

LA CERTOSA DI BOLOGNA



Il Cimitero comunale fu istituito nel 1801 nella Certosa di San Girolamo di Casara, fondata a metà del '300 e soppressa nel 1797 da Napoleone. La forte passione della nobiltà e della borghesia per la costruzione dei sepolcri familiari trasformò la Certosa in un vero e proprio "museo all'aria aperta", tappa del *grand tour* italiano: la visitarono Byron, Dickens, Mommsen, Stendhal.

In particolare il Chiostro della Cappella è un ciclo notevole di ispirazione neoclassica e simbologia illuministica; uniche forse nel mondo sono le tombe dipinte a tempera.

Nella Chiesa sono da segnalare il trittico della Passione di Cristo, opera di Bartolomeo Cesi (1556-1629) e il coro ligneo intarsiato ripristinato nel 1538 dopo l'incendio provocato dai Lanzichenecchi di Carlo V, nonché le tele del ciclo cristologico commissionate nel corso del XVII secolo ai più importanti pittori bolognesi dell'epoca. Altre opere di Antonio e Bartolomeo Vivarini, Ludovico e Agostino Carracci, oltre che del Guercino, furono trasferite in epoca napoleonica alla Pinacoteca nazionale di Bologna.

I ritrovamenti della necropoli etrusca scoperta durante scavi per l'ampliamento del cimitero alla fine dell'800 sono custoditi nel Museo Civico Archeologico.

Nel cimitero di Bologna sono sepolti molti personaggi importanti per la storia cittadina e italiana, fra i quali lo statista Marco Minghetti, i pittori Giorgio Morandi e Bruno Saetti, il poeta Giosuè Carducci e lo scrittore Riccardo Bacchelli, il compositore Ottorino Respighi, l'ufficiale polacco Giuseppe Grabinski, gli industriali Alfieri Maserati, Edoardo Weber e Nicola Zanichelli.

ARTE E STORIA 4



CERTOSA DI BOLOGNA CIMITERO STORICO MONUMENTALE

Via della Certosa, 18
40133 Bologna
Tel: 051 615 0811
Fax: 051 615 0849
E-mail: nuovimusei@comune.bologna.it
Web: www.certosadibologna.it

Orari:
Estivo (dal 1/3 al 2/11)
7.00 - 18.00
Invernale (dal 3/11 al 28/2)
8.00 - 17.00
Bus n° 36, 19, 14, 20

Nunzio Rossi

La Natività ritrovata
dalla Certosa a Palazzo d'Accursio

LA NATIVITÀ
E IL CICLO CRISTOLOGICO
DI SAN GIROLAMO ALLA CERTOSA



La Chiesa di San Girolamo alla Certosa è uno dei più straordinari luoghi d'arte della città. In evidenza innanzitutto è l'insieme delle grandi tele lungo le pareti. La commissione di questi dipinti si deve a don Daniele Granchio, priore del Convento Certosino dal 1644 al 1660, che chiamò alcuni tra i maggiori pittori bolognesi dell'epoca a realizzare un ciclo dedicato alla vita di Cristo: Giovan Francesco Gessi, Giovanni Maria Galli Bibiena, Giovan Andrea Sirani e la figlia Elisabetta, Lorenzo Pasinelli, Domenico Maria Canuti. Ad ogni autore fu richiesto di eseguire oltre alla tela centrale anche due più piccole, rappresentanti ciascuno un santo certosino, da collocare a fianco della maggiore. I dipinti andavano ad arricchire il già vasto patrimonio artistico della chiesa. Ancora in loco sono visibili i dipinti di Bartolomeo Cesi, mentre le opere dei fratelli Vivarini, del Guercino, di Agostino e Ludovico Carracci sono confluite nella Pinacoteca Nazionale in seguito alle soppressioni napoleoniche. Unico forestiero invitato a partecipare fu il napoletano Nunzio Rossi con la sua *Natività*. E' l'unica opera del ciclo che da oltre un secolo non si trova più nella posizione originaria, poiché venne spostata in una cappella contigua all'attuale Chiostro delle Madonne per collocare al suo posto, sulla controfacciata, un organo per la chiesa. I due santi che la affiancavano sono invece conservati nei depositi della Pinacoteca Nazionale. Il trasferimento del dipinto del Rossi diede inizio al progressivo degrado dell'opera, fino a comprometterne completamente la leggibilità.

Il restauro che si conclude nel 2005, eseguito da Ottorino Nonfarmale con la direzione lavori di Armanda Pellicciari, finanziato dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini, con un contributo del Comune di Bologna, ci consente finalmente di ammirarne la calda cromia e la dirompente energia compositiva: possiamo così immaginare quale contrasto creasse con le pacate e classiche opere realizzate dai pittori bolognesi. In un ambiente artistico affollato e protetto quale era quello bolognese, risulta quantomeno singolare che un'opera di tale importanza, all'interno di una delle chiese eccellenti della città, fosse richiesta ad un giovanissimo pittore forestiero, lasciandoci pensare ad una consapevole intenzionalità del Priore, che pare confermata dal successivo incarico alla ventenne Elisabetta Sirani. Ma non mancano altri aspetti affascinanti. Si pensi alle grandi dimensioni e al formato orizzontale delle tele, di tradizione veneziana e del tutto inusuali a Bologna. Un formato che consentiva maggiore libertà compositiva all'artista, togliendolo dall'impaccio del classico formato verticale della pala d'altare. Il prestigio di questo intervento era quindi tale che artisti come Francesco Gessi si resero disponibili a ricevere un compenso irrisorio pur di potervi partecipare, mentre lo stimolo del confronto con gli altri artisti fa sì che le opere in San Girolamo siano per ognuno degli autori uno degli esiti più alti.

R. M.



Particolare del 'Battesimo' di Elisabetta Sirani (a sinistra) e della 'Cacciata' di Giovan Francesco Gessi (a destra)



LA NATIVITÀ DI NUNZIO ROSSI A S. GEROLAMO DELLA CERTOSA: DAL NATURALISMO AL BAROCCO

Spetta a Magda Novelli Radice una prima ricostruzione critica della figura di questo pittore napoletano che esordì all'età di soli 18 anni, nel 1644 - opera datata e firmata - nella grande *Natività* della Certosa di Bologna, città dove era giunto appena giovinetto, tre anni prima dell'esecuzione del quadro per perfezionare il suo stile presso la bottega di Reni a cui era stato indirizzato, come ci informa il De Dominaci, dal suo maestro Massimo Stanzone, grande estimatore dell'artista bolognese. La notizia del precoce esordio del Rossi a S. Gerolamo compare per la prima volta nella *Bologna Perlustrata* del Masini, pubblicata nella città felsinea nel 1650. D'altra parte, essendo la guida dello storico bolognese una fonte contemporanea alla realizzazione dell'opera, non c'è ragione di dubitare della sua attendibilità che viene messa in dubbio dalla Novelli Radice, propensa ad anticipare di un decennio la data di nascita del Rossi che si può fissare, sulla base della testimonianza del Masini, al 1626.

Questa notizia è ripresa puntualmente dal Malvasia (1686) e poi successivamente dal C. Celano (1692) che fissa un'ulteriore tappa del cammino del pittore negli affreschi eseguiti nell'abside della chiesa di S. Pietro a Maiella a Napoli, oggi parzialmente recuperati (*S. Benedetto che dà i precetti ai Celestini, S. Pietro Celestino che impone gli statuti dell'ordine*) dopo che erano stati danneggiati e coperti dall'appendimento di due tele, collocate sopra di essi prima del 1696. Posto che il Celano ci informa che il pittore li eseguì all'età di 20 anni, questo ritorno nella città partenopea si deve collocare tra il 1644 e il 1646 prima della partenza per Messina dove il pittore soggiornò sicuramente dal 1646 al 1649 al servizio della famiglia dei principi Ruffo. Dagli Inventari di questa famiglia si apprende

infatti che l'artista eseguì diversi dipinti in un lasso di tempo che va dal 1646 al 1649 per la *Quadreria dei Ruffo*, ma dal Susinno nella sua *Storia dei pittori messinesi* sappiamo che Nunzio Rossi compì anche affreschi in diverse stanze del palazzo andati perduti in occasione del terremoto del 1783.

Ritornando alla *Natività* della Certosa il restauro ha fatto letteralmente "resuscitare" questo dipinto devastato dalle esalazioni dei nitrati che avevano provocato un grave fenomeno di ossidazione della vernice di restauro, rendendo illeggibile non solo la qualità pittorica dell'opera, ma anche lo stesso soggetto; fortunatamente, una volta rimosso questo strato di sporco e ossidazione ci si è trovati di fronte a una materia che nonostante fosse lacunosa in alcuni punti, manteneva intatto tutto il suo sorprendente empito di condotta pittorica e vigore cromatico. Lo straordinario restauro eseguito da Ottorino Nonfarmale ci ha consentito di recuperare alla rivalutazione critica un tassello mancante di fondamentale importanza nel processo di transizione dal severo naturalismo di base caravaggesca di Ribera fino alla piena affermazione del barocco a Napoli ad opera prima di Mattia Preti poi di Luca Giordano. Certo è che questo dipinto esprime un gusto barocco ancora "agli albori" dell'arte napoletana, tonante e materico nel vibrante vigore cromatico o nel libero pittoricismo ancora imbrigliato all'interno di un risentito e robusto telaio chiaroscuroale che presenta tangenze stilistiche coi pittori napoletani del "fiero impasto" di ascendenza naturalistica.

Ma un'empito già barocco caratterizza l'amplificazione tibaldesca delle figure, la concitazione degli angeli all'interno di una spazialità

infinita e continua, l'illusionismo prospettico dell'affollata composizione che restituisce grande risalto pittorico alle figure in primo piano, investite direttamente dal battito della luce, lasciando allo stato d'abbozzo quelle scalate in profondità.

Quello che sorprende comunque è la giovanile energia creativa che con la violenza di un torrente in piena s'incanala nella sicurezza e velocità della condotta pittorica e nella vigorosa foga narrativa frutto di un'originale processo di rielaborazione di un sostrato culturale ricco di fermenti pittorici quale è quello che caratterizza la cultura figurativa presente a Napoli tra il 1630 e il 1650.

E' già stato ampiamente sottolineato da Spinosa la tangenza dell'arte del pittore con quel movimento volto al potenziamento del pittoricismo che si afferma a Napoli negli anni Trenta a seguito del diffondersi delle correnti neovenete, vandychiane, rubensiane ed emiliane e tocca anche l'ultimo Ribera, e pittori che sono stati a volte confusi col Rossi quali il Maestro degli Annunci o Francesco Fracanzano. Non è difficile scorgere ad esempio nella propensione animalista del pittore tangenze con la corrente del pittoricismo neoveneto di Giovanni Benedetto Castiglione, documentato a Napoli nel 1635 oppure con la pittura animalista e di genere fiamminga così largamente rappresentata a Napoli nelle collezioni di Gasparo Romer o di suo genero e socio Ferdinand Vandeneynden, due mercanti armatori che garantiranno lo scambio commerciale, compreso il commercio di quadri e quindi la circolazione di gusti e correnti stilistiche tra Napoli e le Fiandre e i Paesi del Nord Europa tra la prima e la seconda metà del seicento a Napoli.

E proprio Gasparo Romer aveva commissionato a Rubens nel 1640 quel *Banchetto di Erode* che non mancherà di stupire anche il Rossi adolescente se suoi riflessi si avvertono nella vibrante accensione cromatica del mantello della figura femminile posta a destra del quadro che ha la grazia borghese delle figure di Bernardo Cavallino, artista che De Dominaci ricorda tra i pittori che accorsero ad ammirare il dipinto di Rubens; ma citazioni dal pittore fiammingo si possono cogliere anche nel volto paffuto del bambino dalle gote rubiconde e dalle labbra rosse e carnose che rivolge lo sguardo verso l'alto a ricercare ansioso il volto della madre e nel pastore in secondo piano, a destra, raffigurato nell'atto di togliersi il cappello in segno di deferenza che sembra una citazione quasi letterale dall'*Adorazione dei pastori* di Rubens della Fischer Gallery di Los Angeles dove compare anche il particolare della donna con la cesta sopra la testa.

Ma rimane aperto il problema del rapporto del Rossi con l'arte emiliana che il pittore poteva conoscere già a Napoli attraverso le opere lasciate da Reni, Domenichino, Lanfranco nei due massimi cantieri della prima metà del '600 a Napoli: la Cappella del Tesoro di S. Gennaro nel Duomo e la Certosa di S. Martino. Giuseppe De Vito che ha il merito di aver restituito al pittore l'*Assunta* del Duomo di Castellammare di Stabia, sottolinea la tangenza dell'arte di Rossi con l'"espressionismo" dell'ultimo Lanfranco napoletano che Salerno, commentando lo *Sbarco di S. Paolo* del Duomo di Pozzuoli del pittore parmense, sintetizza in un giudizio stilistico che si adatterebbe bene anche al pittoricismo di questa *Natività* "una simile pittura abbreviata, dal tocco rapido, forma i volumi e deforma i contorni". E a riprova della sua ipotesi De Vito si spinge fino a vedere un





rapporto di collaborazione tra Lanfranco e Rossi, dopo il ritorno di quest'ultimo a Napoli, nel grande affresco della *Piscina Probativa* collocato sulla controfacciata della chiesa dei SS. Apostoli e all'attribuzione esclusiva a Rossi dei due ampi monocromi raffiguranti *Mosè* e *Davide* posti ai lati del portone d'ingresso. Ma la complessità del linguaggio della *Natività* travalica la sola componente lanfranchiana e ritornando all'assunto iniziale ci si può chiedere in che misura agì quell'aspirazione al perfezionamento pittorico in direzione classicista già perseguito dal suo maestro Massimo Stanzione che, stando alla testimonianza che riteniamo fondata del De Dominaci, aveva spinto Rossi ad approdare alla scuola di Guido Reni. Il punto di mediazione stilistica per un temperamento talentoso come Nunzio Rossi che rivela così profonde radici nel sostrato napoletano di formazione, credo che si possa ricercare nel carattere ideale del volto statuino della vergine che è iscritto all'interno di un perfetto ovale di ispirazione classica che ricorda quello della Madonna della *Sacra famiglia* di un altro allievo di Reni, Desubleo che realizzò la pala d'altare per la chiesa di Borgo Panigale nel 1641, poco prima dell'arrivo a Bologna del Rossi.

Ma presumibilmente ad un'idea di Reni stesso che all'inizio degli anni Quaranta era impegnato a dipingere due dipinti raffiguranti *l'Adorazione dei Pastori* uno appunto per la Certosa di Napoli e uno destinato al castello di Feldsberg, del principe di Liechtenstein, si deve far risalire l'ideazione di quel Bambino Gesù nudo, sovrastato dalla figura della Madonna, che assume il significato simbolico di fulcro di irradiazione di luce spirituale.

E del resto ci piace immaginare che sia stato proprio Reni che nei primi anni Quaranta sarà chiamato a realizzare opere tanto per i Certosini di Napoli che per quelli di Bologna a farsi tramite tra la cultura figurativa napoletana e la cultura figurativa bolognese e a favorire l'introduzione di un giovane talento nell'importante commissione della chiesa di S. Girolamo, forse raccomandatogli dal suo maestro Massimo Stanzione, pittore di fiducia dei Certosini di Napoli.

Armanda Pellicciari



Durante il restauro. Sono visibili le stuccature su cui verrà realizzata l'integrazione pittorica



IL RESTAURO

Il dipinto misura m. 4,70 x 4,20. Collocato originariamente nella Chiesa di San Girolamo della Certosa, venne successivamente trasferito all'interno di una cappella adiacente al Chiostro delle Madonne.

L'opera, in questo ambiente umido e sfavorevole dal punto di vista climatico, si era notevolmente ossidata, al punto da renderne illeggibile la composizione, non consentendo una valutazione sulla percentuale di superficie pittorica conservata. Oltre all'ossidazione delle vernici superficiali, il dipinto aveva subito in numerose zone sfregi e piegature dovute agli spostamenti effettuati senza le dovute protezioni.

In molte zone era evidente la realizzazione di qualche pessimo restauro pittorico, effettuato con una spessa stesura cromatica che si era ormai del tutto ossidata e alterata. Tutta la superficie pittorica era stata poi coperta da un manto di vernice oleosa molto spessa e ormai annerita, su cui si era formata una forte ossidatura biancastra che non lasciava intravedere quasi nulla delle condizioni del dipinto sottostante.

Prova di pulitura esaminata in fluorescenza ultravioletta

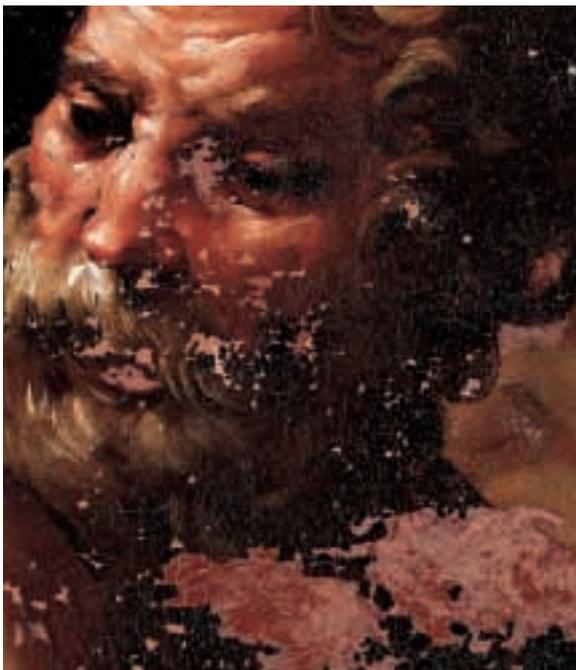


Causa prima di questa opacità era senza dubbio la presenza di nitrati che provenivano dall'evaporazione, leggera ma costante, delle tombe sottostanti.

Sul luogo la tela è stata sottoposta ad una ricognizione fotografica a luce radente, a fluorescenza ultravioletta e agli infrarossi. Si è così dato inizio ad un prima, leggerissima, operazione di fissaggio a spruzzo con una resina naturale a solvente. Dopo tre di questi fissaggi, si è applicata una resina polivinilica mediante carta giapponese. Tutte queste operazioni preliminari erano necessarie per poter calare in sicurezza il dipinto dalla parete e separarlo dalla cornice, ricavata con frammenti di quella originaria, probabilmente distrutta per l'impossibilità di trasportarla fuori dalla chiesa.

L'ispezione del retro del dipinto, una volta portato in laboratorio e steso sul piano di lavoro, ha reso visibile lo spesso strato di nitrati che intaccava pesantemente la tela. Dopo la necessaria disinfestazione si è proceduto con la pulitura e l'aspirazione dei materiali incoerenti, seguita dall'applicazione del fissativo. Completate le opportune protezioni della tela e del colore si è proceduto alla

Prova di pulitura esaminata a luce naturale



stiratura a bassa temperatura sia sul fronte che sul retro. Tale operazione ha consentito la perfetta adesione del colore alla tela. Successivamente si è eseguita la seconda usuale foderatura a pasta e, dopo un'adeguata protezione, è stata stirata sia sul retro che sul fronte. Il forte spessore della superficie pittorica ha reso però necessario ulteriori consolidamenti in più punti e solo in un secondo tempo si è potuto procedere con la pulitura vera e propria. Il lungo e delicato lavoro di recupero della superficie originaria ha consentito la piena leggibilità di questa straordinaria opera pittorica.

Una volta terminata la pulitura, si è proceduto con la stuccatura nelle zone ove il colore era caduto. Nello stendere lo stucco si è dovuto tenere conto sia della corretta adesione alla tela sia della spessa materia pittorica stesa dal pittore a cui questa si doveva ricordare. Il dipinto è stato poi trasferito su un nuovo telaio con tensione a spinta mediante biette per poter eseguire l'intervento pittorico, realizzato con colori coprenti a tempera, velature a vernice e finiture.

In accordo con la Direzione Lavori, Dott.ssa Armanda Pellicciari, della Soprintendenza per il Patrimonio Storico e Artistico e Demoetnoantropologico di Bologna, si è scelto infine di effettuare in alcune aree l'intervento pittorico mediante scomposizione cromatica, onde evitare disturbi eccessivi alla corretta lettura dell'immagine.

Ottorino Nonfarmale

Durante la stuccatura: è visibile il graffito superficiale per uniformare l'area stuccata alla craquelure dell'originale



Prima del restauro: ricognizione fotografica a fluorescenza ultravioletta e all'infrarosso



Il dipinto a pulitura quasi ultimata