

NEOCLASSICISM AND LOCAL ARTISTIC TRADITION IN THE SEPULCHRAL MONUMENTS OF THE CERTOSA CEMETERY IN BOLOGNA DURING THE NAPOLEONIC ERA AND THE RESTORATION

Emanuela Bagattoni*

Docente di Storia dell'arte contemporanea
Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali
Alma Mater Studiorum Università di Bologna (sede di Ravenna)

Keywords: cemetery, Certosa, Bologna, sepulchral monuments

1. Introduction

The Cemetery of Bologna was founded in 1801 in the former monastery of the "Certosini" (Carthusians, a monastic order dissolved shortly before this period by the Napoleonic government). The cemetery is a special place where the architectonic and natural beauty of this ancient site blend in with the funerary sculpture, painting and architecture, but at the same time presents particularly important implications with regard to urban planning.

This paper examines the development of the monumental Neoclassical section, whose expansion centred around the fourteenth to sixteenth century cloister. It was in these arches that the first monumental tombs in the Carthusian monastery, known as the "Certosa", were built and involved the work of most of the local painters, sculptors and architects from the Napoleonic era and the early days of the Restoration.

The number and grandeur of these works of art, unequivocally demonstrate how, during the first half of the nineteenth century, this site was the most artistically flourishing in the city, as well as being a constantly expanding exhibition of contemporary art. For this reason, learned Italians and foreign travellers flocked to visit this place when passing through Bologna.

The cemetery, of international renown, was a source of great pride for the Bolognese, and was added to, by becoming the frequent subject of literary works. The town authorities soon wanted to promote its prestige by enriching and enlarging the site, as well as introducing methodical checks in the mid 1810s, regulating the artistic quality of the sepulchral monuments. In this way, the empty spaces and cloisters of the ex-monastery continued to be adorned with an increasing number of funeral monuments.

2. The Certosa Cemetery of Bologna, a memorial site of Napoleonic institution

Cemeteries, modernly designed as structured spaces with boundaries, exclusively for the use of burials are of recent conception, dating back to the era of Napoleon and the Enlightenment¹. This significant typological idea, can be included among the various phenomena, symptomatic of the cultural revolution, which determined the complex and profound social and urban transformation of the old

* Corresponding author: emanuela.bagattoni@unibo.it

regime, resulting in the transition from the modern age to the contemporary one.

It was in fact during the late eighteenth century that there was a decisive impetus to the modernisation of the centuries-old funerary tradition – a tradition which often had deleterious effects from a health point of view. Previously, burials adjacent to or inside local churches and oratories created an awareness between reality and memory and between the turmoil of daily life and the eternal sleep of death. There was a redefinition of the cemetery model following the hygienically correct principle of separating and excluding the dead from the city of the living[1 - 4]. It was ethically however, a traumatic change for people.

The large, modern cemetery of Bologna [5 (with bibliography),6 - 7], opened in April 1801, was ahead of its time when it adopted the rules sanctioned by the Napoleonic edict of Saint-Cloud (promulgated in France on 12th June, 1804 and granted to the Kingdom of Italy, only on 5th September, 1806). With these rules, the institution of extramural (*extra moenia*) burial grounds were regulated. They were to be built in open, sunny spaces where, according to the most orthodox Enlightenment and Jacobin values, there would be undifferentiated burials guaranteeing greater equality between social classes. The sepulchres would simply bear the first and last names of the deceased with dates.

Bologna, consequently became a city of exceptional modernity, not only from a hygiene and health perspective, but also cultural, in compliance with the most advanced scientific, social, philosophical and literary bodies as regards burials. With the passing of time, the cemetery became a widespread subject of discussion internationally and was valued not only by pre-Romantics and lovers of Gothic, but also supporters of the Enlightenment.

The decision to transform the Renaissance Carthusian monastery into a cemetery, had been preceded by a debate lasting several years concerning health problems and the need to build one or more suburban cemeteries. Bologna was a city where the deeply rooted excellence of medical studies had long been pre-eminent and the problem had already been examined during the second half of the 1700s. However, ethical and cultural opposition (including sentiments of a religious nature), to a radical expulsion of the dead from the city of the living, united representatives from all social classes.

This latter problem became exceedingly evident at the same time the French troops entered Bologna in June 1796. As they advanced, they spread the Jacobin excesses of the Enlightenment principle of “*égalité*”, which meant indiscriminate and collective burials.

After the dissolution of numerous religious orders by the French, in 1800 the *Commissione di Sanità del Dipartimento del Reno*, decided to establish a modern cemetery inside the ex-monastery of the Carthusian monks, which would observe the most modern standards of health and politics. The Bolognese nobility, however, could not come to terms with what they considered to be a lowering of their status in these burials and considered it humiliating to be put on the same social standing as those of a lower class. As a result, a petition was drawn up (signed by ninety-four nobles and ecclesiastics), asking the *Comitato di Governo della Repubblica Cisalpina*, that members of the local church and noble families with chapels continued to be buried within the walls of religious urban buildings². The Government's response was not positive, but the Municipality of Bologna (made up principally of citizens of aristocratic origin) was able in part to mitigate this by combining modern, socio-political and health expectations together with privileges acquired during the *ancien régime*.

The location of the new cemetery, far from what was then the city centre, was well-chosen. It was seen as the ideal meeting point between the earthly and spiritual dimension, thus appeasing the uneasy feeling of those who did not willingly accept the expulsion of the dead from the place they had lived and worked in (a pre-Enlightenment sentiment, difficult to comprehend nowadays). The area was open to the winds and

exactly halfway between the city and the *Colle della Guardia* (a hill dominated by the sanctuary dedicated to the *Beata Vergine di San Luca*, an important reference point for the faith of the Bolognese from the fifteenth century).

The entire Renaissance cloister (known as *Chiostro dei Monumenti*, *Gran Chiostro* and later *Chiostro della Cappella*)³ (Figure 1) was transformed into a cemetery.



Figure 1. Giovanni Magazzari, *Chiostro de' Monumenti e Cappella*, 1828, engraving.

The large interior field was for the interment of “common” people, where the only distinction between the dead was by gender and age, following Jacobin thinking. The numerous arches of the portico were sold for exorbitant prices and were destined to house monumental tombs. In this way, the Bolognese Municipality was able to create a large number of “distinct sepulchres”. But cultural tendencies and the political rules in force in modern cemeteries did not foresee the continuation of privileges from the old regime, such as the noble funeral chapels. For this reason, according to a widespread criterion of a philosophical, literary and didactic nature typical of Neoclassicism, the monumental sepulchre was reserved for those who had distinguished themselves in the civil or professional field, “for virtue, for dignity or for any manner of studies and arts”[8, p. XI] and whose memory therefore would be an example to whoever visited the Bolognese cemetery in the present or in the future. Thus, even if this practice, clearly of Enlightenment inspiration, stated that each arch was destined to house one tomb, with the body of one illustrious person worthy of a monument, and contravened the concept of the “family tomb”, which was the basis of the old aristocratic burial system, it meant that the ancient tradition of rich, decorative tombs was saved. The only discriminating factor was the cost of buying the funerary arch and decorating it with just as costly a monumental decoration, which besides, was obligatory. The people to benefit equally from this privilege were the nobility and the rich professional middle classes⁴ of Napoleonic society. This was a compromise which partly went against the aristocracy, but increased the social prestige of the middle classes.

3. The Certosa: cemetery, site of artistic craftsmanship, literary subject, place of prestige

Set in a richly historic and artistic location, since its founding, the great municipal cemetery became the most flourishing site in Bologna. A place where local architects and artists worked fervidly, collaborating with those whose professional skills were needed⁵. This undoubtedly favoured exchanges and comparisons between the diverse works. The grandeur and complexity of the monuments in the Certosa produced at the beginning of the century, are representative, even today, of the local art of that period; as well as reflecting the choice of their makers, they reflected the evolution in style and taste, greatly influencing Bolognese culture during the early decades of the nineteenth century whether in connection with the academic community or the rich people who commissioned the works.

Shortly after the inauguration of the cemetery in 1801, artists began working at the Certosa and within a few years the number of monuments had increased exponentially. This meant that the old monastery housed, and still houses, the “most complete collection of sculptures and Neoclassical funerary paintings in Italy”[9, p.272], as the French scholar Gérard Hubert noted, highlighting the uniqueness of the Napoleonic monuments – perhaps the only one of its kind in the world – consisting principally of painted works and not sculptures, as cemeterial tradition would lead us to suppose (Figure 2).



Figure 2. Chiostro della Cappella, west side (from left: G. Muzzarelli, F. Basoli, Monument Pepoli Laderchi G. Putti, Monument Barbieri Mattioli, F. Stagni, Monument Cattaneo De Volt).

The Certosa soon became a sort of “gallery of contemporary art” which was constantly added to, maintaining the didactic aims of Neoclassical art, always considered as an *exemplum virtutis* of knowledge and local culture.

At the same time as this show of artistic fervour, an international literary debate developed in cultured Bolognese circles, based on Enlightenment expectations regarding sepulchres. These not only included social issues and health, but also the didactic function of monumental sepulchres; this was in the hope that the memory of the illustrious men buried there would act as an ethical and civil warning for younger generations.

This controversy gave rise to Ugo Foscolo’s writing his undisputed masterpiece on funerals, “*Dei Sepolcri*” (1806-1807). Bolognese writers never again attained particularly lofty heights in writing, but the rich output of literary works at the beginning of the century cannot be ignored [10 - 11]. At first, odes and epistles were published, together with speeches and sonnets regarding the diatribe the new suburban cemetery had caused; later, not only did the Certosa, its history, its sepulchral monuments and illustrious dedicatees become the subject of these written works, but there were also descriptions of the cemetery, real tourist guidebooks and stories of love affairs, whose protagonists regarded the cloisters of the cemetery a privileged meeting place⁶.

Special attention must be given to several collections of drawings and engravings depicting the most significant monumental works. They became well-known, nationally and abroad constituting a vast repertory of funerary iconography for several decades which influenced both Italian and foreign funerary art⁷.

Roughly between 1801 and 1822, Petronio Ricci produced one hundred and ninety-nine water colour drawings representing the same number of sepulchral monuments either completed or in the final phase of completion or initial phase of conception⁸. In 1813 the Spaniard, Raffaele Terry, published seventy-two illustrations, in his *Collezione de’ disegni a semplice contorno delli Monumenti Sepolcrali nel Cimitero di Bologna* [12] and between 1815 and 1817, *Iscrizioni and Notizie riguardanti i Monumenti sepolcrali* printed in “*quinternetti*”. In 1825, Natale Salvardi, arranged the publication of about one hundred engravings depicting the same number of monumental sepulchres, choosing once more criteria inspired by the Enlightenment, which took into account their artistic quality and the fame of their dedicatees. Well-known artists and academics such as Francesco Rosaspina, Gaetano Guadagnini, Antonio Marchi and Giacomo Savini were commissioned for the engravings. Salvardi’s initial project was however, drastically reduced, possibly for economic reasons. Only sixty large illustrations were printed, accompanied by epigraphs, exhaustive biographic profiles of the departed and descriptions of the monuments [13]. Between 1825 and 1828 another Bolognese publisher, Giovanni Zecchi, edited a bilingual publication (Italian and French) and a pocket edition, ideal for tourists. This version contained one hundred and sixty monument engravings, again with epigraphs and biographical notes on the deceased. These volumes became popular both in Italy and abroad and were sold cheaply by subscription. One last volume was added to Zecchi’s work in 1842, containing only four engravings [14].

During the early decades of the nineteenth century, Bologna was a focal point of interest for the cultured circles locally and further afield, who wished to enhance and promote the cemetery. On account of the constant artistic expansion, it came to be considered a museum piece and of great representative value. It was defined as “the most magnificent (.....) in Europe for the architecture of its funerary edifices”, rich in monuments considered to be a “testimony to the florid situation of the arts in Bologna” [15].

Rightly held to be “the most imposing graveyard in the whole of Italy” [16, p.94], the Certosa soon gained international renown and was often compared to other Napoleonic cemeteries, the most important being the *Père Lachaise*, opened in Paris in 1804. During the Restoration, when national pride was at its height and filled with patriotic and political significance, there were those who declared that the “wonders” of the Paris cemetery were nothing in comparison to those of the Italian genius that had created the Bolognese cemetery, emphasizing that the Paris cemetery was conceived in a romantic fashion, while that of Bologna was of a classic conception [17]. The Certosa Cemetery, which undoubtedly represented the fullest expression of Neoclassicism, consisted mainly of “built architecture”, the monumental part being almost completely under cover, thus, continuing the ancient church custom. The Paris cemetery, on the other hand, was inspired by landscaping and characterized by the tombs and monuments being scattered in the midst of lush vegetation.

The richness of the monuments, which had distinguished the Bolognese cemetery from the beginning, continued throughout the political disorder of 1814-1815, and the return to power of the pope and the patriotic insurrections of the successive decades. Towards the end of the second decade of the nineteenth century, all the arches of the *Chiostro Terzo*, had been decorated. It was thus necessary to find other suitable areas of the old monastery to build the monumental tombs. Architects were given this task and in 1822 a large new cloister was designed and constructed (called *Maggiore*)⁹.

A growing number of artists were kept busy, creating new monumental tombs. However, the Jacobin Enlightenment perspective which had enriched the Bolognese sepulchres during the Napoleonic period, each one being dedicated to an illustrious person deserving a monument of didactic and moral value, progressively diminished and simply became an inherited or acquired social position. From the beginning of the 1820s, the idea of the family tomb, reminiscent of the *ancien régime* soon spread (although a number of early, but rare examples did exist at the beginning of the Restoration¹⁰). In 1822 the Municipality itself obliged rich citizens who bought a piece of public land in the *Chiostro Maggiore* to build a monumental arch to include four walled niches for each sepulchre¹¹.

During the Restoration, the cemetery was envisaged more and more as a “museum”. Italian and foreign visitors would be accompanied by an educated “custodian and demonstrator” who could speak French and acted as the cemetery cicerone¹². The visits were strictly regulated (free on Sundays; by prior notice to the custodian on other days, except Saturdays, which were dedicated to cleaning) and up-to-date security measures forbade anyone to “introduce sticks, umbrellas, canes, weapons or other similar things”¹³ which had to be left at the entrance.

The Cemetery of Bologna and its monuments continued to attain international recognition, and no discerning, cultured traveller passing through the city could fail to visit it; in some cases the most important of these travellers were escorted by the authorities, as with Prince Friedrich of Saxony who visited the cemetery in 1828, together with the cardinal legate¹⁴.

At that time, the Certosa Cemetery together with the basilica of San Petronio and the art gallery of the Academy of Fine Arts were among the most visited and appreciated sites in the city. The cemetery was also considered a place of prestige and artistic display, constituting an important incentive for those who wished to commission works. It also provided an example of modernity to be copied from the point of view of hygiene, urbanisation and art, undoubtedly beneficial in promoting Bolognese culture.

In the meantime, the art and the natural beauty of the surrounding countryside, added to that of the architecture of the ancient monastery with its rich flights of colonnades, its maze of galleries and wide fields surrounded by spacious cloisters made the cemetery a favourite destination for trips and romantic visits (Figure 3).



Figure 3. Giovanni Magazzari, *View of the Chiostro della Cappella with visitors*, 1828, engraving.

While in Bologna, Lord Byron in 1819, was the guest of the Countess Teresa Guiccioli. During his stay, “he would ride to the Cemetery every afternoon, so it can be said that it was the place he saw most often” [18, p. 299]¹⁵. In 1826, Giacomo Leopardi usually walked there with his young musician friend Marianna Brighenti¹⁶. Other illustrious writers of the first half of the nineteenth century whose visits are recorded, include Madame de Staël, Ugo Foscolo, Stendhal, Jules Janin, Louise Colet, Charles Dickens, some leaving notes about their visit to the Certosa Cemetery in their travel diaries.

4. From painting to sculpture: problems of conservation and aesthetic issues forming the basis of the evolution of Bolognese funerary art during the Neoclassical era

On account of these cultural and social reasons, Bolognese funerary art increasingly acquired public significance during the Neoclassical era and indeed was desired and paid for by private citizens. At this point in time, Pietro Giordani was vice-secretary of the Academy of Fine Arts in Bologna. He defined the cemetery as “the city’s most singular ornament (...) visited and envied by all outsiders”¹⁷. In his famous work *Rome, Naples et Florence* (1817), Stendhal also asserted that the “the inhabitants of Bologna

are proud of their cemetery: it is a Carthusian Monastery a quarter of a mile away from the city”.

The Neoclassical part of the Bolognese Cemetery represents a unique example in the history of funerary art; this is because from a chronological point of view, the sepulchral monuments were made several years before those present in other Italian and European cemeteries. The first monument of the Certosa to be completed was the tomb of the young doctor and university teacher of obstetrics Tarsizio Rivieri Folesani (Figure 4), situated in an arch on the south side of the *Chiostro dei Monumenti*. It was realised by the painter Flaminio Minozzi and dates back to 1801.



Figure 4. Flaminio Minozzi, Rivieri Folesani Monument, 1801, Chiostro della Cappella.

On examining this first work, one indirectly meets with what is perhaps the fundamental element which makes the choice of traditional local decorative techniques for the monuments so original and quite different to any other Italian and European cemetery art. In the first place, painting (an unusual technique to use in this field) [19 - 21] and secondly, a sculpture described as “*poor*”, that is to say, made with materials of little worth, in gypsum, stucco, scagliola and less frequently terracotta, materials typical of a city not within easy reach of marble quarries [22 - 23]¹⁸.

In general, when referring to sepulchral art one thinks of sculptures in marble, stone or bronze, materials guaranteeing durability. When examining the original centre of the cemetery, however, we find a large number of painted monuments (over seventy)

almost all in the *Chiostro della Cappella* and produced during the Napoleonic era. This is perhaps the most unusual aspect of the graveyard. Just as strange is the fact that for the first fifteen years, painters had the monopoly of all the commissions for decorating the tombs, a trend which suddenly changed in the period 1815 – 1816 in favour of sculpture. From 1801 to 1815, fifty-six monuments were produced with decorative paintings and only thirteen sculptured monuments, while from 1816 to 1826, there were sixteen decorative painted tombs as opposed to fifty-five sculptured monuments [24, p. 801]¹⁹.

Besides the relatively cheap cost of decorative painting, compared to sculpture, the initial predominance of monument painting is also due to local artistic customs. This is not surprising, as Bologna was a city where classic, naturalistic and “*quadraturista*” painting was deeply rooted. This was not true for sculpture or other forms of scagliola decorations, which for centuries had had a less important role than pictorial art.

The sudden and irreversible reasons for which sculpture came to the fore during the middle of the 1820s, are to be found on two fronts: in the first place, the inevitable, though belated progress in Bologna in applying an aesthetic Neoclassical style, which considered sculpture as the technique *par excellence* for funerary art and, secondly, the need to resolve problems regarding the conservation of the painted tombs in the Certosa Cemetery. This latter problem appeared only a few years after they had been completed. Owing to the fact that they were located outdoors, they were exposed to all kinds of weather. In addition, contributing to the problem of their rapid deterioration was that they had been executed with little regard for the materials and techniques used, which were often inappropriate or of poor quality.

During the last years of the Empire, although Neoclassicism had spread throughout Europe and established itself in Italian funerary art, thanks to the famous Canovian prototypes [25], it still had difficulty in doing so in Bologna, which remained tied to its traditions. Here, not many artists were willing to abandon the descriptive characteristics of naturalistic painting and traditional plastic art deriving from the ephemeral polymateric Baroque displays still being used well into the early decades of the nineteenth century; a somewhat anachronistic aspect in a city unable to give up the “cult of the past”²⁰.

Within the prestigious National Academy of Fine Arts (ex *Clementine*), formally renewed by the Napoleonic government in 1804²¹, there were many who looked on the diffusion of international Neoclassicism suspiciously and remained steadfast in their conservative ideas without breaking away from local artistic tradition. Consequently, local artistic traditions continued even though they had strayed from the naturalism of the Carracci and the scenography of the Bibienas. For this reason, modern classicist ideas only partially succeeded in establishing themselves from the start of the second decade of the century, above all thanks to the efforts of the vice-secretary of the Academy, Pietro Giordani, an exponent of the literary purism of Napoleonic learning, advocate of Neoclassic aesthetics and admirer of Antonio Canova.

It was some years after his arrival in Bologna, in 1808 to substitute the Academy’s secretary, Giacomo Rossi, who was seriously ill, that Giordani expressed his ideas regarding the sepulchres. As a result, the stylistic and iconographic lines of the monuments, and decorative techniques were revised during the early years of the Restoration. Giordani also played an important role in 1815, in arranging the joint activity between the Academy and the Municipality. This collaboration was formed in order to regulate the technical and conservative aspects together with the artistic quality of new works, to further enrich the cemetery.

In June 1810, Pietro Giordani on two occasions praised the “divine” Canova by reciting at the Academy the *Compendio all’Orazione Panegirica pel Canova* and the *Panegirico ad Antonio Canova*²². Later, in August 1813, he made a fundamentally important speech based on *Delle sculture ne’sepolcri*²³. In the latter, without even mentioning the coeval Bolognese sepulchres produced after 1801, he extolled Canova’s monuments as being perfect, advocating the undisputed superiority of sculpture in funerary art. He also expressed the wish that Neoclassical precepts be adopted by revising styles and iconography and maintaining the essential qualities of the composition and the didactic importance of its theme.

5. The close collaboration between the Academy of Fine Arts and the Municipality guaranteeing the artistic quality and conservation of the sepulchral monuments

In Bologna the Academy played a dual key role in relation to contemporary artistic production: one was the control and moral responsibility for what was made in the city; the other was its direct involvement in this production, since the most prestigious commissions generally went to its members and best pupils. As a consequence academic interest in the Certosa was clearly directed to both these areas.

In 1815, a crucial year for Bolognese cemeterial art, the engraver Francesco Rosaspina (an exponent of the same academic Classicist current as Pietro Giordani), opened the session at the Academy on 1st January. He felt that there was disorder, which greatly harmed the arts and dishonoured the city not mentioning that skilled painters and sculptors had worked at the Certosa and asserting that in the cemetery of the Certosa “where all strangers compete, you cannot see but clumsy works by unknown artists and none by the more famous, talented ones”, an opinion which cannot be shared. This was perhaps said in order to provoke his audience and simultaneously point out the pompous artistic conservatism that prevailed in the city.

On this same occasion, representing the academics and their objectives regarding the development of the Certosa, Rosaspina proposed that when the Municipality sold the arches in the Cemetery, a condition be imposed – skilled artists were to be appointed to produce the monuments, for which a project was to be submitted first to the Municipality, who in turn would consult the Academy²⁴.

Along the same lines, was the letter presented to the Mayor on 22nd January, on behalf of the Academy, by Professors Leandro Marconi and Francesco Rosaspina, in which Pietro Giordani stated that as the cemetery was an important place visited by a great number of people for the singular beauty of its monumental works of art, it would be more fitting that artists of renown be appointed to execute the works; rich citizens could have freedom when adorning their private dwellings, but should show more discretion in this illustrious public place. It would be appropriate therefore, for the Municipality to add this condition when selling the arches. The Academy would then willingly advise on the matter and in this way contribute honourably to the city²⁵.

On 10th February, the Mayor responded in a detailed letter²⁶, accepting the condition to collaborate with the Academy and recognising the need to protect the cemetery’s prestige. It proposed precise rules regarding the realisation and correct conservation of the monuments. To this end the institution of an academic committee

was requested and appointed to control the iconographic and stylistic quality of the works in the Certosa. A list of esteemed artists, who could be entrusted with executing the monuments was drawn up (the list would be revised by the Academy in the case of unknown artists in Bologna). These factors undoubtedly meant that the majority of cemeterial commissions went to the academicians and their pupils. In later years this trend was to be an important aspect in the consolidation of Bolognese artistic tradition and was to last well into the 1830s.

On the 20th March 1815, the Mayor received a complete report. It expressed vice-secretary Giordani's satisfaction that the Academy had accepted responsibility for controlling the monuments, which implied it also had executive functions. In addition, Giordani stated his reservations in defence of the painters and sculptors in relation to the municipal proposal forbidding artists to have recourse to collaborators and to guarantee the works were not altered for three years, during which time, they would take it upon themselves to carry out any necessary restoration or reconstruction.

However, the academics, although considering this a wise condition, proposed that responsibility for the work be reduced to one year. This was because in their opinion, one year was sufficient to observe the effects of the four seasons and thus judge the quality of the work²⁷. Beyond this period of time, as set out by the municipality, any restoration of the deteriorated monumental decoration was the sole responsibility of the owner, the penalty being the forfeiture of his property. This clause, accepted and inserted in the regulations together with Giordani's indications regarding the iconographic and technical requirements for the decoration of the monuments, must have served as a great deterrent to producing paintings which were more susceptible to deterioration with respect to sculptures.

Despite the diffidence of the more conservative academics, Giordani's considerations were endorsed by the president, Carlo Filippo Aldrovandi, an advocate of traditionalism and momentarily a supporter of Neoclassical aesthetics²⁸. Giordani's authoritative point of view is clear when he states that the monuments had to be sculptured or painted in imitation of those in relief, and should represent subjects similar to those used for sculptures. Painted monuments were admitted only to decrease the cost of sculptured ones. Landscapes, profound perspectives, views external to the painting and life-like figures were excluded; there was to be no opening at the back of the niche and figures should represent bronze or marble statues, the whole composition had to be serious and melancholy and no vivid colours were to be used²⁹.

These statements, revealing Giordani's adherence to Neoclassicist principles, greatly undermined the continuity of local artistic tradition, which the majority of Bolognese painters had strenuously defended and until then proposed in the numerous painted monumental tombs, displaying a certain freshness in their designs and characterised by great artistic quality. It was the unsuitability of depicting "profound perspectives" and "colourful life-like figures", in favour of imitating sculpture which caused a sudden break with the past. Only a small number of painted monuments did not possess characteristics referable to the Bolognese tradition of naturalism and scenography. A large number of the arches in the *Chiostro Terzo* painted in the previous years, were in fact decorated with airy, verdant landscapes, in which there were realistic allegorical figures and complex settings, all in perspective (Figures 5 – 6).



Figure 5. Pietro Fancelli, Luigi Busatti, Martinelli Monument, 1808 ca., Chiostro della Cappella.



Figure 6. Giuseppe Muzarelli, Vincenzo Rasori, Atti Monument, 1814 ca., Chiostro della Cappella.



Figure 7. Giuseppe Tadolini, Petronio Ricci, Legnani Monument, 1805-06, Chiostro della Cappella.

These were occasionally adorned with architectural and sculptural elements representing symbolic syncretism taken from the Egyptian, classic, early Christian, Gothic or Renaissance past and generally alluding to lay concepts of death. In some cases, there were even explicit references to Masonic affiliation [19, 26] (Figure 7).

In the same report, dated 20th March 1815, there appears a significant note concerning the need to ensure the best conditions for the conservation of the works, such as the need to use good quality fresco, tiles and colours³⁰. The use of “*buon fresco*” as stated in the rules was not taken for granted, because many Bolognese artists working in the Certosa often preferred painting with lime which was quicker to use and produced a brilliant effect, but did not guarantee a good state of conservation for any length of time³¹.

Believing that the people who commissioned the works would not easily give up traditionally painted sepulchres, the vice-secretary also added that the monuments were not to be produced haphazardly in succession, but systematically, after a sculptured monument, two or three painted works were to follow, then a sculptured tomb and so on, and continuing with this pattern. The buyers of the arches in fact, had to choose between painting or sculpture and decide on the amount they wished to spend³².

Even with the hope of sculpture prevailing over painting, Giordani had been too prudent. He had not foreseen that in Bologna the time was ripe to welcome and

appreciate international classicist aspirations which were better expressed through sculpture and to abandon painting, especially considering the great economic risk the people commissioning the works were exposing themselves to, if they chose the cheaper option of painting. In the latter case, considering the problems regarding the conservation state of the paintings in the damp spaces of the Certosa and the relevant agreements - in which the owners of the tombs were obliged to maintain the monuments in a good state of conservation – concluded between the Municipality and the Academy of Fine Arts in the spring of 1815, the art work risked frequent restoration or repair.

6. The coexistence of Bolognese artistic tradition and Neoclassical innovation

The Bolognese artists only partially accepted Giordani's indications and without altogether giving up their cultural tradition, reinterpreted the age-old practice of ephemeral sculpture using gypsum, stucco or terracotta with iron or wood supports. The use of these easily perishable materials which contrasted with the Neoclassical idea of the sepulchral monument as immortalising the memory of the dedicatee and consequently remaining unaltered with the passing of time, aroused only disappointment in those who appreciated the uniqueness of the Bolognese cemetery. The poet and novelist Davide Bertolotti from Turin, though praising the stylistic quality of the sculptures, stated that one's soul could not be gratified by the contradiction between the fragility of the gypsum and the eternity of death [15].

There is no doubt that Giordani's hopes for revision regarding the iconography of the sepulchral sculpture by Canova imposed itself at the Certosa after 1815. There was however at the same time a significant continuity of the traditional late Baroque style of sculpture which was popular and was characterised by the richness of the work, the technical skill and the scenographic effects.

There are many examples demonstrating this ambivalence and the particular style of these Bolognese Neoclassical sepulchral works, among the many possible, at least a few are worth mentioning: the Ottani (formerly Baldi Comi) and Caprara tombs, respectively by Giovanni Putti³³ and Giacomo de Maria³⁴ (the two most important sculptors in the city at the beginning of the 1800s) and the two stately *Pleureuses* (female mourners), placed on the pillars of the nineteenth century entrance in 1809. These two terracotta statues are today, as then, considered by the inhabitants of Bologna symbols of their cemetery and popularly called "*Piagnoni*" or "*Piangoloni*" (persons who cry continuously).

When the Baldi Comi Monument was realised [27, pp.54 – 60] (Figure 8), (designed by the Bolognese architect Angelo Venturoli) using a mixed technique of plastic and pictorial during 1815 – 1816, the painters Flaminio Minozzi and Giacomo Savini collaborated with Giovanni Putti. The sculptor took liberties with Venturoli's initial design, which would have been of little significance, but it became the most impressive monument to be erected in the Certosa in those years. The classicist rigour of the pyramid-shaped architecture and iconographic severity of the sculptures is imbued with a strong pathos, reminiscent of a theatrical characteristic of Bolognese tradition. This aspect is evident in the originality and expressiveness of the *Pleureuse* withdrawn into her own pain and which on closer examination is none other than a male figure. In all probability it is the person who commissioned the sculpture, the widow of the young dedicatee of the monument. Reminders of the

ephemeral Baroque displays are also evident in the abundant drapery, as was used in Bologna, made of hempen or linen cloth first soaked in gypsum, and held together using iron or wooden supports, then carefully stuccoed.

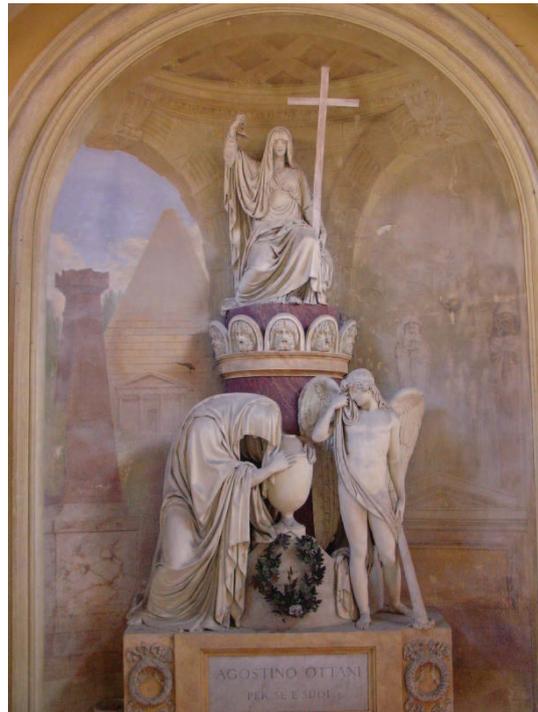


Figure 8. Giovanni Putti, Flaminio Minozzi, Giacomo Savini, Angelo Venturoli, Ottani Monument (formerly Baldi Comi), 1815-16, Sala della Pietà.



Figure 9. Giacomo De Maria, Caprara Monument, 1817 ca., Chiostro della Cappella.

The Caprara Monument [5, pp. 222 – 223] (Figure 9), the first rare marble piece in the Certosa Cemetery³⁵, was made by Giacomo De Maria around 1817 and clearly derives from the monument dedicated to Maria Cristina of Austria in the Augustinerkirche of Vienna, made by Antonio Canova in the early years of the century. As above, the idea of the funeral procession, coexists with the virtuosity of the work that characterizes the veiled figure, a clear homage to the illusionary exuberance of eighteenth century Bolognese sculpture which experienced great popularity at the Certosa during the ten years following Putti's monuments, Fornasari (1822) and Levi (1826).

Executed by Giovanni Putti in 1809, the two *Piangoloni* [28, pp.60 – 62, 70], at the same time Neoclassical and Neobaroque, are placed on the largest pillars of the entrance erected in 1802 following a design by the architect Ercole Gasparini (Figure 10). The ageless figures, symbols of the eternal, inevitable tragedy of death, are strategically placed so as to greet and even, whoever passes through this entrance (Figure 11)³⁶. The imposing bodies, their rich, heavy drapery and their overwhelming pathos reveal the strong tie with the tradition of Bolognese sculpture, which has its origins in the dramatically sublime fifteenth century *Compianto* by Nicolò dell'Arca in the Bolognese Church of Santa Maria della Vita and successfully concludes with the extremely particular Neoclassical work by Giovanni Putti.



Figure 10. Ercole Gasparini, nineteenth century entrance of the Certosa, 1802.



Figure 11. Giovanni Putti, Pleureuse, 1809, nineteenth century entrance of the Certosa.

Stylistic and technical characteristics, together with unusual iconographic choices demonstrate the artistic autonomy of the Bolognese monuments with respect to internationally widespread contemporary classicist models. These aspects betray a rooted preference for effects with a strong scenographic impact. For example, the Chronus Allegories in the Buratti and Ferreris De Maklis monuments (1818 and 1821 respectively, by Putti) display sublimely vigorous winged Chronus elders, armed with enormous sickles, ready to take human lives and holding hourglasses as a reminder of the transience of earthly life (Figure 12). Just as original is the Genius of Death statue, part of the aforementioned Baldi Comi tomb. Its canonic Neoclassical beauty is extraordinary and does not lessen in any way the strong expressiveness arising from the singular affected gesture of the figure drying his tears, in strong contrast to the “serene grandeur” recommended by Winckelmann. The many Genii of Death, produced by Italian and European Neoclassical artists are for the most part portrayed in an attitude full of grief, but never actually crying, as is the case here.

There are many other works in the Certosa with both Neoclassical and Neobaroque characteristics, showing this typical Bolognese expressiveness and taste for scenography. A number of these were produced up to the 1830s and even later, but for the present study, it will be sufficient to interpret such specificity and attribute it its correct aesthetic value. The fascination of the Bolognese monuments, whether pictorial or scagliola, also lies in its dichotomy between the Neoclassical style and local artistic tradition. A situation not to be read solely as delaying any innovation, but which should be interpreted in a positive key: it is seen in the moderate and by no means unquestioning adherence to dominant styles and tastes; a certain autonomy is also evident among the artists and those Bolognese commissioning works, which demonstrates their pride in the knowledge that their deep cultural roots have not been denied or abandoned, but only reinterpreted in spite of the cosmopolitan aspirations of that period.

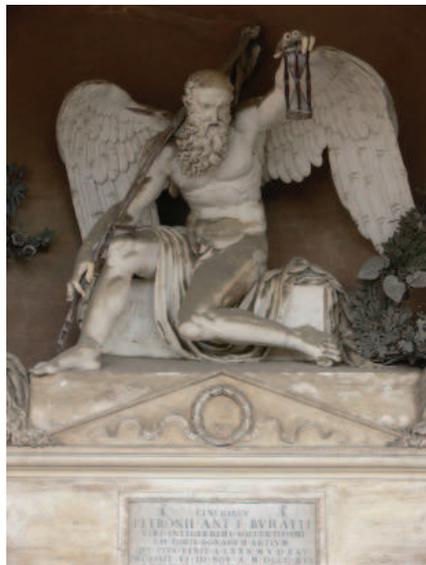


Figure 12. Giovanni Putti, Buratti Monument (detail), 1818, Chiostro della Cappella.

7. Conclusions

Today, as shortly after its foundation, the Bolognese Cemetery is a vast open air museum, a place not to be ignored by anyone wishing to study the art and history of Bologna during the last two centuries. It is however in a sorry state of conservation. A phenomenon which is progressively advancing and is not only affecting the monumental decorations of the tombs, but its architecture as well. Up until the present, no adequate action has been taken to remedy this gradual deterioration. As a result, it has recently been necessary to cut off numerous areas of the Certosa rich in works of art. This is also the case for the architecture, which in addition to no longer being appreciated by visitors and studied by experts, risks being seriously damaged or even destroyed in the case of structural collapse.

This is also true of the cemeterial area from the Napoleonic and Restoration periods examined in the present paper. The advancing deterioration of a great many of the pictorial works and sculptures, shows decades of abandonment and neglect. Fortunately however, at the beginning of the twenty-first century, the situation started to improve due to interest shown by civic institutions in the city. This has meant that restoration work has begun on the most damaged and significant monuments. In the last decade, twelve sepulchral monuments have been completely restored. Ten other monuments should similarly be restored in the short term.

This work of conservation has been associated with cultural events, so as to attract a large number of visitors and promote its visibility as one of the most important artistic attractions in the city, as well as one of the most significant and suggestive cemeteries in the world. Exhibitions, publications and conventions, on art and Bolognese funerary architecture, as well as guided tours and concerts, held within the cloisters and the Church of the Certosa Cemetery have undoubtedly contributed to enhancing the awareness of citizens and the international scientific community as regards the cultural and funerary relevance of this unique cemetery complex.

As is evident, the size, the great number of spaces and the many works of art in need of restoration and repair work and moreover the necessity for a detailed study of the causes which in recent years have accelerated the process of degradation, are all together factors greatly hindering the process of enhancing the value of the cemetery and maintaining this valuable cultural heritage in an acceptable condition so as to be enjoyed by future generations.

Acknowledgements

I would like to thank Angela Mari Braida for her invaluable help in translating this text.

Notes

¹ In 1801 Bologna was the first city in Napoleonic Italy to possess a modern cemetery. There is however one significant precedent represented by the cemetery of Palermo, opened in 1783 for the viceroy of Sicily, Domenico Carracciolo, a man of the Enlightenment, who when in Paris had been a friend of Diderot and D'Alambert. The cemetery of Palermo arranged burials for all social classes: private chapels in the 200 arches of the portico and 360 burials in the inside field for the common people. Cf.[29, pp.29-30].

² Cf. The petition sent to the Comitato di Governo della Repubblica Cisalpina, ms, 30 Termidoro, Anno IX Repubblicano (Archivio di Stato di Bologna, Archivio Napoleonico, Amministrazione Centrale del Dipartimento del Reno, serie XI/319, anno 1801).

³ The large Renaissance cloister of the Carthusian monastery (*Chiostro Terzo*), was usually called *Chiostro dei Monumenti* or *Gran Chiostro* during the early 1800s. After 1811 it became known

as *Chiostro della Cappella* when in the southern part the *Cappella dei Suffragi* (where masses for the dead were held) was built by the architect Ercole Gasparini.

- ⁴ In a previous study by the author it was established that of the thirty-one funerary monuments in the Certosa produced by the sculptor Giovanni Putti from 1803-1804 to 1830, seventeen were dedicated to the middle classes, eleven to nobles, one to a high-ranking prelate and two for which there were no records describing social provenance. Cf. [27, *passim*].
- ⁵ The artists' activity was not limited to monumental decoration (at times they designed the monuments themselves and other times they worked using designs by other commissioned architects), it involved the skills of carpenters and blacksmiths who made the "souls" of the statues. Masons were also used to build the storage space and architectural structures, marble and scagliola workers put the tombstones in place and added the final decorative embellishments. The responsibility of the artists for their work was written in the agreement between the Municipality and the Academy of Fine Arts in 1815. The organisation of these activities on the part of the artists is attested to in the rough draft of the sculptor Giovanni Putti, which can be dated to between 1818 and 1821 (conserved in the Municipal Library, "A. Saffi" in Forlì, Fondo Piancastelli, Autografi n. 1).
- ⁶ To be remembered, the book by the writer, Ifigenia Zauli Sajani, *Clelia, ossia Bologna nel 1833*, born in Forlì but exiled to Malta during the Renaissance. The only image in this volume shows the last meeting between the protagonist and the Austrian officer she loved among the tombs of the Certosa. Cited in [6, p. 75].
- ⁷ For the various collections of drawings and engravings depicting monuments from the Neoclassic period, cf. [10, pp. 123-124, 127-128 note 8-11].
- ⁸ Petronio Ricci's collection of drawings can be found in *Monumenta Inlustriora Coemeterii Bononiensis quae Petronius Riccius ad fidem archetyporum lineari pictura expressit*, in two volumes, (the first is dated 1801-1813; no date appears on the second, but should be about 1822). Both volumes have mistakenly been dated 1801-1813 without considering that the second contains drawings of monuments produced up to 1822. The entire work is conserved at the *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe* of the *Archiginnasio Municipal Library of Bologna*.
- ⁹ In 1802 the cemeterial area, then based on the project by the architect Ercole Gasparini who had foreseen the expansion of the *Chiostro dei Monumenti*, was to become too small within the space of a decade. In 1815 the architect Angelo Venturoli adapted the ex-refectory of the Carthusian monks to create the *Sala della Pietà*; a year later he transformed the old recreation room into the *Sala delle Tombe*. In 1822 the Municipality extended the cemeterial space by building the *Chiostro Maggiore*. On this subject see [30, pp. 64-67].
- ¹⁰ The first document found to mention a family vault dates back to 1816. In Elisabetta Lolli's application to the Mayor of Bologna on the 5th October 1816, a request is made for the purchase of a tomb to erect a "monument for her family". The manuscript is conserved at the *Archivio Storico Comunale di Bologna* (from here on referred to as A.S.C.Bo.), *Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1816*.
- ¹¹ On the 19th October 1822 the town council obliged those who "wished to construct an arch in the cemetery at their own expense using personally appointed builders, could do so in compliance with the appropriate rules and regulations by creating four small vaults taking into account the price of the land" (letter from the vicepresident of the *Assunteria del Cimitero Petronio Malvasia* to the senator Cesare Alessandro Scarselli, 20th January 1824, conserved in the A.S.C.Bo., *Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1824*).
- ¹² As can be deduced from the relevant public notification, one of the requirements to be custodian and guide at the Certosa cemetery was to have knowledge of general culture and a good level of written and spoken Italian and French. Cf. *Atti del Consiglio Comunale*, ms, session 8th April 1826 (A.S.C.Bo.).
- ¹³ *Regolamento organico del Cimitero Comunale di Bologna approvato dall'III.mo Consiglio nella seduta delli 18 dicembre 1821 e successivamente approvato dalla Pro Legazione con dispaccio del 1° marzo 1833*, ms, A.S.C.Bo., *Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1831*. Although not codified these regulations had been in force since the Empire.
- ¹⁴ The cemetery in Bologna was canonically recognised and consecrated on the 30th July 1816 by the city's archbishop, Cardinal Carlo Oppizzoni. On the 17th July 1802, the new cemetery had only been blessed by Monsignor Pier Luigi Rusconi, bishop of Amatunta.
- ¹⁵ In 1837 the cemetery custodian's son, Marcellino Sibaud remembered that "while the famous poets Lord Byron (English) and Foscolo (Greek) were staying in Bologna, they usually preferred to stroll in the grounds of the ex-monastery of the Carthusian monks [31, Prefazione].

- ¹⁶ Marianna Brighenti was Pietro's daughter. Pietro Brighenti was the ex-Napoleonic subprefect for Cesena, later an informer for the Austrian police, Pietro Giordani's mentor and editor of the journal *Il caffè di Petronio*, which Giacomo Leopardi worked for.
- ¹⁷ Letter from the president of the Academy of Fine Arts C.F. Aldrovandi and the vice-secretary P. Giordani to the Mayor of Bologna, ms, 22nd January 1815 (A.S.C.Bo., Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1817), published in [32, p. 110 and successive].
- ¹⁸ Some of the most important sculptured monuments produced during the nineteenth century in the Certosa have been examined in the historical-critical records by E. Bagattoni, A. Mampieri and S. Tumidei [5, pp. 218-245].
- ¹⁹ It must be noted that to date the works, the dedicatee's date of death has been considered as the *post quem* on the basis of what has been published in [14].
- ²⁰ The ephemeral Baroque displays were often made with the collaboration of architects, sculptors and painters when there were civic or private festivities, funeral services for important figures and especially during Holy Week when the churches were decorated with ornate "sepolcri" that is to say, rich ephemeral structures made in churches for Holy Week during Easter time. Even though they were supposed to last a few days, these displays were made using elaborate architecture and figures shaped from terracotta or gypsum, painted in their natural colours and dressed in coloured paper or cloth, shaped so as to produce an effect of rich drapery around them. A great number of these works were produced in Bologna (more than half a thousand during the eighteenth century) and have come down to us through the mediation of engravers. Nevertheless they represent an invaluable element for those wishing to study Bolognese plastic art of the 1700s and early 1800s. See *Descrizioni a stampa dei Sepolcri del Giovedì Santo dal 1691 al 1823*, collected by Gaetano Giordani and today conserved in the Archiginnasio Municipal Library of Bologna. For more information see, cf. [33, *passim*; 34, *passim*].
- ²¹ The Clementine Academy, which was never officially suppressed, closed on 20th January 1804 when the Academy of Fine Arts was set up. After the proclamation of the Kingdom of Italy, this institution was called the Royal Academy of Fine Arts. For further information on this subject see [35].
- ²² On 2nd June 1810, at the Academy Pietro Giordani read the *Compendio all'Orazione Panegirica pel Canova* and on the 28th June 1810 for the inauguration of Canova's bust made by the student Gaetano Monti in Rome, he pronounced his *Panegirico ad Antonio Canova*. Both these speeches are published in [36, vol. II, pp. 9-81]. The *Lettera al celebratissimo Antonio Canova per l'arrivo suo sperato in Bologna*, dated 10th November 1809, is published in [36, vol. I, pp. 337-343].
- ²³ In [32, p. 84] it is recorded that on 6th August 1813 at the Academy Pietro Giordani delivered his oration *Sulle sculture ne' sepolcri*, published in [36, vol II, pp. 294-302]. Cf. [22, pp. 197, 216 notes 4, 6].
- ²⁴ *Atti dell'Accademia dal 1809 al 1815*, ms, cc. 75-76 (Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Bologna). For reports existing between the Academy of Fine Arts and the Municipality concerning the monuments to be executed at the Certosa, see [10, pp. 124-126, 128 notes 16-22] and for further details [37].
- ²⁵ Letter addressed to the Mayor of Bologna and undersigned by the president of the Academy of Fine Arts C.F. Aldrovandi and the vice-secretary P. Giordani, ms. on 22nd January 1815 (A.S.C.Bo., Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1817). Giordani's unmistakable authorship, as that of the letter cited in note 27, is confirmed both by the particular linguistic elegance of the cultured man from Piacenza and its pro-Classical contents and its publication in [32, p. 110 and successive pages]. The text however published posthumously, presents several inaccuracies regarding the signatories and dates in relation to the originals and the *Atti dell'Accademia* conserved in the Archives of the Academy of Fine Arts in Bologna and the A.S.C.Bo.
- ²⁶ Letter from the *Podestà* of Bologna to the President of the Academy of Fine Arts, ms., 10th February 1815 (A.S.C.Bo., Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1817).
- ²⁷ Letter from C.F. Aldrovandi and P. Giordani to the Mayor of Bologna, ms., 20th March 1815 (A.S.C.Bo., Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1817).
- ²⁸ Count Carlo Filippo Aldrovandi was president of the Academy of Fine Arts of Bologna from 1807 to 1822. Advocate of "neo-malvasiana" aesthetics and the "real Carracci", during the Restoration he continued to impose his traditionalist thinking in the didactic teachings of the *Pontificia Accademia di Belle Arti*. For more see [38].

- ²⁹ Letter from C.F. Aldrovandi and P. Giordani to the Mayor of Bologna, ms., 20th March 1815 (cited *supra*, note 27).
- ³⁰ Letter from C.F. Aldrovandi and P. Giordani to the Mayor of Bologna, ms., 20th March 1815 (cited *supra*, note 27).
- ³¹ The need to recover the practice of using a “good fresco” and handing down its secrets is one of the reasons it was included among the fresco techniques taught at the Academy. Cf. [37, p. 76].
- ³² Letter from C.F. Aldrovandi and P. Giordani to the Mayor of Bologna, ms., 20th March 1815 (cited *supra*, note 27).
- ³³ Giovanni Putti (Bologna, 1771-1847). For his work and the thirty-one monuments he executed at the Certosa of Bologna see [27, 28].
- ³⁴ Giacomo De Maria (Bologna, 1762-1838). For his artistic work see [24, 39].
- ³⁵ Of the twenty-five monuments created by Giacomo De Maria between 1804 and 1835, only three were entirely carved in marble [24, pp.75-76]. Marble became more widely used at the Certosa towards the 1840s when a number of sculptures (some quite noteworthy) from the Neoclassical period were destroyed – with the permission of the Municipality and consent of the Academic Board – in order to make room for new marble monuments which in general were less elaborate. The diffusion of marble in Bologna is closely connected to the development of the railway network, consequently making the transport of this heavy material a great deal easier.
- ³⁶ The two Pleureuses (*Piangoloni*) in terracotta, included in the list of the most important sculptures from the Neoclassical period at the Certosa are today significantly deteriorated. This process of degradation has accelerated in recent years: when in fact fifteen years ago, more than one hundred and eighty years after their execution, I went to study these statues for the first time, the signs of deterioration were relatively limited. Today, restoration work and a close examination of the causes of this phenomenon have become indispensable and are urgently needed. For more about the two statues and the recent discovery of sketches, see also historical-critical records by the author [6, pp. 48-49; 7, pp. 160-161].

References

- [1] SOZZI L. 1967, *I Sepolcri le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato*, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXLIV, 567-588.
- [2] ARIES P. 1977, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: du Moyen Age à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil.
- [3] MCMANNERS J. 1981, *Death and the Enlightenment: Changing Attitudes to Death among Christians and Unbelievers in Eighteenth-century France*, Oxford, Clarendon Press.
- [4] VOVELLE M. 1983, *La mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard.
- [5] PESCI G. (ed.) 1998, *La Certosa di Bologna. Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori.
- [6] MARTORELLI R. (ed.) 2009, *La Certosa di Bologna. Un libro aperto sulla storia*, catalogo della mostra (Bologna, 23 maggio – 15 luglio 2009), Bologna, Tipografia Moderna.
- [7] BUSCAROLI B., MARTORELLI R. (ed.) 2010, *Luce sulle tenebre. Tesori preziosi e nascosti dalla Certosa di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 29 maggio – 11 luglio 2010), Bologna, Bononia University Press.
- [8] GIORDANI G. 1828, *Descrizione della Certosa di Bologna ora cimitero comunale*, Bologna, Giovanni Zecchi Calcografo e Negoziante da Stampe.
- [9] HUBERT G. 1964, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, Éditions De Boccard.

- [10] BAGATTONI E. 1998, *Un luogo di rappresentanza nella Bologna di primo Ottocento*, in G. PESCI (ed.), *La Certosa di Bologna. Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 123-129.
- [11] CAMURRI D. 2007, *Il tema del cimitero come soggetto letterario nella Bologna dell'Ottocento*, in *All'ombra dei cipressi e dentro l'urne... I cimiteri urbani in Europa a duecento anni dall'editto di Saint Cloud*, Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 24 – 26 novembre 2004), Bologna, Bononia University Press, 291-299.
- [12] TERRY R. 1813-17, *Collezione de' disegni a semplice contorno delli monumenti sepolcrali nel Cimitero di Bologna delineati ed incisi da Raffaele Terry*, Bologna, per Giuseppe Lucchesini.
- [13] SALVARDI N. 1939, *Collezione scelta di sessanta monumenti sepolcrali del comune cimitero di Bologna*, Bologna, Natale Salvardi.
- [14] ZECCHI G. 1825-42, *Collezione dei monumenti sepolcrali del cimitero di Bologna*, 4 voll., Bologna, Giovanni Zecchi editore.
- [15] BERTELOTTI D. 1823, *Amore e i sepolcri*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani.
- [16] SACCHI G. 25 maggio 1839, *Il cimitero di Bologna*, L'Album, IV, 6, 93-95.
- [17] *La Certosa di Bologna*, 3 novembre 1835, Gazzetta Privilegiata di Bologna.
- [18] CANTONI F. aprile 1927, *Byron e la Guiccioli a Bologna*, Il Comune di Bologna, XIII, 4, 285-303.
- [19] MATTEUCCI A.M. 1975, *Monumenti funebri d'età napoleonica alla Certosa di Bologna*, Psicon, II, 4, 71-78.
- [20] MATTEUCCI A.M. 1998, *Fantasia dei decoratori bolognesi nei monumenti ad affresco della Certosa*, in G. Pesci (ed.), *La Certosa di Bologna. Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 183-195.
- [21] MATTEUCCI A.M. 2007, *I monumenti funebri d'età napoleonica nella Certosa di Bologna*, in *All'ombra dei cipressi e dentro l'urne... I cimiteri urbani in Europa a duecento anni dall'editto di Saint Cloud*, Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 24 – 26 novembre 2004), Bologna, Bononia University Press, 262-289.
- [22] TUMIDEI S. 1998, *La scultura dell'Ottocento in Certosa*, in G. PESCI (ed.), *La Certosa di Bologna. Immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori, 197-217.
- [23] MARTORELLI R. 2010, *Aristocrazia e borghesia. Evoluzione della scultura in Certosa nell'Ottocento*, in BUSCAROLI B., MARTORELLI R. (ed.), *Luce sulle tenebre. Tesori preziosi e nascosti dalla Certosa di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 29 maggio – 11 luglio 2010), Bologna, Bononia University Press, 35-41.
- [24] MAMPIERIA. 1990, *In tema di scultura funeraria neoclassica: Giacomo De Maria alla Certosa di Bologna*, Arte a Bologna, 1, 73-81.
- [25] SISI C. 2005, *Il "bello sepolcrale" e la riforma canoviana*, in C. SISI (ed.), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, tomo 1, *Il Neoclassicismo 1789-1815*, Milano, Electa, 281-290.
- [26] MATTEUCCIA.M. 1994, *Committenza e massoneria a Bologna in età neoclassica*, Alma Mater Studiorum, VII, 1, 217-231.

- [27] BAGATTONI E. 2008, *Tra pathos e allegoria. I monumenti funerari di Giovanni Putti alla Certosa di Bologna*, Cesena, Il Ponte Vecchio.
- [28] BAGATTONI E. 2008, *Giovanni Putti tra antico regime e Impero. Dalla formazione all'affermazione di un protagonista bolognese della scultura neoclassica*, *Arte a Bologna*, 6/2007, 56-72.
- [29] LUCCHESI V. 2010, *Memoriae pictae*, in BUSCAROLI B., MARTORELLI R. (ed.), *Luce sulle tenebre. Tesori preziosi e nascosti dalla Certosa di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 29 maggio – 11 luglio 2010), Bologna, Bononia University Press, 29-33.
- [30] RANALDI A. 2008, *Laboratorio di Restauro architettonico: la Certosa di Bologna*, in *Necropolis. La città ideale della memoria. Architettura* 29, Bologna, Clueb, 60-103.
- [31] SIBAUD M. 1837, *Il Cimitero Comunale di Bologna. Prefazione all'opera archeologica – storico – descrittiva*, Bologna, nei tipi di Jacopo Marsigli.
- [32] GIORDANI P. 1874, *Lettere ed atti per l'Accademia di Belle Arti in Bologna* (pubblicati da L. Scarabelli), Bologna, Regia Tipografia.
- [33] MATTEUCCI A.M. (ed.) 1979, *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre – 25 novembre 1979), Bologna, Edizioni Alfa.
- [34] RICCÒMINI E. 1977, *Vaghezza e furore. La scultura del Settecento in Emilia*, Bologna, Zanichelli.
- [35] FARIOLI E., POPPI C. 1987, *Bologna 1804-1813: un'Accademia napoleonica fra tradizione e rinnovamento*, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 33, 49-70.
- [36] GIORDANI P. 1856, *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani* (pubblicati da A. Gussalli), 2 voll., Milano, Borroni e Scotti.
- [37] MAMPIERI A. 2008, *Arte in Certosa: i rapporti tra l'Accademia di Belle Arti e il Comune di Bologna*, *Arte a Bologna*, 6/2007, 73-89.
- [38] MATTEUCCI A.M. 1974, *Carlo Filippo Aldrovandi e Pelagio Pelagi*, *Atti e Memorie della Accademia Clementina di Bologna*, 11, 87-95.
- [39] ZAMBONI S. 1990, *Giacomo De Maria: contributi e materiali inediti*, *Accademia Clementina. Atti e Memorie*, 27, 105-135.
- [40] RAULE A. 1961, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Arnaldo Nanni Editore.
- [41] BERNABEI G. 1993, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Santarini Editore.
- [42] ROCCHETTA C., ZANIBONI C. 2001, *La Certosa di Bologna: guida*, Bologna, Editrice Compositori.
- [43] <http://certosa.cineca.it/chiostro/>

I monumenti sepolcrali del cimitero della Certosa di Bologna in età napoleonica e di restaurazione fra tradizione artistica e neoclassicismo

Parole chiave: Cimitero, Certosa, Bologna, Monumenti sepolcrali

1. Introduzione

Istituito agli albori del XIX secolo, nell'antico monastero dei Certosini (ordine monastico soppresso poco tempo prima dal governo napoleonico), il Cimitero Comunale della Certosa di Bologna, costituisce uno spazio privilegiato dove alle bellezze architettoniche e naturalistiche dell'antico sito, si fondono scultura, pittura, architettura funeraria, ma anche importanti implicazioni urbanistiche.

Il presente studio prende in considerazione lo sviluppo della parte monumentale neoclassica che ebbe quale nucleo di espansione il chiostro tre-cinquecentesco, sotto i cui portici si dispiegano le sequele dei primi sepolcri monumentali eseguiti alla Certosa, che impegnarono la maggior parte dei pittori, dei plasticatori e degli architetti locali in epoca napoleonica e nei primi tempi della Restaurazione.

La quantità e la grandiosità di queste opere lasciano inequivocabilmente intuire come nel primo Ottocento tale insieme costituisse il cantiere artistico più fiorente della città, nonché una vera e propria rassegna di arte contemporanea in continuo accrescimento a cui i colti viaggiatori italiani e stranieri di passaggio a Bologna non mancavano di fare visita.

Se i bolognesi si sentivano inorgogliati dalla celebrità internazionale del loro cimitero, divenuto anche oggetto di frequente attenzione letteraria, presto le autorità cittadine si mostrarono intenzionate a promuoverne il prestigio attraverso appropriati interventi di arricchimento ed ampliamento, ma anche predisponendo, a partire dalla metà degli anni Dieci, metodici controlli sulla qualità artistica dei monumenti sepolcrali che, in maniera esponenziale, andavano riempiendo i locali e i chiostri dell'ex monastero.

2. Il Cimitero Comunale della Certosa, luogo della memoria di istituzione napoleonica

I cimiteri, modernamente intesi come spazi delimitati e strutturati, destinati all'esclusivo uso dell'inumazione, hanno origini relativamente recenti, riferibili alla cultura illuministica e napoleonica¹. Tale significativa invenzione tipologica è da inserirsi e considerarsi tra i vari fenomeni sintomatici della rivoluzione culturale che determinò le complesse e profonde trasformazioni della società e delle strutture urbane di antico regime inducendo la transizione dall'età moderna a quella contemporanea.

Agli anni di fine Settecento va fatto risalire, infatti, lo slancio risolutivo di quel lungo processo di ammodernamento della plurisecolare tradizione funeraria che prevedeva – non senza effetti spesso deleteri dal punto di vista sanitario – la sepoltura nelle adiacenze e all'interno delle chiese e degli oratori cittadini dove, di conseguenza, veniva ad attuarsi una compenetrazione tra realtà e memoria, tra fermento quotidiano della vita e sonno eterno della morte. Ciò portò alla ridefinizione della tipologia cimiteriale secondo un principio igienicamente corretto – ma a quell'epoca fortemente traumatico dal punto di vista etico – della separazione e dell'espulsione dei morti dalle città dei vivi [1- 4].

Il grande e moderno cimitero bolognese [5 (con bibliografia precedente), 6 - 7], aperto nell'aprile del 1801, anticipò di alcuni anni le norme sancite dall'editto napoleonico di Saint-Cloud (promulgato in Francia il 12 giugno 1804 ed esteso al Regno d'Italia solo il 5 settembre 1806) con cui si impose e si regolamentò l'istituzione di sepolcreti extra moenia da realizzarsi in siti arieggiati e soleggiati in cui erano previste, secondo i più ortodossi valori illuministico-giacobini, sepolture indifferenziate che garantissero uno stato di maggiore potenziale equità tra i ceti e sulle quali comparissero unicamente nomi, cognomi e date inerenti gli estinti.

Bologna venne così a trovarsi in una condizione di eccezionale modernità non solo dal punto di vista igienico-sanitario ma anche da quello culturale, in ottemperanza alle più avanzate e colte istanze scientifiche, sociali e filosofico-letterarie in materia sepolcrale, ormai da diversi lustri oggetto di interesse diffuso a livello internazionale, caro ai preromantici e ai cultori del gotico, ma anche ai pensatori illuministi.

La decisione di trasformare la rinascimentale Certosa in cimitero era stata preceduta da un pluriennale dibattito sulla necessità igienica della realizzazione di

uno o più camposanti suburbani. In una città dove gli studi di medicina costituivano un'antica e radicata eccellenza, già nei decenni centrali della seconda metà del Settecento ci si era posti tale problema, ma certo le resistenze etiche e culturali – cui non erano estranei sentimenti di carattere religioso – verso una radicale “estromissione” dei defunti dalla città dei vivi, accomunavano esponenti di ogni classe sociale.

Quest'ultimo problema si evidenziò prepotentemente in concomitanza con l'entrata a Bologna, avvenuta nel giugno del 1796, delle truppe francesi che andavano, tra l'altro, diffondendo le estremizzazioni giacobine del principio illuministico dell'égaleité che, in materia funeraria, si traducevano nell'opportunità di sepolture indiscriminate e collettive.

Quando, a seguito delle soppressioni di numerosi ordini religiosi da parte dei francesi, nel 1800 la Commissione di Sanità del Dipartimento del Reno decise l'istituzione, nell'ex monastero dei certosini, di un moderno cimitero ottemperante ai più aggiornati criteri sanitari e politici, i nobili bolognesi – già degradati al rango di “cittadini” – non si rassegnarono a quella che consideravano una ulteriore e disonorevole umiliazione che li equiparava, nella sepoltura, ai ceti sociali di livello inferiore. Promossero così una petizione (sottoscritta da novantaquattro aristocratici ed ecclesiastici) con cui chiesero, al Comitato di Governo della Repubblica Cisalpina, che ai membri della chiesa locale e delle famiglie proprietarie di cappelle gentilizie fosse concesso di continuare ad essere inumati all'interno degli edifici religiosi urbani². A tale accorata richiesta non seguì alcuna risposta positiva da parte delle autorità del Governo, ma ben presto e abilmente la Municipalità di Bologna (per altro in gran parte retta da cittadini di origine aristocratica) riuscì, almeno parzialmente, a coniugare le più moderne istanze socio-politiche ed igieniche con sentimenti e privilegi di sapore antico.

La felice ubicazione della nuova struttura cimiteriale, situata abbondantemente a distanza dall'allora centro abitato, in posizione ventilata e giusto a metà strada tra la città e il colle della Guardia – sovrastato dal santuario dedicato alla Beata Vergine di San Luca che, dal XV secolo, costituiva un imprescindibile riferimento della devozione felsinea – permise di concepire il nuovo sepolcreto come una sorta di congiunzione ideale tra la dimensione terrena e quella spirituale, mitigando il turbamento interiore di coloro che, con una sensibilità di marca preilluministica oggi difficilmente comprensibile, non potevano accettare di buon grado l'espulsione dei morti dai luoghi dove avevano vissuto e operato.

Inoltre, disponendo che venisse trasformato in sepolcreto l'intero chiostro rinascimentale³ (fig. 1) – sia il grande campo interno (destinato all'inumazione delle persone “comuni” e in cui le uniche distinzioni previste tra i defunti erano, secondo una logica giacobina, quelle per sesso e per età), sia i numerosi archi costituenti il porticato, messi in vendita a prezzi esosi e destinati ad ospitare tombe monumentali – la Municipalità bolognese riuscì a predisporre la creazione di un notevole numero di “sepolcri distinti”. Ma, poiché le coeve tendenze culturali e le vigenti direttive politiche non prevedevano, nei moderni cimiteri, repliche di privilegi nobiliari di antico regime quali le cappelle funerarie gentilizie, ci si richiamò alla valenza del sepolcro monumentale inteso, secondo un diffuso criterio di matrice filosofico-letteraria e didascalica peculiare dell'epoca neoclassica, quale onore da tributare unicamente a chi in vita si fosse distinto in ambito civile o professionale mettendosi in luce «per virtù, per dignità o per qualsivoglia maniera di studi e di arti» [8, p. XI] e la cui memoria costituisse, pertanto, un esempio e un monito per chiunque, nel tempo coevo e in quello futuro, avesse avuto la possibilità di visitare il Gran Chiostro del cimitero di Bologna. In tal modo, anche se la prassi di chiara ispirazione illuministica, che prevedeva in ogni arco la creazione di un sepolcro destinato ad ospitare la salma di un unico defunto illustre e meritevole di un monumento, contravveniva al concetto di “tomba di famiglia” che era alla base del vecchio sistema sepolcrale gentilizio, la plurisecolare tradizione delle ricche e decorate tombe aristocratiche era salva. Tuttavia, poiché l'unico discrimine reale per l'acquisto di un arco cimiteriale era costituito dall'elevato prezzo dello stesso – su cui, obbligatoriamente, doveva essere realizzata un'altrettanto costosa decorazione monumentale – di tale privilegio poterono beneficiare, in egual misura, la nobiltà e la ricca borghesia delle professioni⁴, nuovo ceto emergente della società napoleonica. Un compromesso, questo, parzialmente sfavorevole agli aristocratici, ma che determinò un accrescimento del prestigio sociale della classe borghese.

3. La Certosa: cimitero, cantiere artistico, soggetto letterario, luogo di rappresentanza

Istituito in un luogo ricco di storia e di arte, fin dalla sua fondazione il grande cimitero comunale di Bologna divenne il cantiere più fiorente della città, in cui architetti e artisti locali – affiancati da collaboratori e professionalità dell'indotto che da loro direttamente dipendevano⁵ – avevano occasione di ritrovarsi, magari a poche arcate di distanza, impegnati a celebrare la memoria dei concittadini più illustri, in un fervido contesto che indubbiamente favoriva scambi e confronti. I monumenti, sovente grandiosi e complessi, realizzati alla Certosa nei primi decenni del secolo costituirono – e a tutt'oggi costituiscono – uno specchio della coeva cultura artistica locale, riflettendo, oltre alle scelte dei loro artefici, anche le evoluzioni stilistiche e del gusto che improntarono la cultura felsinea nei primi decenni del XIX secolo, sia essa riferibile all'ambiente artistico e accademico che alla committenza.

Già nel corso del 1801, a pochi mesi dall'inaugurazione del cimitero, gli artisti iniziarono ad operare alla Certosa e nel giro di pochissimi anni gli interventi monumentali andarono moltiplicandosi in maniera esponenziale, facendo dell'antico monastero «la collection la plus complète de sculptures et de peintures funéraires néoclassiques de l'Italie» [9, p. 272], come ebbe a rilevare lo studioso francese Gérard Hubert evidenziando la singolarità – forse unica al mondo – del nucleo monumentale di età napoleonica del cimitero bolognese, costituito prevalentemente da opere dipinte e non da sculture, come la prassi dell'arte cimiteriale indurrebbe a supporre (fig. 2).

Ben presto la Certosa divenne, infatti, una sorta di “galleria d'arte contemporanea” in continuo arricchimento che, in linea con i fini didascalici dell'arte neoclassica, sempre più andò connotandosi come un *exemplum virtutis* della sapienza e della cultura cittadina.

In parallelo a tale dispiegamento di forze artistiche si sviluppò un'intensa attività letteraria che attesta la partecipazione dell'ambiente culturale bolognese all'acceso dibattito di livello internazionale imperniato sulle istanze di marca illuministica in materia sepolcrale, fondate su principi sociali ed igienici, ma anche sulla funzione didascalica dei sepolcri monumentali, nell'auspicio che la memoria degli uomini illustri potesse costituire un elemento di monito etico e civile per le giovani generazioni.

Se è vero che, nell'ambito di tale polemica, da cui nel 1806-1807 scaturì il carne foscoliano quale indiscusso capolavoro in materia, gli autori felsinei non raggiunsero mai vette qualitative particolarmente eccelse, non va comunque ignorata la relativa ricca produzione letteraria che fiorì a Bologna a partire dai primissimi anni del secolo [10 - 11]. Dapprima furono pubblicati odi ed epistole, prolusioni e sonetti incentrati sulla diatriba che l'istituzione del nuovo cimitero extraurbano aveva acceso; successivamente prevalsero componimenti letterari aventi per oggetto la Certosa e la sua storia, i suoi monumenti sepolcrali e gli illustri dedicatari, ma anche descrizioni del cimitero e vere e proprie guide ad uso turistico, nonché narrazioni di amori contrastati i cui protagonisti trovavano nei chiostri del cimitero un privilegiato luogo di incontro⁶.

Un particolare rilievo va poi attribuito alle diverse collezioni di disegni ed incisioni raffiguranti le opere monumentali più significative che, grazie all'ampia diffusione di cui godettero in patria e all'estero, costituirono un vasto repertorio di modelli iconografici funerari che, per diversi decenni, ebbe ampia eco nell'ambito dell'arte sepolcrale italiana e straniera⁷.

Tra il 1801 e il 1822 circa, Petronio Ricci eseguì ben centonovantanove disegni acquerellati riproducenti altrettanti monumenti sepolcrali eseguiti, in corso di realizzazione o anche solo ideati⁸. A partire dal 1813 lo spagnolo Raffaele Terry pubblicò, in settantadue tavole, la Collezione de' disegni a semplice contorno degli Monumenti Sepolcrali nel Cimitero di Bologna [12] cui seguirono, tra il 1815 e il 1817, le *Inscrizioni e le Notizie riguardanti i Monumenti sepolcrali stampate a “quinternetti”*. Nel 1825 il calcografo Natale Salvardi progettò un'opera che prevedeva la pubblicazione di un centinaio di incisioni raffiguranti altrettanti sepolcri monumentali scelti adottando un duplice criterio, ancora di ispirazione illuministica, che teneva conto sia della qualità artistica dei monumenti che della celebrità dei dedicatari. Noti artisti e accademici come Francesco Rosaspina, Gaetano Guadagnini, Antonio Marchi e Giacomo Savini furono incaricati di eseguire le incisioni, tuttavia, come risulta dall'elegante edizione definitiva del 1839, il progetto iniziale di Salvardi venne notevolmente ridimensionato in corso d'opera – probabilmente per ragioni di ordine economico – e furono pubblicate solo sessanta tavole in grande formato, corredate da epigrafi, esaustivi profili biografici dei defunti e descrizioni dei monumenti [13].

Tra il 1825 e il 1828, un altro editore bolognese, Giovanni Zecchi, curò la pubblicazione di fascicoli in edizione bilingue (italiano e francese) e di formato tascabile – dunque alquanto idonei all'uso turistico cui erano destinati – di incisioni di centosessanta monumenti, corredate dalle relative epigrafi e da sintetiche note biografiche dei trapassati. L'opera di Zecchi – ampliata nel 1842 da un ultimo fascicolo contenente solo quattro incisioni – fu per lo più commercializzata per abbonamento e, grazie anche al costo contenuto, ebbe notevole diffusione sia in Italia che all'estero [14].

Nel primo Ottocento la città di Bologna fu teatro di un diffuso interessamento da parte della comunità culturale, locale e non solo, volto alla valorizzazione e alla promozione del cimitero della Certosa che, in parallelo ad un costante ampliamento ed arricchimento artistico, assunse sempre più una valenza museale e di rappresentanza tanto da essere definito «il più magnifico (...) di Europa, per quanto spetta all'architettura del funerale edificio», ricco di monumenti considerati «testimonianza della florida condizione a che sono le arti in Bologna» [15].

Ritenuto a ragione «il più grandioso camposanto di tutta l'Italia» [16, p. 94], la Certosa acquisì presto notorietà internazionale e divenne sovente elemento di confronto con altri celebri cimiteri di fondazione napoleonica, tra cui in primis il Père Lachaise aperto a Parigi nel 1804 e, in specie negli anni di inoltrata Restaurazione, quando l'orgoglio nazionale si fece sempre più pregnante di significati patriottici e politici, ci fu chi non mancò di rilevare come le «meraviglie» del cimitero parigino «mal reggono al confronto di ciò che il genio italiano ha saputo ideare nel Campo Santo di Bologna» precisando acutamente che «il Cimitero parigino è un vero concepimento romantico, mentre quello di Bologna, al suo confronto, è del tipo del classicismo» [17]. Il sepolcreto felsineo, che indubbiamente rappresentava la più compiuta espressione dello spirito neoclassico, era costituito in prevalenza di "architettura costruita" e la sua parte monumentale si articolava quasi esclusivamente al coperto in continuità con le antiche sequele dei sepolcri delle chiese, mentre quello parigino, improntato da un'ispirazione paesistica, era connotato da tombe e monumenti disseminati nella natura rigogliosa.

L'arricchimento monumentale che aveva contraddistinto il cimitero bolognese sin dalla sua fondazione, non conobbe battute d'arresto in occasione dei rivolgimenti politici del 1814-15 e del contrastato ritorno del potere pontificio, né delle insurrezioni patriottiche dei decenni successivi. Già verso la fine del secondo decennio del secolo tutti gli archi del Chiostro Terzo risultavano ornati e si rese necessario predisporre all'uso sepolcrale altri ambienti dell'antico monastero idonei a contenere tombe monumentali. Agli architetti fu chiesto di adibire a sepolcro ulteriori spazi e, nel 1822, di creare ex novo un ampio chiostro (detto Maggiore)⁹.

Un numero crescente di artisti fu impegnato in maniera continuativa nella creazione di nuove tombe monumentali, tuttavia l'ottica illuministico-giacobina che aveva arricchito i sepolcri bolognesi di epoca napoleonica – destinati ciascuno alla tumulazione di un unico illustre defunto, la cui memoria fosse meritevole di un monumento – di una valenza didascalica e moralistica si attenuò progressivamente per cristallizzarsi nella celebrazione di una posizione sociale ereditata o acquisita. A partire dall'inizio del terzo decennio del secolo si diffuse il concetto di tomba di famiglia di reminiscenza ancien régime (ma già agli inizi della Restaurazione se ne trovano precoci e rari esempi¹⁰) e nel 1822 fu il Comune stesso ad imporre, ai ricchi cittadini che acquistavano una porzione di suolo pubblico nel Chiostro Maggiore per costruirvi un arco monumentale, la realizzazione di ben quattro depositi in ciascun sepolcro¹¹.

Nell'età della Restaurazione il cimitero felsineo andò sempre più connotandosi come un vero e proprio "museo" dove i visitatori italiani e stranieri potevano essere accompagnati da un colto "custode-dimostratore" – in grado di conversare con loro anche in lingua francese – che adempiva, tra le varie funzioni, anche a quella di cicerone del camposanto¹². Le visite erano rigorosamente regolamentate (libere la domenica; su preavviso al custode-dimostratore gli altri giorni, eccetto il sabato, giorno dedicato alle pulizie) ed erano state predisposte aggiornate norme di sicurezza che vietavano «l'introdurre chiunque nel Cimitero con bastone, ombrello, bacchetta, armi o altra cosa simile»¹³ prevedendone il deposito all'ingresso.

Il cimitero di Bologna e i suoi monumenti acquisirono sempre maggior fama internazionale e nessun viaggiatore attento e cultore delle belle arti di passaggio nella città emiliana poteva mancare di farvi visita; in alcuni casi gli ospiti più illustri vi venivano accompagnati dalle stesse autorità, come accadde al principe Friedrich di Sassonia che, nel 1828, visitò il camposanto unitamente al cardinal legato¹⁴.

In quel tempo, infatti, la Certosa – che, con la basilica di San Petronio e la galleria d'arte dell'Accademia di Belle Arti, era tra i luoghi maggiormente visitati e apprezzati

della città – era considerata anche luogo di rappresentanza e di esibizione artistica, costituendo un significativo incentivo per la committenza e un esportabile esempio di modernità sia dal punto di vista igienico che urbanistico ed artistico, indubbiamente funzionale alla promozione della cultura bolognese.

Al contempo, grazie alle coeve bellezze artistiche, ma anche a quelle naturali del paesaggio circostante e a quelle architettoniche dell'antico monastero ricco di fughe di colonnati, di labirinti di gallerie, di ampi chiostrici circondanti campi amplissimi, il camposanto era meta prediletta di visite e di romantiche escursioni (fig. 3).

Lord Byron, nel 1819, durante il suo soggiorno nella città emiliana, ospite della contessa Teresa Guiccioli, «ogni giorno, nel pomeriggio, cavalcava fino al Cimitero, onde si può affermare che fu il luogo da lui più spesso veduto» [18, p. 299]¹⁵ e, nel 1826, Giacomo Leopardi soleva passeggiarvi con la giovane amica musicista Marianna Brighenti¹⁶. Ma di diversi altri illustri letterati del primo Ottocento è documentata la visita alla Certosa, tra questi vanno menzionati almeno Mme de Staël, Ugo Foscolo, Stendhal, Jules Janin, Louise Colet, Charles Dickens, alcuni dei quali ce ne hanno lasciato memoria nei loro diari di viaggio.

4. Dalla pittura alla scultura: problemi conservativi ed istanze estetiche all'origine dell'evoluzione dell'arte funeraria bolognese in età neoclassica

Per queste ragioni di carattere culturale e sociale, l'arte funeraria felsinea di età neoclassica, voluta e retribuita da privati cittadini, si connotava anche di una valenza pubblica che permetteva a Pietro Giordani, all'epoca in cui era prosegretario dell'Accademia di Belle Arti a Bologna, di definire il cimitero comunale «un ornamento singolare di questa Città (...) visitato ed invidiato da tutti i forestieri»¹⁷ e a Stendhal di asserire, nel suo celebre resoconto di viaggio *Rome, Naples et Florence (1817)*, «la vanité des habitants de Bologne est fière de leur cimetière: c'est une chartreuse à un quart de lieue de la ville».

La parte neoclassica del cimitero bolognese costituisce infatti un unicum nel panorama della storia dell'arte funeraria: innanzitutto dal punto di vista cronologico in quanto i monumenti sepolcrali furono realizzati diversi anni in anticipo rispetto a quelli che troviamo in altri cimiteri italiani ed europei. Al 1801 risale infatti il primo monumento della Certosa portato a compimento dal pittore Flaminio Minozzi sulla tomba del giovane medico e docente universitario di ostetricia Tarsizio Rivieri Folesani (fig. 4), ubicata in un arco del lato sud del Chiostro dei Monumenti.

Già considerando questa prima opera si affronta indirettamente quello che è forse l'elemento fondamentale che rende così originali i sepolcri monumentali della Certosa, vale a dire la scelta delle tecniche di decorazione fortemente collegate alla tradizione locale e singolarmente distanti dalla restante arte cimiteriale italiana ed europea: dapprima la pittura (tecnica inconsueta in ambito funerario) [19 - 21] e, successivamente, una scultura "povera", in gesso, stucco, scagliola e, meno frequentemente, terracotta, materiali tipici di una città lontana dalle cave di marmo [22 - 23]¹⁸.

Generalmente, facendo riferimento all'arte sepolcrale il pensiero corre alla scultura in marmo, pietra o bronzo, materiali che garantiscono una notevole durevolezza delle opere. Nel prendere in esame il nucleo originario del nostro cimitero si incontra invece un notevole numero (oltre settanta) di monumenti dipinti, quasi tutti ubicati nel Chiostro della Cappella ed eseguiti in età napoleonica. Ed è questo, forse, l'aspetto maggiormente peculiare del camposanto di Bologna. Altresì singolare risulta, dopo che nel corso del primo quindicennio del secolo i pittori avevano avuto quasi il monopolio delle commissioni per la decorazione dei sepolcri, che nel 1815-16 si sia verificata una repentina e definitiva inversione di tendenza in favore dell'opera dei plasticatori. Dal 1801 al 1815 furono infatti realizzati cinquantasei monumenti ornati in pittura e solo tredici in scultura, mentre dal 1816 al 1826 i monumenti dipinti furono sedici contro ben cinquantacinque in scultura [24, p. 80]¹⁹.

Oltre che nel costo relativamente contenuto della decorazione pittorica rispetto a quella scultorea, l'iniziale prevalenza di monumenti dipinti va individuata anche nella consuetudine artistica locale. Infatti non può sorprendere la propensione verso tale mezzo espressivo in una città come Bologna, dove la pittura classico-naturalistica e quadraturista vantava una più celebre e radicata tradizione rispetto alla scultura – anzi al modellato – che da secoli occupava un ruolo di sudditanza nei confronti dell'arte pittorica.

Le ragioni del repentino ed irreversibile imporsi dell'arte plastica alla metà del secondo decennio del secolo sono da ricercarsi almeno su un doppio fronte: da una

parte nell'ineluttabile, anche se tardivo, avanzamento a Bologna delle istanze estetiche neoclassiche che prevedevano l'impiego della scultura quale tecnica sepolcrale per eccellenza, dall'altra nell'esigenza di risoluzione dei problemi conservativi che le tombe dipinte della Certosa – facilmente attaccabili dagli agenti atmosferici perché ubicate all'aperto e sovente eseguite senza la necessaria cura in relazione alla qualità dei materiali impiegati e alla tecnica utilizzata – malauguratamente presentavano già a pochi anni dalla loro realizzazione.

Nonostante nella fase conclusiva dell'Impero lo stile neoclassico si fosse da molti anni diffuso in tutta Europa e affermato nell'ambito funerario italiano grazie soprattutto ai celeberrimi prototipi canoviani [25], esso faticava ancora ad imporsi compiutamente in una città così fortemente legata alla tradizione come Bologna, dove non erano molti gli artisti intenzionati a rinunciare alle peculiarità descrittive della pittura naturalistica e alla tradizionale arte plastica di diretta derivazione dagli apparati effimeri polimaterici barocchi che, ad Ottocento inoltrato, quando avevano ormai assunto un chiaro sapore anacronistico, continuavano ad avere ragione di esistere in una città dove il "culto del passato" appariva insopprimibile²⁰.

Nella prestigiosa Accademia Nazionale di Belle Arti (ex Clementina), formalmente rinnovata dal governo napoleonico nel 1804²¹, molti erano ancora coloro che, guardando con diffidenza al dilagare della corrente neoclassica internazionale, rimanevano arroccati su posizioni conservatrici senza alcuna soluzione di continuità con la tradizione artistica locale di ormai lontana derivazione dal naturalismo dei Carracci e dalle scenografie dei Bibiena. Pertanto, il fronte più aggiornato, allineato su più moderne posizioni classiciste, riuscì ad imporsi parzialmente solo a partire dall'inizio del secondo decennio del secolo, grazie soprattutto all'energico operato del colto prosegretario dell'Accademia Pietro Giordani, esponente del purismo letterario di proclamate simpatie napoleoniche, fautore dell'estetica neoclassica e appassionato ammiratore di Antonio Canova.

Al suo pensiero in materia sepolcrale – esternato già pochi anni dopo il suo arrivo a Bologna avvenuto nel 1808 con l'incarico di sostituire il segretario dell'Accademia Giacomo Rossi gravemente ammalato – si deve, in buona parte, il rinnovamento delle linee di tendenza stilistiche ed iconografiche dei monumenti della Certosa, nonché delle relative tecniche di decorazione, verificatosi agli albori della Restaurazione. Allo stesso modo, a Giordani va ascritto un ruolo importante nell'avvio, avvenuto nel 1815, dell'azione congiunta tra l'Accademia e la Municipalità concernente il controllo della qualità artistica e della bontà tecnico-conservativa delle nuove opere che sarebbero andate ad arricchire il nucleo monumentale del cimitero.

Dopo che, nel giugno del 1810, in ben due occasioni, Pietro Giordani aveva celebrato il "divino" Canova recitando in Accademia il Compendio all'Orazione Panegirica per Canova e il Panegirico ad Antonio Canova²², nell'agosto del 1813 egli pronunciò un fondamentale discorso trattando Delle sculture ne' sepolcri²³. In quest'ultima orazione, evitando anche solo di citare i coevi sepolcri bolognesi, il prosegretario celebrò come modelli assoluti i monumenti canoviani, propugnando l'antico ed incontrastato primato della scultura in ambito funerario ed auspicando con veemenza una compiuta adesione ai precetti neoclassici attraverso un aggiornamento stilistico ed iconografico, improntato all'essenzialità della composizione e ad una rigorosa pertinenza tematica di valenza didascalica.

5. La stretta collaborazione tra l'Accademia di Belle Arti e la Municipalità a garanzia della qualità artistica dei monumenti sepolcrali

A Bologna l'Accademia rivestiva un duplice fondamentale ruolo relativamente alla produzione artistica coeva: una funzione di controllo e di responsabilità morale rispetto a quanto di nuovo veniva prodotto in città, ma anche un diretto coinvolgimento nella produzione, in quanto erano generalmente i suoi membri e i suoi migliori allievi ad ottenere le più prestigiose commissioni. Pertanto, anche l'interessamento degli accademici in relazione al principale cantiere bolognese, nonché importante luogo di rappresentanza, quale era la Certosa, si esplicava su entrambi questi fronti.

Il 1815, anno cruciale per l'arte cimiteriale bolognese, si aprì in Accademia con la seduta del primo gennaio in cui l'incisore Francesco Rosaspina (esponente della corrente accademica classicista di cui faceva parte Pietro Giordani) accusò «un disordine che fa gran danno alle Arti e gran disonore alla città» e, omettendo che alla Certosa avevano lavorato anche abili ed apprezzati pittori e plasticatori – forse per provocare il suo uditorio e al contempo puntare il dito contro il paludato tradizionalismo artistico che prevaleva nella città emiliana –, aggiunse un'asserzione

che non può essere condivisa: «ed è che nel cimitero della Certosa, dove concorrono tutti i forestieri, non si vedono altro che goffissime opere d'inettissimi artisti e niune de' più valenti».

Nel medesimo intervento, facendosi portavoce delle mire d'azione e di controllo degli accademici sullo sviluppo monumentale della Certosa, Rosaspina prospettò l'opportunità di «proporre al Municipio che nel vendere gli Archi del Cimitero si aggiungesse la condizione di far fare i monumenti ad Artisti abili, e presentarne prima un disegno alla Municipalità, che potrebbe consultare l'Accademia»²⁴.

Su questa linea, il 22 gennaio i professori Leandro Marconi e Francesco Rosaspina consegnarono al Podestà la missiva in cui, a nome dell'Accademia, Pietro Giordani puntualizzava: «Il Cimitero Comunale, che è riputato un ornamento singolare di questa Città, e come tale visitato ed invidiato da tutti i forestieri, si faccia sempre più adorno e riguardevole per monumenti di Belle Arti, le quali in questi tempi hanno pochi altri luoghi od occupazioni da esercitarsi. Sarebbe perciò convenevole che ad operare nel Cimitero si chiamassero sempre Artisti noti e riputati e i cittadini ricchi, riserbando una maggiore libertà circa l'ornare a lor genio l'interno delle private abitazioni, avessero più particolarmente riguardo al pubblico decoro in luogo sì illustre. E quindi non parrebbe inconveniente che la Municipalità nel vendere gli Archi aggiungesse questa condizione, che i monumenti si dessero a fare ad Artisti di conosciuto merito. E se nella scelta degli autori e dei disegni delle opere fosse ricercata del suo avviso l'Accademia, ella volentieri si presterebbe a questa causa, che può molto contribuire all'onore della Città»²⁵.

Il 10 febbraio il Podestà rispose con una dettagliata lettera²⁶ attraverso cui, riconoscendo la necessità di tutelare il prestigio di cui godeva il cimitero, accoglieva le istanze di collaborazione dell'Accademia e proponeva precise norme circa la realizzazione e la buona conservazione nel tempo dei monumenti. In particolare, veniva richiesta l'istituzione di una commissione accademica deputata al controllo della qualità iconografica e stilistica delle opere monumentali della Certosa, nonché la stesura di un elenco di artisti «di più che mediocre reputazione» cui affidare l'esecuzione dei monumenti (un aggiornamento dell'elenco e ulteriori garanzie da parte accademica sarebbero stati necessari nel caso di artisti «forestieri»). Tali incombenze indubbiamente agevolavano gli accademici e i loro allievi nel procurarsi la gran parte delle commissioni cimiteriali e, negli anni a venire, avrebbero costituito un importante fattore di consolidamento della tradizione artistica felsinea che sarebbe perdurata almeno fino agli anni Trenta inoltrati.

Il 20 marzo 1815 fu inviata al Podestà una lunga ed efficace relazione di risposta in cui il prosegretario Giordani esprimeva la soddisfazione dell'Accademia che accettava l'incarico relativo al controllo dei monumenti – da cui, implicitamente, non poteva non derivare anche la funzione esecutiva –, esprimendo invece alcune riserve a tutela dei pittori e degli scultori relativamente alla proposta municipale di vietare agli artisti di avvalersi di aiuti e, soprattutto, a quella di chiedere loro di garantire l'inalterabilità delle opere per tre anni e farsi carico, nel corso di questo tempo, di restauri o rifacimenti che si fossero resi necessari.

Riguardo a quest'ultimo punto, gli accademici, pur affermando di trovare «prudenterissimo che l'artista debba garantire la durata del lavoro», proposero la riduzione del tempo di responsabilità dell'autore ad un solo anno, a loro avviso sufficiente «a sperimentare gli effetti di tutte le quattro stagioni, e a giudicare la bontà di qualunque opera»²⁷; oltre tale periodo, così come prospettato dalla Podestatura, il ripristino o il rifacimento della decorazione monumentale deteriorata avrebbe dovuto gravare, pena il decadimento di proprietà, unicamente sul proprietario. Questa nota dell'Accademia, accettata e poi inserita nella normativa, unitamente agli acuti indirizzamenti giordani in relazione ai requisiti iconografici e tecnici che avrebbero dovuto improntare la decorazione dei monumenti sepolcrali, dovette indubbiamente costituire un importante deterrente all'esecuzione delle opere in pittura, più suscettibili di deterioramento rispetto a quelle in scultura.

Le parole dello stesso Giordani che, nonostante le diffidenze degli accademici più conservatori, furono sottoscritte anche dal presidente Carlo Filippo Aldrovandi, fautore della linea tradizionalista e solo momentaneamente arresi all'estetica neoclassica²⁸, meglio di ogni parafrasi chiariscono il suo autorevole punto di vista: «I monumenti che nel Cimitero la pietà de' ricchi cittadini vorrà fare a' suoi defunti saranno o di Scultura o di Pittura che imiti il rilievo, cioè rappresenti quelle sole cose che ragionevolmente mostrerebbe la Scultura. Perché i monumenti dipinti si ammettono solamente per minorare la spesa degli scolpiti. E quindi la ragionevolezza

insegna ad escluderne i paesaggi, le prospettive di profonda pianta, e di punto di veduta fuori del quadro, le figure colorite nelle carni e nelle vesti ad imitazione del vero: e vuole che il fondo della nicchia sia continuato senza alcuna apertura: le figure che ivi si dispongano, imitino statue di bronzo o di marmo: il tutto insieme abbia del grave e malinconico; e non colla sfacciata e saltellante varietà di colori renda l'aspetto di una scena teatrale»²⁹.

Tali asserzioni, rivelatrici di una piena adesione ai principi neoclassici, minavano in maniera forte ed inequivocabile la volontà di continuità nei confronti della locale tradizione artistica che la gran parte dei pittori bolognesi aveva strenuamente difeso e, fino ad allora, massivamente proposto nella lunga serie di tombe monumentali dipinte, eseguite non senza una certa freschezza d'intenti e connotate da qualità artistiche non trascurabili. Era in particolare la perentoria esclusione di ogni possibilità di rappresentazione di «prospettive di profonda pianta» e di «figure colorite (...) ad imitazione del vero», in favore dell'imitazione della scultura – tecnica funeraria per eccellenza – a costituire un elemento di repentina rottura col passato. Solo in minima parte, infatti, i monumenti in pittura non presentavano elementi stilistici riferibili alla grande tradizione naturalistica e scenografica bolognese. Molte arcate del Chiostro Terzo, dipinte negli anni precedenti, erano infatti decorate da raffigurazioni di ariosi e verdeggianti paesaggi in cui erano inserite realistiche figure allegoriche e complesse ambientazioni prospettiche (fig. 5-6), talvolta connotate da elementi architettonici e scultorei a cui era demandato il ruolo di esprimere sincretismi simbolici ripresi dal passato egizio, classico, paleocristiano, gotico o rinascimentale, generalmente alludenti a concetti laici della morte o, in diversi casi, a più o meno velati rimandi all'appartenenza massonica [19, 26] (fig. 7).

Ancora, nella medesima relazione del 20 marzo 1815, compare una significativa precisazione concernente l'esigenza di assicurare le migliori condizioni conservative delle opere: «Se il Monumento sarà da eseguire in Pittura, questa non potrà essere d'altra maniera che di buon fresco. Il muro da dipingere sarà scavato per oncie 5; rifatto con mattoni di buona cottura né mai adoperati, e con buona calcina, preparata secondo l'arte, e dipinto di colori scelti»³⁰. Che i monumenti dipinti venissero eseguiti «a buon fresco» secondo le regole elencate non era infatti cosa scontata in quanto gli artisti bolognesi, operando alla Certosa e non solo, da qualche tempo mostravano di preferire, all'antica tecnica dell'affresco, quella della pittura a calce di più veloce esecuzione e di effetto particolarmente brillante, ma che non garantiva una conservazione di altrettanto lunga durata³¹. Dando poi per scontato che i committenti non avrebbero rinunciato tanto facilmente ai tradizionali sepolcri dipinti, nella medesima missiva, il prosegretario asseriva inoltre: «non dovranno con bizzarro e confuso arbitrio succedersi l'uno all'altro i monumenti: ma ad uno di scultura seguiranno due o tre o quattro di pittura, e quindi un altro di scultura, e così con ordine costante. I cittadini nell'acquistare gli Archi, eleggeranno quelli di Pittura e di Scultura, secondo la propria loro volontà, e l'intenzione che avranno di spendere nel monumento»³².

Pur con l'auspicio di una futura supremazia della scultura sulla pittura, Pietro Giordani era stato troppo prudente e non aveva previsto che, ormai, anche a Bologna i tempi erano sufficientemente maturi sia per accogliere ed apprezzare le internazionali istanze classiciste che erano espresse al meglio dalla scultura, sia per rinunciare alle maggiori possibilità narrative del mezzo pittorico, soprattutto tenendo conto del notevole «azzardo economico» cui si sarebbero esposti i committenti che avessero optato per la meno costosa decorazione dipinta. Questi ultimi, infatti, considerando la notevole problematicità conservativa della pittura negli umidi locali della Certosa e i relativi accordi conclusi tra la Podestatura e l'Accademia di Belle Arti nella primavera del 1815 – che imponevano ai proprietari delle tombe di mantenere nel tempo un buono stato di conservazione dei monumenti –, rischiavano di dover provvedere a troppo frequenti restauri o rifacimenti delle opere.

6. La coesistenza fra tradizione artistica bolognese e innovazioni neoclassiche

Tuttavia gli artisti bolognesi accolsero solo parzialmente gli autorevoli indirizzamenti giordaniani e, non rinunciando del tutto alla loro tradizione culturale, reinterpretarono la plurisecolare prassi delle sculture effimere attraverso l'esecuzione di opere sepolcrali modellate in gesso, stucco o terracotta e sorrette da anime in ferro o legno. L'utilizzo di tali materiali, di facile deperibilità e il cui destino contrastava con l'idea neoclassica di monumento sepolcrale finalizzato ad immortalare la memoria

del dedicatario e, quindi, a restare inalterato nel tempo, non poteva non suscitare disappunto anche in chi apprezzava l'originalità del cimitero di Bologna, come il poeta e romanziere torinese Davide Bertolotti che, pur elogiando la qualità stilistica delle sculture, puntualizzava: «non grato senso viene all'animo dall'opposizione tra la fragilità del gesso e l'eternità della morte» [15].

Se non v'è dubbio che, proprio come auspicato da Giordani, l'aggiornamento sui modelli iconografici della grande scultura sepolcrale canoviana si impose alla Certosa dopo il 1815, va nel contempo rilevata una significativa continuità di stile con la tradizionale plastica tardobarocca di gusto popolare e connotata da ricchezza materica, virtuosismo tecnico e un diffuso effetto scenografico.

A dimostrazione di tale ambivalenza e di tali peculiarità stilistiche delle opere sepolcrali bolognesi di età neoclassica, vanno citati, tra i tanti possibili, almeno pochi esempi: le tombe Ottani (già Baldi Comi) e Caprara, rispettivamente eseguite da Giovanni Putti³³ e Giacomo De Maria³⁴ (i due scultori di maggior rilievo attivi in città nel primo Ottocento) e le due imponenti Piangenti collocate sui pilastri dell'ingresso ottocentesco del cimitero nel 1809, allora come oggi, considerate dai bolognesi simboli del loro camposanto e popolarmente definite Piagnoni o Piangoloni.

All'esecuzione del Monumento Baldi Comi [27, pp. 54-60] (fig. 8) – ideato dall'architetto Angelo Venturoli e realizzato a tecnica mista (plastica e pittorica) nel 1815-16 – collaborarono con Putti i pittori Flaminio Minozzi e Giacomo Savini. Sviluppato dal plastificatore con una certa libertà rispetto all'iniziale progetto di Venturoli che prevedeva una portata innovativa di minor rilievo, il monumento è forse il più imponente e scenografico eretto alla Certosa in quegli anni. Il rigore classicista dell'impianto architettonico piramidale e della severità iconografia delle sculture si connota comunque di un forte pathos – cui non è estraneo un carattere scenografico-teatrale di felseina memoria – in particolare nell'originale ed espressiva piangente racchiusa “a bozzolo” nel suo dolore che, a ben guardare, altro non è che il ritratto di una figura maschile, plausibilmente il committente e vedovo della giovane dedicataria del monumento. Al contempo, reminiscenze degli apparati effimeri barocchi risultano evidenti nell'abbondanza del panneggio costituito, com'era d'uso a Bologna, da teli di canapa o lino imbevuti di gesso, retti da anime in ferro o legno e accuratamente ripassati in stucco.

Allo stesso modo, nel Monumento Caprara [5, pp. 222-223] (fig. 9), prima e rara opera eseguita in marmo alla Certosa³⁵ che De Maria scolpi attorno al 1817, l'idea del corteo funebre chiaramente derivata dal monumento a Maria Cristina d'Austria realizzato da Canova nel primo lustro del secolo ed ubicato nella Augustinerkirche di Vienna, convive con il virtuosismo esecutivo che contraddistingue la figura velata, originale ma chiaro omaggio all'esuberanza illusiva della plastica bolognese settecentesca, che ebbe una singolare fortuna alla Certosa fin nel decennio successivo ad opera di Putti nei monumenti Fornasari (1822) e Levi (1826).

Eseguite da Giovanni Putti nel 1809, neoclassiche e neobarocche al contempo, le due grandiose Piangenti [28, pp. 60-62, 70] ubicate sui pilastri maggiori dell'ingresso realizzato nel 1802 su progetto dell'architetto Ercole Gasparini (fig. 10), appaiono quasi figure senza tempo, simboli del dramma perenne ed ineluttabile della morte, strategicamente posizionate ad accogliere e quasi ad ammonire chiunque varchi la soglia del cimitero (fig. 11)³⁶.

Attraverso le masse imponenti, i ricchi e pesanti panneggi e il pathos conturbante da cui sono connotate, esse rivelano un forte legame con la tradizione plastica felseina che affonda le sue radici nel drammatico e sublime Compianto quattrocentesco di Nicolò dell'Arca conservato nella chiesa bolognese di Santa Maria della Vita e che ha nel neoclassicismo puttiano la felice conclusione della sua lunga parabola.

A dimostrare l'autonomia artistica dei monumenti bolognesi nei confronti dei coevi modelli classicisti di diffusione internazionale concorrono sia caratteristiche stilistiche e tecniche, sia inusitate scelte iconografiche che tradiscono una radicata predilezione per effetti di forte impatto scenografico. In proposito, tra i vari esempi possibili, possono essere indicate le Allegorie del tempo dei monumenti Buratti e Ferreris De Maklis (rispettivamente eseguiti nel 1818 e nel 1821 da Putti) raffiguranti vigorosi e conturbanti vegliardi alati, armati di enormi falci pronte a recidere vite umane ed in atto di esibire inquietanti clessidre a monito della caducità della vita terrena (fig. 12).

Altrettanto originale appare il Genio della morte facente parte della già citata tomba Baldi Comi, straordinario nella sua canonica bellezza neoclassica che, comunque, non attutisce la forte espressività conferitagli dal singolare e affettato gesto di asciugarsi le lacrime che contravviene palesemente alla “quieta grandezza”

raccomandata da Winckelmann. I Geni della morte, realizzati in gran numero dagli artisti neoclassici italiani ed europei sono, infatti, sempre rappresentati in posa dolente ma mai colti in atto di piangere come in questo caso.

Di opere che presentano contemporaneamente peculiarità neoclassiche e neobarocche, connotate dal gusto scenografico e dall'espressività tipicamente bolognesi, alla Certosa se ne possono rintracciare numerose altre, talvolta realizzate molto avanti nel tempo, fino negli anni Trenta e oltre ma, in questa sede, basti effettuare un'appropriata interpretazione di tale specificità e riconoscerne la corretta portata estetica. Il fascino dei monumenti felsinei, dipinti o modellati, infatti, sta anche nella dicotomia tra istanze classiciste e ragioni della locale tradizione. Una contrapposizione, questa, che non va letta univocamente come un attardarsi sul passato, ma che necessita di essere interpretata anche in chiave, per così dire, positiva: nell'adesione moderata e per nulla acritica rispetto allo stile e al gusto dominanti si può infatti scorgere una sicura autonomia degli artisti e dei committenti bolognesi, una fiera consapevolezza delle loro solide radici culturali che nemmeno in un'epoca di aspirazioni cosmopolite vennero rinnegate o trascurate, ma furono semplicemente reinterpretate.

7. Conclusioni

Oggi, come già a pochi anni dalla sua fondazione, il cimitero di Bologna costituisce un vasto museo all'aperto, un luogo imprescindibile per chiunque si appresti allo studio dell'arte e della storia bolognese degli ultimi due secoli, purtroppo connotato da un triste stato di degrado. Un diffuso e progressivo fenomeno, questo, che riguarda non solo le decorazioni monumentali delle tombe, ma soprattutto le strutture architettoniche, al cui avanzato decadimento non si è, a tutt'oggi, posto adeguato rimedio. In tempi molto recenti è stato addirittura necessario transennare numerosi locali della Certosa ricchi di opere d'arte che, al pari delle architetture, oltre a non poter essere apprezzate dai visitatori ed esaminate dagli studiosi, rischiano gravi danneggiamenti, se non la distruzione, nel malaugurato caso di crollo.

Anche per ciò che concerne la parte cimiteriale risalente all'epoca napoleonica e di Restaurazione, oggetto del presente studio, l'avanzato deterioramento di molti monumenti sia dipinti che modellati tradisce un oblio e un'incuria perdurati molti decenni. Tale situazione ha fortunatamente conosciuto un'inversione di tendenza a partire dai primi anni di questo millennio grazie all'interessamento delle istituzioni cittadine che hanno avviato un'opportuna opera di recupero dei monumenti maggiormente danneggiati e significativi. In quest'ultimo decennio, infatti, sono stati portati a conclusione i restauri di dodici sepolcri monumentali e, per un'altra decina di monumenti, simili lavori dovrebbero essere effettuati a breve.

Questa operazione conservativa è stata inoltre accompagnata da eventi culturali volti ad incentivare, oltre alla conoscenza, anche una maggiore frequentazione del camposanto di Bologna che, senza timore di smentita, può essere annoverato tra i luoghi d'arte più importanti della città, nonché tra i più suggestivi e significativi cimiteri del mondo. Mostre, pubblicazioni e convegni incentrati sull'arte e l'architettura sepolcrale felsinea, ma anche visite guidate e concerti tenuti nei chiostri e nella chiesa della Certosa, hanno indubbiamente contribuito a sensibilizzare sia la cittadinanza che la comunità scientifica internazionale circa la rilevanza di tale singolare complesso "culturale-cimiteriale".

Tuttavia, l'ampiezza del sito e la grande quantità di ambienti ed opere d'arte che necessitano di interventi di ripristino e restauro – oltre che di studi approfonditi relativamente alle cause che negli ultimi anni hanno determinato una notevole accelerazione del processo di degrado – fanno sì che persistano rilevanti difficoltà correlate alla volontà e all'esigenza di tramandare alle generazioni future un patrimonio culturale di tale portata in condizioni di accettabile fruibilità.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Angela Mari Braidà per la disponibilità e la competenza con cui ha tradotto questo testo.

Note

¹ Bologna fu la prima fra le città dell'Italia napoleonica a dotarsi, nel 1801, di un moderno cimitero. Tale importante operazione ha, tuttavia, un significativo precedente nel camposanto di Palermo, aperto nel 1783 per volere del viceré di Sicilia Domenico Caracciolo, uomo di cultura illuministica che, durante gli anni trascorsi a Parigi, era stato amico di Diderot e D'Alambert. Nel cimitero palermitano furono previste sepolture per tutte le classi sociali: cappelle private nei 200 archi del portico e 360 sepolture nel campo interno destinate al popolo. Cfr. [29, pp. 29-30].

² Cfr. Petizione inviata al Comitato di Governo della Repubblica Cisalpina, ms, 30 Termidoro, Anno IX Repubblicano (Archivio di Stato di Bologna, Archivio Napoleonico, Amministrazione Centrale del Dipartimento del Reno, serie XI/319, anno 1801).

³ Il grande chiostro rinascimentale della Certosa (Chiostro Terzo) nel primo decennio dell'Ottocento era generalmente definito Chiostro dei Monumenti o Gran Chiostro. Fu detto Chiostro della Cappella a partire dal 1811, anno in cui, sul lato sud, fu costruita la Cappella dei Suffragi ad opera dell'architetto Ercole Gasparini.

⁴ In un precedente studio, condotto da chi scrive, è stato calcolato che, dei trentuno monumenti funerari eseguiti alla Certosa dal plasticatore Giovanni Putti tra il 1803-04 e il 1830, diciassette erano dedicati a borghesi, undici ad aristocratici, uno ad un alto prelato e due a defunti di cui non è stato possibile reperire notizie attestanti l'appartenenza sociale. Cfr. [27, passim].

⁵ L'attività degli artisti – che a volte progettavano personalmente i monumenti, mentre in altri casi lavoravano su progetti di architetti direttamente incaricati dai committenti – non si limitava all'esecuzione della decorazione monumentale (che implicava anche l'impiego di falegnami e fabbri incaricati della realizzazione delle "anime" delle statue), ma comprendeva anche il coordinamento del lavoro dei muratori che provvedevano alla costruzione del deposito e della struttura architettonica, dei marmorini e degli scagliolisti incaricati della messa in opera delle lapidi e dell'esecuzione delle rifiniture ornamentali. La totale responsabilità degli artisti per la realizzazione dei sepolcri monumentali fu prevista dal regolamento concordato dalla Municipalità e dall'Accademia di Belle Arti nel 1815. Tale attività di conduzione generale dei lavori da parte degli artisti è attestata anche nella minuta dello scultore Giovanni Putti, databile tra il 1818 e l'inizio del 1821 (conservata presso la Biblioteca Comunale "A. Saffi" di Forlì, Fondo Piancastelli, Autografi n. 1).

⁶ Da ricordare il romanzo *Clelia*, ossia Bologna nel 1833 della scrittrice forlivese, ma esule a Malta nel periodo risorgimentale, Ifigenia Zauli Sajani. L'unica immagine inserita nel volume raffigura infatti l'ultimo incontro tra la protagonista e l'ufficiale austriaco da lei amato, avvenuto tra le tombe della Certosa. Citato in [6, p. 75].

⁷ Sulle varie collezioni di disegni ed incisioni raffiguranti i monumenti di epoca neoclassica, cfr. [10, pp. 123-124, 127-128 note 8-11].

⁸ I disegni di Petronio Ricci sono raccolti in *Monumenta Inlustriora Coemiterii Bononiensis quae Petronius Riccius ad fidem archetyporum lineari pictura expressit*, opera in due volumi (il primo è datato 1801-1813; sul secondo non è riportata alcuna data, tuttavia esso va datato al 1822 ca.). Erroneamente, entrambi i volumi sono stati molto spesso riferiti al 1801-1813, senza tener conto che il secondo contiene disegni di monumenti eseguiti fino al 1822. L'intera opera è conservata presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

⁹ Già nel 1802 era stato previsto che lo spazio cimiteriale – allora organizzato sulla base del grande piano dell'architetto Ercole Gasparini, che aveva quale nucleo di espansione il Chiostro dei Monumenti – sarebbe divenuto insufficiente nell'arco di circa un decennio. Nel 1815 l'architetto Angelo Venturoli ricavò la Sala della Pietà adattando l'ex refettorio dei certosini e l'anno successivo trasformò l'antica sala della ricreazione in Sala delle Tombe. Nel 1822 il Comune predispose un importante ampliamento dello spazio cimiteriale – sia per le sepolture comuni che per quelle distinte – attraverso la realizzazione ex-novo del grande Chiostro Maggiore. In proposito si veda [30, pp. 64-67].

¹⁰ Il primo documento reperito in cui è fatto cenno ad una tomba di famiglia risale al 1816. Nell'istanza di Elisabetta Lolli al Podestà di Bologna, datata 5 ottobre 1816, troviamo infatti formulata la richiesta di acquistare un sepolcro distinto per erigervi «un monumento per sua famiglia». Il manoscritto è conservato all'Archivio

Storico Comunale di Bologna (d'ora in poi A.S.C.Bo.), Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1816.

¹¹ Il 19 ottobre 1822 il Consiglio Comunale impose a coloro «che amavano di fabbricarsi nel Cimitero un Arco a proprie spese, e coll'opera dei particolari loro muratori a poterlo fare sottoponendosi alle convenienti discipline ed obbligazioni di creare quattro depositi piccoli in conto del prezzo del suolo» (lettera del pro-presidente dell'Assunteria del Cimitero Petronio Malvasia al senatore Cesare Alessandro Scarselli, 20 gennaio 1824, conservata all'A.S.C.Bo., Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1824).

¹² Come si evince dal relativo bando di concorso, tra i requisiti per ricoprire il posto di custode-dimostratore del cimitero della Certosa, erano richieste una buona cultura generale e una buona conoscenza, scritta e parlata, delle lingue italiana e francese. Cfr. Atti del Consiglio Comunale, ms, seduta dell'8 aprile 1826 (A.S.C.Bo.).

¹³ Regolamento organico del Cimitero Comunale di Bologna approvato dall'III. mo Consiglio nella seduta dell'18 dicembre 1821 e successivamente approvato dalla Pro Legazione con dispaccio del 1° marzo 1833, ms, A.S.C.Bo., Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1831. Tali norme, pur non codificate, erano comunque in vigore fin dagli anni dell'Impero.

¹⁴ Il camposanto di Bologna fu canonicamente riconosciuto e consacrato solo il 30 luglio 1816 dall'arcivescovo della città, card. Carlo Oppizzoni. Il 17 luglio 1802 il neoistituito cimitero era stato semplicemente benedetto da mons. Pier Luigi Rusconi, vescovo di Amatunta.

¹⁵ Marcellino Sibaud, figlio del custode del cimitero, nel 1837, ricordò come «Nel tempo che i celebri poeti Lord Byron (inglese) e Foscolo (greco) dimoravano in Bologna solevano preferire agli altri luoghi ove dirigere le proprie passeggiate l'ex Convento dei Certosini» [31, Prefazione].

¹⁶ Marianna Brighenti era figlia di Pietro, ex sottoprefetto napoleonico di Cesena e poi informatore della polizia austriaca, mentore di Pietro Giordani ed editore de "Il caffè di Petronio", rivista a cui Leopardi collaborava.

¹⁷ Lettera del presidente dell'Accademia di Belle Arti C.F. Aldrovandi e del prosegretario P. Giordani al Podestà di Bologna, ms, 22 gennaio 1815 (A.S.C.Bo., Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1817), pubblicata in [32, p. 110 e sgg].

¹⁸ Alcuni dei più significativi monumenti in scultura, realizzati nel corso del XIX secolo al cimitero della Certosa, sono stati presi in considerazione nelle schede storico-critiche a cura di E. Bagattoni, A. Mampieri e S. Tumidei [5, pp. 218-245].

¹⁹ Va tenuto presente che per la datazione delle opere è stata considerata la data di morte del dedicatario del monumento quale termine post quem, sulla base di quanto pubblicato in [14].

²⁰ Gli apparati effimeri barocchi erano sovente realizzati in stretta collaborazione tra architetti, scultori e pittori in occasione di feste pubbliche o private, di esequie di personaggi importanti e, soprattutto, durante la settimana santa, quando nelle chiese si allestivano gli ornatissimi "sepolcri pasquali". Nonostante fossero destinati a durare solo pochi giorni, tali apparati erano costituiti da elaborate architetture e figure modellate in terracotta o gesso, dipinte a colori naturali e vestite di carta colorata o tela, virtuosisticamente disposte a formare ricchi drappaggi. Queste opere, che a Bologna erano realizzate in gran numero (più di mezzo migliaio nel corso del XVIII secolo), ci sono pervenute unicamente attraverso la mediazione dagli incisori, eppure esse costituiscono un fondamentale ed insostituibile elemento di conoscenza per chiunque si appresti allo studio della plastica bolognese del Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento. In proposito si vedano le Descrizioni a stampa dei Sepolcri del Giovedì Santo dal 1691 al 1823, raccolte da Gaetano Giordani e oggi conservate presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna. Sull'argomento, cfr. [33, passim; 34, passim].

²¹ L'Accademia Clementina, mai soppressa ufficialmente, in realtà cessò di esistere il 20 gennaio 1804, quando fu inaugurata l'Accademia Nazionale di Belle Arti. Quest'ultima istituzione, in seguito alla proclamazione del Regno d'Italia, fu trasformata in Reale Accademia di Belle Arti. Su questo argomento si veda [35].

²² Il 2 giugno 1810 Pietro Giordani lesse in Accademia il Compendio all'Orazione Panegirica per Canova e il 28 giugno 1810, in occasione dell'inaugurazione del busto di Canova eseguito a Roma dal pensionante Gaetano Monti, pronunciò il Panegirico ad Antonio Canova. Entrambi i discorsi sono pubblicati in [36, vol. II, pp. 9-81]. Al 10

novembre 1809 risale invece la Lettera al celebratissimo Antonio Canova per l'arrivo suo sperato in Bologna, pubblicata in [36, vol. I, pp. 337-343].

²³ In [32, p. 84] è attestato che il 6 agosto 1813, in Accademia, Pietro Giordani pronunciò l'orazione *Sulle sculture ne' sepolcri*, pubblicata in [36, vol II, pp. 294-302]. Cfr. [22, pp. 197, 216 note 4, 6].

²⁴ *Atti dell'Accademia dal 1809 al 1815*, ms, cc. 75-76 (Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Bologna). Sui rapporti intercorsi, nel 1815, tra l'Accademia di Belle Arti e la Municipalità relativamente ai monumenti da eseguirsi alla Certosa, si vedano [10, pp. 124-126, 128 note 16-22] e, più in dettaglio, [37].

²⁵ Lettera sottoscritta dal presidente dell'Accademia di Belle Arti C.F. Aldrovandi e dal prosegretario P. Giordani, indirizzata al Podestà di Bologna, ms, 22 gennaio 1815 (A.S.C.Bo., Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1817). L'inequivocabile paternità giordaniana di questa lettera, come di quella citata alla nota 27, è confermata, oltre che dall'eleganza linguistica peculiare del letterato piacentino e dai contenuti filoclassicisti a lui riferibili, anche dalla pubblicazione della stessa in [32, p. 110 e sgg.]. Va comunque segnalato che questo testo, pubblicato postumo, presenta qualche inesattezza relativa a firmatari e date rispetto agli originali delle lettere e degli Atti dell'Accademia conservati presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Bologna e l'A.S.C.Bo.

²⁶ Lettera del Podestà di Bologna al Presidente dell'Accademia di Belle Arti, ms, 10 febbraio 1815 (A.S.C.Bo., Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1817).

²⁷ Lettera di C.F. Aldrovandi e P. Giordani al Podestà di Bologna, ms, 20 marzo 1815 (A.S.C.Bo., Carteggio amministrativo, Titolo XV Sanità, Rubrica 2 Cimiteri, anno 1817).

²⁸ Il conte Carlo Filippo Aldrovandi fu presidente dell'Accademia di Belle Arti di Bologna dal 1807 al 1822. Fautore dell'estetica neo-malvasiana e del "vero carraccesco", in età di Restaurazione riuscì ancora ad imporre il proprio pensiero tradizionalista negli orientamenti didattici della Pontificia Accademia di Belle Arti. In proposito si veda [38].

²⁹ Lettera di C.F. Aldrovandi e P. Giordani al Podestà di Bologna, ms, 20 marzo 1815 (cit. supra, nota 27).

³⁰ Lettera di C.F. Aldrovandi e P. Giordani al Podestà di Bologna, ms, 20 marzo 1815 (cit. supra, nota 27).

³¹ Alla necessità di recuperare la prassi del "buon fresco" e di tramandarne gli antichi segreti, va ricondotto l'inserimento dello studio della tecnica dell'affresco tra gli insegnamenti impartiti agli studenti dell'Accademia. Cfr. [37, p. 76].

³² Lettera di C.F. Aldrovandi e P. Giordani al Podestà di Bologna, ms, 20 marzo 1815 (cit. supra, nota 27).

³³ Giovanni Putti (Bologna, 1771-1847). Sulla sua opera e sui trentuno monumenti che egli eseguì alla Certosa di Bologna si vedano [27, 28].

³⁴ Giacomo De Maria (Bologna, 1762-1838). Sulla sua attività artistica si vedano [24, 39].

³⁵ Dei venticinque monumenti realizzati alla Certosa da Giacomo De Maria tra il 1804 e il 1835, solo tre furono scolpiti interamente in marmo [24, pp. 75-76]. Per assistere ad un ampio impiego del marmo alla Certosa occorre attendere fin verso gli anni Quaranta quando alcune opere plastiche (anche di notevole pregio) di età neoclassica vennero addirittura distrutte – previa autorizzazione municipale e relativo consenso della commissione accademica – per lasciare posto a nuovi monumenti in marmo, generalmente molto meno elaborati. La diffusione del marmo a Bologna è da leggersi in stretta connessione allo sviluppo della rete ferroviaria e, dunque, alla relativa facilitazione nel trasporto del pesante materiale.

³⁶ I due Piangoloni in terracotta, indubbiamente da annoverarsi tra le più importanti sculture di epoca neoclassica conservate alla Certosa, appaiono oggi notevolmente deteriorati. In proposito va rilevato che il relativo processo di degrado è stato particolarmente accelerato negli ultimi anni: quando, infatti, non più di una quindicina di anni fa, ad oltre centottant'anni dalla loro realizzazione, mi apprestai per la prima volta a studiare le due statue, esse presentavano i segni di un degrado relativamente contenuto. Pertanto, uno studio approfondito sulle cause di tale fenomeno e un intervento di restauro appaiono oggi indispensabili ed urgenti. Sulle due statue e i relativi bozzetti di recente reperimento, si vedano anche le schede storico-critiche a cura di chi scrive [6, pp. 48-49; 7, pp.160-161].

Summary

In advance of the edict of Saint-Cloud (1804) which forbade burials inside towns, the suppressed monastery of the Carthusians monks of Bologna was transformed into a vast cemetery in 1801 and complied with the most modern instances of sanitation.

After a heated debate on whether to put all social classes together in one burial place *extra moenia*, the Municipality of Bologna resolved the dispute by overcoming the existing Enlightenment-Jacobin egalitarianism: the wide open fields were reserved for the burial of ordinary people, while the wealthy (nobility and the newly rich bourgeoisie) were able to bury their dead in the costly monumental sepulchres in the arches of the Renaissance cloister.

The growing number of monuments soon meant that the Bolognese cemetery became the richest exhibition of Italian Neoclassical art and consequently a destination for many Italian and foreign travellers. This situation promoted activities of writing and engraving which focused on the monumental works and their illustrious dedicatees.

From 1815 on, the Municipality and the Academy of Fine Arts of Bologna promoted the prestige of their cemetery by enlarging and embellishing it and initiating a methodical quality control of the artistic work produced for its enrichment.

The interest of these institutions also contributed to the evolution of techniques for executing the monuments. During the Napoleonic era, in line with the great local classical-naturalistic tradition of painting and "*quadratura*" of Bologna, the sepulchres were predominantly decorated by painters. This phenomenon, perhaps unique in the world, ended with scagliola and gypsum sculpture being favoured over painting in the middle of the 1810s. One reason for this reversal in trend can be found in the problems of conservation which the painted tombs, located outdoors, presented only a few years after they had been made. Another reason is evident in the slow change in taste of the Bolognese towards Neoclassicism, which was strongly supported by the vice-secretary of the Academy Pietro Giordani after his arrival in Bologna in 1808.

Nevertheless, the sculptors proposed works which though revealing a certain adhesion to the Neoclassical funerary models by Antonio Canova from an iconographic point of view were still strongly related to the style and detailed technical elaboration typical of the late Baroque Bolognese tradition. They were made according to the local custom, from gypsum, stucco, scagliola or terracotta, poor materials, typical of a city far from any marble quarries. They were easily perishable and contrasted with the Neoclassical idea of sepulchral monuments which were meant to last and to immortalize the memory of the deceased.

Riassunto

In anticipo rispetto all'editto di Saint-Cloud (1804) con cui si proibirono le inumazioni all'interno dei centri abitati, nel 1801 il soppresso monastero dei certosini di Bologna fu trasformato in un grande cimitero, conforme alle più aggiornate istanze igienico-sanitarie.

Dopo un'accesa polemica sull'opportunità di accomunare, nella sepoltura, tutte le classi sociali in un luogo *extra moenia*, la Municipalità bolognese risolve la diatriba superando il coevo egualitarismo illuministico-giacobino: alla sepoltura delle persone comuni furono riservati gli ampi campi, mentre i ceti abbienti (nobiltà e borghesia di recente arricchimento) ebbero la possibilità di inumare i propri defunti nei costosi sepolcri monumentali ricavati negli archi del grande chiostro rinascimentale.

Il crescente numero di monumenti realizzati, ben presto, fece del cimitero felsineo la più ricca esposizione di arte neoclassica italiana, meta di viaggiatori italiani e stranieri. Ciò favorì lo sviluppo di un'intensa attività letteraria ed incisoria incentrata sulle opere monumentali e sui loro illustri dedicatari.

Dal 1815 la Municipalità e l'Accademia di Belle Arti si impegnarono a promuovere il prestigio del loro cimitero sia attraverso opportuni interventi di ampliamento ed abbellimento, sia avviando un metodico controllo sulla qualità degli interventi artistici che lo andavano arricchendo.

All'interessamento delle medesime istituzioni è da ascrivere anche l'evoluzione delle tecniche esecutive dei monumenti. In età napoleonica, in linea con la grande tradizione pittorica classico-naturalistica e quadraturista locale, i sepolcri vennero decorati in prevalenza da pittori. Un fenomeno, questo, forse unico al mondo, che si risolse in favore della scultura a partire dalla metà degli anni Dieci. Oltre che nel lento mutamento del gusto dei bolognesi in direzione neoclassica, alla cui attuazione si era energicamente impegnato il prosegretario dell'Accademia Pietro Giordani fin dal suo arrivo a Bologna nel 1808, le ragioni di tale inversione di tendenza vanno ricercate nei problemi conservativi che le tombe dipinte, ubicate all'aperto, presentarono già a pochi anni dalla loro esecuzione.

Ciononostante, gli scultori proposero opere che, pur rivelando una certa adesione, soprattutto dal punto di vista iconografico, ai grandi modelli funerari neoclassici canoviani, risultavano ancora abbondantemente legate agli stilemi e al virtuosismo tecnico tipici della tradizione tardobarocca felsinea. Similmente, esse erano realizzate, secondo l'uso locale, in gesso, stucco, scagliola o terracotta, materiali poveri, tipici di una città lontana dalle cave di marmo, la cui facile deperibilità contrastava con l'idea neoclassica di monumento sepolcrale finalizzato a durare nel tempo e ad immortalare la memoria del defunto.

Résumé

En avance par rapport à l'édit de Saint-Cloud (1804) par lequel on défendait les inhumations à l'intérieur des centres habités, en 1801 le monastère supprimé des chartreux de Bologne fut transformé en un grand cimetière, conforme aux plus modernes instances hygiénico-sanitaires.

Après une polémique enflammée sur l'opportunité d'unir, dans la sépulture, toutes les classes sociales dans un endroit *extra moenia*, la Municipalité bolognaise résout la diatribe dépassant l'égalitarisme illuministe-jacobain contemporain : à la sépulture des personnes communes furent réservés les vastes champs, tandis que les classes possédantes (noblesse et bourgeoisie récemment enrichie) eurent la possibilité d'inhumer leurs défunts dans les coûteux sépulcres monumentaux tirés des arcs du grand cloître de la Renaissance.

Le nombre croissant de monuments réalisés fit, très tôt, du cimetière de Bologne la plus riche exposition d'art néo-classique italienne, destination de voyageurs italiens et étrangers. Ceci favorisa le développement d'une intense activité littéraire et de la gravure axée sur les œuvres monumentales et sur leurs illustres dédicataires.

À partir de 1815 la Municipalité et l'Académie des Beaux-Arts s'engagèrent à promouvoir le prestige de leur cimetière tant à travers des interventions appropriées d'agrandissement et d'embellissement qu'en commençant un contrôle méthodique sur la qualité des interventions artistiques qui étaient en train de l'enrichir.

C'est à l'intérêt de ces mêmes institutions qu'il faut aussi attribuer l'évolution des techniques d'exécution des monuments. Dans l'ère napoléonienne, en ligne avec la grande tradition picturale classique naturaliste et quadraturiste locale, les tombeaux furent décorés pour la plupart par des peintres. Un phénomène, celui-ci, probablement unique au monde, qui se résolut en faveur de la sculpture à partir de la moitié des années 1910. Outre que dans la lente mutation du goût des bolognais en direction néoclassique, à la réalisation de laquelle s'était énergiquement engagé le pro-secrétaire de l'Académie Pietro Giordani dès son arrivée à Bologne en 1808, les raisons de cette inversion de tendance doivent être cherchées dans les problèmes de conservation que les tombeaux peints, placés en plein air, présentèrent déjà quelques années après leur exécution.

Malgré cela, les sculpteurs proposèrent des oeuvres qui, tout en révélant une certaine adhésion, surtout du point de vue iconographique, aux grands modèles funéraires néoclassiques canoviens, résultaient encore abondamment liées aux tournures et à la virtuosité technique typiques de la tradition tard baroque de Bologne. Similairement, elles étaient réalisées, selon l'usage local, en plâtre, stuc, gypse ou terre cuite, matériaux pauvres, typiques d'une ville lointaine des carrières de marbre, dont la nature périssable contrastait avec l'idée néoclassique de monument sépulcral finalisé à durer dans le temps et à immortaliser la mémoire du défunt.

Zusammenfassung

Schon vor dem Edikt von Saint-Cloud (1804), das Bestattungen in Wohngebieten verbot, wurde 1801 das säkularisierte Kartäuserkloster Bologna in einen großen Friedhof umgewandelt; der den neuesten hygienisch-sanitären Anforderungen genügte.

Nachdem sich eine lebhafte Polemik darüber entsponnen hatte, ob es angebracht sei, im Begräbnis alle Gesellschaftsschichten an einem Ort außerhalb der Stadtmauern zu vereinen, legte die Stadtverwaltung von Bologna den Streit bei, indem sie das aufklärerisch-jakobinische Gleichheitsdenken der Zeit überwand: Den gewöhnlichen Leuten wurden die weiten Felder zugewiesen, während die wohlhabenden Stände (Adel und neureiche Bürger) die Möglichkeit hatten, ihre Verstorbenen in kostspieligen Monumentalgrabstätten beizusetzen, die in den Bögen des großen Renaissance-Kreuzgangs angelegt wurden.

Die steigende Zahl der angelegten Grabmäler machte den Bologneser Friedhof bald zur reichhaltigsten Ausstellung des italienischen Klassizismus, einem Anziehungspunkt für Reisende aus Italien und dem Ausland. Das förderte die Entwicklung einer intensiven Schreib- und Graviertätigkeit, die sich um die Grabmonumente und ihre illustren „Bewohner“ drehte.

Ab 1815 bemühten sich die Stadtverwaltung und die Akademie der Schönen Künste, das Ansehen ihres Friedhofs durch geeignete Erweiterungs- und Verschönerungsmaßnahmen und durch Einführung einer methodischen Qualitätskontrolle der künstlerischen Eingriffe, die ihn bereicherten, weiter zu erhöhen.

Dem Engagement dieser Institutionen ist auch die Entwicklung der Ausführungstechniken der Monumente zu verdanken. In der napoleonischen Ära wurden die Grabmäler gemäß der großen einheimischen klassisch-naturalistischen Mal- und Quadraturistentradition vorwiegend von Malern ausgeschmückt. Das war vielleicht ein auf der Welt einmaliges Phänomen, das sich jedoch ab Mitte der

1810er Jahre zugunsten der Skulptur auflöste. Die Ursachen für diese Tendenzwende müssen neben der langsamen Hinneigung des Geschmacks der Bologneser in Richtung Klassizismus, für den sich der stellvertretende Sekretär der Akademie, Pietro Giordani, seit seiner Ankunft in Bologna 1808 energisch eingesetzt hatte, in den Konservierungsproblemen gesucht werden, die die gemalten Grabstätten im Freien schon wenige Jahre nach ihrer Schaffung aufwiesen.

Trotzdem schufen die Bildhauer Werke, die zwar eine gewisse Affinität zu den großen klassizistischen Grabmalmodellen im Canova-Stil aufwiesen, vor allem in ikonografischer Hinsicht, die noch stark den Stilelementen und dem technischen Virtuosität verpflichtet waren, wie sie der spätbarocken Bologneser Tradition entsprachen. Sie wurden auch nach heimischem Gebrauch aus Gips, Stuck, Alabaster oder Terrakotta hergestellt, einfachen Materialien, die für eine fern von den Marmorbrüchen liegende Stadt typisch waren und deren Verwitterungsanfälligkeit im Widerspruch zu der klassizistischen Vorstellung von einem Grabmal stand, das die Zeiten überdauern und das Gedenken an den Verstorbenen verewigen sollte.

Resumen

Anticipándose al edicto de Saint-Cloud (1804), con el que se prohibieron las inhumaciones dentro de los centros habitados, en 1801 un monasterio cartujo suprimido en Bolonia, fue transformado en un gran cementerio, conforme a las más actuales pautas higiénico-sanitarias.

Tras una encendida polémica acerca de si era o no oportuna la sepultura común a todas las clases sociales en un lugar extra moenia, la municipalidad boloñesa resolvió la diatriba superando el igualitarismo iluminista-jacobino de la época: se reservaron para la sepultura de las personas comunes los amplios campos, y los más pudientes (la nobleza y los nuevos ricos de la burguesía) tuvieron la posibilidad de inhumar a sus difuntos en los costosos sepulcros monumentales que se crearon en los arcos del gran claustro renacentista.

El creciente número de monumentos funerarios hizo bien pronto del cementerio felsineo la más rica exposición de arte neoclásico italiano, meta de viajeros italianos y extranjeros. Esto favoreció el desarrollo de una intensa actividad literaria y epigráfica centrada en los monumentos fúnebres y en sus ilustres dedicatarios.

Desde 1815, el Municipio y la Academia de Bellas Artes trabajaron para promover el prestigio de su cementerio tanto a través de adecuadas actuaciones de ampliación y embellecimiento, como organizando un metódico control de la calidad de las intervenciones artísticas que lo iban enriqueciendo.

Este interés de las instituciones repercutió también en la evolución de las técnicas de realización de los monumentos. En la época napoleónica, en línea con la gran tradición pictórica clásico-naturalista y cuadraturista local, los sepulcros fueron decorados principalmente por pintores. Este fenómeno, probablemente único en el mundo, acabó resolviéndose en favor de la escultura a mediados de la segunda década del siglo. Además de la lenta evolución del gusto de los boloñeses hacia la estética neoclásica, enérgicamente promovida por el prosecretario de la Academia Pietro Giordani desde su llegada a Bolonia en 1808, las razones de este cambio de orientación deben rastrearse en los problemas de conservación que las tumbas pintadas, situadas al aire libre, presentaron ya a pocos años de su realización.

Pese a todo, los escultores propusieron obras que, si bien revelaban una cierta afinidad, sobre todo desde el punto de vista iconográfico, con los grandes modelos funerarios neoclásicos canovianos, todavía estaban muy vinculadas a los estilemas y al virtuosismo técnico típicos de la tradición del barroco tardío felsineo. Además, y según la costumbre local, se construían en yeso, estuco, escayola o terracota, materiales pobres típicos de una ciudad alejada de las canteras de mármol, cuyo fácil deterioro chocaba con la idea neoclásica de monumentos sepulcrales destinados a perdurar largo tiempo inmortalizando la memoria del difunto.

Резюме

Еще до Указа Сен-Клу (1804), в соответствии с которым были запрещены захоронения в черте города, в 1801 году ликвидированный картезианский монастырь в Болонье был преобразован в большое кладбище, соответствующее нововведенным санитарно-гигиеническим требованиям.

После горячих споров о возможности объединять в захоронениях все слои населения за пределами городских стен Болонский муниципалитет решил спор, преодолев якобинский эгалитаризм Просвещения, характерный для того времени: для захоронения простых смертных были даны широкие поля, в то время, как имущие (благородного происхождения и разбогатевшая буржуазия) получили возможность хоронить собственных усопших в дорогих монументальных гробницах, помещенных в арках большого монастырского двора эпохи Возрождения.

Растущее количество монументов в скором времени сделало из болонского кладбища наиболее богатую выставку итальянского неоклассического искусства, цель итальянских и иностранных путешественников. Это способствовало интенсивному развитию литературной и граверной деятельности, сосредоточенных на монументальных произведениях и на знаменитых лицах, которым посвящались произведения.

С 1815 года Муниципалитет и Академия Изящных Искусств посвятили себя содействию престижа кладбища, как посредством расширения и украшения оно, так и посредством установления методического контроля над качеством художественных операций, которые обогащали его художественную ценность.

Прогресс в исполнительской технике монументов стоит также приписать активному интересу уже упомянутых учреждений. В Наполеоновскую эпоху в соответствии с великими местными художественными традициями классицистическими и квадратуристическими, гробницы были украшены в основном художниками. Этот феномен, возможно единственный в мире, завершился в пользу скульптуры, начиная с середины Десятих Лет. Причинами медленного изменения вкусов болонцев в направлении неоклассического искусства, помимо важной роли, которую сыграл вице-секретарь Академии Пьетро Джордани, начиная с самого своего прибытия в Болонью в 1808 году, следует считать проблемы сохранения расписанных гробниц, расположенных под открытым небом, возникающих уже в первые годы после их завершения.

Несмотря на это, скульпторы предложили произведения, которые хотя и демонстрировали определенную связь с великими неоклассическими надгробными монументами в стиле Кановы, особенно с точки зрения иконографии, все же несли в себе еще стилизмы и техническую виртуозность

типичные для позднего барокко Болоньи. В соответствии с принятым местным стилем реализовывались они из гипса, мастики, необожженного гипса, терракоты (обоженного гипса), «бедных» материалов типичных для города, расположенного вдали от мраморных карьеров, материалов, легко разрушающихся, что шло вразрез с неоклассическими идеями надгробного монумента, созданного «навсегда» и призванного обессмертить усопшего.