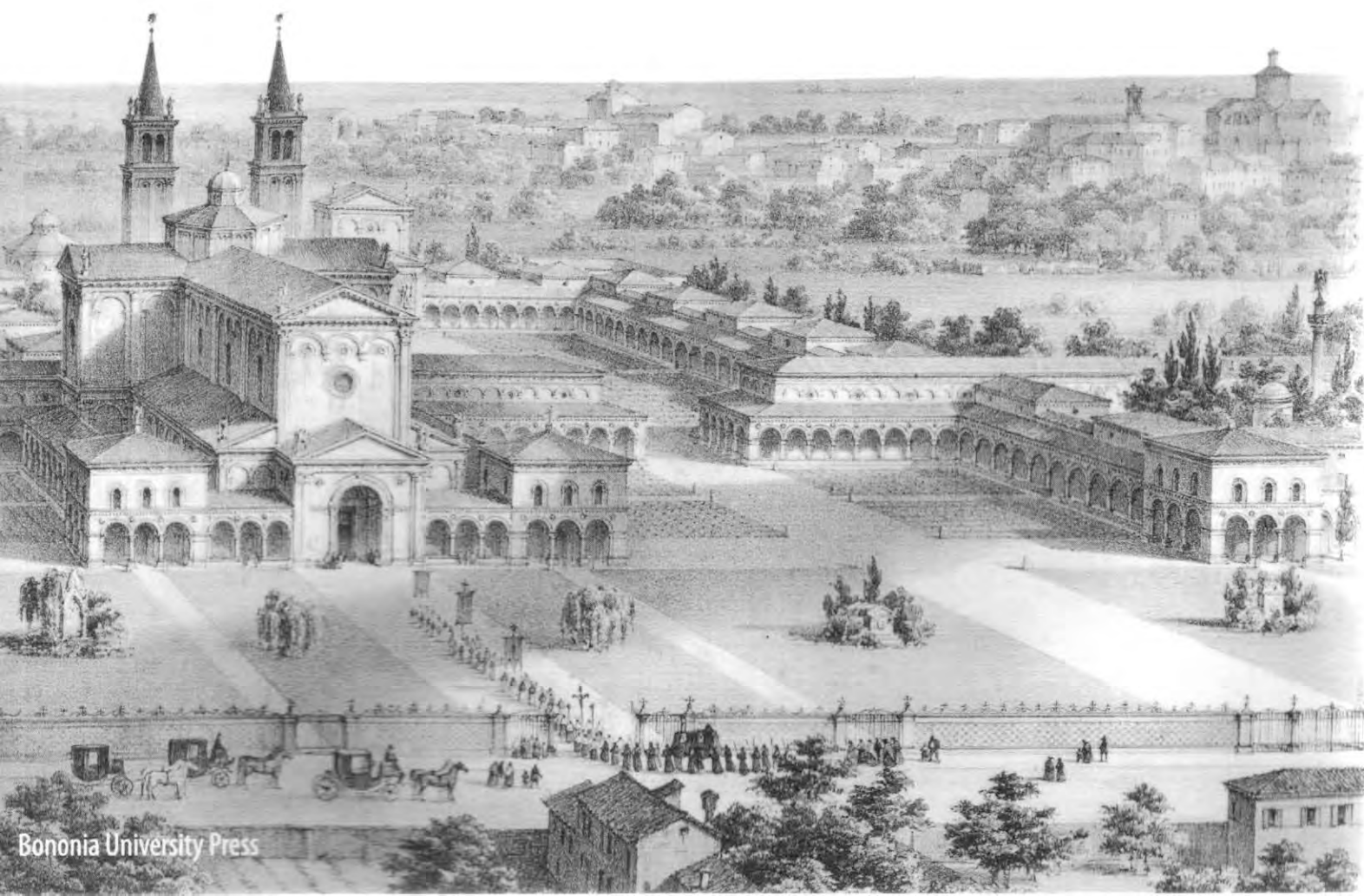
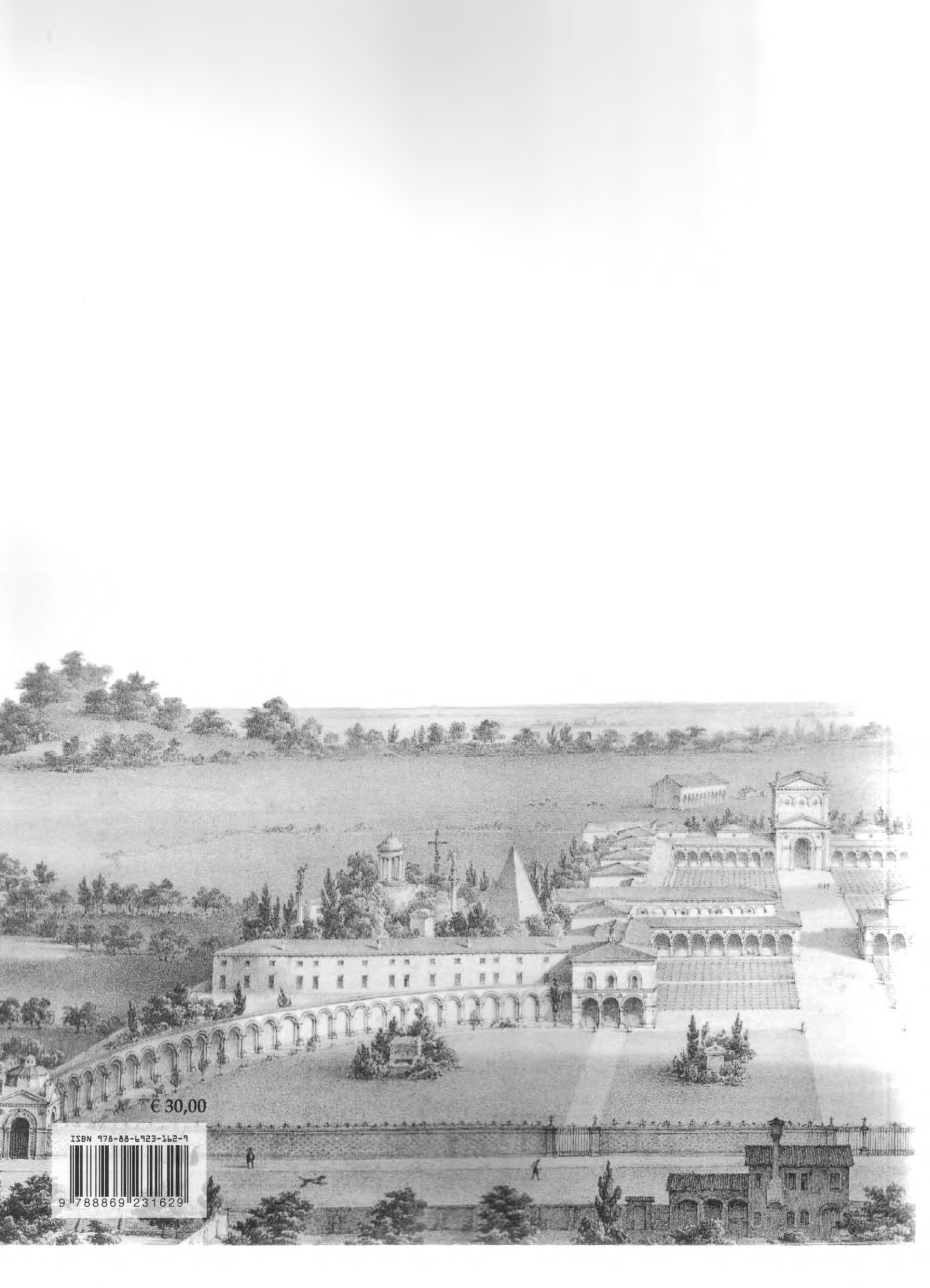


La Certosa di Ferrara. Una città nella città

La configurazione dello spazio tra disegno e progetto

a cura di
Manuela Incerti





€ 30,00

ISBN 978-88-6923-162-9



9 788869 231629



Dipartimento
Architettura
Ferrara

Con il patrocinio di



Musei Civici di Arte Antica



Istituto di Studi Rinascimentali

Bononia University Press
Via Foscolo 7 - 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019
© 2016 Bononia University Press

ISBN 978-88-6923-162-9

www.buponline.com
info@buponline.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

In copertina: G. Pividor, Prospetto della Certosa di Ferrara ora Camposanto secondo il piano di F. Canonici, 1851. Litografia. Particolare. Da F. Canonici, *La Certosa di Ferrara...*, 1851.

Progetto grafico e impaginazione: Matteo Cassani Simonetti, Manuela Incerti

Stampa: Global Print (Gorgonzola - Milano)

Prima edizione: settembre 2016

La Certosa di Ferrara. Una città nella città

La configurazione dello spazio tra disegno e progetto

a cura di
Manuela Incerti

Presentazione
Maria Teresa Bartoli

Testi di
Manuela Incerti
Giovanni Leoncini
Matteo Cassani Simonetti
Michela Rossi
Francesco Ceccarelli

Abbreviazioni:

ASCBo Archivio Storico Comunale, Bologna
ASCFe Archivio Storico Comunale, Ferrara
ASBo Archivio di Stato, Bologna
ASCFi Archivio Storico Comunale, Firenze
ASDFe Archivio Storico Diocesano, Ferrara

BCABo Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna
AABAVe Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia
AABAFi Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Firenze
ASMOM Archivio del Sovrano Militare Ordine di Malta, Roma
BNM Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia
BNCF Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Si ringraziano:

dott. Massimo Maisto, Vicesindaco e Assessore alla Cultura del Comune di Ferrara
dott. Angelo Andreotti, direttore Musei Civici Musei Civici di Arte Antica di Ferrara
prof. Marco Bertozzi, direttore Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara
Claudia Spisani, Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara
dott. Enrico Spinelli, direttore Biblioteca Ariostea di Ferrara
dott.ssa Mirna Bonazza, Responsabile Manoscritti e Rari Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara
dott. Paolo Santarelli e dott. Lorenzo Canella, Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Ferrara
dott.sse Cristina Rinaldi, Maria Silvia Bellotti, Egizia Zironi, Unità Servizi Interbibliotecari, Ripartizione Biblioteche,
Università di Ferrara
ing. Luca Capozzi, direttore Settore Opere Pubbliche e Mobilità, Comune di Ferrara
arch. Natascia Frasson, dirigente Servizio Beni Monumentali, Centro Storico, Comune di Ferrara
dott.ssa Corinna Mezzetti, Archivio Storico Comunale di Ferrara
arch. Andrea Malacarne, Ferrara
dott. Riccardo Roda, Centro Etnografico Ferrarese
dott. Francesco Scafuri, Ufficio Ricerche Storiche del Comune di Ferrara
sig. Giuseppe Tassinari per il fondo fotografico W. Segantini depositato presso il Centro Etnografico Ferrarese
ing. Riccardo Maiarelli, Presidente Fondazione Carife, Ferrara
dott.ssa Marianna Pellegrini, Coordinatore Progetti Fondazione Carife, Ferrara
Luca Gavagna, fotografo, Le Immagini, Ferrara
dott. Daniele Mazzolai, responsabile dell'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze
P. Luigi Zanoni, Certosa del Galluzzo, Firenze
dott.ssa Orsola Brides, Coordinatore del Dipartimento biblioteca digitale e materiali speciali della Biblioteca Nazionale
Marciana, Venezia
dott. Davide Tolomelli, Musei Civici del Castello Visconteo, Pavia
dott.ssa Antonella Imolesi, responsabile dell'Unità Fondi Antichi, Manoscritti e Raccolte Piancastelli della Biblioteca
Comunale "Aurelio Saffi" di Forlì
dott.ssa Valeria Maria Leonardi dell'Archivio del Sovrano Militare Ordine di Malta di Roma
dott.ssa Maria Pia Torricelli, coordinatore gestionale della Biblioteca Interdipartimentale di Ingegneria e Architettura
dell'Università di Bologna
Marie-Claude Dumont, président association Eglise Saint-Bruno, Splendeur du Baroque, Lyon
Philippe Dumond, fotografo, Lyon
dott. Nicolas Diederichs, Musée Grande Chartreuse, Saint-Pierre-de-Chartreuse, Francia
dott.ssa Daniela Schiavina, Responsabile Archivio Fotografico Fondazione Carisbo, Museo della Città di Bologna, Biblioteca
d'Arte e di Storia San Giorgio in Poggiale
Antonio Cesari, fotografo, Bologna

Indice

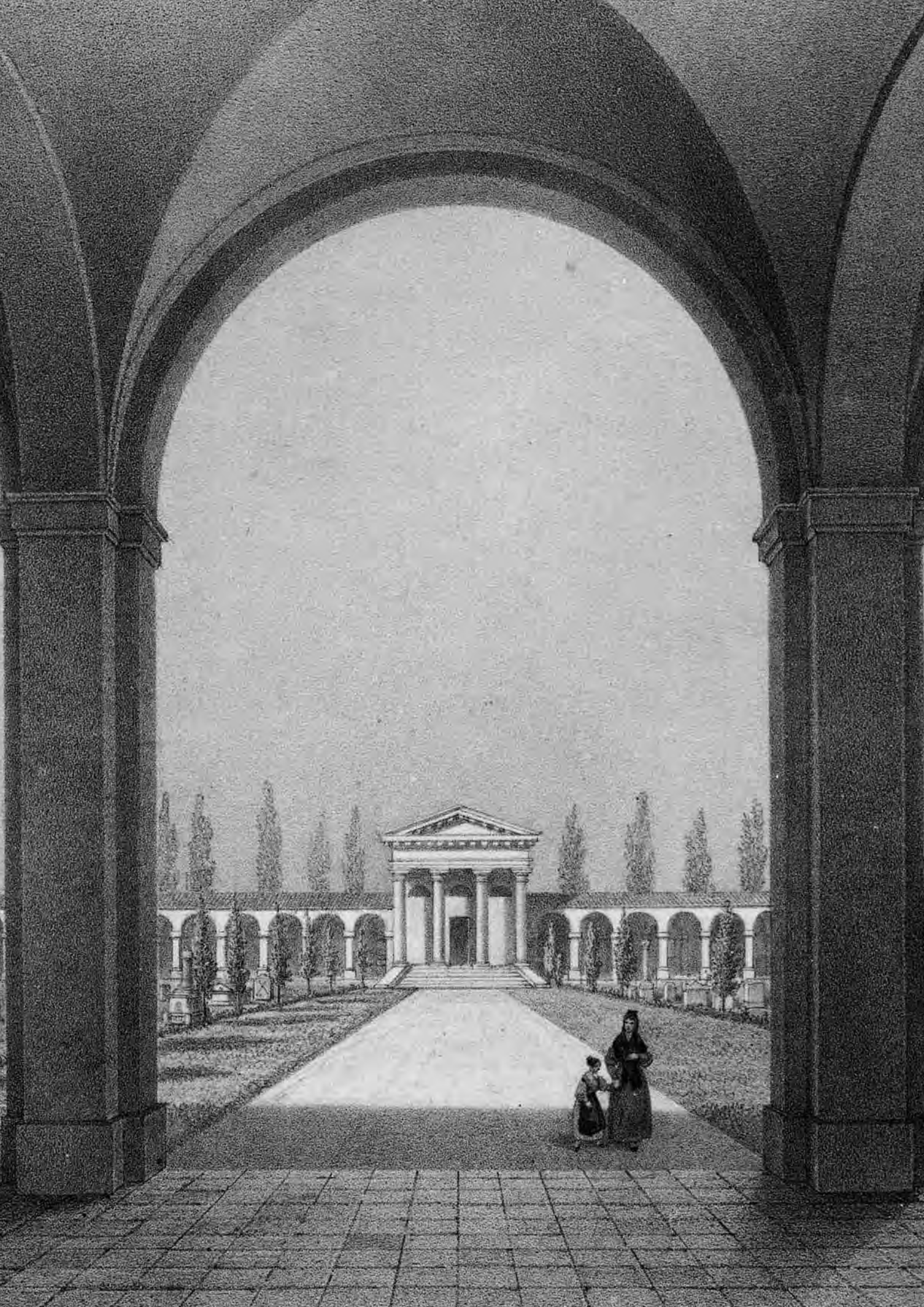
- p. 7 *Presentazione* MARIA TERESA BARTOLI
p. 11 *Introduzione* MANUELA INCERTI

Parte prima. Studi e contributi

- p. 16 MANUELA INCERTI – La Certosa di Borso d’Este: geometria e misura di un progetto rinascimentale
- p. 60 GIOVANNI LEONCINI – San Cristoforo alla Certosa e l’architettura delle chiese certosine
- p. 82 MATTEO CASSANI SIMONETTI – Il recupero politico e religioso del lombardesco nei progetti di riduzione dell’antico. Ferdinando Canonici, il cimitero della Certosa e l’architettura a Ferrara (1798-1873)
- p. 126 MICHELA ROSSI – L’altra città. Modelli urbani e riferimenti simbolici tra mondo profano e sacralità
- p. 142 FRANCESCO CECCARELLI – Il cimitero della Certosa a Bologna in età napoleonica

Parte Seconda. Atlante

- p. 158 MANUELA INCERTI – Note sul rilievo architettonico
- p. 160 TAVOLE DI RILIEVO
- p. 216 MATTEO CASSANI SIMONETTI – Ferdinando Canonici e il progetto per la Certosa di Ferrara. Note sul volume *L’antica Certosa di Ferrara accomodata a publico campo-santo da Ferdinando Canonici* (1851)
- p. 238 Bibliografia
- p. 247 Indice dei nomi e dei luoghi
- p. 253 Crediti



L'altra città. Modelli urbani e riferimenti simbolici tra mondo profano e sacralità

MICHELA ROSSI

I cimiteri sono architetture particolari, difficili da classificare. Oltre alla loro scala ambigua tra edificio e impianto urbano, essi sono strutture di servizio con presupposti igienici, ma si caricano di significati diversi legati all'importanza ricorrente del culto dei defunti in tutte le tradizioni. I riferimenti astratti ai valori esistenziali della vita e della morte si riflettono nei richiami simbolici al mito che interessano tanto i riti funebri che i luoghi dove questi si celebrano, condizionando la concezione dei sepolcri e il loro ornamento. Le necropoli nelle quali si raccoglievano le sepolture si caratterizzavano come città in miniatura, traslate in una dimensione diversa.

Anche il cimitero come lo conosciamo oggi è il risultato dell'accumulo di tante architetture indipendenti e formalmente autonome, ma nella sua originale interpretazione illuminista era un'architettura di servizio, progettata in risposta all'esigenza razionale di allontanare la decomposizione dei corpi – quindi la sepoltura dei defunti – dall'abitato ed era concepita come un'unica architettura collettiva. L'impianto funzionale doveva rispondere a requisiti normativi specifici, che lo rendevano ben riconoscibile anche in assenza di caratteri tipologici univoci, destinati a definirsi nel rapporto tra l'articolazione generale e le architetture funebri delle singole tombe. Adolf Loos ci ricorda che il tumulo sopra la sepoltura – quindi la *tomba* – rappresenta il primo esempio di architettura, perché racchiude in sé i valori del *monumento*, costruzione duratura eretta a perenne ricordo, e questo si traduce nel bisogno di trasformare la sepoltura in un'architettura "speciale" riconducibile all'individuo.

Il rilievo del cimitero ottocentesco, supportato dallo studio dei documenti d'archivio, sottolinea la possibilità di chiavi di lettura molteplici e questo li rende oggetti di studio di interesse trasversale, nei quali l'architettura è il frutto di una stretta sinergia tra innovazione tecnica e riferimenti formali al passato, il mito si contrappone alla razionalità, la celebrazione della memoria si fonde con la funzionalità, i richiami al costume sociale si fondono alla normativa. L'architettura del cimitero illuminista concilia la ragione e il ricordo nel carico simbolico dei suoi caratteri formali, dalla scala urbana dell'insieme all'arredo delle singole tombe.

Fig. 1 Il portico del Cimitero della Villetta in una incisione di Pietro Mazza (1817). Collezione privata

La variegata casistica che si può osservare nelle città italiane corrisponde alla ricerca progettuale che accompagna il dibattito illuminista incentrato sull'opportunità di allontanare le sepolture dalle città. Questa produce la definizione di nuovi modelli per la celebrazione della memoria dei defunti, derivati dalla rielaborazione delle esigenze di polizia mortuaria con la tradizione, mediando l'egualitarismo illuminista con la religione e le suggestioni del passato. Infatti nel tempo si era perso il riferimento alla necropoli, concepita come duale della città dei vivi e la mancanza di tipi codificati lasciava libero spazio alla proposta di soluzioni originali, che riguardarono soprattutto la concezione delle strutture "collettive" a scala urbana, mentre il disegno dei singoli monumenti sepolcrali manteneva vivi i riferimenti alla tradizione classica, sia nella tipologia e nell'articolazione dell'architettura che nell'arredo e nella decorazione.¹ Anche nella presenza dell'ornamento vegetale è forte il richiamo alla tradizione funeraria e al mito.²

Queste note intendono riflettere sulla rielaborazione dei riferimenti precedenti in modelli tipologici riconoscibili e sul loro sviluppo successivo, condizionato dalla contrapposizione tra la cultura laica dell'illuminismo e la consuetudine religiosa della popolazione. La rielaborazione del cimitero come architettura collettiva autonoma accompagna in alcuni casi la trasformazione funeraria di strutture preesistenti, come nel caso delle certose, e le spiega come soluzione di compromesso tra la radicalità del cimitero laico di concezione illuminista e la consuetudine della sepoltura *ad santos*, all'interno delle chiese o intorno ad esse.³ Forse non è un caso che due degli esempi più importanti di riuso di una struttura esistente interessino città di confine dello Stato della Chiesa come Bologna e Ferrara, dove si decise l'insediamento all'interno della Certosa, disponibile in seguito all'occupazione napoleonica che aveva decretato la soppressione delle congregazioni religiose e la confisca dei loro beni.⁴

È risaputo che l'affermazione del cimitero e la grande diffusione nell'Europa occupata dalle truppe napoleoniche fu la conseguenza dell'editto di Saint Cloud,⁵ che impose l'espulsione delle sepolture dalle cinte urbane e stabilì una normativa destinata a caratterizzare l'articolazione dell'architettura delle nuove strutture funerarie che furono realizzate ex-novo nelle principali città europee.⁶

In realtà la discussione a favore dei cimiteri si trascinava da oltre un secolo e vi avevano preso parte anche esponenti della chiesa, il più importante di quali fu il gesuita modenese Scipione Piattoli.⁷ Numerosi furono progetti redatti nell'ambito della cultura illuminista e alcune delle realizzazioni sorprendono per il loro pragmatismo, come il caso celeberrimo del Cimitero delle 366 fosse, disegnato da Ferdinando Fuga per Napoli.⁸

Il radicalismo rivoluzionario che caratterizzava le originali proposte settecentesche sembrava destinato a dissolversi con la caduta di Napoleone. Invece la concezione laica e pragmatica continuò a condizionare l'articolazione delle proposte successive e la definizione dei modelli di riferimento. Poco per volta le comunità si riappropriarono della consuetudine cristiana alla sepoltura nel suolo consacrato e di quella cattolica



Fig. 2 Il Cimitero della Villetta a Parma, portale

della tumulazione in luogo chiuso, o almeno coperto, con lo sviluppo di sistemi ibridi. L'architettura dei cimiteri ottocenteschi sottolinea questa duplice matrice nella tendenza a fondere il rigore laico del monumento civico rigorosamente collettivo, con la concessione di spazi sempre più numerosi alla memoria individuale, spesso permeata dai segni della fede della popolazione.

Il caso del Cimitero della Villetta a Parma diventa esemplare sotto diversi punti di vista: in primo luogo, le circostanze affatto particolari della fondazione e del progetto che portarono alla definizione di un disegno originale, che diventa un *modello* per l'esistenza di caratteri peculiari.⁹ Il cimitero fu costruito nel momento della Restaurazione, per conto di una sovrana imposta per tutelare gli interessi asburgici, che nello stesso tempo era figlia dell'imperatore austriaco e consorte di Napoleone Bonaparte, assume un'importanza singolare in riferimento alla particolare situazione storico-politica.

L'Ottagono della Villetta

Il Cimitero della Villetta fu costruito per volontà della duchessa Maria Luigia d'Austria, già sposa di Napoleone, tra il 1819 e il 1823 (quando furono completati i muri di cinta) in località San Pellegrino, seguendo il progetto elaborato dall'ingegnere comunale

Giuseppe Cocconcelli. Esso prende il nome dal luogo scelto per la costruzione, che prima della conversione in camposanto avvenuta nel febbraio del 1817, faceva parte di un'azienda agricola di proprietà dei Gesuiti, nella quale si trovava una villa suburbana, usata per la vacanza settimanale degli studenti del collegio cittadino.¹⁰ La costruzione del cimitero segue un dibattito che risale almeno alla metà del secolo precedente. I documenti d'archivio, tra i quali si conservano disegni e una relazione, testimoniano la discussione riguardo alla opportunità di spostare i cimiteri all'esterno della cinta urbana. Alcuni di questi furono effettivamente costruiti, ma non ne resta traccia.¹¹

La concezione generale e la localizzazione del nuovo camposanto rispettano e riflettono in modo esemplare le prescrizioni napoleoniche, con un'interpretazione del recinto che si rivela originale e carica di riferimenti simbolici: un porticato con la forma di un ottagono irregolare inscritto in un recinto quadrato. L'Ottagono fu realizzato sul terreno già cintato e acquisito dal Comune, con la partecipazione diretta dei privati, "invitati" a sostenere la fabbrica con l'acquisto e la costruzione delle loro nuove tombe gentilizie in una organizzazione di tipo condominiale a proprietà mista, analoga anche nella suddivisione sociale a quella adottata negli stessi anni per la realizzazione del Teatro Regio. Il cimitero presenta spazi quindi ordinatamente definiti, così da ricondurre il complesso ad un sistema organico, la cui organizzazione rispecchia le gerarchie sociali e/o le comunità urbane ed i loro valori: una città nella città dove l'architettura ricalca le divisioni fisiche e le caratterizzazioni tipologiche della società e della città dei vivi,¹² con le sepolture distinte in relazione al ceto, al credo e/o alle modalità della morte.¹³

L'architettura si caratterizza per l'impronta neoclassica, comune a tutti gli edifici rappresentativi voluti da Maria Luigia, dove regole compositive fondate sulla simmetria creano impianti geometricamente "ordinati", nei quali tutto è determinato. L'impianto cimiteriale è definito da un doppio recinto a pianta quadrata all'esterno e ottagonale all'interno, costituito da un porticato perimetrale di 156 campate definite da pilastri con archi a tutto sesto. Le campate del porticato coprivano altrettante cripte ipogee, destinate alle sepolture delle confraternite religiose e laiche, alle casate nobiliari della città e in seguito anche alla vendita in perpetuo o a tempo di tumulazioni individuali. La realizzazione delle arcate, costruite direttamente dai proprietari secondo uno schema architettonico comune, fu completata solo nel 1862. Solo la decorazione interna era libera, seppur soggetta all'autorizzazione di un'apposita commissione; in questo caso l'unico vincolo regolamentato riguardava il mantenimento del libero passaggio sotto il porticato.

Lungo il perimetro ottagonale si trovavano le architetture di servizio: la camera mortuaria e l'oratorio, opposto all'ingresso principale, che riprende nella pianta la stessa configurazione del recinto cimiteriale. L'interno era diviso in quattro campi da due viali ortogonali, destinati alle sepolture comuni e ai monumenti individuali, che dovevano sorgere ai due lati del viale principale.

Nei quattro spazi triangolari residui tra il recinto quadrato e il portico ottagonale furono inserite alcune funzioni differenziate: l'ossario nella sezione sud-est; le sepolture



Fig. 3 Il Cimitero della Villetta a Parma, vista dall'alto

delle comunità acattoliche nella zona sud-ovest; quelle dei condannati a morte ed dei suicidi nell'angolo nord-ovest, dove si trovava anche la zona riservata al boia e alla sua famiglia; infine l'area nord-est accoglieva, come in nel limbo, i bambini nati morti o prima di essere battezzati. In questo modo il programma risolveva con reparti speciali separati le situazioni particolari e/o quelle socialmente sgradite.

Nell'ultimo quarto del XIX secolo, prima ancora del completamento delle arcate, si progettò il primo ampliamento del cimitero, che prevedeva l'aggiunta di due gallerie coperte rispettivamente sul lato sud e nord. Queste furono progettate nel 1872-75 come strutture gemelle con pianta a croce latina ed erano accessibili dal recinto mediante due aperture negli archi centrali dei rispettivi porticati, dove la maggior parte dei loculi erano disposti in elevazione, nello spessore dei muri. La costruzione non fu veloce e avvenne in due fasi distinte con notevoli modifiche nell'elevato, dovute ad una diversa concezione strutturale e funzionale-distributiva.¹⁴ Le due gallerie mantennero quindi lo stesso impianto planimetrico, ma hanno una spazialità, un'immagine e una concezione molto diversa. La Galleria Sud, realizzata tra il 1876 e il 1884 ha disegno neoclassico, con volte a botte ribassate, mentre la Galleria Nord, oggetto di nuovi progetti nel 1880 e ancora nel 1893, fu realizzata da Sante Bergamaschi solo tra il 1898 e il 1905, con volte a tutto sesto ed elementi stilistici eclettici.¹⁵

Questa prima espansione, destinata a trasformare il nucleo originario del cimitero nel sistema distributivo di un complesso pseudo-urbano in continua crescita, sottolinea il radicale cambiamento politico-sociale e di conseguenza urbanistico-architettonico

che seguì l'Unità d'Italia, dimostrando come la sua architettura fosse un'espressione diretta, quasi immediata, tanto della *civitas* che dell'*urbs*.¹⁶

Nel suo disegno primitivo però il cimitero era concepito come un sistema chiuso e autosufficiente, nel quale l'accumulo interminabile delle spoglie mortali si risolveva nella ciclicità delle sepolture a rotazione, che fu la vera grande eredità della laicità della cultura illuminista e avrebbe dovuto risolvere il problema della crescita urbana della struttura nel corretto dimensionamento del recinto, pensato come architettura con un progetto definito e non come un organismo in crescita. Il clima della Restaurazione ha però allentato i divieti più radicali che riguardavano l'erezione di tombe e monumenti individuali, contribuendo alla trasformazione del cimitero da *architettura* a *impianto urbano*.

La concezione del nucleo originario rielabora i modelli precedenti mescolando le soluzioni del mondo antico a quelle del Cristianesimo con numerosi richiami biblici che diventano ambigui nella possibilità di una duplice lettura religiosa o profana degli stessi elementi simbolici.

Ognuno di questi modelli ha lasciato qualcosa nel concetto dell'impianto del recinto, orientato secondo gli assi della centuriazione: la geometria del tracciamento che lega il mondo terreno al cosmo, la necropoli come insediamento parallelo alla città dei vivi, il chiostro come un percorso protetto. Come spazio richiuso da mura, il cimitero cristallizza una traduzione simbolica della città, la cui porta marca la fisicità del passaggio tra la vita e la morte.

La sua crescita subisce gli stessi condizionamenti della città murata, con uno sviluppo discontinuo fatto di saturazione progressiva sino all'ampliamento del recinto. La diversa scala determina soluzioni e meccanismi un po' diversi, con la tendenza a sperimentare con maggiore facilità soluzioni insediative innovative, dove anche la concezione degli ampliamenti riflette i continui cambiamenti della struttura sociale e produttiva della città, insieme al mutare del gusto e del costume degli abitanti.

Il disegno e i suoi riferimenti

Come altre, anche la cultura occidentale ha elaborato molteplici riferimenti simbolici nei riti, nell'articolazione degli elementi formali delle sepolture, dell'arredo funebre e dell'ornamento.

Il cimitero della Villetta non fa eccezione: le testimonianze contemporanee sottolineano i richiami al mito nel sito destinato al nuovo camposanto, che era raggiungibile attraverso l'attraversamento di un (piccolo) corso d'acqua.

Non sorprende quindi la presenza di riferimenti ai miti classici prima ancora che alla tradizione cristiana, come il rilievo dell'Uroboro che rappresenta il tempo ciclico, al centro del timpano del portale di ingresso, mentre secondo i disegni di progetto, sul timpano dell'Oratorio vi era una decorazione con le trombe del giudizio e la clessidra, simbolo del tempo che passa.

Fig. 4 Il Cimitero della Villetta a Parma, cappelle private



Una forte valenza simbolica caratterizza i due elementi peculiari del cimitero napoleonico, riconducibili al *recinto* come elemento di separazione e alla *porta* come elemento di passaggio.¹⁷

Il riferimento alla religione laica dell'Illuminismo prende consistenza dal disegno primitivo, che nelle successive rielaborazioni lascerà più spazio ad una interpretazione in chiave religiosa, come risposta alle aspettative della popolazione e alla religiosità della stessa duchessa, in un'ambiguità forse voluta. Anche la scelta del metro come unità di misura del progetto, quindi l'avallo di un'unità di misura assoluta di derivazione cosmica voluta dalla cultura illuminista ed era controcorrente rispetto alla Restaurazione, conferma il legame tra la concezione originaria e i valori della religione cosmica dell'illuminismo.

L'impianto è delimitato da un recinto a pianta quadrata, che ospita all'interno il portico ottagonale. L'architettura rielabora nel portico richiuso l'idea della città murata e del chiostro monastico, con le forme e gli elementi rigorosi dell'articolazione neoclassica più semplice, riservando una cura maggiore solo all'ingresso che marca il passaggio simbolico tra due mondi e all'oratorio tetrastilo che riprende l'impianto ottagonale del cimitero.

L'organizzazione architettonica allude a significati simbolici legati alla ciclicità dei ritmi cosmici tramite il ricorso a *forma*, *numero* e *misura*, che rendono esemplare il cimitero di Parma in relazione al concetto di ciclicità implicito nel principio di rotazione e nella vita stessa. La geometria dell'impianto evoca il rapporto tra due mondi differenti e

antitetici che si susseguono nei cicli cosmici e vitali, richiamando lo scorrere del tempo nelle forme dell'architettura.

Le relazioni tra la *forma* dell'impianto, i *numeri* evidenziati dalla scansione geometrica del recinto e la *misura* dei singoli elementi che caratterizzano l'articolazione dell'architettura, rivelano una coerenza che non può che essere il frutto di un compimento preordinato. Il rilievo conferma il richiamo ai significati sacrali che si possono leggere nella forma e nei numeri nel valore delle misure, che sottolineano il riferimento alla scansione dei cicli cosmici e alle età della vita nella dicotomia tra la nascita e la morte, il giorno e la notte la luce e l'ombra.¹⁸

La struttura quadripartita dell'impianto della Villetta definisce un cosmo organizzato, nel quale le mura sono il simbolo della continuità e della separazione, ovvero del passaggio tra due realtà distinte e antitetiche: l'ordine e il caos, la luce e le tenebre, la vita e la morte, il tempo/spazio terreno dell'uomo e quello cosmico di dio. Gli assi cardinali dividono quindi il cielo e il ciclo del tempo misurando le quattro stagioni della vita (primavera, estate, autunno e inverno), riferite alle due direzioni Nord-Sud ed Est-Ovest dell'orientamento terreno.

Così il disegno dell'impianto mette in relazione lo spazio e il tempo, che è difficile da rappresentare e impossibile da fermare. Il riferimento della morte al tempo può avere una interpretazione duplice e per certi versi ambigua, a seconda che la si valuti in chiave di religiosa o profana, per la comune origine biblica della simbologia cristiana e di quella sapienziale iniziatica, nella quale la morte simbolica assume il valore di una più profonda comprensione della realtà. Il richiamo profano prende consistenza come conseguenza della forte connotazione laica del cimitero, che nel primo progetto non prevedeva la presenza dell'oratorio dedicato a San Gregorio Magno, ma di un non meglio specificato tempio piramidale, che doveva sorgere all'incrocio degli assi cardinali. Tuttora l'oratorio non presenta al suo esterno alcun riferimento religioso. Anche la scelta del riferimento al sistema metrico decimale assume un valore di principio. Infatti con la Restaurazione erano state reintrodotte le vecchie misure antropometriche, che convivevano con il sistema decimale nella doppia scala grafica dei disegni tecnici.

La particolarità della forma interna, un ottagono irregolare con un doppio asse di simmetria lungo le direzioni cardinali, trova una possibile spiegazione in riferimento alla scansione ciclica del tempo, geometricamente misurabile. La cinta esterna quadrata contiene il portico costituito da 156 campate che descrivono l'ottagono irregolare, lungo i cui lati si misurano serie alternate di 27 e 13 moduli, con l'ingresso al centro del lato lungo posto a oriente. Gli assi dividono i lati lunghi in due porzioni di 13 moduli, individuando quindi un percorso "circolare" di 12 settori, disegnati da angoli molto vicini a quelli tra le costellazioni dello zodiaco. Il disegno generale del portico concilia quindi l'anno solare, fatto di 365 giorni per 12 mesi, e quello lunare che ha invece 13 mesi di 28 giorni. Il sole e la luna sono gli astri del tempo siderale e di quello terreno, simboli dell'alternarsi di luce e tenebre come del passaggio dalla vita alla morte, che

Fig. 5 Il Cimitero della Villetta a Parma, l'Ottagono



coincide con una nuova vita e conduce alla salvezza/saggezza, a seconda che si voglia dare una lettura religiosa o ermetica. Il riferimento al tempo ciclico della rivoluzione solare è confermato dall'Uroboro del portale, un serpente alato che si morde la coda, espressione del continuo rinnovamento del tempo, con il significato alchemico del *tutto in uno* e del passaggio tra due realtà diverse.

Lo schema planimetrico evidenzia subito numeri significativi rispetto alla simbologia biblica e/o alla tradizione ermetico-cabalistica: il recinto esterno ha 4 lati, numero che simboleggia la terra e la materialità delle cose e mette in relazione l'8 e il 12, che a loro volta definiscono la forma del perimetro del porticato interno attraverso il 2 e il 3. Questi ultimi esprimono rispettivamente la dualità ambigua tra gli opposti e la perfezione di Dio. I 4 elementi della materia sono un riferimento importante anche nella religione cristiana nella quale diventano la sostanza simbolica dei sacramenti.

Le forme elementari che generano l'ottagono - il quadrato, gli assi incrociati e il cerchio - evocano l'orientamento dello spazio terreno e lo scorrere ciclico del tempo celeste. Come figura simbolica, l'ottagono esprime quindi la relazione tra terra e cielo, evocati nei riti di fondazione e della città e del tempio.

La pianta ottagonale è frequente nell'architettura religiosa e nei sepolcri poiché l'ottavo giorno è quello della resurrezione, ma nella tradizione cristiana essa ricorre soprattutto nei battisteri, dove si celebra la nuova vita e la sua rinascita nella fede. Anche la morte assume il significato di nuova vita, giustificando il ricorso simbolico alla stessa forma. L'articolazione planimetrica segue però ad un programma numerico più raffinato. Una doppia griglia modulare, di cui una il triplo dell'altra e definite rispettivamente dalla campata del portico e dalle dimensioni dell'oratorio, scandisce il recinto definendo gli estremi del tracciamento dei lati diagonali dell'ottagono, che è inscritto nel quadrato maggiore di 47 campate di lato e quindi ha una larghezza interna di 45. Questo numero secondo la numerologia si riferisce alla precarietà della vita fisica, mentre il 47, che nella smorfia napoletana è il "morto che parla", viene indicato come il numero della Genesi ed esprime significati connessi con la morte come cambiamento, con l'esilio e il ritorno. Anche il rilevamento evidenzia relazioni che non possono essere casuali con il significato simbolico dei numeri espressi dalle misure, che sottolineano la fedeltà di Giuseppe Cocconcelli al sistema metrico decimale, annullando ogni possibile casualità nel riferimento alla Gerusalemme Celeste che emerge dalla ricerca del tracciamento del recinto. Il lato esterno del recinto misura infatti 220 metri, ma se si aggiungono i contrafforti dell'ingresso, quadrato esterno misura 222 metri/2220 decimetri, come una riduzione in scala 1:10.000 della Gerusalemme celeste, che in stadi misurava circa 2220 chilometri. Anche l'altezza della recinzione cimitero, che fino alla cornice misura 6,40, sembra correlata a quella delle mura di Gerusalemme, pari a 144 cubiti, anche se in scala molto diversa. Infatti 144 cubiti misurano 64 metri e la cinta del cimitero 64 decimetri.

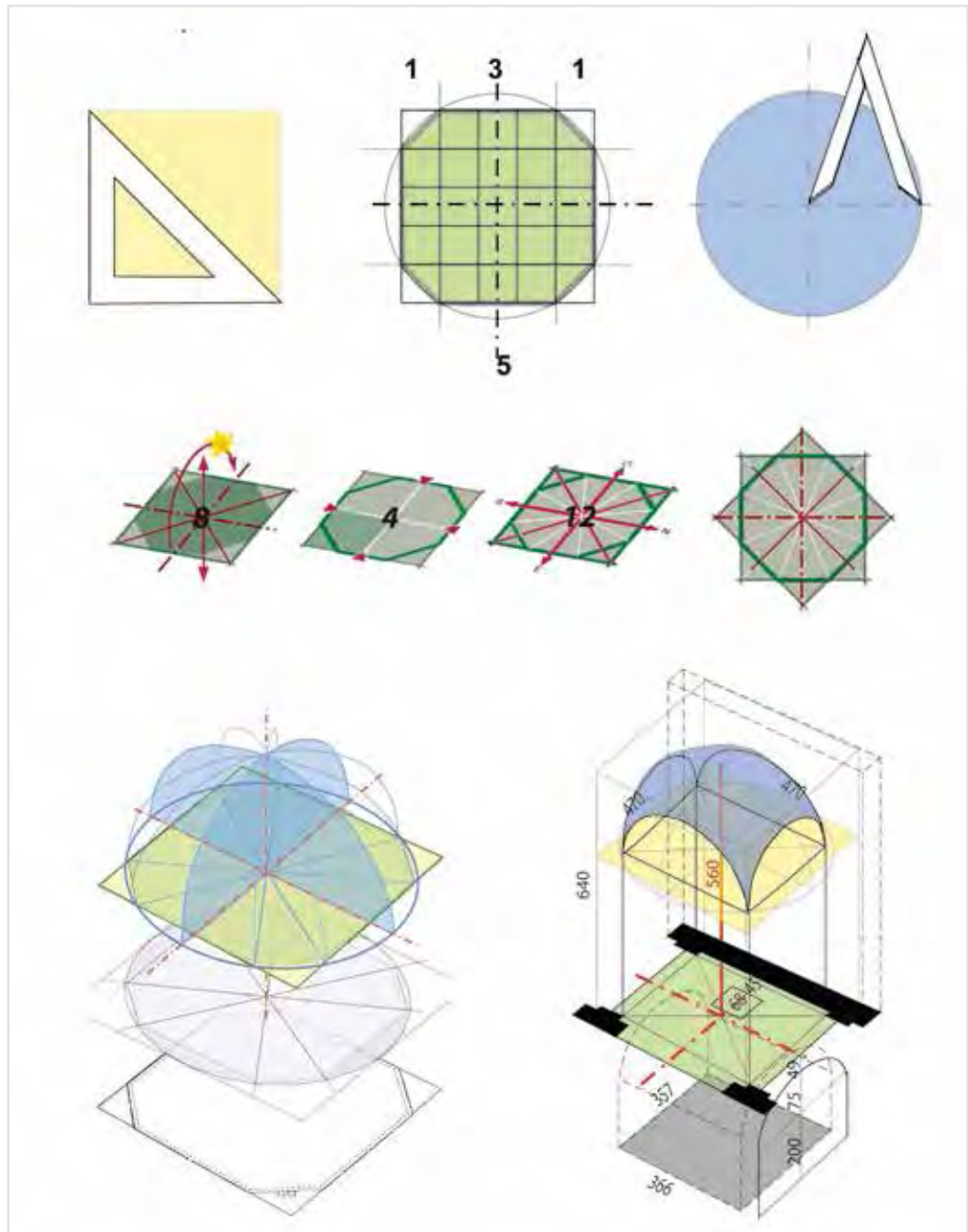
Nella descrizione dell'Apocalisse, la Gerusalemme è un cubo perfetto, in cui ogni lato (lunghezza, altezza e larghezza) misura 12.000 stadi. Le misure principali risultano collegate al numero 12, che è il numero della misura del tempo, "nascosto" nell'ottagono del cimitero e esprime il governo perfetto secondo Dio: 12 solo le tribù di Israele e gli apostoli, come i mesi dell'anno, 24 gli anziani e le ore, divise in 60 minuti (12x5). Altri significati simbolici riconducibili alla morte e alla resurrezione si trovano nelle misure prescritte dai documenti per la realizzazione delle singole arcate e delle relative cripte di tumulazione, tutti in riferimento al peccato, al pentimento, al perdono e alla grazia di Dio.¹⁹

Alla luce del rilievo, il progetto del cimitero parmense si rivela ricca di riferimenti simbolici ai grandi temi esistenziali, impliciti a scala diversa nei caratteri specifici dell'architettura:

- la *forma* e l'*impianto*,
- il *numero* e la *misura*.

I primi due richiamano i concetti assoluti dello spazio e del tempo nel disegno generale, esprimendo il rapporto tra la terra e il cielo, tra l'individuo e il cosmo con i suoi cicli. Nello stesso tempo la ciclicità del tempo richiama il passare del tempo terreno e la caducità della vita.

Fig. 7 La genesi della forma: riferimenti dell'ottagono e del modulo architettonico ai tre mondi simbolici (cielo, terra, inferi)



Il numero e la misura a loro volta sottolineano nell'articolazione della costruzione la continuità della vita e il suo rapporto con la morte, sottolineando le molteplici antitesi che accompagnano l'esistenza umana nella contrapposizione degli opposti, la luce e la tenebra, il bene e il male, la libertà dell'individuo e della ragione, il peccato e la salvezza, la morte come rinascita a nuova vita.

Questi elementi permeano in modo diverso tutti gli elementi peculiari del progetto, condizionando le scelte che definiscono i caratteri tipologici e l'articolazione alle diverse scale dell'architettura.

Il cimitero si presenta come il luogo di passaggio tra due realtà diverse e antitetiche. L'impianto ricalca la fondazione sacrale della città romana con un recinto che separa il mondo dei vivi dalla città dei morti, quadripartito dagli assi cardinali che legano

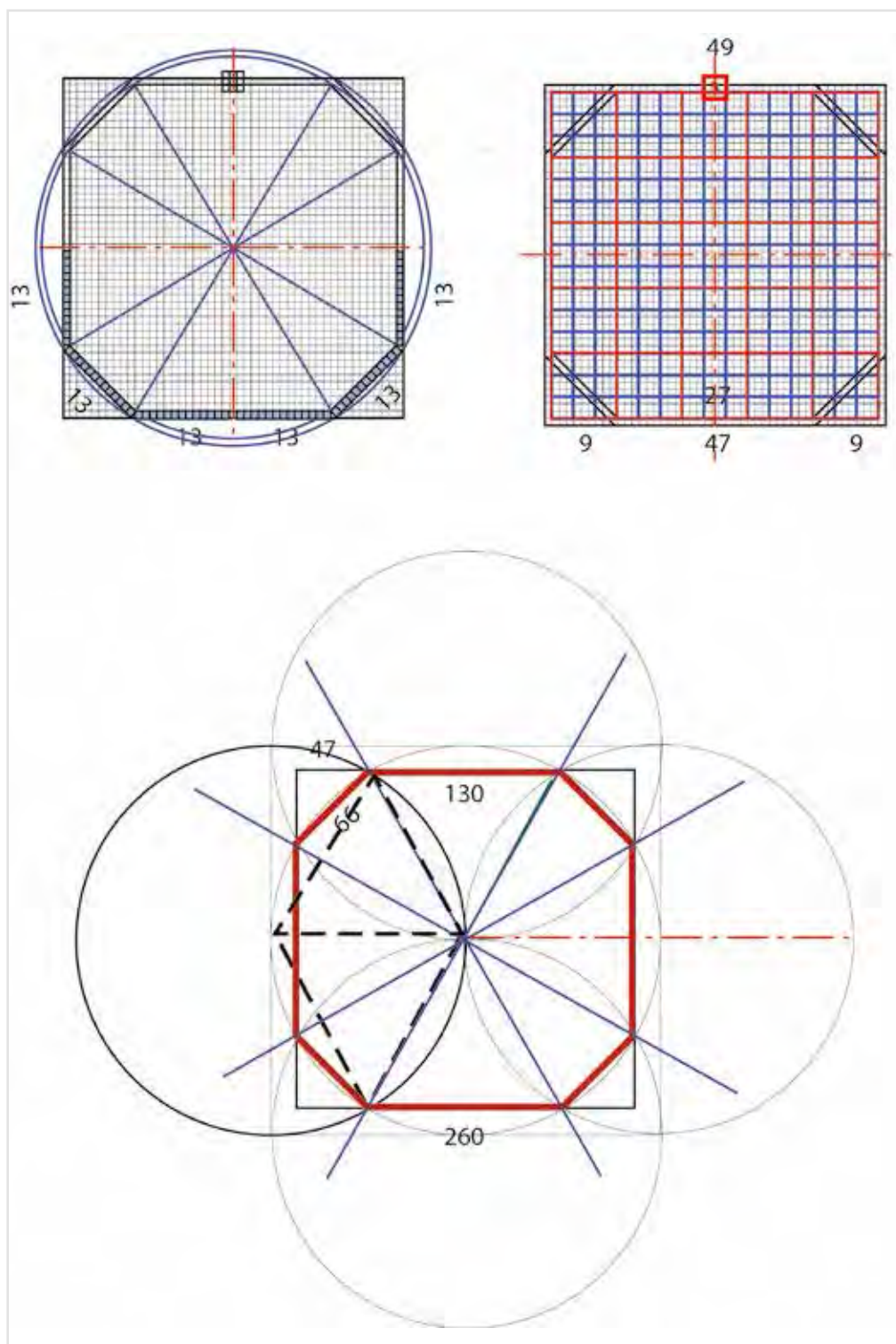


Fig.8 Tracciamento dell'ottagono irregolare e relazioni con l'esagono

il mondo terreno al cielo. Il disegno evidenzia nella forma dell'ottagono l'insieme del quadrato e del cerchio, che esprimono rispettivamente la terra e il cielo, suddivisi secondo la scansione del tempo.

Il tracciamento e l'articolazione della pianta che definiscono la forma sottolineano la scansione del cielo e i cicli cosmici nella divisione del portico anulare in dodici settori di tredici campate, che concilia i mesi solari e quelli lunari.

Fig. 9 La volta celeste. L'ottagono del cimitero in relazione a quello del battistero antelamico, basati sulla stessa costruzione adottata come schematizzazione della quadratura del cerchio

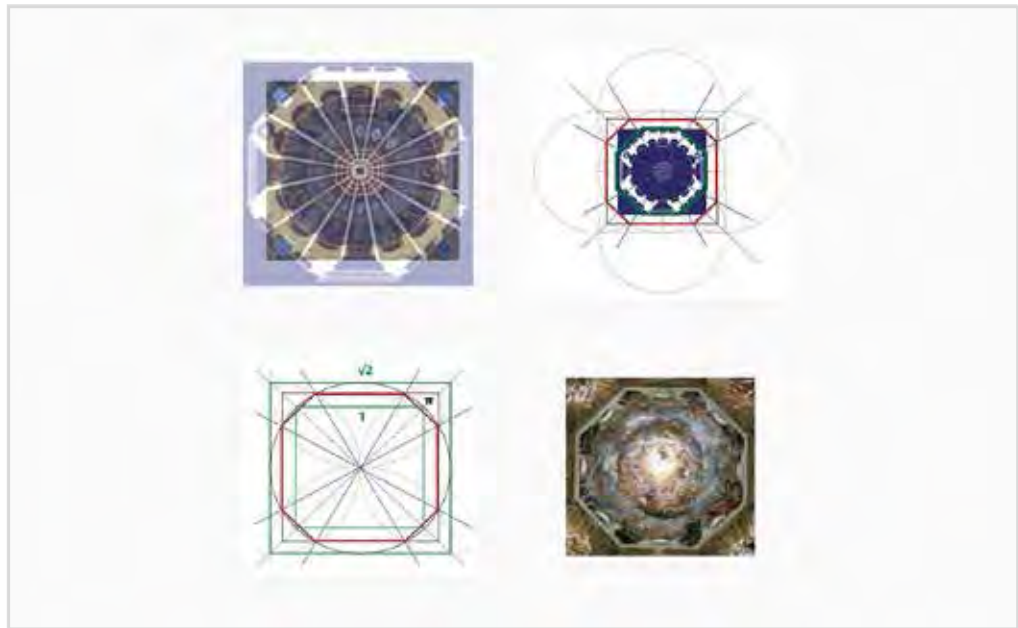


Fig. 10 Rappresentazioni medievali dell'oroscopo e della Gerusalemme Celeste

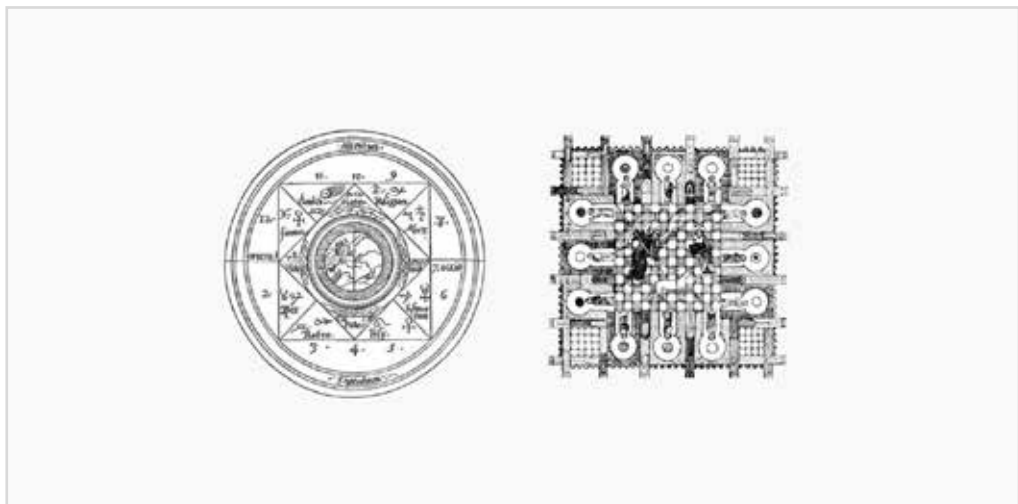


Fig. 11 Simboli del tempo su una tomba parmense



Le misure dell'articolazione dell'architettura sono espresse da valori numerici significativi in rapporto alla morte e alla resurrezione, al peccato e alla penitenza che segue il ravvedimento, quindi al giudizio divino sull'operato terreno.

Questo disegno simbolico trova compimento nel riferimento alla Gerusalemme Celeste, che in mancanza di un modello adeguato ad essere elaborato come riferimento diretto, che risolve la necessità di caratterizzare l'architettura in modo solenne.

Appendice: Numeri e misure

I numeri e le forme del disegno

1 – l'Unità e l'Essere

il cerchio - la perfezione, lo spirito, il movimento eterno del cielo e della vita, ma anche il confine tra finito e infinito.

2 – la divisione in due parti e il doppio: gli opposti, e quindi, la complementarità e la relazione. La croce - divisione del cerchio, le due polarità dell'esistenza e dell'energia e le polarità della natura.

3 – il numero della Trinità espresso nell'Uomo, realizzato da corpo, anima e spirito. *Il triangolo* - ritorno all'unità, l'idea di Dio.

4 – l'unità in un gruppo, la materializzazione dell'essere. *Il quadrato* - la terra e la materia, il principio di giustezza.

8 – l'Infinito, la morte e la risurrezione (e nuova vita), il volume della terra perché è un cubo perfetto. *L'ottagono* - la forma intermedia tra cerchio e quadrato, il mondo di mezzo.

9 – la pazienza e la meditazione, il numero della perfezione e dell'immortalità.

11 – la lotta interiore e la ribellione, il peccato, il superamento di un ostacolo, e anche il collegamento di macrocosmo e microcosmo.

12 – l'unione di spazio e tempo, il cosmo e l'universo, è il numero della completezza.

13 – il numero dell'eterno ritorno, che simbolizza la morte della materia nella nascita dello spirito, quindi è il numero dell'iniziato.

27 – il numero di Spirito Santo e della morte, ma anche la luce nel buio.

33 – il libero arbitrio.

45 – la solidarietà cosmica nella vita degli esseri umani.

47 – è il numero della Legge divina, il defunto della Smorfia napoletana, simbolo di esilio e ritorno.

Le misure di rilievo

45 – la distanza tra l'apertura della cripta e il muro esterno/la precarietà vita.

47 – i moduli della griglia/il numero di legge.

49 – lo spessore della volta delle cripte/la perfezione del cielo.

64 – l'altezza del recinto/l'altezza delle mura della Gerusalemme Celeste (cambiando l'unità di misura).

66 – la lunghezza del lato minore dell'ottagono/la perdita della grazia di Dio a causa dell'intelligenza.

68 – il lato della botola/la misericordia di Dio.

75 – l'altezza della volta (differenza tra l'imposta e il cervello)/la notte, Lucifero e il lusso.

124 – il lato maggiore dell'ottagono/il compimento della Creazione.

248 – il diametro del cerchio inscritto/il doppio essere dell'uomo, sia spirituale che fisico.

200 – l'imposta della volta della cripta/la dualità dell'essere.

260 – il diametro di tracciamento della circonferenza circoscritta/la reincarnazione.

357 – l'intervallo tra il montante e la parete/il confronto tra bene e male.

366 – la luce netta tra due pilastri/il numero degli esseri di Dio e quindi la creazione.

2220 – il lato del recinto/la lunghezza del lato delle mura della Gerusalemme Celeste.

Note

¹ Il tema della tomba e dell'arredo funebre sono stati approfonditi rispettivamente da Maria Carmen Nuzzo, *La rappresentazione della Memoria. Tra disegno di progetto, analisi grafica e rilievo di architettura. Tesi di dottorato*, Università di Parma, 2008

e Erika Alberti, *Forme della Memoria. Arte funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma Tesi di dottorato*, Università di Parma, 2011.

² Cfr. Donatella Bontempi, *Paesaggi della Memoria. Botanica funeraria nel Cimitero della Villetta a Parma. Tesi di dottorato*, Università di Parma, 2011.

³ L'usanza di seppellire "nelle" chiese, che si protrasse dal medioevo all'inizio dell'ottocento, non riguardava solo l'interno, ma anche il sagrato e l'esterno dell'abside, vicino alle reliquie e all'altare. Cfr. Laura Paola Bertolaccini, *Città e cimiteri: dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Kappa, Roma, 2004.

⁴ Due decreti napoleonici del 1805 e del 1810 decretarono prima la soppressione dei conventi e monasteri con meno di 24 individui e poi di tutti, con la successiva confisca delle proprietà ecclesiastiche che dovevano essere demolite o destinate ad altro uso.

⁵ Il *Décret Impérial sur les Sépultures* fu emanato da Napoleone il 12 giugno 1804 ed è stato esteso all'Italia con l'editto *Della Polizia Medica* il 5 settembre 1806. La promulgazione provocò malcontento e polemiche delle quali resta traccia indelebile ne *I Sepolcri* di Ugo Foscolo.

⁶ Cfr. Luigi Latini, *Cimiteri e giardini: città e paesaggi funerari d'Occidente*, Alinea, Firenze, 1994, Piero Albinini, *Il disegno della memoria: storia, rilievo e analisi grafica dell'architettura funeraria del XIX secolo*, Kappa, Roma, 1994, <http://www.worldcat.org/oclc/33291395>, Mauro Felicori, *Gli spazi della memoria: architettura dei cimiteri monumentali europei*, L. Sossella, Roma, 2005, Ornella Selvafolta, *Il «Giardino e*

il recinto»: il Père-Lachaise e l'architettura dei cimiteri italiani dell'Ottocento, in Loretta Mozzoni, Stefano Santini (a cura di), *Il disegno e le architetture della città eclettica*, Liguori, Napoli, 2004, pp. 351-378., Cettina Santagati, *L'azzurro del cielo: un polo museale tra arte, architettura e natura nel Cimitero di Catania*, Edizioni Caracol, Palermo, 2006.

⁷ Scipione Piattoli (1749-1809) fu un'intellettuale illuminista appartenente all'ordine degli Scolopi e fu uno dei più ferventi sostenitori della necessità di allontanare le sepolture dalle città. Nel 1774 con il *Saggio intorno al luogo del seppellire*, promosso dal duca di Modena, sostenne la costruzione di cimiteri extraurbani. Cfr. Gian Vidor, *Biografia di un cimitero italiano: la Certosa di Bologna*, Il mulino, Bologna, 2012.

⁸ Cfr. Paolo Giordano, *Il disegno dell'architettura funebre: Napoli-Poggio Reale, il Cimitero delle 366 fosse e il Sepolcreto dei colerici*, Alinea, Firenze, 2006.

⁹ Chi scrive ha coordinato studi e rilievi per la conservazione e valorizzazione del sistema cimiteriale di Parma. Per gli approfondimenti si rimanda a Michela Rossi (a cura di), *Città perduta, architetture ritrovate: l'ottagono del cimitero della Villetta e altre architetture funerarie a Parma: studi e progetti*, ETS, Pisa, 2007; Michela Rossi, Cecilia Tedeschi, *Il disegno della memoria: forme, segni e materiali nell'ottagono della Villetta a Parma*, ETS, Pisa, 2010.

¹⁰ Cfr. Alessandro Campanini, *La villetta di San Pellegrino, residenza «Hebdomadaria» del Collegio dei Nobili di Parma*, in «Aurea Parma», vol. 2, 2000, pp. 235-254.

¹¹ Cfr. Donatella Bontempi, "Sia un ampio recinto quadrato", in Michela Rossi, Tedeschi Cecilia (a cura di), «Il disegno della memoria. Forme, segni e materiali nell'Ottagono della Villetta a Parma», ETS, Pisa, 2010, pp. 46-63.

¹² Al riguardo sono particolarmente significative le epigrafi raccolte lungo le arcate del portico. Cfr. Alice Setti, *Tu che ti soffermi e leggi...: il cimitero della Villetta e le sue memoriae nella Parma di Maria Luigia*, Mup, Parma, 2010.

¹³ Cfr. M. Rossi, *Città perduta, architetture ritrovate: l'ottagono del cimitero della Villetta e altre architetture funerarie a Parma: studi e progetti*, cit.

¹⁴ Cfr. Michela Rossi, *Il simbolo e la ragione. Forma, numero e misura nel cimitero della Villetta a Parma*, in «Disegnare con», vol. 8, fasc. 15, luglio 2015, pp. 2.1-2.11. <http://disegnarecon.univaq.it/ojs/index.php/disegnarecon/article/view/76>,

¹⁵ Le differenze più importanti riguardano però la struttura e la funzionalità di caricamento delle sepolture; cfr. M. Rossi, *Città perduta, architetture ritrovate: l'ottagono del cimitero della Villetta e altre architetture funerarie a Parma: studi e progetti*, cit., M. Rossi, C. Tedeschi, *op.cit.*

¹⁶ M. Rossi, *Il simbolo e la ragione. Forma, numero e misura nel cimitero della Villetta a Parma*, cit.

¹⁷ Cfr. il carne di Michele Leoni, *La Villetta o il Campo Santo di Parma: carne*, tip. di G. Ruggia, Lugano, 1828.

¹⁸ Per i significati simbolici delle forme si veda Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizione (traduzione italiana)*, Borla, Torino, 1968; Solas Boncompagni, *Il mondo dei simboli: numeri, lettere e figure geometriche*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1984, per quelli dei numeri il riferimento fondamentale è stato il lavoro monumentale di Steve Desrosiers, *Le Nombres. Symbolisme e propriétés*, 2005; per la forma urbana e i riti di fondazione M. Eliade, *op.cit.* e Joseph Rykwert, *L'idea di città: antropologia della forma urbana nel mondo antico (1 ed. 1963, traduzione italiana)*, Adelphi, Milano, 2002.

¹⁹ M. Rossi, *Il simbolo e la ragione. Forma, numero e misura nel cimitero della Villetta a Parma*, cit.

Finito di stampare nel mese di settembre 2016