

Patrizia Cantelli - Michele Danieli

OPERE D'ARTE RESTAURATE NELLE CHIESE DI SAN NICOLÒ DI GRANAGLIONE
E SANT'AGOSTINO DEI BOSCHI

[Già pubblicato in "Nuèter noialtri - Storia, tradizione e ambiente dell'alta valle del Reno bolognese e pistoiese", a. XXX, n. 60 (dicembre 2004), pp. 261-275.

© Gruppo di studi alta valle del Reno

Distribuito in digitale da Alpes Appenninae - www.alpesappenninae.it]

Il restauro di diverse opere d'arte (diciannove), comprendenti dipinti ad olio, sculture di terracotta, arredi sacri dorati, collocate nelle Chiese del territorio tra la Valle dell'Orsigna e del Rio Maggiore, nel Comune di Granaglione, realizzato con il contributo della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, ha salvato da un degrado avanzato un patrimonio di valore storico, artistico e devozionale di questa zona dell'appennino bolognese, per l'impegno e l'interesse per la salvaguardia di questi beni da parte dell'ex Parroco Don Massimo Fabbri.

Questa parte più estrema della provincia bolognese, ai confini con la Toscana, è stata decisamente trascurata dalla letteratura artistica, tradizionalmente restia a trattare di zone così periferiche. Nelle chiese di Granaglione certo non si accavallano i capolavori, ma (grazie anche a questi restauri) vi è materia sufficiente per alcune considerazioni, e persino per qualche riscoperta.

La Soprintendenza per il Patrimonio storico, artistico e demo etno antropologico di Bologna, con la Direzione Lavori del dott. Franco Faranda, ha seguito ogni fase dei differenziati e laboriosi interventi di recupero, svolti nello Studio di restauro Patrizia Cantelli, con la collaborazione di Federica Alessi, nel corso del 2002.

Nella parrocchiale di Granaglione, intitolata a San Nicolò, si trova la tela raffigurante la *Madonna col Bambino, San Francesco e San Carlo Borromeo*, un tempo sull'altare dedicato a San Carlo ed oggi appesa in una delle pareti laterali della cappella maggiore. Un inventario del 1692 descrive il quadro in maniera precisa, specificando che nella parte alta si trovava la Madonna del Carmine:¹ il gruppo della Madonna col Bambino attualmente presente è una pessima integrazione ottocentesca, dipinta su una striscia di tela aggiunta al dipinto nella stessa epoca. La qualità dell'opera andrà dunque valutata prendendo in considerazione solo le figure della porzione inferiore.

Da alcuni documenti dell'archivio parrocchiale (che sono alla base degli studi di Carlo Degli Esposti) sappiamo che la cappella di San Carlo fu costruita nel 1618, e dotata di un dipinto nel 1621. Lo stesso Degli Esposti identifica l'autore della pala in Francesco Carbone, allievo e genero di Alessandro Tiarini ma, come ricorda Malvasia, più attento ai modi del Reni che non a quelli del suocero.²

Sono ben poche le opere superstiti del Carbone che si possono portare a confronto. La sua fase estrema è documentata dalla *Decollazione del Battista* affrescata nella sagrestia di Santa Maria dei Servi, siglata e datata 1634 (appena un anno prima della morte del pittore), dove l'influsso tiarinesco è ormai dominante, con buona pace del Malvasia.³ Un ascendente di Ludovico Carracci si fa invece più chiaro man mano che si ripercorre a ritroso la cronologia dell'artista: lo si scorge nella *Flagellazione* e nella *Coronazione di spine* nella volta della cappella Rizzarda in San Paolo Maggiore (1625), ed ancor più nella *Crocifissione con Santa Teresa di Gesù, Sant'Angelo e Sant'Alberto* della sagrestia di San Martino (1624), dove la figura del Cristo è sovrapponibile a quella dipinta da Ludovico per la chiesa di Santa Francesca Romana a Ferrara.⁴ La tela di Granaglione sembra potersi plausibilmente porre come la tappa più antica finora conosciuta di questo percorso, data la vicinanza stilistica che in essa si riscontra con il caposcuola da poco scomparso (1619) e con alcuni dei suoi allievi più fedeli, quali ad esempio Lorenzo Garbieri: il Borromeo, dalla fisionomia fin troppo aderente al vero, deriva infatti dalle *Storie di San Carlo* affrescate dal Garbieri in San Paolo intorno al 1611, cioè subito dopo la canonizzazione (1610), e che divennero un importante punto di riferimento per l'iconografia bolognese del Santo.

La piccola pala di San Nicolò è un piccolo tassello per la ricostruzione di un pittore tutto sommato di modesta qualità, ma che dovette avere una certa importanza (per quanto forse immeritata) nel momento in cui il suocero Tiarini in partenza per Reggio Emilia gli affidò l'avviata bottega bolognese.

I risultati più interessanti emersi dai restauri riguardano la chiesa di Sant'Agostino dei Boschi, a pochi chilometri di distanza da Granaglione, chiesa che pure è stata oggetto di attenzioni, ma il cui patrimonio artistico non è mai stato molto considerato.⁵

In Sant'Agostino si trova oggi una tela di cui ignoriamo la provenienza, che raffigura *San Tommaso*. L'identificazione del personaggio si ricava dalla pala di Guido Reni con la *Madonna col Bambino e i Santi Tommaso e Girolamo* (Roma, Pinacoteca Vaticana), da cui la figura dell'Apostolo è tolta senza varianti. Una copia, dunque, ma di qualità tutt'altro che mediocre: solo sulla spalla il pannello risulta appiattito, ma più per ragioni conservative dovute ad antichi restauri che non per imperizia; la veste diviene inoltre bianca, essendo forse l'azzurro ghiaccio dell'originale troppo aristocratico e difficile. Manca naturalmente quella sottigliezza di stesura, quell'effetto serico che è proprio solo del pennello di Guido.

La pala del Reni si trovava in origine nella cappella della famiglia Olivieri nel Duomo di Pesaro: considerata tradizionalmente posteriore al 1630 in quanto già eseguita nei maturi modi "argentei" (che si volevano inaugurati col Pallione della Peste della Pinacoteca di Bologna), è stata retrodatata alla metà del terzo decennio insieme alla stilisticamente contigua *Consegna delle chiavi* oggi al Louvre, posta in opera già nel 1626 in San Pietro in Valle a Fano.⁶ Poiché la trascrizione dei Boschi è molto precisa, dovremmo supporre che essa sia stata eseguita mentre la pala Olivieri era nello studio di Guido, che certo la dipinse a Bologna, maldisposto com'era a recarsi di persona nei luoghi di destinazione delle sue opere mobili.

Ma esiste un'altra ipotesi, meglio percorribile, e cioè che il nostro *San Tommaso* sia stato prodotto nella bottega di Simone Cantarini (nato a Pesaro), il quale a lungo si esercitò sulle opere marchigiane del Reni, e (lo assicura Malvasia) rimase profondamente colpito dalla pala Olivieri.⁷ Flaminio Torri, allievo del Cantarini, ne eseguì a sua volta almeno una copia, e certamente era venuto a conoscenza del dipinto durante l'apprendistato nella bottega di Simone.⁸

Nel piede destro parzialmente in luce, nelle mani, sembra di cogliere tracce degli incarnati cantariani, dalle pennellate dense e rade, così come nelle larghe zone d'ombra dove il pannello pare appiattirsi. Anche i tocchi di luce bianchi sul volto sono accorgimento tecnico tipico del Pesarese: basti il confronto col giovane San Giovanni nel notissimo *San Pietro risana lo storpio* della Pinacoteca Civica di Fano; si noti in ultimo la palmare somiglianza col volto del *Cristo risorto* della collezione Seibel di Boston.

Spostando l'autore del dipinto dei Boschi (che non siamo in grado di trarre dall'anonimato) dalla bottega del Reni a quella del Cantarini, possiamo far scivolare la datazione intorno alla metà del Seicento, in accordo tutto sommato con i caratteri di stile.

Per tutto il XVII secolo Guido Reni rimane modello di riferimento imprescindibile per l'arte bolognese, e copie delle sue opere sono sparse in numerose chiese della provincia: nei pressi di Granaglione possiamo citare il *San Michele* dell'omonima chiesa di Vizzero, tratto ovviamente dalla celebre pala reniana in Santa Maria della Concezione a Roma.

Quando nel 1964 Luigi Bortolotti dava alle stampe la sua guida della provincia di Bologna, della chiesa dei Boschi scriveva: "In essa troviamo solo d'interessante un quadro seicentesco della Madonna col Bambino e i Santi Petronio e Vincenzo Ferreri e in basso Bologna".⁹ In realtà il soggetto è tutt'altro, trattandosi di *San Petronio e San Domenico offrono la città di Bologna alla Trinità*, e la datazione va spostata in avanti di almeno un secolo. Esposto in una recente mostra dedicata a San Petronio (un onore che raramente tocca ai quadri dell'Appennino), il dipinto veniva riferito ad un artista di estrazione locale dell'ultimo quarto del Settecento.¹⁰

Si nota a prima vista che la qualità non è per nulla esaltante, e che l'anonimo pittore non si alza dal livello della mediocrità. Tuttavia mi pare interessante constatare come la pala dei Boschi derivi dall'enorme tela che Felice Torelli dipinse nel 1723 per l'altare maggiore della chiesa bolognese della Trinità;¹¹ con alcuni accorgimenti l'iconografia viene adeguata alla nuova destinazione: il Sant'Agostino (che nel dipinto di Torelli verrà poi trasformato in San Biagio) si tramuta in San Petronio, e il modellino della città prende il posto del San Girolamo. Praticamente immutata invece la parte superiore. È chiaro che la roboante magniloquenza della pala torelliana (orchestrata in oltre quattro metri di altezza) è tacitata da una stesura fiacca e corsiva.

La vasta composizione della chiesa della Trinità produsse a suo tempo un certo scalpore, e possiamo

immaginare che la replica dei Boschi sia stata commissionata ed eseguita non molto tempo dopo il 1723, sull'onda del successo: ipotesi, questa, puramente indicativa, in quanto la secchezza dei modi stilistici non permette una maggiore precisione.

Ancora una copia dunque, un'eco di ciò che si andava svolgendo tra le mura di Bologna, e che arrivava, smorzata nel vigore qualitativo, tra le montagne di Granaglione.

Sull'altare dedicato alla Madonna del Rosario si trova una tela con i quindici *Misteri del Rosario* dipinti entro medaglioni intorno ad una nicchia, attraverso la quale è possibile vedere una moderna statua della Vergine. Il restauro ha fatto emergere, nella parte sinistra, la firma *NICOLAE*, che permette piuttosto agevolmente di ricondurre la pala a Nicola Bertuzzi detto l'Anconitano (1710 ca. - 1777), prolifico pittore originario delle Marche, ma presente a Bologna fin dal 1733.¹²

L'estrema rapidità del pennello, e la frenetica velocità con cui le figure sono tracciate non si curano di sottigliezze e di particolari (si veda la *Crocifissione*, dove la figura del Cristo è quasi ridotta ad una virgola), ma il risultato complessivo non soffre di trascuratezza, essendo anzi alquanto frizzante. Non mi pare possa trattarsi di un'opera giovanile, quando Bertuzzi a Bologna si accosta felicemente ai modi brillanti del Bigari, che negli anni Trenta del Settecento conosceva uno dei suoi momenti di maggior successo. La consumata abilità nel costruire la figura con pochi e precisi colpi di pennello deriva da una ormai lunga carriera di figurista, svolta al fianco di specialisti del paesaggio e della quadratura, da Ferdinando da Bologna fino a Pietro Scandellari, Carlo Lodi, Prospero Pesci.¹³ Proprio con Pesci, Bertuzzi eseguì diverse tempere nel Palazzo Vescovile di Imola, databili dopo il 1766, poiché in quell'anno Cosimo Morelli concludeva la ristrutturazione del Palazzo.¹⁴ Credo che le figure di Imola, spigolose ed abbreviate, siano un precedente necessario per i *Misteri dei Boschi*, nei quali bisognerà comunque riscontrare un rilevante intervento degli aiuti di bottega.

La produzione di pale d'altare del Bertuzzi è solitamente piuttosto macchinosa e convenzionale, e manca del brio che vivacizza le sue opere di carattere decorativo; ma la particolare iconografia della tela dei Boschi permette all'artista di realizzare figure di piccole dimensioni, in una scala in cui egli dimostra di esprimersi con più agio e freschezza.

L'ultimo dipinto che considereremo è una tela ottocentesca raffigurante *La Trinità incorona la Vergine*, che proviene probabilmente dall'Oratorio dedicato appunto alla Trinità, inglobato nella canonica verso la fine del XIX secolo. Lo stile del dipinto, di insperata qualità, ricorda da vicino quello del modenese Adeodato Malatesta, ed alcuni brani richiamano puntualmente alcune sue opere dei primi anni Quaranta, quando l'artista aveva stretti contatti con l'ambiente bolognese. La testa del Dio Padre, ed esempio, è una replica precisa della testa del Vescovo nell'*Alfonso III d'Este veste l'abito dei minori di San Francesco* (Modena, Accademia Militare) del 1841, presentato all'Esposizione dell'Accademia di Bologna nell'anno seguente.¹⁵ Il successo riscosso in quella occasione (prima sortita ufficiale di Malatesta a Bologna) gli fruttò nella primavera del 1843 la commissione dello *Sposalizio della Vergine* per la chiesa di San Giuseppe;¹⁶ il volto della Vergine in quest'ultima pala è identico nelle fattezze, nell'acconciatura, nell'inclinarsi verso destra, a quello del nostro dipinto.

Tuttavia la presenza in Sant'Agostino dei Boschi di un quadro di Malatesta, artista celebre e ricercato, è piuttosto fuori dalla plausibilità storica; per quanto la sua descrizione della parrocchia sia stringata, l'episodio difficilmente sarebbe potuto sfuggire a Luigi Ruggeri, il quale scriveva intorno al 1851, ovvero all'apice del successo del pittore modenese. Anche considerando la fattura più solida e opaca, conviene rivolgersi ad un allievo bolognese di Malatesta, e il nome più prevedibile (ma anche più verosimile) è quello di Alessandro Guardassoni¹⁷.

Sappiamo di altre opere di Guardassoni eseguite per chiese della valle del Reno, ma in anni più avanzati, a partire dal 1877.¹⁸ La pala dei Boschi è invece giovanile, dipinta sotto il diretto influsso di Malatesta e delle sue opere bolognesi, come si è visto; nello studio di Malatesta, a Modena, Guardassoni soggiornò infatti con continuità tra la primavera del 1844 e il 1846.

In una lettera del 22 gennaio 1844, Francesco Gualandi scriveva a Giacomo Alessandri, amico del Malatesta, affinché questi convincesse il pittore a dipingere una tela con un coro d'angeli per una non meglio specificata chiesa bolognese, accennando alla possibilità che la stessa chiesa commissionasse in seguito una *Trinità* per l'altare maggiore.¹⁹ La circostanza forse è più casuale che stringente, e non è detto che il maestro passasse l'incarico al giovane allievo; resta comunque il fatto che il dipinto rappresenta una fase precedente la definitiva affermazione di Guardassoni, avvenuta con la *Sete*

dei Crociati del 1852 (Bologna, GAM) e la *Sepoltura di Cristo* del 1855 nella chiesa della Trinità, e a mio parere precede anche il viaggio fiorentino del 1847, tanto è conforme al dettato malatestiano. Un'altra testimonianza dello stesso momento di Guardassoni, vicinissimo al Malatesta (e commissione altrettanto periferica), è l'inedita pala con la *Madonna col Bambino coi Santi Simone e Giuda*, della chiesa dei Santi Simone e Giuda di Rubizzano, nei pressi di San Pietro in Casale: vi ritorna identico, in una pittura più larga che indica una cronologia poco più tarda, lo strano e caratteristico svolazzo zigzagante del velo della Vergine.

In ultimo, vorremmo segnalare una statua di *Sant'Agostino*, posta in una nicchia della facciata e dunque molto danneggiata. Il dibattito sull'attribuzione è tuttora aperto. L'autore andrà sicuramente ricercato tra gli scultori bolognesi del XVIII secolo, e va comunque sottolineata la resa monumentale di questa bella figura di terracotta, che peraltro supera di poco i sessanta centimetri di altezza. Manca in essa del tutto il tipico "furore" che pervade larga parte della scultura bolognese del Settecento, a cominciare dalle più agitate composizioni del Mazza: qui la cadenza semplice e verticale del panneggio, il volume cilindrico e compatto del manto (solo nella parte bassa increspato da ritmi curvilinei) risalgono tutta la tradizione bolognese, attraverso Algardi, fino al nume tutelare Alfonso Lombardi. Ulteriore riflesso di aulicità, fin sulle montagne di Granaglione.

Note

¹ M. Fanti in *Il mondo di Granaglione. Storia, arte, tradizioni e ambiente di una comunità della montagna bolognese*, Bologna, 1977, p. 75.

² Degli Esposti in *Il mondo...*, cit., pp. 164-167; non è chiaro se la notizia sia attinta dai documenti o sia un'attribuzione spettante all'autore. Malvasia, *Felsina pittrice*, 1678 (ed. Bologna, 1841), II, p. 140, dedica al Carbone solo poche righe, e non ne ricorda alcuna opera; maggiori notizie in *Id.*, *Pitture di Bologna*, 1686 (ed. Bologna, 1969), *passim*.

³ Malvasia, *Pitture...*, cit., p. 279; Pirondini in *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena, 1994, p. 306, n. 124.

⁴ Malvasia, *Pitture...*, pp. 96 e 197. Per la datazione degli affreschi in San Paolo si veda G. Zucchini, *La cappella Rizzarda nella chiesa di S. Paolo Maggiore*, in "Strenna Storica Bolognese", VI, 1956, pp. 157-161; il presbiterio della sagrestia di San Martino fu rinnovato appunto nel 1624, come confermano diverse lapidi tuttora in loco, cfr. *Basilica di San Martino Maggiore*, Bologna, 2000, pp. 86-87 (volume piuttosto impreciso nelle attribuzioni).

⁵ Se si può giustificare la laconicità di Luigi Ruggeri in *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte*, Bologna, t. IV, 1851, n° 65, stupisce quella di P.A. Ciucci e D. Fumagalli, *Una valle da scoprire. Valle del Randaragna dell'Alta Valle del Reno*, Bologna, 1981.

⁶ Per la vicenda, cfr. Mazza in *Guido Reni 1575-1642*, Bologna - Pinacoteca Nazionale, catalogo della mostra, Bologna, 1988, cat. 48; si oppone ad una datazione anteriore al 1630 A. Emiliani in *Simone Cantarini nelle Marche*, Pesaro - Palazzo Ducale, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani et al., Venezia, 1997, pp. XXX-XXXI.

⁷ Una copia della pala di Guido, nelle Collezioni della Cassa di Risparmio di Fano, è attribuita al Cantarini da Zampetti, *Pittura nelle Marche. Volume terzo. Dalla Controriforma al Barocco*, Firenze, 1990, p. 392.

⁸ La copia del Torri, perduta, è segnalata da Malvasia, *Felsina...*, II, p. 383, e M. Oretti, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms B 109, c. 107, in collezione Pietramellara.

⁹ L. Bortolotti, *I Comuni della Provincia di Bologna*, Bologna, 1964, p. 204.

¹⁰ M. Forlai in *Petronio e Bologna. Il volto di una storia. Arte storia e culto del Santo Patrono*, Bologna - Palazzo di Re Enzo e del Podestà, catalogo della mostra a cura di B. Buscaroli, Ferrara, 2002, cat. 44.

¹¹ Si trova oggi nell'Auditorium annesso alla chiesa, cfr.

¹² Dopo l'intervento di G. Zucchini, *Il pittore Nicola Bertuzzi detto l'Anconitano (1710.1777)*, Urbino, 1955, la bibliografia sull'artista si è andata accrescendo in modo piuttosto disordinato, e egli ancora attende uno studio monografico che sintetizzi il gran numero di contributi apparsi nel corso degli anni. Non è questa la sede adatta ad una puntigliosa completezza, e dunque si citano solo R. Roli in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, t. II, Milano, 1990, p. 622, e le aggiunte più recenti, ossia A. Cerboni Baiardi in *Il filo di Arianna. Raccolte d'Arte dalle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane*, Ancona - Mole Vanvitelliana, catalogo della mostra a cura di A.M. Ambrosini Massari, Milano, 2000, cat. 39, e V. Caprara, *Nicola Bertuzzi e Carlo Lodi a Sesto San Giovanni*, in "Arte Documento", 17-18-19, 2003, pp. 522-523, che permetteranno al lettore interessato di ricostruire l'intera bibliografia.

¹³ Per notizie aggiornate e complete su questi artisti si rimanda ai volumi *I Bibiena. Una famiglia europea*, Bologna - Pinacoteca Nazionale, catalogo della mostra a cura di D. Lenzi e J. Bentini, Venezia, 2000, e A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano, 2002.

¹⁴ Zucchini, *Il pittore...*, cit., pp. 47-49.

¹⁵ *Modelli d'arte e di Devozione. Adeodato Malatesta 1806-1891*, Modena - Foro Boario e Reggio Emilia - Convento di San Domenico, catalogo della mostra, Milano 1998, pp. 132-134.

¹⁶ *Lettere all'artista. Testimonianze d'arte nell'Ottocento dall'epistolario di Adeodato Malatesta*, a cura di L. Rivi, Modena, 1998, p. 65. La lettera di Paolo Turtura, Superiore del convento di San Giuseppe, è datata 17 aprile 1843. I rapporti con San Giuseppe si protrarranno a lungo: nel 1850 Malatesta consegnerà la *Crocifissione*, nel 1864 la *Fuga in Egitto*. Alla fama bolognese di Malatesta contribuirà anche *Tobiolo ridona la vista al padre* (Modena, collezione privata), esposto a Bologna con entusiastiche critiche nel dicembre 1843, cfr. *Modelli...*, cit., pp. 138-141.

¹⁷ Su Guardassoni cfr. almeno *Alessandro Guardassoni 1819-1888. Nel centenario della morte*, Bologna - Palazzo dei Congressi, catalogo della mostra a cura di M. Bini e C. Poppi, Bologna, 1988, e *Alessandro Guardassoni (1819-1888). Disegni bozzetti dipinti ed altre cose*, Bologna - Galleria d'Arte il Caminetto, catalogo della mostra a cura di A. Zacchi, Bologna, 1997.

¹⁸ Soprattutto a Porretta e Castel di Casio, cfr. R. Zagnoni, *Dipinti di Alessandro Guardassoni (1819-1888) in montagna*, in "Nuèter", XV, 29, 1989, pp. 6-10.

¹⁹ *Lettere...*, cit., p. 69.

Patrizia Cantelli

RESTAURI: TECNICHE E METODOLOGIE DI INTERVENTO

Il dipinto ad olio su tela cm.190x140 che rappresenta *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Carlo Borromeo* della Chiesa di San Nicolò di Granaglione, ha portato alla luce un'opera composta dall'assemblaggio di due tele, di cui la parte superiore sostituita presumibilmente nell'ottocento per motivi a noi ignoti.

Le colle utilizzate nel precedente restauro avevano reso la tela fragile, testimonianza ne erano i numerosi tagli e la rigidità strutturale. La rimozione della fodera, dalle tracce di "pasta", ed i trattamenti emollienti hanno ammorbidito la tela prima della nuova "rintelatura", effettuata dopo il consolidamento del colore e della preparazione con colla animale. La planarità ottimale per la conservazione si è ottenuta con la tensione del dipinto su di un nuovo telaio di abete stagionato e trattato con antitarlo. In passato il raccordo cromatico fra le due tele aveva apportato velature su tutta la superficie che ottenebravano i colori autentici, l'asportazione di queste ha riportato la pittura all'originalità. Stuccature, ritocco a velature con sfumature adeguate al colore originale, e verniciatura nebulizzata, hanno completato il recupero.

La Chiesa di Boschi, ospita all'interno i quattro dipinti restaurati: *San Tommaso*; *San Petronio e San Domenico offrono la città di Bologna alla Trinità*; *Misteri del Rosario*; *Incoronazione della Vergine*, e la scultura di S. Agostino.

Tutti i dipinti erano ricoperti da abbondanti strati di muffe sul recto e sul verso, che proliferano in presenza della cellulosa della tela e dei leganti proteici esistenti nelle colle animali, ed affioranti sul tessuto originale, o nelle paste di rintelato, non opportunamente trattate con biocidi. Tali microrganismi si sviluppano con una umidità superiore al 65-70%, e ad una temperatura superiore a 15° costante, e sono particolarmente dannosi in quanto assorbono e si nutrono della cellulosa, danneggiando irreparabilmente tale supporto.

Il *San Tommaso*, cm. 145x76, con cornice a mecca, come detto in precedenza era infestato da attacchi microbiologici che avevano ricoperto recto e verso fino alla non identificazione del soggetto iconografico. L'eliminazione delle muffe ed un trattamento disinfestante e preventivo con biocidi, ha risolto questa problematica dovuta all'umidità ma anche alle colle applicate nella precedente fodera. Solventi organici (idrocarburi terpenici) hanno rimosso i vecchi ritocchi estesi oltre le lacune e riammobilitato la vernice dalla quale sono stati eliminati sedimenti estranei.

Il raccordo cromatico, con ritocco ad imitazione delle sfumature coloristiche circostanti ed una leggera verniciatura hanno concluso il restauro ridando visibilità ad un'opera che era completamente appannata.

San Petronio e San Domenico offrono la città di Bologna alla Trinità, ripete nell'iconografia il tema del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo, presente anche in un altro dipinto all'interno della Chiesa: *Trinità che incorona la Vergine*, sicuramente per la presenza dell'Oratorio di fronte alla Chiesa dedicato allo stesso culto per una particolare devozione rivolta al mistero divino.

Il dipinto cm. 170 x105, necessitava di una manutenzione ordinaria e di una pulitura atta ad asporta-

re quei ritocchi spesso inadeguati eseguiti in restauri purtroppo abbastanza recenti.

Anche su questa opera per le condizioni di particolare umidità relativa della Chiesa si è voluto prevenire un deterioramento biologico con adeguati trattamenti, e con la stesura di una resina sintetica (Beva), al 20%, sul recto ed sul verso, che mantiene anche una buona elasticità del supporto.

La verniciatura ed i ritocchi imitativi, con sfumature di raccordo con l'originale, hanno migliorato l'armonia del dipinto, restituendo una adeguata leggibilità estetico-cromatica all'opera.

Nei *Misteri del Rosario*, cm. 180x135, è ricavata una apertura a forma di nicchia, incorniciata con stecche intagliate e dorate, come del resto i lati esterni dell'opera, in cui è inserita un'altra pittura con il simbolo Mariano.

Presente nella Chiesa sicuramente già dal 1844, in quanto nominato nell'inventario del libro: "Chiese parrocchiali della diocesi di Bologna", stampato in quello stesso anno.

Anche se già restaurato di recente, gli attacchi microbiologici ritrovati in tutte le opere di questa Chiesa, hanno reso necessario un intervento di manutenzione, che innanzitutto ha ripristinato la superficie anteriore e posteriore dalle muffe.

Con una leggera pulitura che ha rimosso esclusivamente agenti estranei all'opera, si è evidenziata sul lato inferiore la scritta: "REGINA SACRATISSIMI ROSARII", eseguita su una preparazione con foglia d'oro, e sulla parte sinistra la firma dell'autore: NICOLAE. L'attribuzione a Nicola Bertuzzi, detto l'Anconitano è scaturita dagli studi del prof. Zacchi, nel corso del restauro.

Gli interventi precedenti: foderatura, sostituzione del telaio, ritocchi a velatura e a selezione cromatica, ritenuti validi, sono stati controllati; dopo la pulitura si è concluso il restauro, con un trattamento emolliente per la vernice, e l'integrazione pittorica di lacune sparse.

Delle cornici del perimetro esterno solo quella inferiore è originale, le altre sono state intagliate su questo modello ma non completate con la foglia d'oro, bensì dipinte con porporina, ora ossidata, presente anche nella incorniciatura interna che racchiude la nicchia.

Su tutte le parti lignee compreso il telaio, il trattamento antitarlo disinfestante e preventivo, è stata la prima operazione, seguita dall'asportazione della porporina che snaturava la ben conservata foglia sottostante. Le tre stecche rifatte sono state completate con la foglia d'oro con le stesse procedure del passato.

L'opera ad olio su tela, che rappresenta *l'Incoronazione della Vergine*, cm 172x131, riscoperta durante questi restauri, ed attribuita ad Adeodato Malatesta, dal prof. A. Zacchi, era notevolmente alterata nella pellicola pittorica dalla presenza di muffe affioranti in superficie e da ritocchi ad olio che avevano ricostruito particolari mancanti nel cielo inondato di luce dorata e sulla figura del Padreterno.

Nella parte inferiore centrale una spessa stuccatura sopraelevata di mm. 4 circa dalla tela, con toppa sul verso, deturpava la planarità; e sollevamenti diffusi della preparazione biancastra a base di gesso creavano ulteriori problemi conservativi.

Si è proceduto parallelamente con il consolidamento pittorico e l'asportazione delle muffe, e relativo trattamento con biocida.

Lo stucco sporgente è stato ridotto con impacchi di acqua tiepida e bisturi.

Il quadro ancora in prima tela, di spessore sottile, era stato malamente rinforzato con l'incollaggio sul verso di uno strato di carta velina e colla animale, asportati con umidificazione di queste sovrastrutture. Vista la fragilità della tela si è pensato alla foderatura come soluzione per questa problematica; il rimontaggio è stato effettuato sul telaio originale risanato, trattato con antitarlo e rinforzato strutturalmente con una traversa centrale, posta orizzontalmente, in legno invecchiato e trattato. I vecchi ritocchi ad olio polimerizzato, particolarmente tenaci hanno richiesto l'uso di un aiuto meccanico da affiancare a quello solvente dell'emulsione di cera bianca o "pappina" con dime-tilformammide al 5%, che ha permesso di lavorare in modo graduale e controllato, e con una un'azione localizzata, a differenza di solventi usati senza supportante.

Stucature e ritocchi a velature hanno concluso il restauro insieme alla stesura di vernice nebulizzata.

Ed infine la scultura a tutt'ondo, in terracotta naturale h. cm 62, che rappresenta *S. Agostino*, mostrava una friabilità superficiale in diverse zone del modellato, causata dagli agenti atmosferici a cui è stata sottoposta. Comunque la compattezza originaria della terracotta esente da crepe di cottura, determinata dall'abilità del plasticatore unita a buone conoscenze tecniche, ha contribuito a preservarla da danni maggiori di quelli rilevati.

Sicuramente policroma, ha perso ogni traccia di colore originale, i residui di una stesura bianca, era-

no le tracce di una manutenzione protettiva, in cui è stato cambiato il colore della ridipintura rispetto all'autenticità iniziale. La fragilità della mano destra, in quanto aggettante, si denotava nella perdita di tutte le dita, ed anche il pastorale sorretto dalla stessa era smarrito.

Tutta la scialbatura è stata rimossa con decapant e aiuto meccanico di bisturi e specillo, soprattutto sulle parti graffite in cui si era depositato uno spesso strato materico.

Sotto la base di appoggio tracce di cemento che fissavano la scultura nella nicchia, e che ora davano instabilità al giusto equilibrio, sono state pareggiate con un piccolo scalpello.

Le dita ricostruite con un modellato ispirato all'altra mano, con un materiale inerte, resistente all'umidità e al calore, sono state differenziate cromaticamente con un leggero sotto tono. Il pastorale è stato sostituito, con uno di ottone invecchiato e trattato seguendo un criterio non imitativo. Una stesura di cera microcristallina protettiva, ha concluso il restauro.