

Renzo Zagnoni - Patrizia Moro

RESTAURATO UN AFFRESCO CINQUECENTESCO A MONTOVOLO

[Già pubblicato in "Nuèter noialtri - Storia, tradizione e ambiente dell'alta valle del Reno bolognese e pistoiese", a. XXXIII, n. 66 (dicembre 2007), pp. 283-296.

© Gruppo di studi alta valle del Reno

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

Il 9 settembre scorso, festa della Natività della Madonna che si celebra da secoli a Montovolo, si è svolta la cerimonia dell'inaugurazione del restauro di uno degli affreschi che si trova sulla parete destra della chiesa di Santa Maria della Consolazione. La realizzazione del restauro, curato da Patrizia Moro, è stata resa possibile grazie al finanziamento dell'Associazione Amici di Montovolo.

Riportiamo qui di seguito le relazioni che in quella occasione hanno tenuto Renzo Zagnoni e Patrizia Moro.

La storia dell'altare, dell'affresco e la devozione ai santi Rocco, Sebastiano ed Acazio

di Renzo Zagnoni

L'altare

L'affresco di cui oggi si inaugura il restauro si trova oggi sulla parete sinistra di Santa Maria della Consolazione di Montovolo. Nel passato funse da pala di uno degli altari laterali della chiesa, che oggi è però scomparso, probabilmente smantellato in occasione dei restauri del 1925.

La costruzione di cinque altari laterali con le relative immagini fu il frutto della diffusione dell'uso di erigere altari di giuspatronato privato nelle chiese, che si cominciò a diffondere fra il XV ed il XVI secolo, lo stesso periodo al quale è stato datato l'affresco da Rosalba d'Amico. Sembrerebbe dalla documentazione che fosse proprio questo il primo altare a sorgere, sicuramente in relazione ad una delle epidemie pestilenziali che si propagarono in Italia ed in Europa fra Quattro e Cinquecento, come farebbe ipotizzare la presenza dei Santi Sebastiano e Rocco. Gli altri altari risultano infatti dotati di dipinti probabilmente successivi, fino all'ultimo ad essere realizzato, quello che si trova nell'unica cappella laterale, nella parete destra della chiesa, dedicato alla Madonna del Rosario, che risale agli anni compresi fra il 1669 ed il 1673¹.

Questo altare fu fondato probabilmente dai Pesci, poiché alla fine del Seicento era di giuspatronato di quella famiglia, come risulta sia dalla visita pastorale del cardinale arcivescovo Giacomo Boncompagni del 1692 (il quinto altare viene descritto così: *Divo Rocho dicatum quod est eorum de Piscibus*²), sia da un inventario senza data, ma riferibile alla metà del Seicento (*Il quinto altare è intitolato di San Rocco et è di ius patronato del signore Francesco Pesci*³); quest'ultimo documento ci informa che la dotazione dell'altare era davvero scarna poiché consisteva solamente in una pezza di terra castagneta di due tornature, col cui ricavato si dovevano fare celebrare dodici Messe all'anno.

L'inventario del 9 settembre 1751 risulta particolarmente interessante poiché descrive in modo preciso la situazione dell'altare a metà del Settecento⁴:

Altare de Santi Sebastiano, Rocco ed Accazio, annesso a quello del Santissimo Crocefisso.

La tavola [termine generico per definire il dipinto] è dipinta nel muro e rappresenta li tre sopradescritti Santi, contornata da scultura di gesso nel muro della chiesa. Un sopracielo di noce buono, corniciato dattorno. Una scaffetta doppia e buona di noce corniciata. Quattro candeglieri di ottone. Una croce di legno sopra tre monti, colorita di nero e filetti d'oro e sopra un Crocefisso di stucco. Tre cartelle solite d'altare con sue cornici lisce di legno. Due busti di legno coloriti, uno del Signore l'altro della B.V. Maria. Due brazzi di ferro conficati lateralmente all'altare nel muro, uno per parte. Una pietra sacra di marmo nella mensa dell'altare suddetto, con sua tela cerata sopra. Un pallio di cataluffo, guarnito di cordella e frangia falsa d'oro, col suo telaro di legno, il tutto vecchio. Una pradella di legno con cima compagna, per riguardo del pallio. Una lampada piccola di ottone, con sua corda e girella di legno. Una nicchia sull'altare suddetto con la statua portatile di Sant'Antonio Abbate.

La cornice in gesso risale sicuramente all'inizio del Settecento, oltre che per evidenti motivi stilistici, per il

fatto che l'inventario del 12 giugno 1724 la definisce: *fatto di novo in scultura*⁵.

I Santi Rocco e Sebastiano

La presenza in questo affresco delle immagini dei due Santi è da collegare al motivo stesso della sua realizzazione, poiché essi, separatamente, ma più spesso congiuntamente, vennero invocati come protettori contro la peste.

Nonostante la larghissima diffusione del culto di San Rocco in tutta Europa, le notizie relative alla sua vita sono poche e frammentarie. L'unica notizia sulla quale concordano tutte le fonti è che nacque nel secolo XIV a Montpellier in Francia. Le altre informazioni sono tratte da una *Vita* composta dopo il 1430 in Lombardia, ed i fatti in essa narrati sarebbero da collocare nella seconda metà del Trecento. Secondo quest'ultima fonte Rocco nacque da genitori nobili e facoltosi. Rimasto orfano, per amore di Cristo e per intraprendere una vita da eremita vendette tutti i suoi beni, li diede ai poveri e si avviò in pellegrinaggio verso Roma. Proprio durante il viaggio scoppiò un'epidemia pestilenziale cosicché Rocco si dedicò all'assistenza degli ammalati fermandosi presso Acquapendente, dove operò anche dei miracoli. Passando per Cesena giunse a Roma dove guarì un cardinale e fu presentato al papa. Dopo tre anni intraprese la via del ritorno in Francia, passando da Rimini, Novara e Piacenza, dove fu a sua volta colpito dalla peste; per questo si ritirò in un bosco per pregare in attesa della morte. Fu visitato da un angelo che per lui fece sgorgare una sorgente, mentre un cane, divenuto un altro dei suoi tipici attributi iconografici, gli portava ogni giorno del pane. Fu assistito dal nobile Gottardo Pallastrelli, che per il suo esempio si convertì. Guarito dalla peste riprese il viaggio verso la sua patria; una versione della vita lo dice vittima di un arresto presso Angera presso il lago Maggiore, imprigionato come spia, cosicché sarebbe morto in carcere cinque anni dopo; una seconda afferma che ritornò a Montpellier, dove morì in odore di santità.

La diffusione del culto fu vastissima a cominciare dalla seconda metà del Quattrocento, periodo nel quale venne inserito fra i quattordici santi ausiliatori, con lo specifico compito di protettore contro la peste. L'ospedale a lui intitolato con la relativa chiesa, costruiti all'inizio del Cinquecento a Roma presso il porto di Ripetta ebbe grande importanza durante le epidemie di peste del 1522, 1527 e 1530⁶.

Quanto a San Sebastiano, le notizie storiche sicure sono solamente il martirio a Roma e la sepoltura *in catacumbas* avvenuta il 20 gennaio, il *dies natalis* che è divenuto la data della festività. La leggenda, contenuta nella *Passio S. Sebastiani* scritta nel secolo V, lo presenta come un soldato romano originario della Gallia, che dopo essersi trasferito a Milano si arruolò nell'esercito imperiale, fino ad essere compreso fra le guardie personali degli imperatori Diocleziano e Massimiano. Divenne ben presto cristiano e dalla sua posizione di soldato ebbe la possibilità di aiutare altri cristiani incarcerati a Roma e di diffondere il vangelo; proprio la sua costanza nella professione della fede cristiana fece sì che venisse a sua volta accusato e condannato ad essere giustiziato per mezzo delle frecce, dopo che aveva proceduto alla sepoltura di altri martiri, i Santi Quattro Coronati. Portato in un "campo" e legato ad una colonna fu sottoposto al supplizio delle frecce, che furono così numerose sul suo corpo, da farlo apparire come un riccio, come si esprime la *Passio: quasi ericius ita esset irsutus ictibus sagittarum*. Dopo questo primo supplizio il suo corpo fu abbandonato nello stesso luogo poiché i carnefici lo ritennero ormai morto, ma la vedova cristiana di nome Irene moglie del martire Castulo che si era recata sul luogo per dare sepoltura al cadavere, si accorse che era ancora vivo, lo soccorse e lo curò nel suo palazzo sul Palatino, cosicché guarì miracolosamente. Egli però non ascoltò i consigli degli altri cristiani, che lo sollecitavano ad abbandonare Roma, anzi affrontò nuovamente i due imperatori, che stavano facendo un sacrificio nel tempio di Ercole, per proclamare di nuovo la sua fede in Cristo; Diocleziano lo fece nuovamente arrestare e lo condannò ad essere bastonato nell'ippodromo del Palatino, per gettare poi il suo corpo nella cloaca massima per evitare che i cristiano lo recuperassero, lo seppellissero onorevolmente e lo venerassero; il santo apparve però ad un'altra matrona di nome Lucina, che ne recuperò le spoglie mortali. Secondo la *Passio* dunque lo strumento del martirio non furono le frecce, ma il bastone, che però nell'iconografia non si trova quasi mai. Fu così sepolto presso la tomba dei Santi Pietro e Paolo sulla via Appia nel cimitero *ad catacumbas*, dove fu poi fondata una basilica dedicata agli apostoli, che oggi invece porta il titolo del martire.

Sebbene molti degli elementi di questa narrazione risultino del tutto frutto della fantasia del compilatore della *Passio*, il complesso non risulta antitetico rispetto alle poche notizie certe ed anzi alcuni di essi sono del tutto congruenti con le fonti storiche sicure: il martirio romano, la sepoltura nel cimitero *ad catacumbas* ed il periodo del martirio, che avvenne ai tempi di Diocleziano, cioè fra la fine del III e l'inizio del IV secolo dopo Cristo. Anche l'appartenenza di Sebastiano all'esercito risulta decisamente probabile.

Sebastiano fu considerato il terzo patrono della Chiesa romana dopo Pietro e Paolo, per questo il suo culto

si diffuse amplissimamente soprattutto in occidente, con la festa fissata al 20 gennaio; fu venerato anche in oriente con la festa al 18 dicembre. Le reliquie sono conservate a Roma ed anche a Soisson in Francia, dove alcune ossa vennero traslate nell'826.

La scelta di Sebastiano come potente protettore contro le epidemie di peste venne interpretata nel passato come legata al supplizio delle frecce, messe in relazione con le "frecce" del castigo divino, rappresentate dalla piaghe che la malattie provocava. Più probabile l'interpretazione che lega questa speciale protezione ad un fatto, narrato da Paolo Diacono nella sua *Historia Langobardorum* ed avvenuto a Roma 680: nei mesi estivi di quell'anno si diffuse a Roma un'epidemia che cessò quasi subito, ed il miracolo fu attribuito dal popolo all'intercessione del martire; la spiegazione sarebbe dunque da riferire ad un fatto storico, non dal motivo delle frecce, che fra l'altro nell'iconografia compaiono solamente dopo il Rinascimento.

Proprio le vicende narrate dalla *Passio* del V secolo spiegano l'evoluzione dell'iconografia: infatti nei secoli alto medievali venne rappresentato vestito, con gli attributi tipici dei martiri, la croce, la palma e la corona della gloria; nel pieno medioevo risulta ritratto come un cavaliere con arco e frecce; è solamente nel Rinascimento che si diffonde l'iconografia, che poi prevalse, che lo mostra coperto solamente da un perizoma e colpito da frecce, a volte molte a volte poche, in modo da somigliare ad un istrice, come affermava la *Passio* del V secolo⁷.

La scelta dei Santi Sebastiano e Rocco per l'affresco di Montovolo è dunque da collegare sicuramente ad una delle epidemie pestilenziali, che, dopo la prima del 1348 collegata alla grave crisi della metà del Trecento, continuarono a diffondersi anche nella montagna bolognese per tutto il Quattrocento e fin verso il 1530; così si esprime a tale proposito Lorenzo Del Panta: *nel complesso, tutto il periodo che va dal 1348 al 1530 può senz'altro dirsi dominato in assoluto dalla peste*⁸. I due santi furono infatti invocati contro quella malattia, il primo per esserne stato contagiato, per aver curato gli ammalati e per esserne in seguito guarito, mentre la mentalità popolare vide le piaghe provocate dalla malattia, nelle piaghe provocate dalle frecce che colpirono San Sebastiano.

Il San Rocco di Montovolo è vestito con gli abiti del pellegrino e mostra il suo principale attributo iconografico, la piaga della peste, nell'atto di abbassare una specie di calzamaglia che gli copre anche l'altra gamba. Il San Sebastiano di Montovolo mostra invece una particolarità iconografica, poiché sul suo corpo non compaiono le frecce, ma solamente le ferite da esse provocate. Si tratta di un fatto che conferma la datazione all'inizio del Cinquecento, poiché, come abbiamo visto, gli attributi iconografici più antichi sono diversi, ma soprattutto perché, nella diocesi bolognese, il cardinale Paleotti nelle sue prescrizioni relative alle immagini sacre (*Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, pubblicato nel 1582) sostiene che la rappresentazione senza le frecce è errata. Anche G. A. Gilio nella sua opera *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi dei pittori*, pubblicato nel 1564, affermò che era esatta la raffigurazione di *S. Sebastiano pieno di Grezze così da rassomigliare ad un istrice*, secondo quanto affermava la *Passio* del secolo V.

Sant'Acazio

Il culto di questo Acazio è presente a Montovolo fin dal secolo XIII, quando si diffuse la leggenda relativa alla sua vita ed al suo martirio. Questo testo ci presenta un personaggio, che sarebbe vissuto ai tempi dell'imperatore Adriano (117-138) e di Antonino a lui associato nell'impero, come un comandante dell'esercito imperiale convertitosi al culto del vero Dio; egli fu valoroso e vinse in battaglia, ma tale vittoria fu il frutto dell'intervento diretto dell'arcangelo Michele, un fatto che indispettì gli imperatori, che decisero di muovere contro le schiere di Acazio: per questo concentrarono su Montovolo una grandissima quantità di soldati guidati da altri re pagani per la battaglia finale. I soldati di Acazio furono nutriti miracolosamente sul Montovolo ed il comandante-santo respinse l'ultimatum dei re pagani pregando Dio, Cristo, la Vergine e l'arcangelo Michele. Acazio ed i suoi diecimila compagni vennero catturati, coronati di spine e flagellati, ma essi gioirono del martirio; al termine delle torture vennero crocefissi agli alberi dello stesso monte, mentre Acazio li sosteneva nella fede pronunciando il credo cristiano. Anche il momento della giornata nel quale avvenne il martirio risulta significativo, poiché fu l'ora nona come per Cristo, il martire per eccellenza e l'esempio per tutti gli altri martiri; e ad essa si collegarono analoghi avvenimenti come un terremoto e la terra che si aprì. La leggenda risulta la rielaborazione di un'altra leggenda, considerata dai Bollandisti del tutto inattendibile, relativa ad un santo omonimo; i racconti narrati da una *passio* diffusasi nei secoli XII e XIII risultano del tutto analoghi, con la conversione dell'intera schiera dei diecimila soldati, la loro crocifissione sul Monte Ararat in Armenia con l'intervento di altri re pagani⁹.

Si tratta di una leggenda che il Palmieri definì popolare, ma che si può spiegare in modo più coerente

nella prospettiva di un'ipotesi avanzata da Alfeo Giacomelli nel 1983¹⁰. Per quest'ultimo autore il racconto leggendario sarebbe stato introdotto dai canonici della cattedrale bolognese, da cui dipendeva Montovolo, ed in particolare dall'arcidiacono Ottaviano Ubaldini; i motivi sarebbero da ricercare nella particolare temperie della Bologna nella prima metà del Duecento, una Bologna guelfa ed anti-imperiale, che riconosceva nell'imperatore Federico II lo scomunicato, l'eretico ed il frequentatore di pagani e musulmani, ma in relazione al presente, nemico dell'autonomia delle città italiane centro-settentrionali. La leggenda vuole infatti esaltare la *civitas* bolognese e la sua potenza morale e militare invitando in questo modo alla lotta contro l'imperatore, allo stesso modo di Acazio, figura del cristiano che combatte la potenza del paganesimo; egli infatti intraprende a sua volta una lotta cruenta contro imperatori pagani, figura evidente di Federico II, che alla fine provocano il martirio suo e dei diecimila compagni. Questa interpretazione della leggenda di Sant'Acazio potrebbe anche essere importante indizio di una riappropriazione dei culti di Montovolo da parte della canonica di San Pietro; in questo modo la funzione culturale e sociale originaria dei culti presenti sul monte da secoli venne interpretata in modo nuovo, fino a identificare la chiesa di Santa Maria, ricostruita nel 1211, e la nuova di Santa Caterina, costruita in questo stesso periodo, in un vero e proprio santuario nazionale bolognese nella montagna, centro di irradiazione del nuovo potere cittadino strettamente legato al vescovo ed al capitolo della cattedrale. Secondo questa ipotesi, sicuramente affascinante e fondata su saldi elementi storici, le chiese di questo sacro monte sarebbero state investite del compito religioso e politico di rappresentare simbolicamente il potere cittadino nei territori di recente riconquistati alla giurisdizione cittadina, richiamando gli abitanti al centro politico e religioso della città, in modo da rappresentare il simbolo sia dell'unità della diocesi, sia soprattutto del contado comunale, rispetto alla precedente disgregazione politica iniziata con la conquista longobarda e perpetuata per secoli.

Proprio la presenza a Montovolo del culto verso questo santo fin dal secolo XIII è stato il principale motivo per il qual, già nel 2003, proposi l'identificazione del santo guerriero rappresentato in questo affresco con Acazio¹¹, confermano la proposta di Oriano Tassinari Clò del 1987, ricordando che anche dal punto di vista iconologico le altre identificazione proposte risultano del tutto incongruenti: non può infatti trattarsi né di San Giorgio, per la mancanza del drago ed eventualmente della fanciulla, né di San Fabiano, che fu un pontefice e non un guerriero; anche l'identificazione con San Michele, il cui culto è fortemente presente su questo monte, risulta del tutto incongrua per la mancanza sia del demonio, sia della bilancia e di qualsiasi altro attributo iconografico¹². Ma i motivi fondamentali dell'identificazione sono sicuramente quelli di carattere storico di cui abbiamo parlato, che lasciano poco adito a dubbi. Del resto nei secoli XVII e XVIII, quando la chiesa dipendeva ancora dalla canonica metropolitana di San Pietro, tale identificazione era pacifica, come dimostrano vari inventari, dei quali ricorderò solamente quello del 12 giugno 1724, che oltre ai santi Rocco e Sebastiano cita appunto *Accattio*¹³ e quello del 9 settembre 1751 che recita: *altare de Santi Sebastiano, Rocco ed Accazio, annesso a quello del Santissimo Crocefisso*¹⁴. Un'ulteriore osservazione corrobora in modo coerente l'identificazione: nel labaro che il Santo reca in mano si nota la rappresentazione di un'aquila, che è del tutto congruente con l'affermazione della leggenda, secondo la quale Acazio era un comandante dell'esercito imperiale, il cui simbolo è appunto l'aquila.

Tre nuovi elementi iconografici: una lepre, un coniglio e due castagne

Singolare e non facilmente spiegabile la presenza di tre particolari che il restauro ha permesso di mettere in evidenza: una lepre o un coniglio, un topo e due castagne. Premesso che la presenza di queste immagini potrebbe più semplicemente essere spiegata con la semplice fantasia del pittore, che, oltretutto mostra nella sua opera di essere non particolarmente colto e quindi non necessariamente conscio dei significati simbolici di queste tre piccole immagini, avanderò comunque qualche proposta di interpretazione¹⁵.

La lepre, o il coniglio del tutto identificabile con essa, si trova nella parte bassa del dipinto sotto San Rocco. Nell'antichità data la sua grande sensualità che porta ad un'inesauribile fecondità venne messa in relazione a Venere. Nel mondo cristiano può assumere anche aspetti positivi ed alludere, se bianco, alla castità o alla vittoria sulle passioni; ma questo non è il caso del nostro animale che si presenta di colore più scuro. Un'altra caratteristica dell'animale, che riesce a sfuggire ai suoi inseguitori per essere particolarmente veloce, potrebbe renderlo simbolo dell'uomo che riesce con la sua volontà a sfuggire alle tentazioni ed a rivolgersi a Dio: un'interpretazione che meglio si attiene al fatto che sia stato collocato dal nostro pittore ai piedi di San Rocco. In altre situazioni del resto l'immagine assume una connotazione negativa: lo stesso motivo della corsa e della velocità può alludere anche alla lascivia ed alle passioni e tentazioni peccaminose che il santo

deve vincere, allo stesso modo del maiale spesso accoppiato al grande anacoreta Antonio Abate. Quanto al topo, si trova sempre nella parte bassa del dipinto, poco sotto il San Sebastiano. Normalmente a causa del fatto che si riproduce molto velocemente e spesso provoca danni ai cibi conservati, a causa della sua grande voracità, è spesso visto con una connotazione negativa, in relazione alle forze che si contrappongono all'uomo e sono mosse dal demonio; per questo l'interpretazione prevalente di questo simbolo lo collega direttamente al diavolo divoratore. Viceversa un'interpretazione positiva lo vede come segno del passaggio dalla vita alla morte, di cui i due santi martiri Sebastiano ed Acazio sono evidente esempio. Infine le due castagne ritratte a destra del topo, data la sua posizione sottostante il San Sebastiano e dato il fatto che è racchiusa in un riccio ricco di aculei, potrebbe riferirsi ai tormenti del Cristo, soprattutto alla corona di spine, direttamente collegabile con le frecce che colpirono il corso del Santo. La stessa caratteristica del frutto in altri contesti la rende simbolo di castità e di purezza, poiché essendo protetta dal riccio spinoso evoca qualche cosa di prezioso che deve essere protetto; un fatto che si può collegare anche al fatto che nel nome è contenuta anche la parola *casta*; ed anche questa interpretazione può in qualche modo collegarla al Santo. Il fatto poi che l'albero di castagno germoglia prestissimo dopo essere stato tagliato, potrebbe anche alludere alla resurrezione di Cristo. Un'interpretazione meno complessa, ma probabilmente più aderente al contesto territoriale, farebbe pensare che il pittore abbia voluto rappresentare il cibo fondamentale anche di questa parte della montagna, fin dai secoli dell'alto Medioevo.

Il restauro dell'affresco

di Patrizia Moro

Prima di qualsiasi intervento di restauro si è analizzato l'affresco tecnicamente ed artisticamente, ossia la sua struttura fisica e il *modus operandi* dell'artista; innanzitutto, esso è databile attorno alla fine del 1400 ed inizi del 1500 come raffigurazione votiva per l'altare di San Rocco posto sotto.

Il dipinto si presentava privo di cornice, poiché essa è settecentesca come lo documentano anche fonti reperibili presso l'Archivio Arcivescovile di Bologna, e probabilmente di dimensioni più ampie, ciò lo si evince da resti di intonaco che giacevano sotto la cornice mancante. Probabilmente, al momento della realizzazione delle cornici esso o si presentava, lungo i bordi, già in uno stato conservativo critico, oppure si ha avuto l'intento di ridare un nuovo aspetto all'opera d'arte volendo conferirgli, forse, secondo il gusto dell'epoca, una maggiore importanza.

Abbiamo denominato tale opera d'arte come affresco, ma in realtà, si è di fronte ad un mezzo fresco, tecnica comunque assai più usuale del vero "buon fresco" (descritta minuziosamente da Cennino Cennini). Infatti, qui, l'artista ha steso l'intonaco e, quando esso era ancora fresco, vi ha dato una mano di colore che fungeva da base, poi ha inciso, con una punta metallica, quasi per intero la raffigurazione da lui composta così che nel momento della stesura dei pigmenti tale operazione fosse facilitata. Dopo la stesura della base, vi furono applicati i pigmenti, i quali, per la maggior parte, furono dati a secco: cioè pigmento puro mescolato con legante (bianco d'uovo, calce, caseina, oli...) che in questo caso, forse era oleoso. Gli ultimi pigmenti dati furono il bianco, il quale è ben visibile nelle lustrature chiare nei capitelli e nel fondo soprastante le arcate con i Santi martiri; ed il nero che funge da contorno e finitura a tutti gli elementi rappresentati nell'affresco.

Per inciso, una notazione significativa è stato il constatare come sia pervenuta a noi oggi solamente l'incisione della spada di Sant'Acazio, mentre tutto il resto dell'affresco presenta in buono stato quasi tutte le cromie originarie; si è pensato che la spada fosse ricoperta da una lamina metallica preziosa, forse argento, che col tempo si sia ossidata od addirittura, sia stata portata via. La medesima sorte è accaduta al colore blu del cielo o fondo, il quale, oggi, è rimasto visibile in pochissime zone: presumibilmente si trattava di un pigmento macinato prezioso, probabilmente di smalti, che col susseguirsi di carestie ed eventi bellici è stato asportato per poi essere venduto. E' quasi da escludere che esso sia caduto col passare del tempo, poiché in fase di pulitura esso si presentava annesso all'intonaco dell'affresco.

Tale opera fu eseguita in tre "giornate", ossia tre furono le stesure d'intonaco che servirono per realizzarla; ciò lo si evince dalla giunzione dell'intonaco, assai ben visibile, in corrispondenza delle aureole dei martiri e l'altra con l'inizio delle gambe dei personaggi.

Come primo intervento di restauro, dopo l'analisi del manufatto artistico, si è intrapresa un'attenta campagna di consolidamento per ridare coesione all'intonaco sulla superficie muraria con malte atte allo

scopo; successivamente, si è proceduto con l'intervento di stuccatura grazie al quale si sono risarcite le lacune presenti sulla superficie pittorica.

L'operazione più delicata, e seguita anche dalla supervisione della Dott.ssa Rosa D'Amico in qualità d'ispettrice della Sovrintendenza, è stata quella della pulitura, la quale ha richiesto un attento esame e studio del prodotto utilizzato per ottenere un risultato omogeneo ed allo stesso tempo rispettoso dell'antichità dell'opera; la pulitura è stata all'insegna nel rispetto della patina del tempo lasciata su di essa, ossia "... dal punto di vista storico si deve riconoscere che è un modo di falsificare la storia nelle sue testimonianze (come lo sono le opere d'arte), se vengono depurate dalla loro antichità, se cioè si costringe la materia ad acquistare una freschezza, un taglio netto, un'irruenza che contraddica all'antichità che l'opera attesta." Ed ancora: "Dal punto di vista storico, pertanto, la conservazione della patina, come conservazione di quel particolare offuscamento che la novità della materia riceve attraverso il tempo ed è quindi testimonianza del tempo trascorso, non è solo auspicabile, ma tassativamente richiesta." (tratto da: Cesare Brandi, 'Il restauro, Teoria e pratica 1939-1986').

Tale intervento ha comunque messo in risalto vari particolari come: gli elementi architettonici presenti nell'affresco e la bellezza delle raffigurazioni floreali come le ghirlande, i vasi ed il frutto del melograno.

Sono venuti alla luce anche alcuni dei particolari dell'iconografia di San Rocco come il cappello da pellegrino, il bastone e la tunica color terra di Siena naturale sottostante il mantello verde, la quale vuole simulare una sorta di "pellicciotta" realizzata infatti con piccoli segni in nero e bianco come, appunto, per ricrearne il pelo.

Anche nella figura di San Sebastiano, grazie alla pulitura, sono venuti alla luce i rivoli di sangue che contraddistinguono il suo martirio a differenza delle frecce conficcate nel corpo. Oltre a ciò si è potuta notare l'accuratezza nei particolari per l'aver arricchito il basamento della colonna, alla quale fu martirizzato il Santo, con piccole pennellate di rosso e bianco.

Nella raffigurazione di Sant'Acazio è stato possibile notare l'attenzione, da parte dell'autore, nel descrivere i particolari dell'armatura, come quella sorta di cotta reticolata sotto l'armatura stessa e gli elementi decorativi floreali su fondo giallo e su fondo rosso nella manica.

Una particolarità simpatica emersa in fase di pulitura è stata la scoperta delle raffigurazioni di una lepre, un topolino e due castagne.

Per ciò che concerne il ripristino della cornice si è utilizzata una gomma siliconica in pasta atta alla costruzione di un calco e successivamente riempito con vari strati di gesso alabastrino; ottenuto il positivo della cornice, tramite il calco, la si è applicata nella sua sede, un pezzo alla volta. Per compiere tale operazione, dapprima, si sono operati dei fori per immettervi dei perni in vetroresina nel muro così da fungere da supporto per le nuove parti di cornici; successivamente si è stesa, sulla superficie muraria, una piccola base di malta così da fissare perfettamente le nuove parti.

Il restauro della cornice si è concluso con la fase di ritocco pittorico delle lacune nella superficie originaria, mentre, nelle parti nuove si sono utilizzati pigmenti in polvere legati con Carbonato di Calcio dati un poco in sotto-tono per velature. Per ricreare il finto marmo, si sono utilizzati colori ad acquerello in modo che da lontano vi sia una lettura uniforme del manufatto artistico, mentre da vicino si possa scorgere ed identificare il restauro effettuato.

Anche la fine del restauro dell'affresco è coincisa con la fase del ritocco pittorico utilizzando colori specifici ad acquerello ed eseguito a piccole pennellate sottilissime a punta di pennello in modo che da lontano vi sia una lettura uniforme del manufatto artistico, mentre da vicino si possa scorgere ed identificare il restauro effettuato.

Note

¹ Il fatto risulta dalla data scolpita sull'arco di accesso alla cappella e da un'annotazione contenuta nell'Archivio Arcivescovile di Bologna (di qui innanzi AAB), *Archivio capitolare*, codice C.

² AAB, *Miscellanee vecchie*, cart. 577, fasc. 328b, copia delle visita pastorale del card. Boncompagni del 6 giugno 1692.

³ *Ibidem*, fasc. 328e.

⁴ AAB, *Archivio capitolare*, cart. 34.

⁵ AAB, *Archivio capitolare*, cart. 34, fasc. 6.

⁶ Vedi la voce *Rocco*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. XI, Roma 1990, coll. 264-273.

⁷ Vedi la voce *Sebastiano di Roma*, *ibidem*, coll. 775-801.

⁸ L. Del Panta, *Le epidemie nella storia demografica italiana (secoli XIV-XIX)*, Torino 1980, specialmente le pp. 116-129.

⁹ B. Cignitti, *Acacio di Armenia e diecimila compagni*, in "Bibliotheca Sanctorum, vol. I, Roma 1990, coll. 134-136.

¹⁰ A. Giacomelli, *Il santuario di Montovolo: verso il restauro storiografico*, in *La montagna sacra. Tutela, conservazione e restauro del patrimonio culturale nel Comune di Grizzana*, Bologna 1983, pp. 97-137, specialmente le pp. 107-111.

¹¹ R. Zagnoni, *Montovolo, montagna sacra. Guida alle chiese di Santa Maria e Santa Caterina*, Montovolo, 2003, p. 21.

¹² O. Tassinari Clò, *Terra e gente di Vimignano*, Vimignano 1987, pp. 168-170.

¹³ AAB, *Archivio capitolare*, cart. 34, fasc. 6.

¹⁴ AAB, *Archivio capitolare*, cart. 34.

¹⁵ Le informazioni relative a queste simbologie sono tratte da: G. Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1984, pp. 199-200, 333 e L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano 2003, pp. 187, 231-233, 238-241.