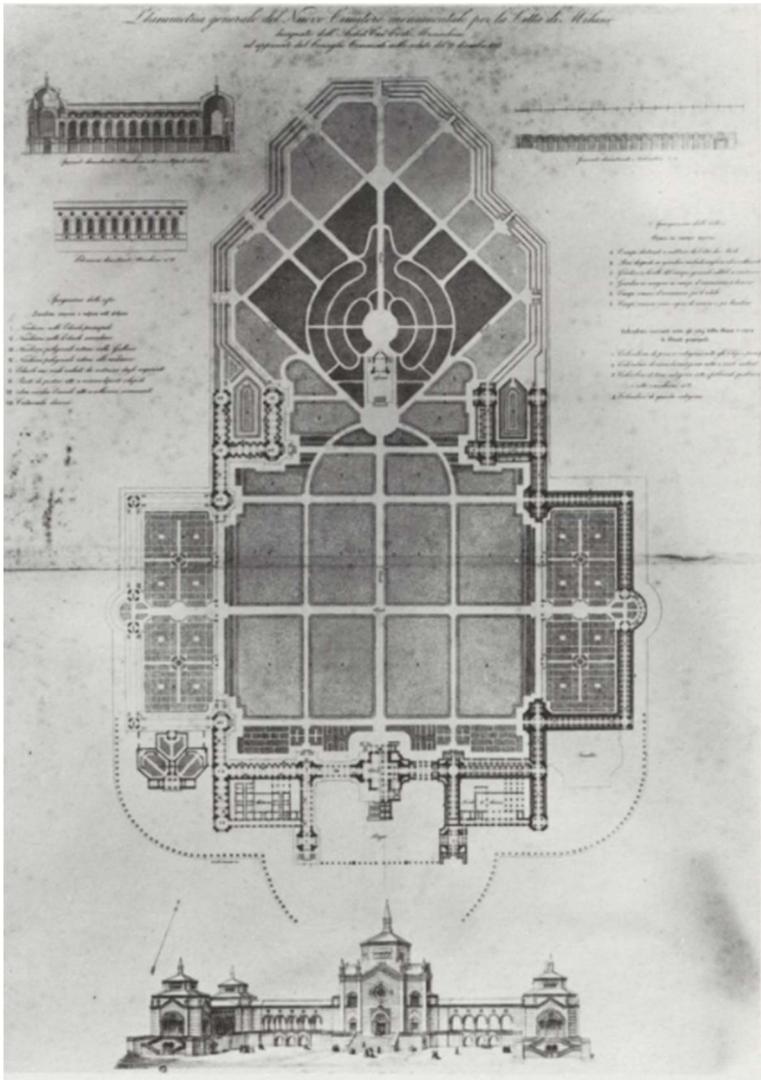


fig. 29 C. Maciachini, *Planimetria generale del Nuovo Cimitero Monumentale per la Città di Milano* disegnato dall' Architetto Cav. Carlo Maciachini ed approvato dal Consiglio Comunale nella seduta del 23 dicembre 1863», in L. Franchini, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, cit. p. 85.

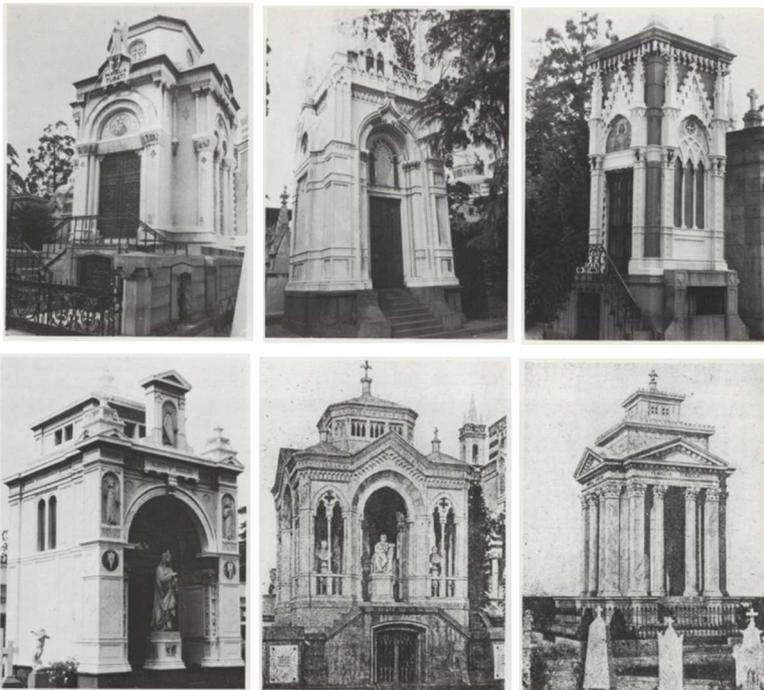
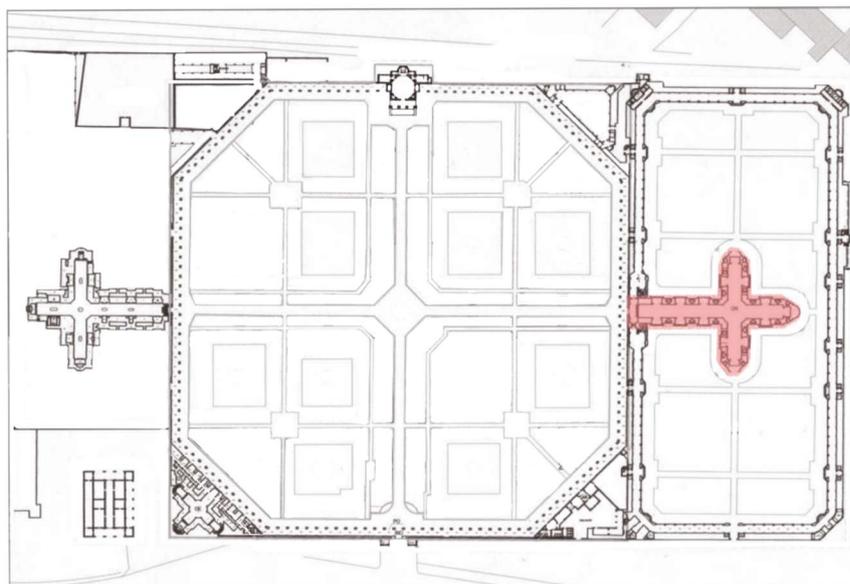


fig. 30 Milano, *Cimitero Monumentale*. Alcune cappelle significative tra le numerose ideate da Carlo Maciachini. Sono Le edicole Turati, Calegari, Ghiotti, Kellerin, in L. Franchini, *Il Cimitero Monumentale di Milano*, cit. p. 89.

### 3.4.2 Galleria nord



*Individuazione della galleria nord  
(rielaborazione personale)*

Stralciata la porzione di progetto del 1872 riguardante la costruzione della galleria nord, questa verrà realizzata solo trenta anni più tardi dallo stesso Bergamaschi. Nel 1893<sup>213</sup> è elaborato il progetto per la costruzione della galleria nord (fig.32), destinata a completare il sistema sepolcrale del cimitero secondo un impianto simmetrico rispetto alla già esistente galleria sud. Tuttavia, l'iter per l'approvazione è rallentato da osservazioni tecniche e amministrative<sup>214</sup>, richiedendo diverse modifiche prima di ottenere il definitivo nulla osta<sup>215</sup>. Nel nuovo progetto, le dimensioni effettive della galleria nord appaiono maggiori di quella sud, in particolare, l'analisi della pianta evidenzia un allungamento del transetto, soluzione che consente di aumentare la capacità sepolcrale, rendendo possibile accogliere un numero maggiore di salme rispetto alla precedente configurazione.<sup>216</sup> Inoltre, l'impostazione originaria della galleria sud viene ripensata secondo un linguaggio formale più aderente al gusto architettonico dell'epoca, segnando il passaggio dal classicismo neoclassico a un'espressività eclettica.<sup>217</sup> La scelta di adottare volte a crociera a tutto sesto, prive di archi trasversali, conferisce agli spazi interni una qualità volumetrica e una percezione ambientale significativamente differenti rispetto a quelle della galleria sud.<sup>218</sup> Anche per l'ampiamiento a

<sup>213</sup> ASCPR, Carteggio, culto II, b.1493. Decreto Prefettizio 8912, settembre 1894.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 256.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 38.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

nord è progettato un recinto rettangolare con angoli smussati, che delinea due campi per le sepolture comuni, e si mantiene in dialogo diretto con l'impostazione data dal Cocconcelli nel progetto del 1817<sup>219</sup>. La costruzione inizia nell'ottobre del 1896, con l'approvazione del Consiglio comunale e la concessione di un mutuo da 600.000 lire.<sup>220</sup> Durante i primi scavi vengono rinvenuti dei reperti archeologici relativi alla pavimentazione di una villa suburbana di epoca romana. Rilevati da Moderanno Chiavelli, le porzioni di mosaico vengono smontate e riassemblate presso il Museo Archeologico Nazionale, dove sono tutt'oggi visibili.

Nel corso degli anni Trenta del Novecento, il settore settentrionale del cimitero acquisisce una configurazione più definita, grazie a un ampliamento che ne uniforma la larghezza a quella dell'Ottagono centrale e alla realizzazione di un porticato perimetrale articolato in avelli a colombario.<sup>221</sup> La quasi totale assenza, in quest'area, di spazi sepolcrali privati destinati a famiglie illustri o a confraternite evidenzia un mutamento significativo nella concezione della sepoltura. Tale trasformazione riflette l'ascesa della borghesia come classe dominante, capace di orientare le scelte progettuali e le tipologie funerarie secondo modelli più standardizzati e collettivi, in linea con i principi di razionalizzazione e democratizzazione degli spazi cimiteriali propri dell'età contemporanea.<sup>222</sup>



fig. 31 Interno della galleria nord, in <https://www.adespa.it/servizi-per-i-cittadini/valorizzazione-culturale-cimiteri/cimitero-monumentale-percorso-5-gli-architetti/galleria-nord-1905/> (Ultima consultazione 26/08/2025)

---

<sup>219</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 256.

<sup>220</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 39.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 24.

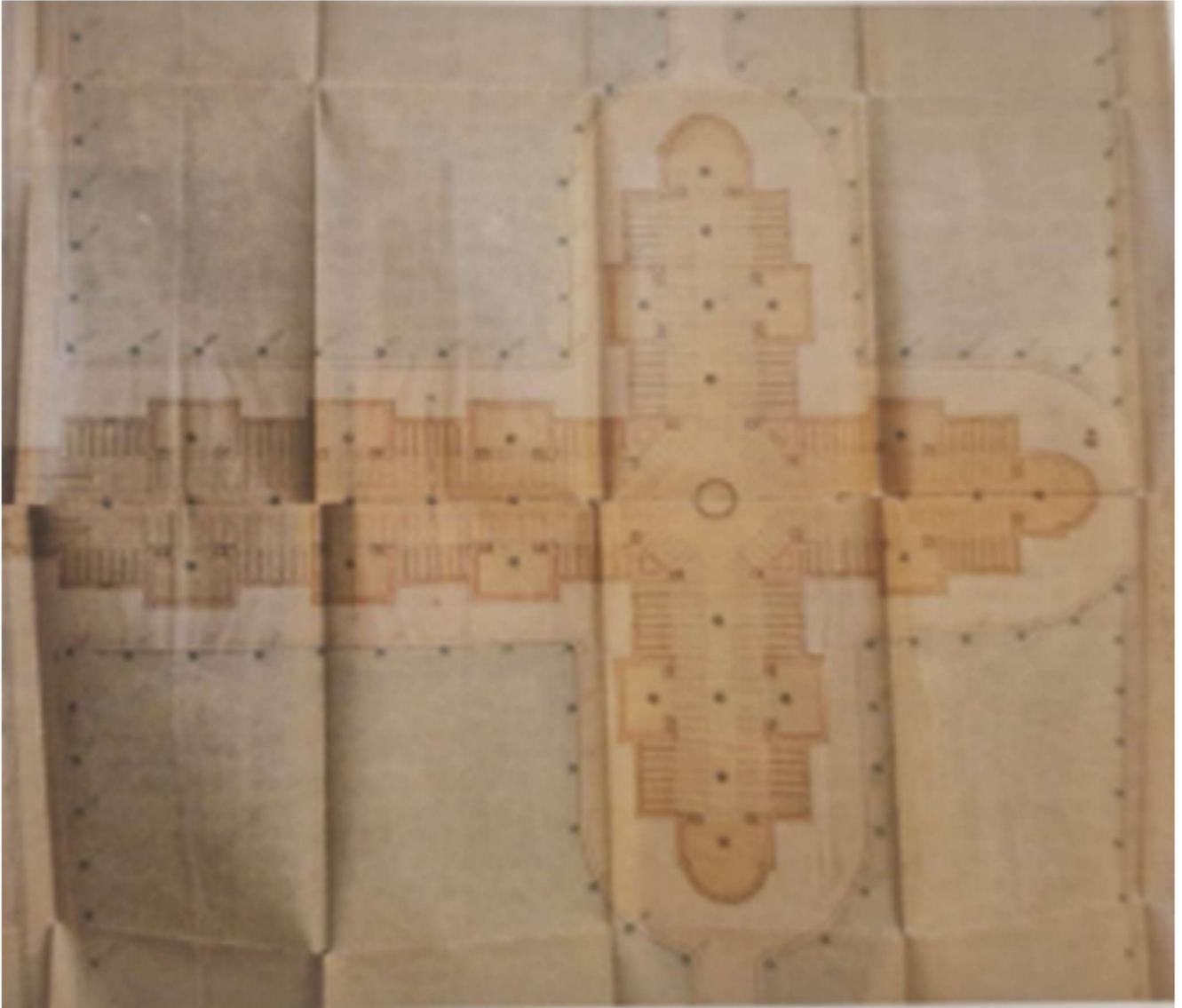
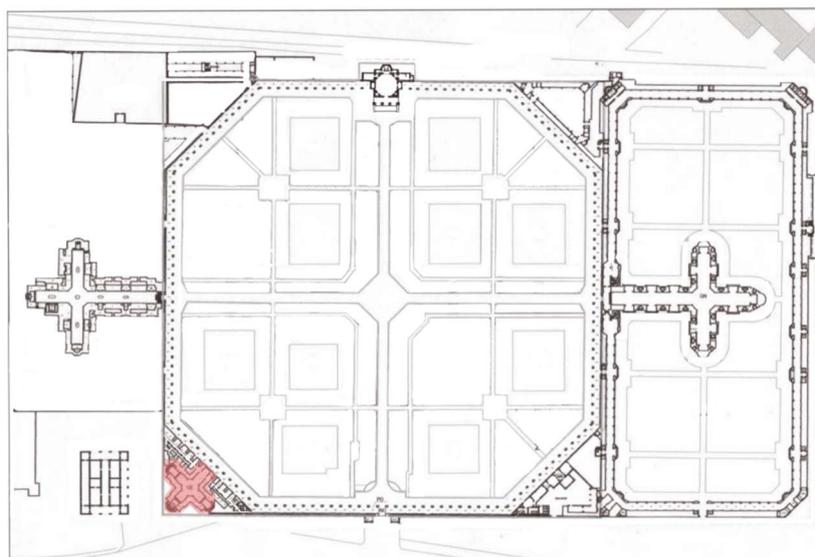


fig. 32 S. Bergamaschi, *Progetto di una nuova galleria da erigersi al nord del cimitero*, 1905, ASCPR, *Carteggio, culto II*, b. 1493. già in M. Rossi (a cura di), *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 79.

### 3.4.3 Galleria sud-est



*Individuazione della galleria sud-est  
(rielaborazione personale)*

Con gli ampliamenti ottocenteschi delle gallerie nord e sud, l'impianto originario del cimitero, inizialmente definito da un recinto quadrangolare, si trasforma in un perimetro rettangolare regolare.<sup>223</sup> Una rientranza viene mantenuta nell'angolo sud-orientale, dove il Casino della Villetta conserva il proprio carattere architettonico distintivo, evidenziato dalla presenza dei portici e delle quattro torrette angolari.<sup>224</sup> In adiacenza a tale struttura, si colloca l'ultimo ampliamento accessibile direttamente dall'Ottagono centrale<sup>225</sup>: la galleria sud-est, edificata nel 1931 sulla base di un progetto dettagliato redatto dall'ingegnere Angelo Bay (fig.33-34).<sup>226</sup> Gonizzi menziona un progetto antecedente, risalente intorno al 1890, che prevedeva una configurazione in continuità con le gallerie preesistenti, caratterizzata da un impianto a croce latina con cappelle addossate al lato sud-orientale del portico.<sup>227</sup> L'edificio poi effettivamente realizzato<sup>228</sup> conserva l'impianto cruciforme, ma adotta una composizione a croce greca, con bracci di eguale lunghezza, soluzione che si riteneva più equilibrata e coerente rispetto alle proporzioni del settore triangolare in cui è collocato. A differenza delle precedenti gallerie a due piani, il nuovo fabbricato si sviluppa su un unico livello fuori terra.<sup>229</sup> Al centro dell'incrocio tra i due transetti emerge un tamburo ottagonale, mentre ciascuna delle

<sup>223</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p.52.

<sup>224</sup> ASPR, *Comune*, culto, b. 3168, f. 1817.

<sup>225</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 39.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p 48.

<sup>228</sup> ASCPR, *Carteggio*, culto II, b.1493.

<sup>229</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 40

estremità ospita una cripta. Il linguaggio architettonico si distingue tra l'esterno e l'interno: all'esterno prevale una muratura intonacata arricchita da elementi ornamentali tipici dello stile Liberty, mentre all'interno si rileva un lessico formale eclettico, espressione della transizione stilistica dell'epoca.<sup>230</sup>

La conclusione delle principali gallerie monumentali si accompagna a una serie di interventi secondari, non direttamente finalizzati all'ampliamento della capacità sepolcrale, ma significativi sotto il profilo simbolico e compositivo<sup>231</sup>. Tra questi si annoverano il completamento della camera mortuaria nel settore nord-occidentale e la definizione del nuovo ingresso monumentale<sup>232</sup>, che integra al portale preesistente due guardiole gemelle ispirate all'architettura egizia, confermando un gusto esotico diffuso nelle espressioni decorative del periodo<sup>233</sup>. Sebbene la cesura cronologica che si pone attorno al 1905 sia, in parte, arbitraria poiché molte trasformazioni si sviluppano in continuità nei decenni successivi, essa rappresenta il compimento di una fase storica e progettuale decisiva nella definizione della "città dei morti" ottocentesca. È in questa fase che si consolida una duplice concezione del cimitero, inteso sia come spazio funzionale al culto dei defunti, sia come luogo simbolico<sup>234</sup>, capace di riflettere le trasformazioni sociali, ideologiche e culturali del tempo. Dall'impostazione razionale e ordinata ispirata ai principi illuministi e igienico-sanitari successivi all'editto di St. Cloud, che si esprimono in un linguaggio architettonico neoclassico, si giunge progressivamente a una nuova sensibilità, maturata nella borghesia emergente.<sup>235</sup> In quest'ultima fase, la sepoltura assume un valore individuale e rappresentativo, connotato dalla celebrazione della memoria personale e dello status sociale<sup>236</sup>, temi che trovano espressione in un linguaggio eclettico e nel gusto Liberty. Queste scelte formali traducono visivamente l'identità e le aspirazioni di un'intera classe sociale, che proprio attraverso lo spazio funerario afferma il proprio ruolo all'interno della città dei vivi e dei morti.<sup>237</sup>

---

<sup>230</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 235.

<sup>231</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 40

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> M. Felicori, *Gli spazi della memoria*, cit. p. 22.

<sup>234</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 40.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> S. Delendati, *Il cimitero della Villetta, un viaggio nella Parma che fu*, cit. p.88.

<sup>237</sup> G. Tomasi, *Per salvare i viventi*, cit. p. 28.

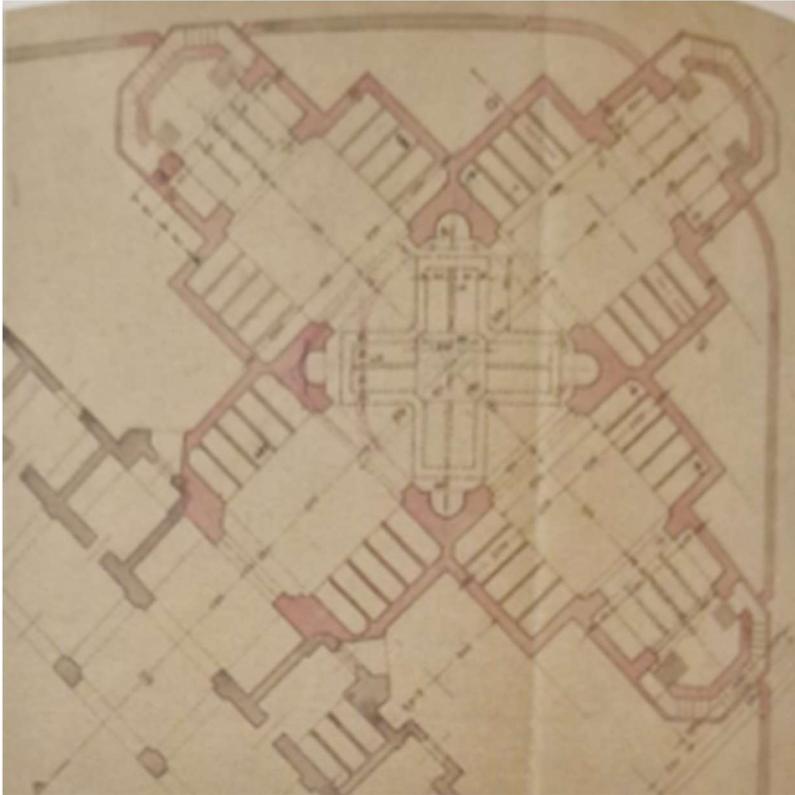


fig. 33 S. Bergamaschi, Progetto della galleria sud-est, 1931, ASCPR Carteggio, culto, b. 692

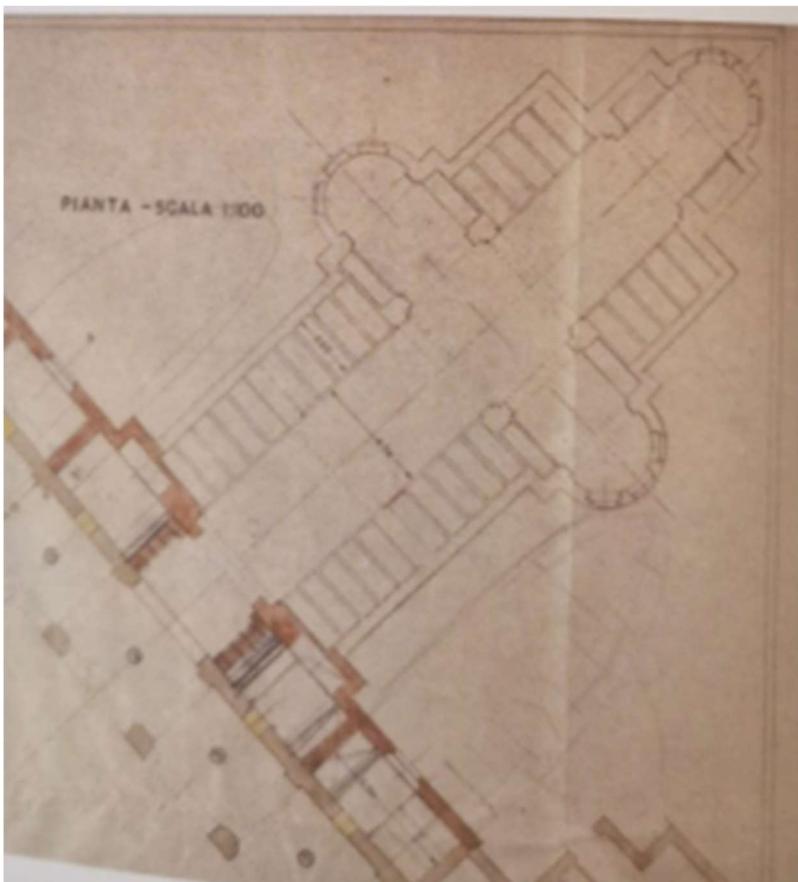


fig. 34 S.A. Progetto preliminare di cappelle addossate al lato sud-est del cimitero, 1925, Carteggio, culto, b. 49.

### 3.5. Il rapporto con la “città dei vivi”: la concezione urbanistica e simbolica delle infrastrutture.

Nel corso del XIX secolo, parallelamente alla trasformazione del cimitero in un oggetto architettonico autonomo, si assiste a un profondo mutamento anche nel rapporto tra questo spazio e la città.<sup>238</sup> Se in una prima fase il cimitero, delimitato da un recinto, rifletteva la struttura della città murata, con una funzione essenzialmente contenitiva e organizzativa dello spazio, in seguito l'evoluzione della sensibilità borghese nei confronti del culto dei morti modifica radicalmente tale concezione. In questo nuovo contesto culturale, il viale d'accesso al cimitero non è più soltanto un elemento funzionale di collegamento, ma assume un forte valore simbolico: esso diventa il luogo del passaggio, metafora del transito dalla vita alla morte<sup>239</sup>. Al contempo, il viale si configura anche come spazio del raccoglimento, in cui i vivi si preparano al momento della commemorazione, instaurando così una relazione più profonda e rituale con il luogo della sepoltura.<sup>240</sup>

#### 3.5.1 Dalla porta alla barriera

Il mutamento nei rapporti tra la “città dei vivi” e la “città dei morti” si inserisce all'interno di una più ampia trasformazione nella concezione stessa dello spazio urbano. Come osserva Zucconi nel suo saggio, le città dell'*Ancien Régime*, pur attraversate da un certo fermento socioeconomico, rimanevano sostanzialmente introverse e autoreferenziali, delimitate da cinte murarie che non solo ne definivano il confine fisico, ma ne sancivano anche un limite simbolico e ideale. Al contrario, la città ottocentesca, animata da un crescente dinamismo e da nuovi impulsi economici, culturali e infrastrutturali, rompe questa condizione di chiusura.<sup>241</sup> L'abbattimento delle mura urbane e l'espansione verso la periferia segnano una profonda rivoluzione nella *forma urbis*, che si traduce anche in una ridefinizione dei rapporti tra centro e margine. A Parma, come in altre città italiane ed europee il processo di liberazione della città

---

<sup>238</sup> M. Rossi, *La “casa virtuale” e l'abitare reale. Relazioni tra sepolture e insediamento*, in “In\_bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura” v.3 n.4/giugno 2012, Bologna 2012.

<sup>239</sup> C. Tedeschi, M. Rossi, *Il disegno della memoria*. cit. p. 67.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

<sup>241</sup> G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, cit. p. 25.

dalle mura è lungo e frammentato<sup>242</sup>, caratterizzato da una prima fase in cui non si assiste a una vera e propria demolizione, ma piuttosto a una parziale diminuzione della funzione di limite, attuata tramite la rifunzionalizzazione di porzioni di mura, l'apertura di varchi o la creazione di *barriere*<sup>243</sup>, passaggi chiusi da cancelli per il controllo daziario.<sup>244</sup>

I primi interventi urbanistici risalgono all'inizio del XIX secolo e consistono principalmente nell'abbattimento delle strutture bastionate in prossimità delle porte e della trasformazione dei camminamenti in passeggiate alberate, i cosiddetti *rampari*.<sup>245</sup> Nel 1812 viene demolito il bastione di Porta San Michele, seguito nel 1829 da quelli di Porta Santa Croce e Porta San Barnaba<sup>246</sup>. Nel 1860, in concomitanza della raggiunta unità nazionale, un decreto del Governatore Farini<sup>247</sup> sancisce la costruzione della nuova barriera Vittorio Emanuele II (oggi Nino Bixio) unitamente ai lavori di raddrizzamento dell'ultimo tratto della strada maestra di San Francesco, collocata in prossimità dell'antica porta omonima.<sup>248</sup> L'intervento oltre l'intento celebrativo assume un ruolo cruciale come snodo viario per il settore meridionale della città: a questo punto convergono le principali arterie dirette verso La Spezia e le valli del Baganza e del Parma, tra cui il viale della Villetta, che conduce al cimitero monumentale. Il progetto dal forte carattere monumentale viene redatto dal capitano Angelo Angelucci<sup>249</sup> e si conclude, dopo diversi rimaneggiamenti nel 1866 (*fig. 35*).<sup>250</sup> È articolato in un ampio piazzale circolare, racchiuso da tre cancellate, intervallate da colonne in ghisa, sormontate da lampioni a tre luci e inserite tra quattro imponenti pilastri rettangolari in muratura, che sorreggono statue simboliche in pietra calcarea bianca. Il piazzale si raccorda alla città mediante un basso muro in cotto ornato da panche di pietra grigia, all'interno si ergono due edifici simmetrici di gusto neoclassico e ordine dorico, ciascuno con un timpano in muratura sostenuto da un portico tetrastilo in cotto.<sup>251</sup> Sulla sommità, trovano posto gruppi scultorei in marmo in cui compare lo stemma del Comune. L'assetto progettuale originario prevede anche l'erezione di due alte colonne e di una monumentale statua dedicata a Vittorio Emanuele II (1820–1878), posta al

---

<sup>242</sup> P. Conforti, *Le Mura di parma, vol. II Dai Farnese alla demolizione.*, Battei, Parma 1980, pp. 84-85.

<sup>243</sup> G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, cit. p. 27.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> P. Conforti, *Le Mura di parma*, cit. p. 85.

<sup>246</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 73.

<sup>247</sup> ASPR, *Mappe e Disegni*, v. 12, n. 37.

<sup>248</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 53.

<sup>249</sup> Angelo Angelucci,

<sup>250</sup> ASCPR, *Carteggio*, Strade, b. 449.

<sup>251</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 74.

centro del piazzale per completare la quinta prospettiva sul viale della Villetta. Tuttavia, tali elementi non vengono mai realizzati a causa degli elevati costi di esecuzione.<sup>252</sup> A seguito dell'inaugurazione della Barriera, l'antica porta San Francesco, costruita nel 1562 cade in disuso ma viene conservata per il suo valore monumentale.<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 53.

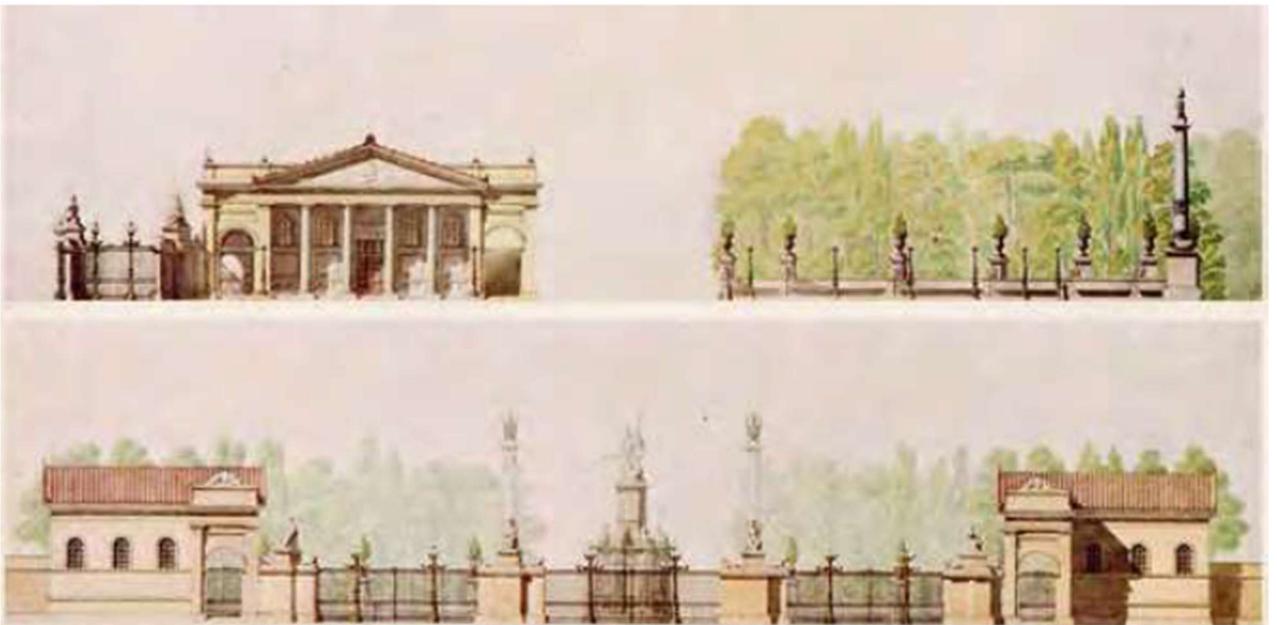
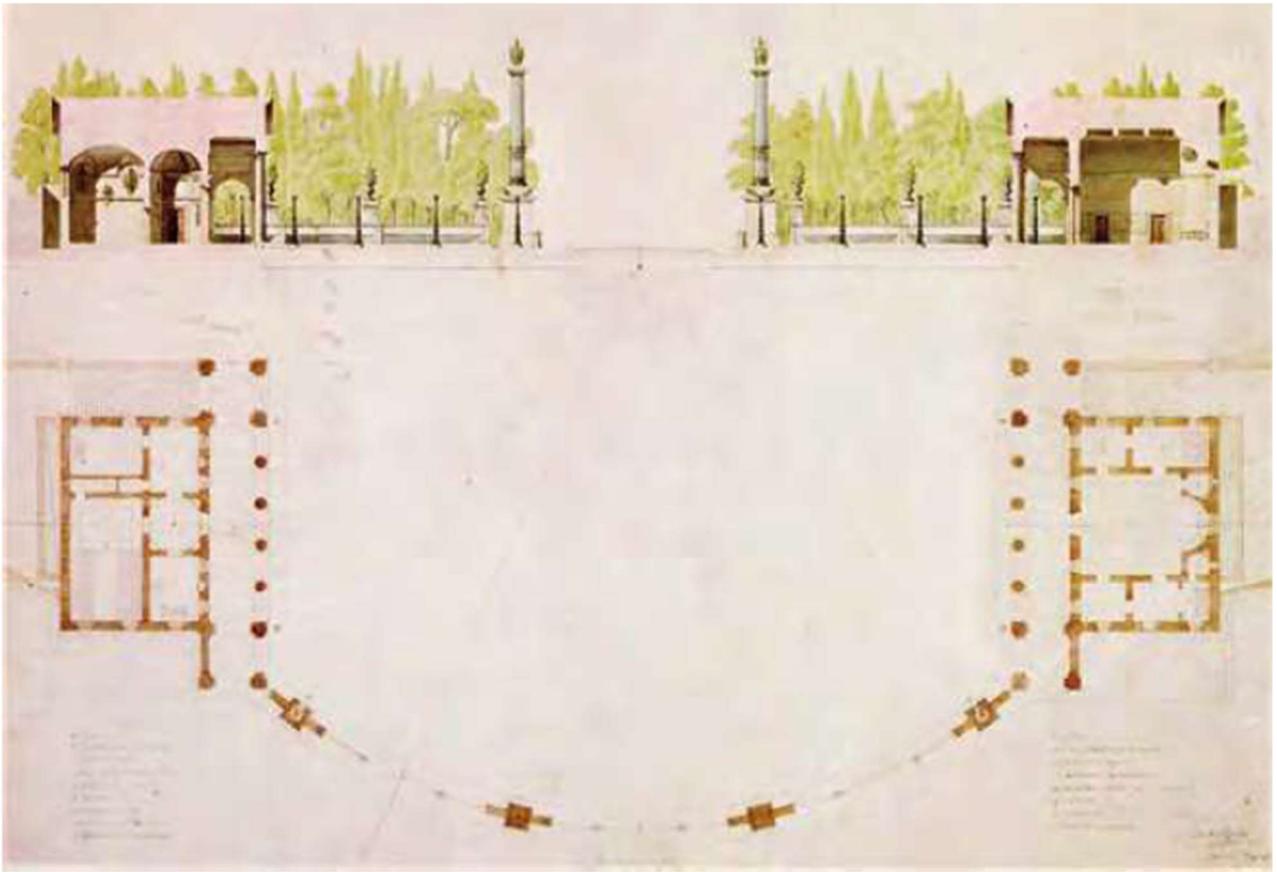


fig. 35 A. Angelucci, Progetto per la nuova Barriera Vittorio Emanuele. Alzato generale; Alzato interno sulla lunghezza della piazza; Sezione ed alzato dell'emiciclo interno; Pianta generale; Monumento onorario. 1860, ASCPR, Carteggio, strade, b. 449

### 3.5.2 Il rettilineamento del viale della Villetta

Il progetto<sup>254</sup>, nato su iniziativa del Comune con la partecipazione del limitrofo comune di San Martino Sinzano, proprietario di un tratto della strada, denuncia la volontà di organizzare lo spazio urbano in modo ordinato e razionale, e attribuire dignità al solenne viaggio di accompagnamento alla dimora definitiva dei defunti.<sup>255</sup> Nel progetto originale, la regolarizzazione e l'allargamento a sei metri dell'asse viario fanno assumere un carattere di distinguibilità al viale, sottolineato dal doppio filare di gelsi che costeggia i due marciapiedi.<sup>256</sup> Anche in questo caso si assiste a una serie di richieste di modifiche da parte dell'amministrazione, che per aumentare la monumentalità richiede un ulteriore allargamento prima a 8, poi a 10 metri e la sostituzione dell'essenza arborea con il pioppo<sup>257</sup>, ritenuto più adatto in quanto, nell'immaginario comune possiede un forte valore simbolico.<sup>258</sup>

Il progetto definitivo interessa un tratto di 733.15 metri<sup>259</sup> che dalla nuova barriera Vittorio Emanuele II si estende verso sud, è firmato dall'ingegnere Sante Bergamaschi e affidato all'impresa di Ferdinando Guerrieri, viene realizzato tra il 1862 e il 1863. Ne troviamo una precisa descrizione in una relazione tecnica dell'ingegnere,<sup>260</sup> che descrive dettagliatamente la conformazione della nuova strada e i lavori da effettuare: presenta una larghezza totale di 9 metri, con una carreggiata centrale di 6,30 metri, comprensiva dei rigagnoli laterali, e una pendenza trasversale del 5‰ dal centro verso i lati. I marciapiedi, larghi ciascuno 1,35 metri, seguono anch'essi una pendenza del 5‰, ma orientata in senso opposto, cioè dal bordo esterno verso il centro. Le pendenze longitudinali vengono distribuite in modo regolare lungo tutto il tracciato. Il fondo dei fossi laterali è mantenuto nella configurazione esistente, in particolare nei tratti utilizzati per l'irrigazione, con una larghezza di 0,30 metri e una pendenza delle scarpate pari a 1 metro di altezza per ogni metro di base. Nei punti in cui il tracciato è maggiormente sopraelevato, viene prevista la costruzione di un piccolo argine (arginetto nel testo), largo 0,40 metri in sommità e con le stesse inclinazioni delle scarpate, per evitare il ristagno e la dispersione delle acque nei terreni agricoli adiacenti, specialmente in occasione

---

<sup>254</sup> ASCPR, *Carteggio*, Strade, b. 449.

<sup>255</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta*, *Architetture ritrovate*, cit. p. 54.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> D. Bontempi, *Paesaggi della Memoria*, cit. p. 256.

<sup>258</sup> ASCPR, *Carteggio*, Strade, b. 449.

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

di piogge persistenti. I manufatti idraulici già presenti lungo la vecchia strada vengono riproposti anche sul nuovo tracciato, mantenendo le medesime dimensioni, così da garantire la continuità nella gestione delle acque<sup>261</sup>.

Secondo i profili progettuali, la strada viene realizzata prevalentemente in riporto, ad eccezione di una sezione, dove si evidenziano scavi nei fianchi. Nel primo tratto, lungo 345,25 metri e compreso tra la prima sezione e la strada per Fornovo, i lavori prevedono l'impiego di ghiaia mista proveniente dal torrente Baganza. Le opere in terra, come *arginetti* e scarpate, vengono realizzate con materiale depositato nei pressi della Nuova Barriera Vittorio Emanuele.<sup>262</sup> Nel tratto in cui il nuovo asse stradale si distacca completamente dal tracciato precedente, si recupera il materiale riutilizzabile dalla vecchia strada per la formazione del nuovo corpo stradale. Il resto del riempimento è eseguito con terra accumulata presso la nuova cinta muraria, dove un rialzo marcato consente un facile approvvigionamento. Completata la sistemazione del corpo stradale, si procede con la stesura di uno strato di ghiaia grossolana largo 5 metri e profondo 0,20 metri, dei quali solo 0,15 vengono riempiti, lasciando spazio per uno strato superiore di finitura con ghiaia minuta. Anche i fianchi della carreggiata vengono ricoperti da uno strato di 0,05 metri di ghiaia fine, sempre prelevata dal torrente Baganza. Per lo smaltimento delle acque meteoriche, lungo i rigagnoli selciati tra i marciapiedi e la carreggiata vengono collocate bocchette in granito a tre tagli, distanziate tra loro di circa 40 metri, che convogliano le acque piovane nei fossi laterali mediante condotti dedicati.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> *Ibidem.*

<sup>262</sup> *Ibidem.*

<sup>263</sup> *Ibidem.*

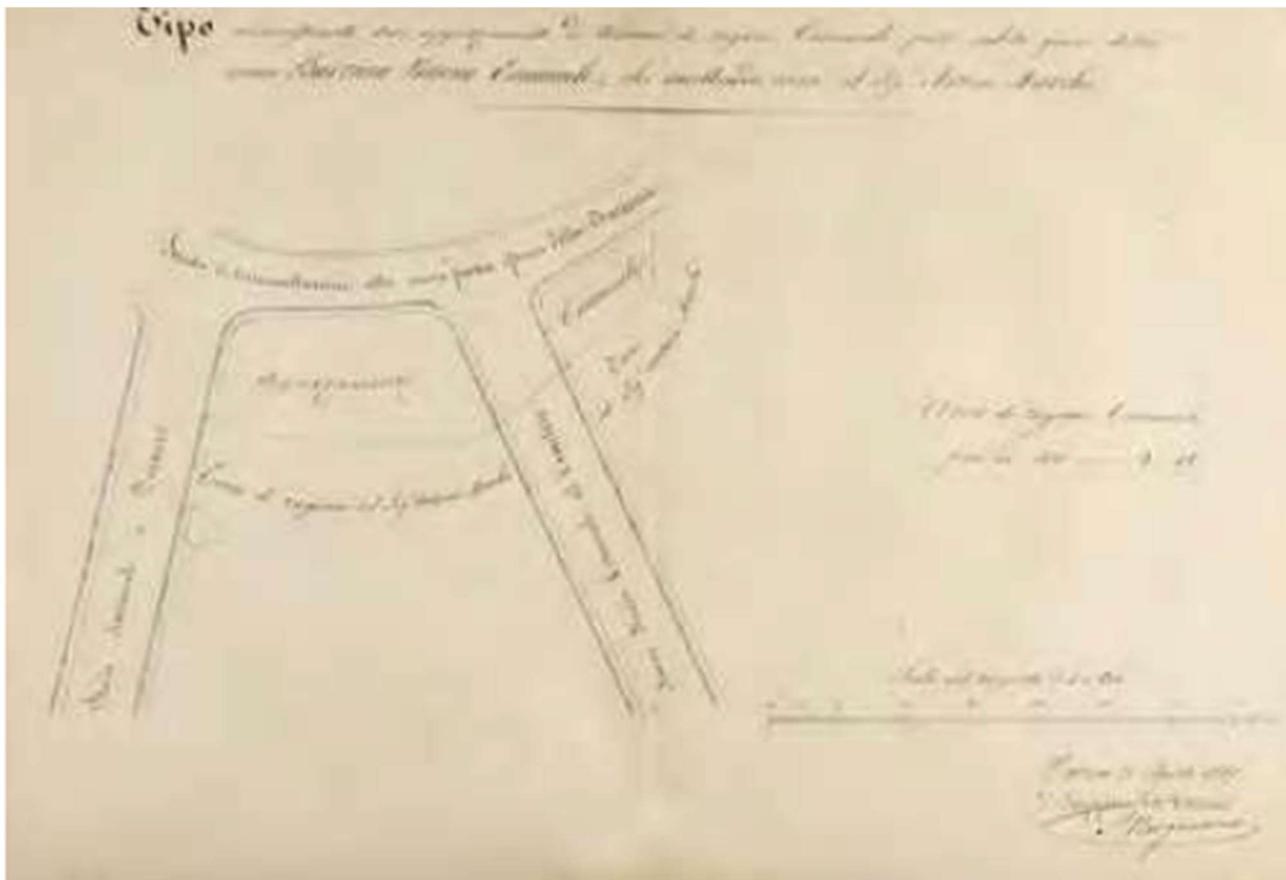


fig. 36 S. Bergamaschi, *Allegati di progetto per il rettilineamento del viale*, 1862, ASCPR, *Carteggio, strade*, b.449.

### 3.5.2 La sistemazione del canale del Cinghio

Unitamente alla sistemazione del viale, emerge la necessita di intervenire anche sulla sistemazione idraulica del canale Cinghio in corrispondenza del fronte cimiteriale e sulla costruzione di un nuovo ponte in sostituzione di quello preesistente, da collocarsi all'ingresso principale del cimitero della Villetta<sup>264</sup>. L'intervento, eseguito tra il 1863 e il 1864 dall'impresa Angelo Vernizzi e collaudato nell'aprile dello stesso anno, si pone come completamento del precedente stralcio viario, in un'ottica di pianificazione urbana integrata.<sup>265</sup> Nella relazione tecnica dell'ingegnere capo Sante Bergamaschi del 23 luglio 1863<sup>266</sup> corredata da una serie di disegni, il tratto di canale oggetto di rettifica si sviluppa per 174 metri, fino all'angolo nord-est del recinto cimiteriale, dove il canale piega verso ovest. Il nuovo profilo mantiene la sezione

<sup>264</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta, Architetture ritrovate*, cit. p. 56.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> ASCPR, *Carteggio, Strade*, b. 449.

idraulica originaria di 4,50 m<sup>2</sup>, con una base di 1,50 metri e alzata di 1 metro, e scarpe inclinate secondo una pendenza di 1:1. Sul lato stradale viene prevista una banchina larga 0,60 metri, in accordo con il Comune di San Martino Sinzano. Le terre di risulta dallo scavo vengono reimpiegate per colmare il tratto di canale dismesso, riducendo gli sprechi e mantenendo il bilancio di terra in equilibrio. In corrispondenza dell'ingresso cimiteriale, la scarpa in terra è sostituita da un'opera in muratura composta da ciottoli listati in mattoni, consentendo di recuperare una larghezza utile di 0,90 metri.<sup>267</sup>

Il ponte stesso, che scavalca il canale con una luce di 10 metri, presenta un arco a tutto sesto con raggio di 1,25 metri, impostato a 0,90 metri dal fondo del canale. Le teste dell'arco hanno spessore di 0,30 metri fino a una profondità di 0,60, ridotto a 0,15 nel resto della struttura, rinforzata da una cappa in calcestruzzo dello stesso spessore. I muri frontali sono modellati secondo sezioni di archi con raggio di 1 metro. Il ponte è arricchito da un plinto perimetrale con aggetto di 0,10 metri, sopra il quale si eleva un parapetto alto 0,70 metri, concluso da elementi terminali a forma di colonne tronche dal raggio di 0,25 metri. I parapetti sono in mattoni rivestiti in pietra di Cassio, mentre piedritti, timpani e muri frontali sono realizzati in ciottoli rivestiti, e le fondazioni sono completamente in ciottoli, spinte a una profondità di 0,80 metri.<sup>268</sup>

### *3.5.5 Le infrastrutture ottocentesche tra dimensione simbolica e concezione urbanistica*

Gli interventi realizzati lungo il viale della Villetta e in corrispondenza del canale Cinghio evidenziano chiaramente una doppia valenza: da un lato, quella simbolica, fortemente legata al rapporto tra la città dei vivi e la città dei morti; dall'altro, quella funzionale e tecnica, inserita in una più ampia visione di pianificazione urbana organica<sup>269</sup>. La trasformazione della strada in asse rettilineo e alberato, e soprattutto la costruzione del nuovo ponte all'ingresso del cimitero, assumono significati che trascendono la mera funzionalità infrastrutturale<sup>270</sup>. Il ponte, in particolare, diventa luogo di passaggio rituale, soglia simbolica tra due condizioni dell'esistenza, rievocando nella sua forma l'archetipo mitologico del traghetto

---

<sup>267</sup> ASCPR, *Carteggio*, Strade, b. 449.

<sup>268</sup> *Ibidem*.

<sup>269</sup> G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, cit. p. 92.

<sup>270</sup> M. Rossi (a cura di) *Città perduta*, *Architetture ritrovate*, cit. p. 56.

dell'anima verso l'aldilà. A differenza del mito, però, qui l'attraversamento è concreto e urbano, e unisce due spazi reali della città moderna, ponendosi come segno tangibile della volontà di rendere il luogo della morte parte integrante del disegno urbano<sup>271</sup>.

Al contempo, l'attenzione meticolosa posta nella configurazione tecnica del viale e nella sistemazione del canale rivela una concezione della città come organismo coerente e interconnesso, in cui ogni componente partecipa all'equilibrio funzionale complessivo<sup>272</sup>. L'infrastruttura non è trattata come elemento isolato, bensì come parte integrante e costitutiva del progetto urbano. Questo approccio, che si sviluppa pienamente nell'Ottocento, si fonda su criteri di continuità morfologica e integrazione tecnica: viabilità, idraulica, monumentalità e simbolismo convivono in un unico sistema, espressione di una città che si apre, si estende e si riorganizza secondo logiche nuove, moderne e profondamente interconnesse.<sup>273</sup>

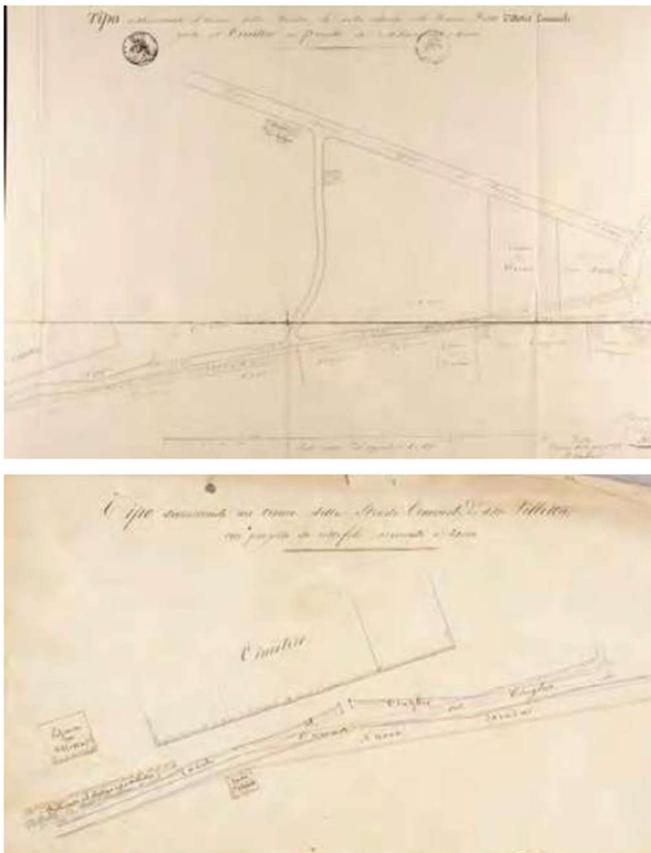


fig. 37-38 S. Bergamaschi, Progetto di costruzione del ponte sul canale del Cinghio, 1863, ASCPR, Carteggio, strade, b. 449.

<sup>271</sup> G. Gonizzi, *I luoghi della storia*, cit. p. 81.

<sup>272</sup> G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, Laterza, Bari 2001, p. 94.

<sup>273</sup> *Ibidem*.



## Bibliografia in ordine cronologico

C.G PORÉE, *Lettres sur la sépulture dans les églises*, Jacques Monoury, Parigi 1749, disponibile online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1415984r> (ultima consultazione 10/07/2025).

B. DE SAUVAGE, *Dissertation où l'on recherche comment l'air, suivant ses différentes qualites agit sur le corps humain*, Parigi 1754, disponibile online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1415984r> (ultima consultazione 10/07/2025).

P. PATTE, *Nécessité de transférer la sépulture hors d'une Ville et comment l'on peut réussir in Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Parigi 1769, disponibile online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1415984r> (ultima consultazione 10/07/2025).

S. PIATTOLI, *Saggio intorno al luogo del seppellire*, Venezia, 1774, disponibile online: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_1SlZM2WmKCUC/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_1SlZM2WmKCUC/page/n5/mode/2up) (ultima consultazione 10/07/2025).

F. MILIZIA, *Degli edifizii per la salute e per altri bisogni pubblici. Cimiteri in Principi di Architettura Civile, tomo II, parte II, cap. XV, 1785*. Ed. consultata: Edizioni Multimediali, Roma 1991.

N. BONAPARTE, *Décret impérial sur les sépultures au Palais de SaintCloud, le 23 prairial (12 juin 1804)* In "Bulletin des Lois de l'Empire français, 4e série, n° 5, p. 75-80". Parigi: Impr. impériale, brumaire an XIII (1804).

M. LEONI, *I Principali Monumenti innalzati dal 1814 a tutto il 1823 da Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d'Austria Duchessa di Parma ora pubblicati da P. Toschi, A. Isaac e N. Bettoli, e descritti da M. Leoni, vedova di Giambattista Bodoni*, Parma 1824.

P. DONATI, *Nuova descrizione della città di Parma compilata dal professore Paolo Donati consigliere con voto nella D. Accademia di Belle Arti*, Giuseppe Paganino, Parma 1824.

N. BETTOLI, *Introduzione al corso di Architettura Civile del professor Bettoli Architetto*, Tipografia Ducale, Parma 1828.

C.R. BOMBELLES, *Monumenti e Munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla. Opera pubblicata per cura del suo Gran Maggiordomo S. E. il Conte Carlo di Bombelles*, P. Renouard, Parma [Parigi]1845.

L. MOLOSSI, *Manuale Topografico degli Stati Parmensi*, Tipografia Reale, Parma 1856.

S. A., *Bollettino della Società Geografica della Linguadoca*, vol. XXIX, Montpellier 1906, disponibile online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6565982k> (ultima consultazione 10/07/2025).

T. BAZZI, U. BENASSI, *Storia di Parma*, Battei, Parma 1908.

E. MONTI, *L'Architetto Petitot. Uno spiraglio d'Arte francese in Italia*, in "Bollettino dell'arte" n. VI/ Anno IV, Roma 1910.

U. BENASSI, *Guillame Du Tillot, un ministro riformatore del secolo XVIII*, estratto da Archivio Storico per le Province Parmensi 1915-1925.

E. DONGHI, *Cimiteri* in *Manuale dell'architetto*, vol. II, p. I, sez. I, cap. IV, Utet, Torino 1925.

H. BÉDARIDA, *Parme et la France de 1748 à 1789*, Parigi,1928.

H. BÉDARIDA, *Parme dans la politique française au XVIIIe siècle*, Parigi 1930.

M. PRAMPOLINI, *La duchessa Maria Luigia. Vita familiare alla corte di Parma. Diari, carteggi inediti e ricami*, Arti Grafiche, Bergamo 1942, II ed. *La duchessa Maria Luigia*, Ugo Guanda, Parma 1991.

P. L. SPAGGIARI, *Economia e finanza negli Stati parmensi (1814-1859)*, Istituto Nazionale Cisalpino, Milano-Varese 1961.

R. ZANGHERI, *I Catasti*, in, R. Romano, C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia vol. V/1*, Torino, 1973.

F. BOTTI, V. SANI, *Il cimitero urbano della Villetta: note storiche dalla fondazione ai giorni nostri*, Battei, Parma 1973.

P. CIPRIANI, P. MARCONI, E. VALERIANI, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, De Luca, Roma 1974.

G. GODI (A CURA DI), *Mecenatismo e collezionismo pubblico a Parma nella pittura dell'Ottocento*. Catalogo della Mostra, Colorno 1974, STEP, Parma 1974.

- G. CAPELLI, *Gli architetti del primo Novecento a Parma*, Battei, Parma 1975.
- F. DA MARETO (A CURA DI), *Parma e Piacenza nei secoli. Piante e vedute cittadine delle antiche e nuove province parmensi*, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, Parma 1975.
- L. THOMAS, *Antropologia della Morte*, Garzanti, Milano 1976.
- P. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano 1977.
- V. BANZOLA (A CURA DI), *Parma la città storica*, Artegrafica Silva, Parma 1978.
- G. CANALI, V. SAVI, *Parma neoclassica*, in V. Banzola (a cura di), *Parma la città storica*, Artegrafica Silva, Parma 1978.
- F. BERNINI, *Storia di Parma*, Battei, Parma 1979.
- M. O. BANZOLA, *L'Ospedale Vecchio di Parma*, Palatina Editrice, Parma 1980.
- P. CONFORTI, *Le Mura di parma, vol. II Dai Farnese alla demolizione.*, Battei, Parma 1980.
- N. AGAZZI, L. BOSI (A CURA DI), *Le Regge di Parma, Colorno e Sala Le Residenze del Potere*, Parma 1980.
- J. MCMANNERS, *Death and the Enlightenment*, Claredon Press-Oxford University Press, Oxford-New York 1981. Trad. italiana: *Morte e illuminismo. Il senso della morte nella Francia del XVIII secolo*, Il Mulino, Bologna 1984.
- G. PAPAGNO E M. A. ROMANI, *Una Cittadella e una città (il Castello Nuovo farnesiano di Parma, 1589-1597): tensioni sociali e strategie politiche attorno alla costruzione di una fortezza urbana*, Il mulino, Bologna 1982.
- L. NUTI, *La città come oggetto di rappresentazione. Genesi di un'iconografia urbana moderna*, in C. De Seta (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 5: Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1982.
- L. FARINELLI, *Maria Luigia, duchessa di Parma*, Rusconi, Milano 1983.
- E. BRAMBILLA, *La medicina del Settecento. Dal monopolio dogmatico alla professione scientifica* in "Storia d'Italia. Annali, vol. VII: Malattia e medicina", Einaudi, Torino 1984.
- L. FRANCHINI, *Il Cimitero Monumentale di Milano nel dibattito sull'ecllettismo nell'architettura funeraria*, in "Arte Lombarda" n. 69/69, Milano 1984.

- R.A. ETLIN, *The Architecture of Death, the transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, MIT Press, Cambridge 1984.
- P. ZANLARI, *Tra rilievo e progetto: idrografia, e rappresentazione del territorio nel parmense: il caso del Canale Maggiore*, La Nazionale, Parma 1985.
- M. DALL'ACQUA, *Il recupero dell'antico: eventi e segni di un progetto per fare di Parma una città neoclassica*, in "Storia Urbana", XXXIV 1986.
- M. RAGON, *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, Guida Edizioni, Napoli 1986.
- M. VOVELLE, *La Morte e l'Occidente*, Laterza, Bari 1986.
- C. CARELLA, *Il parco delle mezzelune*, Comune di Torino, Torino 1987.
- A.V. MARCHI, *Parma e Vienna: cronaca di tre secoli di rapporti fra il ducato di Parma Piacenza e Guastalla e la corte degli Asburgo*, Artegrafica Silva, Parma 1988.
- G. DARDANELLI, *L'urbanistica neoclassica a Parma: Ennemond Petitot e il progetto della città ideale*, in "Storia Urbana" n. 45, Parma 1988.
- E. GRIGOLINI, *Parma: la città dei Morti: Struttura e Immagine tra secolo XIX – XX*, Tesi di Laurea, Facoltà di Magistero, Università di Parma, rel. A.C. Quinatavalle, a.a. 1989-1990.
- M. BULGARELLI, *L'affare delle sepolture a Modena nella seconda metà del XVIII secolo. Questioni mediche, amministrative, tecniche, architettoniche, militari*, in "Storia urbana", n.51/ Anno 1, 1990.
- L. GOLDONI, *Maria Luigia donna in carriera*, Rizzoli, Milano 1991.
- P. BUCCARO, *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Electa, Napoli 1992.
- L.B. ALBERTI, *L'architettura del Rinascimento Italiano*, P. Murray, Roma 1992.
- F. MIANI, *Spazio e società nella Parma del '700: analisi di due fonti: il censimento Du Tillot e l'Atlante Sardi*, PPS, Parma 1993.
- E. TOLAINI, *Campo Santo di Pisa: progetto e cantiere*, in "Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte", s. III, a. XVII, 1994.

- L. LATINI, *Cimiteri e giardini, città e paesaggi funerari d'occidente*, Alinea, Firenze 1994.
- P. ALBISSINI, *Il disegno della memoria. Storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Edizioni Kappa, Roma 1994.
- A.A. V.V., *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, atti del convegno (Ateneo di Brescia), Brescia 1995.
- G. DE ANGELIS, *Il Ducato di Parma e l'architettura del Settecento*, Electa, Milano 1995.
- C. BARACCHINI, E. CASTELNUOVO, *Il Camposanto di Pisa*, Einaudi, Torino 1996.
- A. DAMERI, *Ecllettismo nell'architettura funeraria: Lodovico Straneo e il Cimitero di Alessandria* in «Rivista di Storia Arte Archeologia per le Province di Alessandria e Asti», a. CV, 1996.
- F. VENTURI, *Settecento riformatore*, Einaudi, Torino 1998.
- F. HERRE, *Maria Luigia. Il destino di un'Asburgo da Parigi a Parma*, Mondadori, Milano 1998.
- E. BAGATTONI, *Un luogo di rappresentanza nella Bologna di primo Ottocento*. In G. Pesci, *La Certosa di Bologna: Immortalità della memoria*, Editrice Compositori, Bologna 1998.
- M. DALL'ACQUA (A CURA DI), *Enciclopedia di Parma*, Franco Maria Ricci, Milano 1998.
- M. LASAGNI, *Dizionario biografico dei parmigiani*, PPS, Parma 1999.
- M. CONTINI, *Lo Stato dei Lorena*, in A.A. V.V., *Storia della civiltà Toscana, vol. IV, L'età dei Lumi*, Le Monnier, Firenze 1999.
- G. SITI, *Parma nel nome delle sue strade*, Officina Grafica Fresching, Parma 1999.
- G. GONIZZI, *La città delle acque. Approvvigionamento idrico e fontane a Parma dall'epoca romana ai giorni nostri*, PPS, Parma 1999.
- G. GALASSO, *Napoleone e il mito dell'impero*, Il Mulino, Bologna 2000.
- F. GIOVANNINI, *Guida ai cimiteri d'Europa*, Stampa Alternativa, Roma 2000.
- G. TOMASI, *Per salvare i viventi. Le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Il Mulino, Bologna 2001.
- G. GONIZZI, *I luoghi della storia. Atlante topografico parmigiano vol. I-II-III*, PPS, Parma 2001.

- G. RICUPERATI, *Lo Stato sabauda nel Settecento*, UTET, Torino 2001.
- S. FRANZETTI, *La città dei morti: cimiteri e società in Italia dall'età moderna a oggi*, FrancoAngeli, Milano 2001.
- M. MONTANARI (A CURA DI), *Luoghi della memoria, luoghi della morte. Spazi, pratiche, simbologie*, Il Mulino, Bologna 2002.
- M. SOZZI, *Cimiteri e Illuminismo. Sozzi legge Tomasi*, in "Storica: 23" anno VIII, 2002/2003.
- L. BERTOLACCINI, *Città e cimiteri. Dall'ereditarietà medievale alla codificazione ottocentesca*, Edizioni Kappa, Roma 2004.
- M. GAZZINI, R. TANZI, *L'ospedale e la società cittadina nei secoli XII e XIII*, in R. Greci (a cura di), *L'ospedale di Parma in età medievale*, Clueb, Bologna 2004.
- M. PALAZZINO, *L'occhio del governo. Sottoprefetti e governatori nei ducati parmensi dalla dominazione francese all'Unità d'Italia 1805-1860*, edizioni DIABASIS, Parma 2004.
- C. MAMBRIANI, *Le residenze imperiali nel dipartimento del Taro*, in "RNR – Rivista Napoleonica", 10/2004-11/2005 numero monografico, F. Ceccarelli e G. D'Amia (a cura di), *Les Maisons de l'Empereur. Residenze di corte in Italia nell'età napoleonica*, Lucca 2004.
- C. MAMBRIANI, *La doppia anima del Teatro Regio di Parma*, in "Parma. Il Teatro Regio", VOS Editore, Parma 2005.
- M. FELICORI, *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Sossella, Roma 2005.
- A. LANZA, *Il cimitero moderno: l'invenzione di un'istituzione urbana tra Illuminismo e Restaurazione*, Marsilio, Venezia 2005.
- M. ROSSI, *Conoscenza dei documenti e Valorizzazione dei monumenti. Il cimitero della Villetta a Parma*, Aracne, Roma 2006.
- P. GIORNDANO, *Il disegno dell'architettura funebre. Napoli Poggio Reale, Il cimitero delle 366 fosse e il sepolcreto dei colerici*, Alinea, Firenze 2006.
- A. FARA, *Napoleone architetto nelle città della guerra in Italia*, L.S. Olschki, Firenze 2006.

M. ROSSI (A CURA DI), *Città perduta, Architetture ritrovate. L'Ottagono della Villetta e altre architetture funerarie a Parma*, Edizioni ETS, Pisa 2007.

M. GIUFFRÈ, F. MANGONE, S. PACE, O. SELVAFOLTA, (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930*, Skira, Milano 2007.

O. SELVAFOLTA, *Oltre "la superstizione": i cimiteri della prima metà dell'Ottocento nel Lombardo-Veneto*, in M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930*, Skira, Milano 2007.

F. CENCI, *La città e il potere. Urbanistica e architettura a Parma tra Settecento e Ottocento*, MUP Editore, Parma 2007.

A. ARENA, *L'architettura dei cimiteri e la città nel XIX secolo: storia, forma e dinamiche urbane dalla Francia alla Sicilia orientale*, in *Frammenti di storia e architettura*, vol. 6, Caracol, Palermo 2007.

M. L. SCALVINI, *Voce italiana, echi europei. Francesco Milizia, il monumento e la memoria* in Giuffrè M., Mangone F., Pace S., Selvafolta O. (a cura di), "L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930", Skira, Milano 2007.

L. BERTOLACCINI, *Primi atti nella definizione dei moderni impianti cimiteriali* in Giuffrè M., Mangone F., Pace S., Selvafolta O. (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930*, Skira, Milano 2007.

A. MORPRUGO, *Il cimitero israelitico italiano. L'immagine della comunità tra identità religiosa e identità nazionale*, in M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930*, Skira, Milano 2007.

A. DAMERI, E. DELLAPIANA, *La città dei morti nella città che cresce. Torino e il Piemonte, 1770-1860* in M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1930*, Skira, Milano 2007.

M. NUZZO, *La rappresentazione della memoria. Tra disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura*, Tesi di Dottorato, Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura, rel. C. Vernizzi, Università di Parma, a.a.2007-08.

G. COSMACINI, G. VIGARELLO (A CURA DI), *Il medico di fronte alla morte (secoli XVI – XXI)*, Fondazione Ariodante Fabretti, Torino 2008.

L. MASOTTI, *Dall'agrimensura al Consiglio di Stato. I Cocconcelli di Parma, Cartografi e ingegneri (1760-1844)*, in "Bollettino della società geografica italiana", s. XIII, vol. I, Roma 2008.

C. TEDESCHI, M. ROSSI (A CURA DI), *Il disegno della memoria. Forme, segni e materiali nell'Ottagono della Villetta a Parma*, Edizioni ETS, Pisa 2010.

M. ROSSI, *Il simbolo e la ragione. Forma, numero e misura nel cimitero della Villetta a Parma*. in M. Rossi, C. Tedeschi "Il disegno della memoria. Forme, segni e materiali nell'Ottagono della Villetta a Parma", Edizioni ETS, Pisa 2010.

M. CANELLA, *Paesaggi della morte. Riti, sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Novecento*, Carocci, Roma 2010.

A. SETTI, *"Tu che ti soffermi e leggi..." Il cimitero della Villetta e le sue memoriae nella Parma di Maria Luigia*, MUP, Parma 2010.

D. BONTEMPI, *Paesaggi della Memoria. Botanica funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma*, Tesi di Dottorato, Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura, Università di Parma, rel. M. Rossi, A. De Poli, A.A. 2010-11.

E. ALBERTI, *Forme della memoria. Arte funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma*, Tesi di Dottorato, Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura, rel. M. Rossi, A. De Poli Università di Parma, a.a. 2010-11.

C. MAMBRIANI, *Parma: immagini della città dal Ducato all'Unità d'Italia*, in G. Fiaccadori, A. Malinverni, C. Mambriani (a cura di), *Catalogo della mostra (Parma, Palazzo Bossi Bocchi, 19 novembre 2011-19 febbraio 2012)*, Fondazione Cariparma, Parma 2011.

S. PELLACANI, *Giardini e Ville Ducali a Parma*, Il Mulino, Bologna 2011.

G. ALBINI, *Carità e assistenza nel Quattrocento parmense: le istituzioni, gli uomini*, in A. Mora (a cura di), *Storia di Parma. Il Medioevo, Economia, società, memoria*, Mup, Parma 2011.

C. MAMBRIANI, *Una continuità esemplare: opere pubbliche, linguaggio e protagonisti a Parma tra Ancien régime e Restaurazione*, in L. Tedeschi e D. Rabreau (a cura di), *L'architecture de*

*l'Empire entre France et Italie*, Mendrisio University Press-Silvana Editoriale, Mendrisio (CH) – Cinisello Balsamo, 2012.

M. ROSSI, *La “casa virtuale” e l’abitare reale. Relazioni tra sepolture e insediamento*, in “In\_bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l’architettura” v.3 n.4/giugno 2012, Bologna 2012.

P. PASINI, *Il cimitero moderno: un profilo storico per l’Italia*, in “In\_bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l’architettura” v.3 n.4/giugno 2012, Bologna 2012.

V. GRUBHOFFER, *La morte tra le discussioni settecentesche e il culto della memoria. Il caso della nobiltà presso la corte asburgica: gli Zschwarzenberg (1780-1900)*, in “In\_bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l’architettura” v.3 n.4/giugno 2012, Bologna 2012.

M.C. CALCIOLARI, *L’Accademia di Belle Arti di Parma durante il governo di Maria Luigia d’Austria e la direzione di Paolo Toschi (1814-1854)*, Tesi di Dottorato, Dottorato di Ricerca in Lettere, Arti, Storia e Società. Dipartimento di Beni Culturali, Università di Parma, A.A. 2012-2013.

R. CATTANI, F. MAGRI, N. MORRETTI, *A futura memoria. Maria Luigia, le opere, l’arte della propaganda*, Fondazione Cariparma, Parma 2013.

C. MAMBRIANI, *La città ridisegnata*, in A. Mora (a cura di) *I Borbone: fra Illuminismo e rivoluzioni*, MUP Editore, Parma 2015.

A. ROBERTS, *Napoleone il Grande*, Trad. di Luisa Agnese Dalla Fontana e Aldo Piccato, Utet, Torino 2015.

V. CRISCUOLO, *Il congresso di Vienna*, Bologna, Il Mulino, 2015.

S. DELENDATI, *Il cimitero della Villetta, un viaggio nella Parma che fu*, in “Parma economica”, Camera di commercio, n.135/2015, Parma 2015.

M. CORTESE, *Leggere la città dei vivi attraverso la città dei morti. Un percorso di conservazione e valorizzazione per il Cimitero Monumentale di Torino*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea in Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio, rel. A. Dameri, correl. E. Morezzi, Politecnico di Torino, a. a. 2016-2017.

H. MALONE, *Architecture, Death and Nationhood Monumental Cemeteries of Nineteenth Century Italy*, Routledge, London 2017.

C. MOLARO, *Dark tourism al Cimitero Monumentale di Torino. Progetto per un centro d'interpretazione museale*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea in Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio, rel. A. Dameri, correl. V. Minucciani, Politecnico di Torino, a. a. 2018-2019.

G. ZUCCONI, *La città del'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2019.

C. BARGELLI, *La città dei vivi e la città dei morti: sepolture e culto della memoria a Parma tra lumi ed età luigina*, in "Aurea Parma: rivista quadrimestrale di storia, letteratura e arte": CIII, II, Diabasis, Reggio Emilia 2019.

L. BERTOLACCINI (A CURA DI), *Per commodo della Città. L'immagine architettonica nei disegni dell'Accademia Nazionale di San Luca XVII-XIX secolo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2019.

A. PATTERA, *Le residenze, i giardini e le riserve di caccia ducali di Parma, Colorno e Sala. La valorizzazione dell'asse del verde dalla pianura alle colline attraverso un percorso di mobilità dolce*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea in Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio, rel. P. Cornaglia, correl. M. Benente, Politecnico di Torino, a.a. 2020-2021.

G. ZUCCONI, *La città degli igienisti. Riforme e utopie sanitarie nell'Italia uniberitna*, Carocci, Roma 2022.

G. MORABITO, *La città dei morti. Nuovi spazi cimiteriali per la capitale sabauda tra XVIII e XIX secolo*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea in Architettura per il restauro e la valorizzazione del patrimonio, rel. A. Dameri, correl. A. Pozzati, Politecnico di Torino, a.a. 2022/2023.

S. LEVATI, *Fuori le mura, La genesi dei cimiteri extraurbani nell'Italia napoleonica (1806-1814)*, Viella, Roma 2024.

*Nel corso della stesura di questo elaborato è stato utilizzato, a supporto, uno strumento di intelligenza artificiale (GPT 5.0), impiegato esclusivamente per facilitare l'organizzazione di schemi e per migliorare la chiarezza espositiva e la leggibilità del testo. Tutte le informazioni generate sono state attentamente verificate, rielaborate e integrate dall'autore, che ne assume la piena responsabilità scientifica e contenutistica.*

## Regesto documenti d'archivio

### ARCHIVIO DI STATO DI PARMA (ASPR)

*Acque e Strade*, b. 67, Perizie dell'Ing. Cocconcelli.

*Accademia*, b. 266, (1794-1825) Atti dell'Accademia.

*Accademia*, b. 277, (1819-20), Varie, lettere al Ministro.

*Carte delle Amministrazioni comunali, Salute pubblica*, 1817. f. 19, 20, 21.

*Carte delle Amministrazioni comunali, Salute pubblica*, Nuovo cimitero della Villetta/ Portici.

*Comune, Culto*, b. 3168, f. 1817.

*Du Tillot*, B. 70, p.146 (1764), Progetto cimitero Ospedale della Misericordia.

*Du Tillot*, B. 70, p. 168 (1764), Progetto cimitero Ospedale della Misericordia.

*Dipartimento del Taro*, b. 144. (1803-1813), progetti per cimitero.

*Edilità dello Stato*, b. 1, f.3. relazione cimitero Ospedale Misericordia.

*Edilità dello Stato*, b. 2, f. 1. progetto cimitero di Fontanesi.

*Edilità dello Stato*, b. 7, f. 3. (1785), parere cimitero Ospedale Vecchio.

*Edilità dello Stato*, b. 5, f. 11, (1829) lavori oratorio.

*Governatorato di Parma*, b. 407 progetto del portale d'ingresso 1811.

*Governatorato di Parma*, b. 419 (1816-17), cimitero Porta Santa Croce (Cocconcelli).

*Governatorato di Parma*, b. 543, cimiteri. Lettera di Cocconcelli con disposizione sovrana per l'istituzione di un nuovo cimitero a Parma. Tre planimetrie dell'orto della Villetta accompagnate da una perizia tecnica. Delibera del Consiglio degli Anziani. Avvio dei lavori di costruzione dei portici.

*Governatorato di Parma*, b. 928, 1098, 1109. Varie.

*Governatorato di Parma*, b. 1131(1854), costruzione e collaudo tre portici lato NO.

*Manoscritti della biblioteca, 27/V, c. 50.*

*Mappe e Disegni, v. 12, n. 37.*

*Mappe e Disegni, v. 11, n. 45.*

*Mappe del Patrimonio dello Stato, v. 13, n.19.*

*Mappe del patrimonio dello Stato, v. 6, n. 631. Pianta della Villetta.*

*Mappe del patrimonio dello Stato, v. 6, n. 632. Rilievo orto della Villetta.*

*Mappe del patrimonio dello Stato, v. 6, n. 633-634-635. Pianta e prospetto dell'ingresso, Portici.*

*Mappe di fiumi e strade, vol. 13, n. 19.*

*Presidenza dell'interno, culto II, b. 276.*

*Raccolta delle Leggi, n.85 del 15.11.1817, Risoluzione Sovrana intorno a' beni di Fontevivo e della Villetta posseduti già dal Collegio Lalatta e poi dal Collegio de' Nobili e dal Comune di Parma.*

*Raccolta delle Leggi, n. 55 del 19.08.1819, Risoluzione Sovrana riguardante alla costruzione dei Portici.*

*Raccolta delle Leggi, n. 74 del 18.11.1819, Decreto Sovrano riguardante ai Cimiteri ed ai Seppellimenti.*

*Raccolta Sanseverini, vol. II/13a, 13d.*

*Segreteria di Stato e di Gabinetto, b. 205, Relazioni alla Presidenza dell'Interno, (1819).*

#### **ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI PARMA (ASCPR)**

*Casa e Corte di Maria Luigia (1810-1848) /Entrate e spese di Poderi vari dei beni Patrimoniali della corte (serie VI) / b. 410, Demanio della Corona.*

*Carteggio, b. 5, c. 378. Costruzione archi.*

*Carteggio*, b. 31 / culto, c. 264. Costruzione archi.

*Carteggio*, b. 54 / culto, c. 215. Costruzione archi.

*Carteggio*, b. 69 / sanità, c. 375. Cessioni portici.

*Carteggio*, b. 76 / culto. Costruzione archi.

*Carteggio*, b. 97 / culto, c. 109. Disegno nuovo cimitero per gli Israeliti.

*Carteggio*, b. 396 / culto. Monumento Paganini,

*Carteggio*, b. 426 / culto. Riparazioni e muro di cinta nel Cimitero degli Israeliti.

*Carteggio*, b. 449 / strade. Rettifilo Viale della Villetta.

*Carteggio*, b. 459 / culto, c.156. Comparto acattolico

*Carteggio*, b. 550 / acque. Rettifilo del canale del Cinghio. Progetto di due gallerie di ampliamento (Bergamaschi).

*Carteggio*, b. 692. Elaborati d'esame: progetto per la nuova galleria a sud del cimitero.

*Carteggio*, b. 746 / c. 506. Lavori galleria.

*Carteggio*, b. 792 / fabbriche.

*Carteggio*, b. 788 culto / cimitero (414 / 415)

*Carteggio*, b. 900 / culto, c. 506. Manutenzioni, vendita cappelle nuova galleria

*Carteggio*, b. 936 / culto. 1828 Vendita di portici e cessioni di posti.

*Carteggio*, b. 971 / culto, c. 366

*Carteggio*, b. 1255 (1898 - Cimitero), costruzione nuova galleria.

*Carteggio*, b. 1493/ culto (1905) Progetto della Galleria Nord di Sante Bergamaschi.

*Carteggio*, (1931) progetto per la costruzione di una nuova galleria nel portico sud-est, pianta e sezione.

## Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia sincera gratitudine alla prof.ssa Annalisa Dameri e all'arch. Alice Pozzati per la competenza con cui hanno accompagnato lo sviluppo di questo lavoro, per il tempo generosamente dedicato e per i preziosi suggerimenti che hanno saputo offrire.

Un ringraziamento particolare va inoltre al personale dell'Archivio di Stato e dell'Archivio Storico Comunale di Parma per la disponibilità, la cortesia e la professionalità con cui mi hanno supportato nella ricerca.

Grazie di cuore a mamma e papà, per il loro sostegno costante, e a Laura, per la vicinanza e l'incoraggiamento che non mi ha mai fatto mancare.

Grazie a tutti gli amici e alle persone che hanno condiviso con me questo lungo e spesso tortuoso percorso.

Un pensiero speciale va a Marco, per la pazienza e la forza che ha saputo trasmettermi in ogni momento di questo percorso.