



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Il restauro delle pitture murali. Palazzo Gini a Prato

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Il restauro delle pitture murali. Palazzo Gini a Prato / G. Centauro; C. Grandin. - STAMPA. - (2008), pp. 13-70.

Availability:

This version is available at: 2158/371135 since:

Publisher:

Lalli Editore

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

Opus studiorum/ 2

Il restauro delle pitture murali di Palazzo Gini a Prato



In occasione delle celebrazioni per il 100° anniversario della nascita di Leonetto Tintori

Associazione Laboratorio per Affresco 'Elena e Leonetto Tintori'
www.laboratoriotintori.prato.it

© Copyright 2008 by Comune di Prato

© Copyright 2008 by Associazione Laboratorio per Affresco "Elena e Leonetto Tintori"
via di Vainella, 2 – tel. 0574/464016 - 59027 Figline di Prato (PO)

© Copyright 2008 by Lalli Editore, Poggibonsi (SI)
via Fiume, 60 - tel. 0577/93.33.05

ISBN 978-88-95798-14-1

Opus studiorum/ 2

**IL RESTAURO DELLE PITTURE MURALI
PALAZZO GINI A PRATO**

A cura di

Giuseppe A. Centauro

Testi di

Giuseppe A. Centauro, Cristina Gnoni Mavarelli,
Cristina N. Grandin, Enrico P. Paoletti

con un contributo di

Andrea Corsi e Paolo Bartalini

SOMMARIO - Il restauro delle pitture murali di Palazzo Gini a Prato

Presentazioni

- 5 Prefazione del Sindaco di Prato (Marco Romagnoli)
- 6 Un complesso di pitture murali riscoperto in Prato: le sale di Palazzo Gini (Bruno Santi, già Soprintendente per i beni storici, artistici ed etnoantropologici delle province di Firenze, Pistoia e Prato)

Introduzioni

- 7 Il ritrovamento delle pitture settecentesche al piano nobile di Palazzo Gini. Considerazioni su un importante recupero (Cristina Gnoni Mavarelli)
- 11 I restauri di Palazzo Gini, un esempio di recupero del patrimonio pubblico cittadino (Andrea Corsi, Paolo Bartalini)

I restauri

- 13 Il restauro dei dipinti murali di Palazzo Gini: due cantieri emblematici (Giuseppe A. Centauro)
- 21 Problematiche eccezionali riscontrate durante i restauri (Cristina N. Grandin)
- 49 Progetto diagnostico, analisi conoscitiva e saggi preliminari di restauro (Giuseppe A. Centauro, Cristina N. Grandin, Enrico P. Paoletti)

I documenti di cantiere

- 61 Giornale di cantiere (2005). Sala di Apollo (Cristina N. Grandin, Enrico P. Paoletti)
- 66 Giornale di cantiere (2007). Sala Nera (o della Fortuna) (Cristina N. Grandin, Enrico P. Paoletti)



Il Sindaco

E' una scommessa sull'arte. Scommettiamo sull'arte. Il restauro di Palazzo Gini, effettuato dal Laboratorio per Affresco di Vainella, istituzione fondata dal mai dimenticato Leonetto Tintori, rientra nell'itinerario scelto da questa Amministrazione cittadina di fare dell'arte, della cultura, della ricerca un elemento decisivo del futuro sviluppo della città.

Vorrei ricordare che questa scommessa, questo ragionamento strategico di accompagnare la trasformazione del nostro distretto verso una "economia della conoscenza", si traduce simbolicamente nell'operazione di allargamento e di raddoppio del Centro per l'arte contemporanea "Luigi Pecci", che in molti appena qualche anno fa davano ormai per perso, e che invece sta rinascendo con nuove iniziative e anche nuove presenze, se è vero che nei suoi locali si trasferiscono anche corsi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

E, naturalmente, l'attenzione non è rivolta soltanto alla contemporaneità, anche se il profilo di una città "contemporanea" che si proietta nel futuro meglio si attaglia ad affrontare i nodi socio-economici della nostra realtà locale, ma anche al recupero dello stupendo patrimonio artistico che questa Prato, operosa e sempre orientata al fare, ha accumulato nel corso del tempo, sancendo uno dei tratti specifici della nostra identità: l'arte come veicolo, in tutte le epoche, di rappresentazione dei nostri valori comunitari.

Del resto anche la stessa idea di contemporaneità va declinata pure come recupero di tesori inestimabili. Anzi il recupero di questi "tesori" è una costante dell'azione dell'attuale Amministrazione comunale.

Basti pensare che mentre plaudiamo al recupero conservativo di Palazzo Gini – e intendo ringraziare oltre che il Laboratorio per l'Affresco di Vainella, il professor Giuseppe Centauro e i suoi collaboratori che hanno definito il progetto del restauro – è da considerare che un'altra grande opera è in cantiere: la ristrutturazione di Palazzo Pretorio e del Museo Civico, che attendono da quasi un ventennio, e che finalmente questa Amministrazione porterà a compimento, restituendo alla città la sede naturale di capolavori di illustri artisti.

Palazzo Gini, e il suo restauro, fanno parte di questo scenario che ha anche l'obiettivo di restituire funzionalità ad edifici pubblici, di preservare un patrimonio architettonico dalle ricche valenze di cui è costellata la città.

Insomma l'arte rappresenta, per questa Amministrazione, un investimento, nella consapevolezza che non c'è futuro per una collettività se non elabora un proprio immaginario, se non offre di se stessa una propria proiezione culturale.

Marco Romagnoli

Un complesso di pitture murali riscoperto in Prato: le sale di Palazzo Gini

Non credo che possa trattarsi di un'affermazione azzardata, quella con cui si definisce Prato una città d'arte di non secondaria importanza, anche nel contesto di una regione così doviziosa di tali testimonianze come la Toscana. La notevole bibliografia che illustra compiutamente la vicenda storico-artistica di questa operosa città (ormai la seconda nella regione per densità demografica, capace anche di dare ospitalità e integrare comunità straniere che cooperano indubbiamente alla sua prosperità, sempre rilevante nonostante le congiunture internazionali e sempre capace di risollevarsi anche da periodi critici con inesausta vitalità) lo dimostra con incontrovertibile sicurezza.

Dalle notevoli testimonianze del Medioevo e del Rinascimento (e tra queste le presenze di artisti di primissimo piano e con una collocazione peculiare nella vicenda artistica italiana, come Giovanni Pisano e fra' Filippo Lippi) fino all'Ottocento e alle esperienze novecentesche attestate da iniziative anche recenti, in Prato si è costituita una gamma di realizzazioni d'arte di indubbi interesse e qualità, tanto che sembra davvero pletorico ricordarle anche sommariamente in occasioni come questa.

Ma ciò che vorremmo sottoporre all'attenzione di chi legge queste note, è il recupero visivo e conservativo della decorazione parietale – indubbiamente di esecuzione settecentesca, come mostra adeguatamente la composizione aerea, i colori chiari, le figure di grande mobilità: tutti esiti che confermano il riferimento cronologico a questo secolo cortese e raffinato in tutti i suoi aspetti – delle sale cosiddette di Apollo e della Fortuna nel Palazzo Gini, di proprietà comunale e affidato da quest'ultima amministrazione al Laboratorio per Affresco Vainella per il restauro conservativo e le necessarie integrazioni pittoriche allo scopo di restituire alle scene l'integrità formale che ne permetta la migliore visibilità.

Una iniziativa totalmente pratese, quindi, che ha visto impegnata questa istituzione fondata da quel prestigioso maestro del restauro di dipinti murali che fu Leonetto Tintori, purtroppo non sufficientemente ricordato dopo la sua scomparsa, che ha lasciato davvero una lacuna incolmabile tra i restauratori italiani, per la sua inesaurevole esperienza, per le sue considerazioni da grande esperto della materia e delle materie, ma che con la costituzione di questo laboratorio ha indubbiamente continuato – attraverso i suoi allievi e le conoscenze a loro trasmesse – la sua attività.

Quindi, il recupero delle sale di Palazzo Gini, voluto e finanziato dal Comune di Prato, che adibisce questo prestigioso edificio a sede di uffici, porta ancora le tracce inestinguibili del grande restauratore pratese, raccolte dai suoi allievi Cristina N. Grandin ed Enrico Paoletti e coordinate da Giuseppe A. Centauro, autore del progetto esecutivo approvato e seguito con la consueta attenzione ed applicazione da Cristina Gnani Mavarelli, funzionaria della soprintendenza per la zona di Prato, segna un ulteriore, significativo stadio di recupero di una testimonianza figurativa di indubbio interesse (anche se non mancano in Prato importanti cicli decorativi in palazzi pubblici e privati) di un periodo in verità scarsamente considerato, perlomeno in Toscana.

Un risultato di indubbia rilevanza, sia nella prospettiva conservativa che conoscitiva, che merita davvero di esser studiato nelle sue componenti formali e che si va a fruttuosamente aggiungere ai numerosi interventi che negli ultimi tempi hanno caratterizzato la vicenda del patrimonio artistico della città di Prato.

Bruno Santi
già Soprintendente per i beni storici, artistici
ed etnoantropologici delle province di Firenze, Pistoia e Prato

IL RITROVAMENTO DELLE PITTURE SETTECENTESCHE AL PIANO NOBILE DI PALAZZO GINI. CONSIDERAZIONI SU UN IMPORTANTE RECUPERO

Cristina Gnoni Mavarelli

Palazzo Gini poi divenuto Benassai, l'imponente edificio che affaccia sul lato meridionale di Piazza Mercatale, ha ritrovato suggestivi e inediti documenti pittorici della sua veste settecentesca con la riscoperta, in due ambienti al piano nobile, di soffitti affrescati con scene allegoriche. Le significative testimonianze pittoriche riemerse incrementano il patrimonio della decorazione settecentesca della città di Prato che, benché depauperato da eventi calamitosi e distruzioni di vario genere conserva, sia nelle chiese che nei palazzi gentilizi, episodi rilevanti come è possibile constatare anche solo sfogliando il volume dedicato a "Il Settecento a Prato".¹

Il ritrovamento dei dipinti murali a Palazzo Gini, decisamente emozionante in quanto avvenuto a seguito di una scoperta inaspettata anche se per la verità non infrequente quando si opera in edifici storici, sottoposti negli anni a cambiamenti di proprietà e di funzioni, è stato conseguente alla rimozione dei controsoffitti in due sale del palazzo nel corso dei lavori d'adeguamento degli ambienti a sede degli uffici tecnici comunali. Constatata l'importanza delle pitture e le precarie condizioni conservative, che nel caso della cosiddetta Sala della Fortuna ne avevano compromesso quasi integralmente la leggibilità, l'Amministrazione Comunale di Prato decise con concreta e tempestiva sensibilità di procedere al restauro affidandolo al Laboratorio per Affresco di Vainella.

L'intervento, molto problematico soprattutto per la già citata Sala della Fortuna, è stato condotto in modo rigoroso, per metodologia e per operatività, da Cristina Grandin e Enrico Paoletti insieme ad una équipe di collaboratori, già allievi della scuola di Vainella, nata dal magistrale insegnamento di Leonetto Tintori come Giuseppe Centauro, attuale direttore del Laboratorio per Affresco, ha tratteggiato nel saggio seguente. Stimolante ed affascinante è stato seguire il cantiere, quale funzionaria di zona della competente Soprintendenza incaricata della sorveglianza dei lavori, con le delicate scelte metodologiche, i test operativi, le progressive scoperte, le discussioni sull'entità e le modalità delle integrazioni.

Il restauro è stato preceduto e accompagnato in tutte le fasi da una capillare campagna diagnostica volta alla approfondita conoscenza tecnica dei materiali, delle tecniche esecutive, delle cause del degrado e alla verifica delle operazioni effettuate.

Non si ripercorreranno tutte le fasi dell'intervento, esaustivamente descritte e argomentate nelle circostanziate relazioni di Cristina Grandin ed Enrico Paoletti (vedi il saggio di Cristina Grandin e la pubblicazione del giornale di cantiere), ma si evidenzieranno sinteticamente solo alcuni aspetti della complessa campagna di restauro, progettata e articolata in due lotti distinti: il recupero della Sala di Apollo, condotto nel 2005 e quello della Sala della Fortuna, eseguito nel 2007, anche se le prime prove di pulitura risalivano al 2005. Nel restauro della volta decorata con una scena allegorica dove fra molteplici personaggi è riconoscibile il dio Apollo, da cui la provvisoria denominazione dell'ambiente, le operazioni di consolidamento e pulitura sono state effettuate, in modo progressivo e graduale per successivi approfondimenti, secondo una metodologia consolidata riuscendo, dopo vari test, anche a individuare i solventi idonei (soluzione enzimatica) per rimuovere, senza ovviamente intaccare la pellicola pittorica originaria, il colore blu artificiale col quale in epoca recente erano state imbrattate alcune figure. Problematiche sono state, invece, le scelte relative alle integrazioni delle lacune nella superficie pittorica e alle mancanze degli apparati plastici, scelte maturate sulla base delle prove virtuali effettuate grazie ai supporti informatici e dopo un serrato dibattito critico coi restauratori, come dettagliatamente spiega Cristina Grandin nell'articolo qui pubblicato. Vale però la pena di ricordare che per sopperire alla scomparsa della cornice marcapiano in stucco del soffitto e degli apparati plastici angolari raffiguranti con ogni probabilità gli stemmi dei Gini, andati distrutti in epoca antica per una sorta di "damnatio memoriae" della famiglia, è stato messo in atto il procedimento, ovviamente reversibile, di ricorrere a malte speciali opportunamente velate e lievemente modanate al fine di suggerire l'oggetto degli elementi mancanti.

1) *Il Settecento a Prato*, a cura di R. Fantappiè, Milano 1999.

Per quanto concerne la Sala della Fortuna, la cui pellicola dipinta si presentava oltremodo compromessa e annerita, ossidata e pericolante per le combustioni dovute allo sciagurato inserimento della canna fumaria di una stufa, particolarmente delicato e in qualche modo sperimentale è stato l'intervento per quello che era stato considerato "un restauro estremo", espressione solo apparentemente enfatica ma che rispecchiava la situazione di drammatico degrado della pittura all'inizio delle operazioni. A seguito della diagnostica e delle prove di pulitura effettuate, come danno conto Cristina Grandin ed Enrico Paoletti nel puntuale giornale dei lavori, è stato possibile pervenire alla calibrata messa a punto di una metodologia operativa, applicata con criteri differenziati in ogni porzione della superficie e ottenere, dopo il necessario consolidamento, la rimozione pressoché totale dello spesso strato di nero fumo che era penetrato in profondità nell'intonaco disgregando e offuscando la pellicola pittorica. Il risultato, davvero insperato, è stato il recupero delle scena dipinta ad un livello accettabile di leggibilità, anche se con estese perdite e con la cromia alquanto sbiadita e impoverita, totalmente perduta è la cornice marcapiano in stucco che inquadrava il soffitto; è quindi comprensibile come le scelte per la reintegrazione pittorica e materica (mancanza delle modanature in stucco degli ovali monocromi e della cornice marcapiano) siano state ancora più problematiche rispetto al caso precedente (vedi l'articolo di C. Grandin). Le soluzioni adottate, sempre di carattere reversibile e riconoscibile, risultano, anche in virtù della peculiare perizia tecnica sfoggiata dai restauratori, equilibrate ed efficaci al fine di suggerire, pur nella palese frammentarietà, l'unitarietà visiva del soffitto, preventivamente ricomposto nella sua integrità spaziale dopo l'eliminazione dell'incongrua divisione della stanza, apportata in epoca recente per motivi d'uso.

Nel presentare due soffitti dipinti, per lo studio dei quali va citata come valido riferimento la tesi di laurea di Matteo Bellucci² che ne ha anticipato i contenuti in un articolo pubblicato recentemente nella rivista "Prato Storia e Arte", si ricordano sinteticamente le vicende costruttive e decorative del palazzo.

Si deve a Giuseppe Maria, appartenente alla famiglia Gini che sin dal secolo XVII aveva accumulato un'ingente ricchezza e ricoperto cariche pubbliche (Pier Francesco padre di Giuseppe Maria era stato gonfaloniere nel 1639), la decisione all'inizio del secolo XVIII di trasformare le case di proprietà in piazza Mercatale in un grandioso palazzo quale tangibile consacrazione dell'ascesa sociale; per il progetto è stato ipoteticamente formulato il nome di Giovan Battista Bettini.³ Un importante riferimento cronologico sull'inizio dei lavori è offerto dalla cronaca di Giuseppe Maria Casotti che nel 1712 scriveva che dei Gini "resterà per lungo tempo la memoria per un gran casamento che di presente si fabbrica in su la piazza del Mercatale dal signor Giuseppe Cini suddetto nelle case antiche di detta famiglia"⁴. Nel 1718 l'impegnativa impresa di ristrutturazione del palazzo doveva essere conclusa come attesta un documento relativo ai lavori di finitura⁵, mentre nello stesso giro di anni, intorno al 1714 anno in cui il Gini chiede la licenza per poter erigere il cavalcavia di collegamento tra l'edificio e l'oratorio di Sant'Ambrogio, era stata intrapresa la trasformazione in chiave tardo barocca della chiesetta, dotandola di un elaborato altare in stucco, di dipinti con episodi del Vecchio Testamento (quattro) datati 1719 e con scene del Nuovo Testamento (due), eseguite intorno agli anni trenta del Settecento⁶. E' stato ipotizzato che lo stuccatore dell'altare maggiore, stilisticamente individuato in un seguace del fiorentino Giovan Battista Ciceri⁷, sia lo stesso artefice degli stucchi nello studiolo a pianterreno del palazzo: si tratta delle raffinate decorazioni plastiche con simbologie delle Arti Nobili (Pittura, Architettura, Musica Poesia) che incorniciano il soffitto dipinto con figure allegoriche (Fortezza e Fortuna?) tese a celebrare la casata dei Gini. Sulla base di questa presunta identità di

2) La tesi di laurea di Matteo Bellucci, gentilmente messaci a disposizione dall'autore, sarà discussa presso l'Università degli Studi di Pisa, Dipartimento di Storia delle Arti, relatore prof.ssa Lucia Tongiorgi Tommasi. Cfr. M. Bellucci, in P.S.K., n. 102, dic. 2007, pp. 81-91.

3) Sulla famiglia Gini vedi S. Nicastro, *Gerolamo Gini*, in "Archivio Storico Pratese", 1919, II, pp. 101-113; sull'ipotetico riferimento a Giovan Battista Bettini del progetto di palazzo Gini cfr. C. Cerretelli, *Interventi territoriali, edifici pubblici e palazzi*. in "Il Settecento a Prato" cit., 1999, pp. 194-195, p. 208, nota 44.

4) Cfr. R. Nuti, *Famiglie antiche pratesi*, in "Archivio storico pratese", XII, 1934, p. 80.

5) Cfr. C. Cerretelli, *Interventi territoriali, edifici pubblici e palazzi... cit.*, 1999, pp. 194-195, p. 208, nota 43.

6) Cfr. M.P. Mannini, *La decorazione settecentesca*, in Il restauro dell'Oratorio di Sant'Ambrogio nel Mercatale, Prato 1988, pp. 13-14.

7) Cfr. M. Casini, *Decorazioni in stucco* in "Il Settecento a Prato", 1999, p. 295.

maestranze e in considerazione di un inventario del 1734⁸ dove l'altare dell'oratorio di Sant'Ambrogio viene definito "altare nuovo fatto di stucchi", è plausibile anche per il soffitto dello studiolo ipotizzare una datazione consimile, datazione che in via ipotetica sembra stilisticamente attendibile anche per le pitture murali del piano nobile.

L'occultamento delle volte dipinte delle sale d'Apollo e della Fortuna, tramite la messa in opera di controsoffitti, dovette avvenire presumibilmente alla fine del secolo XVIII, in coincidenza con la caduta in disgrazia della famiglia Gini (Gerolamo Gini, nel 1787 fu incarcerato e condannato per peculato, nonostante la successiva revoca della condanna il tracollo finanziario fu inevitabile, nel 1800 il figlio Giuseppe venne esiliato)⁹. Così si spiega il silenzio in merito ai due soffitti decorati in una descrizione e stima del palazzo del primo Ottocento dove si ricordano invece le decorazioni dello studiolo e di una sala al primo piano¹⁰. La cosiddetta sala di Apollo presenta una complessa scena allegorica, di non facile decifrazione: una folla di personaggi, con cavalieri in armatura, prigionieri e figure allegoriche, è rivolta con una fluida animazione gestuale verso un personaggio coronato (una donna?) abbigliato all'antica che da un piedistallo li domina impugnando con un gesto imperioso lo scettro nella mano destra alzata. Nel cielo due puttini alati recano corone d'alloro e una palma e un cartiglio con l'esametro latino tratto da Orazio: "REGIT OMNIA NUTU", "tutto comanda col sol cenno", accanto una figura alata dalle vesti svolazzanti (una Vittoria) porta una corona di alloro e un cartiglio con l'esametro: "PARTA LABORES QUIES", "La Pace ottenuta con la fatica". Tra la schiera dei personaggi, raggruppati su una scalinata tra tamburi e insegne militari, si distinguono: Apollo rappresentato seduto in primo piano con la cetra quale dio della poesia, una donna con uno specchio in mano probabile personificazione della Prudenza, una figura femminile colta nell'atto di scoprirsi la testa dal mantello immagine che potrebbe essere allusiva della Verità, tre prigionieri incatenati, uno dei quali con le braccia dietro la schiena, ricalca per la posa e le fattezze la rappresentazione dei mori realizzati in bronzo da Pietro Tacca nel monumento a Ferdinando I di Livorno. Alle spalle del moro incatenato, immediatamente al di sotto del piedistallo dell'imperioso personaggio incoronato, si erge in una posizione di rilievo la solenne figura di un guerriero barbato col bastone del comando, condottiero per il quale Matteo Bellucci propone, con una suggestiva congettura, il collegamento con Gino Ignazio Gini, fratello del committente dei lavori del nuovo palazzo, che partecipò alle guerre nelle Fiandre al servizio di Luigi XIV conseguendo il grado di Capitano dei Granatieri¹¹. Molti aspetti della scena restano però oscuri, in attesa di chiarirli con ulteriori studi, si avanza in via provvisoria l'ipotesi che la complessa raffigurazione voglia esaltare le virtù militari della famiglia Gini, funzionali alla conquista della Pace, alla quale potrebbe alludere il personaggio incoronato sul podio.

La lettura iconografica della sala attigua denominata della Fortuna risulta, nonostante l'insperato recupero effettuato, di ancora più difficile interpretazione, oltre che per la complessità tematica, per gli ingenti danneggiamenti subiti dalla pellicola pittorica. Lo sfondato del cielo con molteplici figure allegoriche è racchiuso da una sinuosa incorniciatura architettonica di carattere illusionistico, costituita da mensole che sorreggono un architrave modanata dove si aprono quattro ovali monocromi che dovevano racchiudere *exempla* antichi di virtù ormai purtroppo illeggibili (si distingue un guerriero con lancia e scudo in un ovale nel lato lungo) sormontati nei due lati lunghi dalle immagini pure a monocromo di due statue di divinità fluviali. Nel cielo, oltre all'immagine della Fortuna, ipoteticamente individuata nella donna col lungo ciuffo di capelli sinuosamente arricciato, è stato possibile distinguere, soprattutto grazie alla visione ravvicinata dai ponteggi, figure coi simboli dello Zodiaco: un personaggio con in mano uno Scorpione, un altro che regge un rametto di corallo può essere letto come una personificazione dell'Acquario, due putti ignudi probabilmente allusivi ai Gemelli. E' plausibile che tale rappresentazione astrologica, purtroppo frammentaria- non è superfluo ricordarlo- corrisponda a un evento significativo per la storia della famiglia Gini.

Nella parte opposta del cielo, accanto ad una solenne figura femminile seduta priva di attributi identificativi, due putti recano

8) Cfr. M.L. Frisa, R. Tarchi, *L'Oratorio di Sant'Ambrogio a Prato: due inventari inediti*, in "Prato, Storia e Arte", n. 61, 1982, pp. 5-10.

9) In proposito si rimanda alla tesi di laurea di M. Bellucci; su Gerolamo Gini cfr. F. Angiolini, *Il ceto dominante a Prato nell'età moderna* in "Prato, storia di una città", Firenze 1986-97, pp. 411-412.

10) Cfr. C. Cerretelli, *Interventi territoriali, edifici pubblici e palazzi* in "Il Settecento a Prato" cit., 1999, p. 195, p. 208, nota 45.

11) Cfr. R. Nuti, *Famiglie antiche pratesi* in "Archivio storico pratese", XII, 1934, p. 80.

i simboli delle Arti, mentre un'altra figura presenta il modello di un palazzo con un'altana che potrebbe riferirsi a quello del committente secondo una soluzione decorativa ricorrente nella pittura toscana a partire dall'ultimo quarto del secolo XVII. Visto però che l'edificio raffigurato, non sembra corrispondere a Palazzo Gini, si può ipotizzare sulla scia di quanto proposto da Matteo Bellucci che tale immagine alluda ad un'altra delle fabbriche pratesi nelle quali la famiglia Gini era coinvolta: la biblioteca Roncioniana, la cui erezione fu preceduta da un dibattito critico al quale partecipò lo stesso Giuseppe Maria Gini, esecutore testamentario del nobile pratese Marco Roncioni e committente di un progetto per l'erezione della biblioteca affidato nel 1720 a Giovan Battista Bettini, il supposto architetto del palazzo di piazza Mercatale (vedi sopra)¹².
Emerge quindi chiaramente come anche in questo caso la complessa orchestrazione della scena, purtroppo non pienamente decifrabile in tutte le sue molteplici componenti, obbedisca a un fine encomiastico nell'ambito di un ben preciso programma iconografico volto all'esaltazione delle virtù della casata dei Gini. Tentare d'identificare i nomi degli artefici dei due soffitti dipinti, in assenza di dati documentari e di un linguaggio formale non sufficientemente individualizzato, è al momento decisamente impossibile, comunque si rileva l'intervento di due distinte maestranze di cultura fiorentina, partecipi di un eclettismo culturale, dove le reminiscenze dello stile accademico fiorentino diffuso da Anton Maria Gabbiani si mescolano con tendenze più disarticolate e dinamiche, quali quelle perseguite da pittori come Matteo Bonechi o Ranieri del Pace. Nel caso della Sala della Fortuna è all'opera un quadraturista toscano di discrete capacità che, all'interno di un sistema architettonico non particolarmente complesso, riesce a perseguire un efficace effetto illusionistico. Nel confermare per i due soffitti, in base alle motivazioni esposte, una cronologia intorno agli anni trenta del Settecento si auspica per un pieno apprezzamento di queste notevoli testimonianze pittoriche lo svolgimento di ulteriori ricerche documentarie e di sistematiche indagini storico – artistiche al fine di rintracciare gli autori dei cicli dipinti e risolvere gli avvincenti enigmi iconografici offerti dalle scene.

12) Cfr. C. Cerretelli, *Interventi territoriali, edifici pubblici e palazzi... cit.*, 1999, pp. 194-195, pp. 205-207.

I restauri di Palazzo Gini, un esempio di recupero del patrimonio pubblico cittadino

Il Palazzo Gini, indicato nell'indice patrimoniale come Gini – Benassai, abbinando al nome della famiglia che lo aveva edificato (i Gini) il nome degli ultimi proprietari (i Benassai) che lo avevano tenuto prima dell'acquisizione pubblica, è ormai da tempo sede di uffici comunali che hanno assunto negli anni funzioni diverse.

Queste diverse esigenze succedutesi nell'arco di alcuni decenni hanno comportato, specialmente negli anni '70/'80, una serie di modifiche distributive e numerosi altri interventi di manutenzione ordinaria e straordinaria che, in relazione agli avanzamenti parziali dei lavori, non hanno mai avuto una logica organica, non seguendo un criterio di complessivo restauro, ottemperando di volta in volta alle esigenze funzionali dei singoli uffici. Erano ancora di là da venire gli studi e le ricerche volte ad una conoscenza più approfondita del complesso architettonico, così come è giunto a noi. Non sempre gli interventi sono stati quindi attenti al rispetto della struttura morfologica degli spazi, ma anzi si sono succeduti in maniera disorganica, andando a risolvere esigenze contingenti che poco avevano a che fare con i canoni di intervento di restauro architettonico e di un corretto adeguamento nei confronti delle strutture antiche. Con la destinazione definitiva dell'immobile, quale sede dei Servizi Tecnici, sono finalmente iniziati una serie di interventi a carattere ristrutturativo più confacenti alla tipologia dell'edificio, restituendo progressivamente al complesso monumentale il suo aspetto originale.

Nel corso dell'ultimo intervento di ristrutturazione del 1° piano, poi realizzato nell'anno 2004, che prevedeva il rifacimento dei pavimenti, la realizzazione di un impianto di condizionamento e la demolizione di elementi edilizi impropri, nello svolgimento dei lavori murari sui soffitti di rifacimento di alcuni vani, per eseguire le canalizzazioni dell'impianto di climatizzazione, è venuta alla luce con grande stupore e generale sorpresa, un'imponente volta affrescata della quale si era completamente persa la memoria. Passato lo sconcerto iniziale è immediatamente scattato un piano di ricerca e di approfondimento che verificasse la presenza di cicli pittorici anche in altri vani. E difatti, nella stanza attigua a quella del ritrovamento, che presentava un controsoffitto analogo per tipologia e realizzazione, è apparsa una volta completamente annerita dal fumo che però lasciava intravedere comunque, tracce di pittura anche se estremamente degradata.

In accordo con la Soprintendenza ai Beni Artistici fu deciso, vista l'importanza e l'imponenza dell'apparato pittorico, un intervento di restauro, indispensabile soprattutto per la cosiddetta "sala nera", per il cui recupero sono stati adottati criteri di intervento inediti, superando notevoli difficoltà operative. Dobbiamo senz'altro dire che il risultato finale del restauro è stato estremamente positivo, ed ha permesso di consegnare al patrimonio artistico della città, un ulteriore elemento conoscitivo della sua storia artistica. La fortunosa scoperta del ciclo pittorico ci suggerisce la consapevolezza di quanto ancora resti da indagare, ed è di stimolo per quanto ancora può fare l'Amministrazione Comunale, con il recupero e la valorizzazione del proprio patrimonio. In questo ambito il Settore Edilizia Pubblica è fortemente impegnato in altri progetti e nuove proposizioni di restauro su complessi monumentali di proprietà pubblica, contribuendo all'arricchimento complessivo della città.

Ing. Paolo Bartalini
Dirigente del Settore Edilizia Pubblica

Arch. Andrea Corsi
Settore Edilizia Pubblica



Palazzo Gini - Benassai, rappresentazione in fotopiano della facciata



Palazzo Gini – Benassai, il fronte principale come si presentava prima della guerra e in una vista di scorcio dal Canto al Mercatale

IL RESTAURO DEI DIPINTI MURALI DI PALAZZO GINI: DUE CANTIERI EMBLEMATICI

Giuseppe A. Centauro

E' sempre un compito gravoso quello del restauro di un'opera d'arte; ad esso è affidata non solo la conservazione della materia costitutiva ma anche la preservazione dell'impronta artistica lasciata dall'autore e possibilmente l'autentica leggibilità del manufatto che temperie fisiche, ma anche episodi legati al mutare degli eventi storici, hanno contribuito nel tempo a modificare, elidere o occultare, come nel caso degli affreschi settecenteschi ritrovati in Palazzo Gini.

Un compito gravoso – come si diceva - quello dei restauratori che diviene ancora più arduo ove si tratti di intervenire su dipinti murali fortemente logorati dal tempo e dall'incuria dell'uomo che, oltre alle problematiche conservative proprie, rivestono anche una precipua valenza architettonica che deve essere, analogamente alle pitture, ben compresa e rispettata nel recupero. Da questo punto di vista le superfici della pittura murale, devono sempre essere considerate campiture da contestualizzare entro uno proprio spazio, che però può anch'esso aver subito trasformazioni o obliterazioni, talvolta radicalmente modificatrici non solo della destinazione d'uso originaria, ma anche dello stesso assetto distributivo e architettonico-decorativo. Questo è stato, ad esempio, il caso delle pitture ritrovate nel Palazzo Gini: due cicli pittorici tardobarocchi di pregevole fattura, rinvenuti fortuitamente, che in origine decoravano ampi soffitti a volta appartenuti a sontuose camere al piano nobile della dimora gentilizia e che invece, al momento della scoperta, erano ridotti a lacerti abbandonati, interclusi entro vani di risulta, tagliati da controsoffitti moderni in corrispondenza di locali frazionati, affatto diversi dalle belle stanze originarie, in quanto adibiti a corridoi e vani secondari di servizio. Sono questi reperti che le bizzarrie degli episodi del passato e l'esecuzione di lavori di ordinario riordino funzionale dell'edificio, ci hanno casualmente riconsegnato. Infatti, l'avvio delle verifiche conservative condotte dal Laboratorio per Affresco di Vainella, che già aveva operato con i suoi restauratori alcuni saggi parietali preliminari al progetto architettonico, è stato praticamente consequenziale a quel ritrovamento. Si può anche asserire – come è stato ricordato - che i due cantieri di restauro, aperti per dar corso al recupero di questi cicli pittorici, non siano altro che il corollario di opere edilizie di ristrutturazione ed adeguamento impiantistico del primo piano, con messa in opera di interventi finalizzati ad un più funzionale adattamento degli uffici pubblici comunali entro lo storico edificio. Al restauro di queste pitture, presto accomunate al ricco patrimonio artistico cittadino, così come è stato ben sottolineato dal puntuale intervento di Cristina Gnoni Mavarelli, si è arrivati con cautela, con l'approvazione e la costante verifica in situ della Soprintendenza ai Beni Artistici.

L'affidamento degli interventi di restauro, preceduti da una completa anamnesi e da puntuali riscontri diagnostici confluiti nell'elaborazione di un progetto esecutivo, testato in situ da prove applicative, è stato curato dai restauratori Cristina N. Grandin ed Enrico Paolo Paoletti. Gli studi e gli interventi eseguiti nel corso dei restauri rappresentano l'oggetto principale dell'ampio resoconto e della cronaca ordinati nella presente pubblicazione¹. Qui preme semmai sottolineare alcuni aspetti dell'operare tecnico che, per certi versi, hanno contribuito a rendere emblematici i due cantieri di restauro distintamente dedicati al recupero dei due cicli pittorici. L'attenzione è stata prima diretta alle decorazioni della sala che presentava minori difficoltà tecniche e successivamente, a due anni di distanza dal primo

1) Le attività di studio del Laboratorio per Affresco di Vainella hanno in realtà interessato anche altri apparati decorativi del XVIII sec., già noti e ben visibili del palazzo, dei quali, pur non essendo stati oggetto di alcun restauro, viene data distinta illustrazione nella pubblicazione: lo studiolo al piano terreno e l'anticamera della Sala di Apollo al piano primo. Gli stucchi e le pitture di queste parti hanno comunque fornito ai restauratori elementi di interessante comparazione.

intervento, è stata affrontata, dopo una laboriosa e ponderata valutazione, la seconda volta affrescata, che era ridotta in uno stato di quasi totale dissoluzione, in quello che, non a caso, è stato definito dagli stessi restauratori un "restauro estremo"².

Due cantieri di restauro così vicini, eppure così diversi tra loro, marcano certamente una situazione del tutto particolare; tuttavia nello scenario del lavoro che si è compiuto, questi interventi hanno avuto in comune l'esigenza di provvedere ad un generale ripristino architettonico in ambienti fortemente mutilati negli apparati decorativi e frazionati in modo pesante. E proprio grazie al restauro delle pitture in chiave spaziale si è avuta la giusta misura per la conduzione del ripristino architettonico, risolvendo gli aspetti propriamente funzionali e distributivi relazionati al riassetto delle stanze. Inoltre, i due interventi insieme hanno messo bene in evidenza come nel restauro ci si possa armonicamente rapportare, al fine di soddisfare comuni esigenze estetiche, anche in presenza di problematiche conservative tanto diverse tra loro, riuscendo a coniugare nel recupero organicità e unitarietà. Infatti - come detto - da una parte registravamo un ciclo pittorico sostanzialmente integro e ben conservato, assai fresco cromaticamente ed esuberante nell'impatto visivo, dall'altra vi era, all'opposto, una copertura pittorica devastata e totalmente soverchiata dalla fuliggine, estremamente labile e fortemente cretata nella pellicola superficiale. Alle straordinarie difficoltà tecniche per il recupero delle parti ammalorate si aggiungeva quindi anche la preoccupazione di tenere visivamente insieme le due composizioni.

In definitiva questo peculiare aspetto del lavoro che attendeva i restauratori, proprio per i motivi di incertezza e di rischio inizialmente avvertiti, nonché per tutte le problematiche proprie del restauro, ha finito quasi per rappresentare una sfida. Anticipando una valutazione sugli esiti finali raggiunti, possiamo dire che questa sfida è stata poi vinta in modo ammirevole, restituendo al restauro compiuto persino un valore aggiunto, a merito ulteriore del pazientissimo lavoro abilmente condotto da Cristina Grandin ed Enrico Paoletti, sia sotto l'aspetto puramente conservativo sia sotto quello del ritocco pittorico resosi necessario al fine di ricucire le innumerevoli abrasioni, le infinite rotture causa di infinitesime lacune. Il restauro di queste pitture murali corrisponde quindi ad una summa tecnica particolare che rende i due cantieri emblematici anche sotto il profilo didattico.

Alla criticità iniziale indotta dal precario stato di conservazione della seconda sala, si è quindi associato il confortante effetto finale, felicemente osservabile nell'insieme, dissociando e ricongiungendo la vista delle due volte restaurate.

Le decorazioni pittoriche sono così tornate ad essere espressioni di un ampio ventaglio cromatico-compositivo, di certo esaltato dall'effetto "a trompe l'oeil" dell'architettura dipinta, qui ricucita con soluzioni chiaroscurali e plastiche unitarie tenute insieme dall'omogeneità ritrovata dello spazio pittorico organicamente rigenerato dai restauri. Ne è scaturita una piacevole rilettura d'insieme sui generis, tuttavia in piena sintonia col gusto contemporaneo, cosicché i dipinti recuperati, sia quelli in migliore stato, accuratamente ripuliti, sia quelli più lacerati, minuziosamente risarciti, sono ancora in grado di evocare, in un suggestivo caleidoscopio, l'originalità e la bellezza della composizione originaria.

Un compito gravoso è davvero quello del restauro, che può trovare, come in questo caso, un'eco positiva, di istintiva ammirazione, che da sola ripaga di ogni sacrificio.

Piuttosto, ritornando all'aspetto puramente tecnico degli interventi, dobbiamo ribadire il fatto che, al già complicato operare dei restauratori impegnati a fondo nel cauto procedere dettato dalle complesse alchimie per mettere

2) Cfr. *ultra* il testo di C. Grandin, *Problematiche eccezionali riscontrate durante i restauri*.

preliminarmente in sicurezza una materia pittorica fragilissima al contatto, logorata oltre ogni limite, che poi si sarebbe dovuta ripulire da strati carboniosi tenacemente coesi, si sono aggiunte altre difficoltà di tipo ambientale, la cui risoluzione ha comportato una concentrazione assoluta ed una costante verifica micrometrica della superficie trattata.

Per prima cosa si è richiesto ai restauratori l'intima conoscenza della tecnica artistica originaria, risultata mutevole ed inconsueta, tenendo conto del fatto che le due volte dipinte hanno avuto, come ben descritto da Cristina Grandin, mani diverse, dalle risoluzioni pittoriche complesse legate ad una tecnica raffinata, ad una più spigliata esecuzione propria del quadraturista.

Per seconda cosa, riferendomi alle parti pittoriche ammalorate, si è avuta l'oggettiva difficoltà di procedere all'esame autoptico delle superfici dipinte, esame complicato anche dalla necessità di valutare e controllare costantemente e nel variare delle stagioni, le condizioni microclimatiche di riferimento, prima e durante lo svolgimento del restauro.

I cantieri di restauro approntati per il recupero delle volte affrescate, sono stati separati da un lasso di tempo consistente ed hanno registrato operatività assai diverse tra loro. Il primo restauro ha riguardato prevalentemente aspetti legati alla pulitura della superficie pittorica in buono stato di conservazione, pur parzialmente frammentata soprattutto per la presenza di mancanze localizzate di intonaco e per le obliterazioni, ai quattro angoli del soffitto, degli apparati decorativi plastici originari. L'iconografia, incentrata su una composizione allegorica ispirata "ad Apollo che suona la lira" per celebrare le magnifiche imprese dei committenti, era ben leggibile pur nella complessità dell'interpretazione. Il secondo restauro, al contrario, ha rappresentato un intervento laborioso, necessitando la pittura di preliminare preconsolidamento, di complessa pulitura, di diffuse stuccature con finale consolidamento, e un ritocco pittorico puntuale. Soprattutto questo secondo cantiere ha evidenziando il carattere "ardimentoso" dell'intervento e tutta la gravosità che si può celare dietro un restauro come questo che, a ragione, è stato indicato come eccezionale dagli stessi restauratori, Cristina N. Grandin e Enrico P. Paoletti. Nessuno, fuori da chi ha potuto vivere quest'ultimo cantiere, può immaginare l'impegno, ma anche il sacrificio, che ha richiesto l'intervento, esaltando la tenacia di coloro che l'hanno portato a termine; ma costoro ed il "Laboratorio per Affresco di Vainella" non sono nuovi ad imprese del genere, contando sulla validità dello speciale insegnamento ereditato da un grande maestro qual'è stato Leonetto Tintori. Vorrei qui precisare, come responsabile scientifico del progetto e coordinatore dei cantieri, che essendo persona chiamata in causa, dovrei forse esimermi da spendere giudizi, tuttavia non posso fare a meno di menzionare le prerogative speciali di questi restauri, come del resto ho avuto già occasione di fare in una anteprima per la rivista "Prato, Storia & Arte".³

Nel caso specifico del secondo cantiere si è dovuto metter mano ad una pittura che letteralmente non era nemmeno più osservabile sul soffitto martoriato della "sala nera", coperta da così tanta fuliggine e da strati carboniosi di tale consistenza, da lasciare davvero dubitare circa l'effettiva esistenza di colore. Si trattava di una pittura resa tattile dal sollevamento di centinaia e centinaia di scagliette di pellicola pittorica, appena percepibili nel loro intricato arricciamento, quasi che le lamelle annerite fossero le squame di un pesce insabbiato in un fondo melmoso. Questo era dunque lo scenario che si prospettava davanti agli occhi di chi osservava attonito la volta della stanza appena liberata dal controsoffitto moderno che la copriva alla vista. Ciò ripagava, con cattiva moneta, della fortuna avuta

3) Cfr. G.A. Centauro, "Il restauro di inediti affreschi settecenteschi in palazzo Gini a Prato, in "Prato Storia & Arte", n. 102, dicembre 2007, pp. 67 – 80.

nella stanza attigua liberando il cielo affrescato dal solaio posticcio e scoprendo l'esuberante policromia di un intero ciclo pittorico. In realtà avremo scoperto più tardi, dopo più accurata analisi, che anche quella prima stanza era stata alquanto manomessa e danneggiata, privata di elementi caratterizzanti originari. Ma di certo, l'altra, quella "nera" appariva per contrasto ancor più compromessa ed irrecuperabile, un vero disastro che pareva non lasciare spazio a tante speranze.

Palazzo Gini, architettura settecentesca di gran rilievo nella scena urbana, una presenza familiare che si affaccia imponente sul grande Mercatale pratese, nonostante più di una ristrutturazione ed alterni adattamenti, aveva regalato altre sorprese a chi aveva avuto l'occasione di studiare a fondo le vetuste membrature murarie. D'altronde l'immagine evocativa della piazza Mercatale, simbolo stesso della città di Prato, sembra essere sottolineata dalla sagoma inconfondibile del palazzo, sormontato com'è da quella grande altana ripristinata nella forme originarie dopo la guerra, quasi a ricreare un ambiente carico di storia e memorie. Tra i miei personali ricordi rammento, ad esempio, l'esecuzione di un'indagine termografica dimostrativa condotta, nell'inverno del 1989, con l'Ordine degli Architetti di Prato per verificare l'esistenza, poi puntualmente confermata dall'esame termovisivo⁴, di strutture preesistenti facenti parte di casamenti medievali, inglobate nell'architettura moderna durante l'ingrandimento della fabbrica operato sul principio del XVIII sec. dalla famiglia dei Gini. Ed ancora, il rilievo architettonico restituito con l'ausilio del computer in ortofotopiano, che data 1999 (uno dei primi assemblaggi digitali in questo genere di applicazioni), della grande facciata per lo studio del colore, con la ricostruzione stratigrafica dei mutamenti cromatici registrati nel '900 e le simulazioni esercitate per dimostrare gli esiti di un suo possibile restauro⁵. Infine lo studio storico e tipologico del palazzo realizzato al fine di predisporre, tra il 2000 ed il 2001, il materiale documentario e la pubblicazione del concorso internazionale per la riqualificazione della piazza Mercatale⁶. E proprio in concomitanza di quegli studi era stata affidata al Laboratorio per Affresco di Vainella l'esecuzione di saggi parietali per accertare l'eventuale presenza di decorazioni all'interno del palazzo⁷. Oggi si può dire che l'anamnesi artistica dello storico edificio iniziasse proprio da quella iniziale ricerca, espressamente sollecitata dall'arch. Fiorella Facchinetti della Soprintendenza ai Beni Architettonici che stava seguendo istituzionalmente l'iter del progetto architettonico, in elaborazione da parte dell'Ufficio Tecnico Comunale.

Il restauro delle pitture murali: alcune questioni di metodo

Ogni nuovo intervento di restauro, pur talvolta legato a problematiche "dolorose" per l'urgenza della messa in sicurezza e del salvataggio richiesto, rappresenta sempre un'occasione unica di conoscenza da non vanificare o disperdere in ragione dell'emergenza. Se poi questo studio è associato alla scoperta e al recupero di opere inedite, come nel caso fortunato dei restauri di palazzo Gini, la circostanza diviene davvero speciale. Ed in questa ottica si sono mosse le indagini svolte a supporto del restauro. Ecco perché il restauro dovrebbe discendere sempre da un studio organico,

4) Cfr. "Prato Archivio Centro Storico. Attività catalografiche, indagini diagnostico-conoscitive (1988-1991)", a cura della CTAAP, Prato, 1991; ivi G. Centauro, *Risultati dell'indagine termografica relativa a Palazzo Gini con mappa della distribuzione termica superficiale*.

5) Cfr. Comune di Prato, *Atti della Giornata di Studio "Piano del colore del centro storico di Prato. Gestione e tecnologie"*, a cura di G. Centauro e A. Fimia, Poggibonsi, Lalli Ed., 1999, ivi M. Chimenti, *Gestione informatica del colore*, pp. 19-22.

6) Cfr. G. A. Centauro, *Piazza Mercatale: immagini e vissuto della città*, in Comune di Prato, *Idee per Piazza Mercatale*, Prato 2002, pp. 14-23.

7) Per questa parte degli studi si vedano, nella presente pubblicazione, gli scritti relativi alle indagini preliminari al restauro; cfr. ultra il testo di G.A. Centauro, C. N. Grandin, E. P. Paoletti.

che, nell'attenta analisi dell'opera, può riguardare molteplici aspetti del sapere, dall'inquadramento storico artistico alle problematiche conservative, dovendosi semmai riferire a svariati ambiti disciplinari afferenti ora all'ambiente, ora alle strutture, ed infine, alle superfici pittoriche. Il progetto di restauro deriva quindi dall'osservazione attenta, prendendo forma dal progetto diagnostico che lo sostanzia nell'approccio cognitivo iniziale, per completarsi nelle azioni mirate alla riabilitazione e all'idonea fruizione dell'opera che, per i dipinti murali, riguardano sostanzialmente la pulitura e il consolidamento del film pittorico e del supporto ai fini della loro conservazione, in quanto azioni non disgiunte e distinguibili dalle altre cure che pure si rendono necessarie per la trasmissione alle generazioni future dei valori artistici contenuti in essa. La ricerca propedeutica al restauro delle superfici pittoriche si è qui sviluppata preliminarmente intorno alle indagini visive e alla diagnostica mirata alla migliore lettura e alla comprensione delle tecniche artistiche, nonché alla ricerca tesa alla puntuale identificazione di ogni fenomeno osservato, o strumentalmente rilevato, di alterazione e di degrado. Le analisi di laboratorio sono state curate da Andrea Rattazzi (Fondazione "C. Gnudi").

I rilievi architettonici e strutturali, già assolti per le esigenze progettuali connesse al recupero edilizio e agli interventi di riabilitazione funzionale e adeguamento impiantistico, hanno fornito l'essenziale bagaglio conoscitivo per correlare nel giusto modo i dati diagnostici a nostra disposizione. L'approccio al progetto di restauro è stato poi corroborato da una lunga fase di osservazione, iniziata durante l'esecuzione di saggi parietali per accertare la presenza di stratigrafie pittoriche, proseguita poi nel corso delle minuziose perlustrazioni delle superfici dipinte. In questo lasso di tempo si sono potuti studiare i comportamenti degli intonaci e del supporto murario e del film pittorico al variare delle stagioni, quest'ultimo osservato in tutte le mutate condizioni climatiche ed ambientali, in modo da relazionare all'inviluppo climatico ed ai fattori ambientali, le situazioni di volta in volta registrate nel corso del monitoraggio condotto su base annuale. L'importanza dei fattori termoigrometrici ai fini della conservazione e del restauro è centrale rispetto ai processi conoscitivi da assolvere prima, durante e dopo l'intervento. Di questa particolare esigenza cognitiva abbiamo avuto conferma in molteplici situazioni e nel caso specifico durante il ripristino della volta della "sala nera". D'altronde i meccanismi che suscitano o rendono attivi i fenomeni di degrado dell'intonaco e del film pittorico sono strettamente dipendenti dalle condizioni termoigrometriche imputabili all'ambiente confinato.

In ultimo, ma non ultimi, la ricerca storica e l'inquadramento storico artistico hanno fornito le necessarie relazioni evolutive tangibilmente presenti nel corpo stesso dei dipinti, nei segni e negli avvenimenti che hanno contraddistinto le vicende connesse con la fortuna e la disgrazia delle pitture associate ai destini della committenza⁸; non tanto nella storia dei dissesti o dei mutamenti architettonici della fabbrica, tutto sommato riconducibili a pochi ed isolati fenomeni, quanto nelle turbolenze prodotte dall'ascesa e dal repentino declino della famiglia dei Gini che nel giro di pochi anni vedranno dispersi i propri averi e cancellati i segni del loro potere, compreso l'occultamento dei cicli pittorici che questi avevano fatto realizzare per celebrare la vitalità del loro casato.

Queste vicende sono state attentamente studiate, allargando la visione dei restauratori fino a determinare alcune scelte di progetto, specie quelle legate alla ricostruzione di alcuni apparati decorativi giunti a noi in modo alquanto frammentario e rozzo a causa delle obliterazioni apportate nel passato. I materiali e i documenti raccolti sono serviti da guida, seguendo quella impostazione di ricerca a tutto campo sopra ricordata, così che l'insieme delle pitture recuperate sia in grado di essere correttamente fruito, rispettando la dinamica degli avvenimenti che

8) A tale proposito la ricerca storico documentaria e gli studi condotti da Matteo Bellucci hanno fornito un quadro esauriente di riferimento. Cfr. M. Bellucci, *I dipinti murali di Palazzo Gini: una vicenda pratese riscoperta*, in "Prato Storia & Arte", n. 102, dicembre 2007, pp. 81-91.

hanno segnato la vicenda storica di queste pitture e non solo la mera leggibilità delle forme e della composizione iconografica.

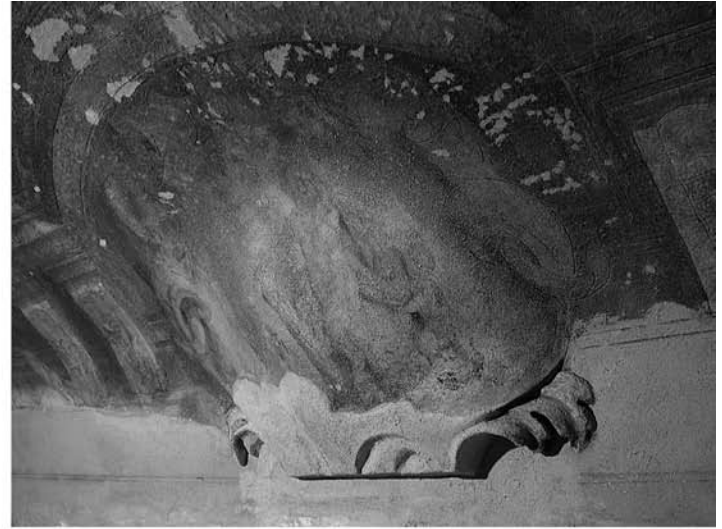
L'aspetto del restauro al quale tengo in modo particolare, è legato alle soluzioni adottate per ricucire gli strappi del tempo, principalmente riferiti alla totale perdita delle cornici e degli elementi decorativi plastici, abbinati anche alla dissoluzione delle decorazioni parietali, solo minimamente testimoniate in lacerti certamente non più recuperabili.

All'idea iniziale di tentare una ricostruzione del presunto modello originario, valutata attraverso cartoni e simulazioni al computer, si è sostituita quella di non tradire l'originalità delle parti frammentarie giunte a noi, rispettandone assolutamente la vera natura materica ed i segni dei disegni preparatori ancora impressi nel corpo degli intonaci lacunosi. Per la Sala dell'Apollo si è proceduto alla conservazione delle parti mancanti che recavano ancora gli strati di intonaco originali ed i segni di carboncino impressi dal decoratore, mentre si è ricucita la lacuna architettonica dovuta alla rottura della volta causata dalle vecchie tubazioni dell'impianto termico, trattando la mancanza con tinta a calce nella tavolozza studiata per segnare la separazione dello spiccato della volta affrescata, marcato con linea incisa, dalle pareti tinteggiate con tempere moderne nelle coloriture assegnate. Ancora una volta, assai più complessa è stata la risoluzione del restauro per la "sala nera", che dopo l'intervento è stata denominata allusivamente "Sala della Fortuna", prendendo spunto da una delle figure evidenziate all'interno della composizione allegorica ispirata al simbolismo zodiacale. Particolarmente laborioso è stato il trattamento delle lacune pittoriche, parcellizzate in centinaia e centinaia di piccole mancanze; le tinte utilizzate per il ritocco, che variano sempre, hanno comportato un'opera estenuante attraverso un lavoro di affinamento in una tavolozza infinita realizzata ad acquerello mescolando i pigmenti con gomma arabica; non meno complesso il trattamento delle lacune plastiche risolto con impasti di malta a base calce con stucature destinate a regolarizzare le "slabbrature" delle rotture esistenti. Per ultimo, il colore delle pareti ed il trattamento bicromo nei toni dei grigi dato alla canna fumaria che attraversa la volta, sono stati scelti accuratamente al fine di concorrere alla migliore fruizione possibile dell'impianto pittorico ed architettonico recuperato.

Le pitture e le sale così restaurate sono state riconsegnate all'uso pubblico realizzando compiutamente quanto richiesto.



Vista prospettica della "Sala nera", rinominata della Fortuna dopo l'intervento di restauro di Cristina N. Grandin ed Enrico P. Paoletti



Fasi di lavoro nella "sala nera": recupero delle volumetrie architettoniche sugli stemmi gentilizi parzialmente perduti. Soluzione formale astratta adottata per ricostruire le parti plastiche mancanti (prima e dopo le integrazioni materiche)

PROBLEMATICHE ECCEZIONALI RISCONTRATE DURANTE I RESTAURI

Cristina N. Grandin

A distanza di due anni dalla campagna diagnostica preliminare, cominciano oggi i lavori di restauro nella "Sala della Fortuna", al primo piano di Palazzo Gini a Prato. Sulla volta di questa stanza, intorno alla prima metà del XVIII secolo, venne realizzata una decorazione murale di chiaro sapore classicheggiante, con finta terrazza a balaustra, che fa da architettura di contorno, ad un romantico cielo nuvoloso in cui volteggiano leggiadre, delle figure allegoriche un po' confuse.

Questo tuttavia, è ciò che si di vedere, perché quello che appare adesso ai nostri occhi, è solo un enorme muro nero, un'ampia superficie totalmente scura, in cui a stento, attraverso zone di pulitura saggiate in precedenza, si notano deboli e alquanto vaghe stesure di colore.

Da qui, senza nemmeno troppi eufemismi, è derivato il soprannome di "Sala Nera", che questa stanza ha avuto per tutti noi, al momento del suo restauro.

La percezione figurativa e compositiva dell'opera, lo stile della decorazione e la tavolozza cromatica originaria, sono stati poi una lieta sorpresa e una scoperta graduale nel procedere contingente dei lavori, quando l'asportazione del nerofumo dalla superficie, ha dato posto a parvenze pittoriche sempre più leggibili, ma il soprannome oramai, è rimasto come forma d'affezione.

Le vicissitudini negative e lo stato di degrado a carico di questo dipinto murale, sono state puntualmente descritte nelle relazioni tecniche precedenti, ma vale la pena ricordare, che le condizioni disastrose in cui si trova l'affresco, sono dovute alla rottura di una canna fumaria all'interno di un contro solaio, risalente probabilmente agli anni '70 e demolito all'atto stesso del suo fortuito scoprimento. Il particellato carbonioso a lungo liberamente in circolo in questa intercapedine, si è prima depositato sulla superficie pittorica dell'affresco

sottoforma di fuliggine incoerente, poi si è ancorato stabilmente al muro e per effetto del calore perpetuo, ha innescato a catena, fenomeni di ossidazione, combustione, solfatazione, sfogliamento, distacco e caduta della pittura murale. L'alta temperatura, l'atmosfera ricca di anidride carbonica ed i fenomeni ciclici di condensa e deposito del materiale combusto, hanno fatto letteralmente "esplodere" il colore in più punti, provocando lacune di diversa entità. Solo la buona tecnica d'esecuzione, condotta in gran parte ad affresco, ha scongiurato la perdita irreversibile del dipinto originale, offrendo nonostante tutto, una buona resistenza materica del film pittorico residuo. Considerazioni relative allo stile ed alla tecnica artistica, con ipotesi parallele sull'autore e l'epoca d'esecuzione, sono sopraggiunte solo in un secondo momento, quando "svelando" e ripulendo gradualmente il dipinto dallo spesso strato di nerofumo, sono emerse le condizioni di una nuova leggibilità e valutazione oggettiva.

Allora è apparso chiaro, che la mano artistica che ha affrescato questa volta, è ben diversa da quella che ha operato nella decorazione della sala attigua, il cui intervento di restauro è terminato due anni fa, ad opera degli stessi scriventi.

Ma le problematiche dell'affresco nell'ambiente attiguo, non sono paragonabili alla situazione del dipinto della Sala Nera, sebbene meritino un inciso descrittivo. Nella "Sala di Apollo" (com'è stata poi battezzata la stanza), l'identica contro soffittatura, ha preservato la pittura murale sulla volta, conservandola al meglio, ad esclusione di qualche danno all'altezza d'imposta, per murare le travi del nuovo solaio di copertura. La perdita marginale della decorazione pittorica in questa zona, non toglie però nulla alla godibilità estetica dell'affresco, deturpato da un solo atto vandalico pregresso di lieve entità. In segno di spregio, alcune figure nel dipinto, sono state imbrattate con colorante blu di matrice artificiale moderna, sostanza per altro molto idrofila, solubile e facilmente permeabile nella porosità dell'intonaco. La sua rimozione pur difficoltosa da effettuare, si è resa

possibile mediante cauta manovra e specifica soluzione enzimatica, ma escluso l'antefatto, non ci sono state altre difficoltà oggettive, nel restauro di tale affresco. Semmai, viceversa, l'aspetto integro del dipinto, disturbato in due zone da profonde lacune strutturali e pittoriche, ha sollevato alcune questioni relative alle modalità d'integrazione formale nelle parti mancanti. Sul lato settentrionale della volta, le gambe di un giovane condottiero romano, risultano infatti troncate di netto, dalla sbrecciatura muraria dovuta alla sistemazione degli impianti termici di riscaldamento. La perdita figurativa, si congiunge con la lacuna strutturale all'imposta di volta, assumendo un peso ed una forma apparente, di forte impatto visivo; inoltre, l'accostamento di tinte cangianti (rosso/verde) sulle vesti del personaggio maschile, vincola fortemente le modalità dell'integrazione pittorica. L'impatto prodotto dai vuoti delle lacune, in parallelo al disturbo percettivo d'insieme, hanno sollevato la questione dell'intervento integrativo corretto per queste aree. Fortunatamente, con le tecnologie informatiche oggi disponibili, è stato possibile attuare virtualmente, test preliminari di simulazione in digitale, elaborando le immagini e visualizzando in anteprima, gli effetti delle diverse tecniche pittoriche di restauro, compatibili e coerenti con l'originale.

Sono stati dunque simulati, gli effetti finali di tre diverse metodologie: la prima, integrando la lacuna con stesure pittoriche a velatura, in cui il colore risulta sottotono rispetto all'originale; la seconda adottando una tinta neutra omogenea; la terza, ricostruendo ex novo conforme all'originale, la forma figurativa perduta.

L'integrazione a velatura, comporta di norma l'uso di tinte trasparenti che vanno pian piano fondendosi e sfumandosi le une con le altre, all'interno della lacuna interessata. Ma non nel nostro caso: l'impiego sull'originale, di due colori complementari, cioè opposti tra loro nella scala cromatica della percezione visiva (rosso/verde), preclude questo tipo di soluzione. L'accostamento di due colori complementari, produce sempre una visione distinta di entrambe le tinte, che pur condizionate a vicenda nei loro valori di luminosità e saturazione, non possono mai sfumarsi in maniera

graduale, restando sempre giustapposti e contrastanti tra loro. Due campi cromatici ben distinti, finiscono poi col delineare dei confini pittorici ingannevoli, poiché si sente l'esigenza di una linea di disegno ben marcata, a scapito di un effetto figurativo nebuloso e mosso, che si viene a creare tra lacuna integrata e pittura originale.

Si tratta di un effetto ottico noto, legato alla sintesi additiva dei colori e delle luci, mentre viceversa, quando due pigmenti complementari vengono mescolati tra loro, si ottiene per sintesi sottrattiva, una tinta molto luminosa di colore grigio-neutro, sperimentata nella seconda ipotesi integrativa e prefigurata in digitale.

L'ultima soluzione, è stata un divertente gioco informatico, piuttosto che un'opzione realmente fruibile. Il rifacimento pittorico eseguito in toto sulle mancanze figurative, sarebbe una soluzione piuttosto rara oggi, legata ad effetti funzionali ed estetici alquanto arbitrari, ma senza alcun criterio conservativo specifico. Una perdita totale di pittura originale, non si può ricostruire in altro modo se non "fantasiosamente", pur restando motivata dalla sola e pura necessità, di completezza estetica della forma: materia e sostanza, restano innesti spuri non sempre all'altezza dell'opera autentica. Al di là dell'azzardo ricostruttivo tralasciato in seguito, le aree soggette ad integrazione pittorica restano visibilmente distinte dall'originale, non solo per la reversibilità dei colori impiegati, ma anche per l'adozione di un livello stratigrafico d'integrazione, inferiore rispetto all'intonaco antico. Il dibattito sulla qualità e sulla funzione percettiva dell'integrazione pittorica (risoltasi poi con l'adozione del colore neutro n.d.r.), ha coinvolto anche la zona di raccordo pareti/volta, laddove era venuta a mancare, l'originale cornice marcapiano in stucco. Questa larga zona di rifacimento, stuccata ed intonacata con miscele appropriate di leganti ed inerti, simili per grana e colorazione agli arricci originali, dava una sensazione di qualcosa d'incompiuto. Assieme alle 4 grandi lacune angolari, orfane di altrettante insegne gentilizie della famiglia Gini, rimosse a tempo debito per le disavventure postume che colpirono la famiglia, l'integrazione di queste zone, è stata risolta matericamente anziché cromaticamente,

applicando malte speciali di finitura, testate su provini di laboratorio, velate a boiaccia pigmentata. Una linea graffita infine, demarca ipoteticamente il confine antico tra la parete lineare e la cornice modanata, ma senza separare ulteriormente le due superfici tangenti e contigue, onde creare una sensazione di gradevole unità strutturale e cromatica.

* * *

A distanza di due anni dal restauro della "Sala di Apollo", le disquisizioni metodologiche ed estetiche chiamate in causa in quel frangente, pur ritornando attuali anche in questo caso (vedi la ricostruzione in forma astratta degli stemmi plastici), sembrano oggi al cospetto del soffitto della "Sala Nera", effimere divagazioni.

In questa stanza, che per motivi iconografici emersi attraverso gli studi storico-artistici verrà ribattezzata "Sala della Fortuna", prefigurando con casuale doppio senso, la soluzione felice dei restauri, le problematiche a carico del dipinto murale in oggetto, risultano del tutto eccezionali ma l'esito alquanto incerto.

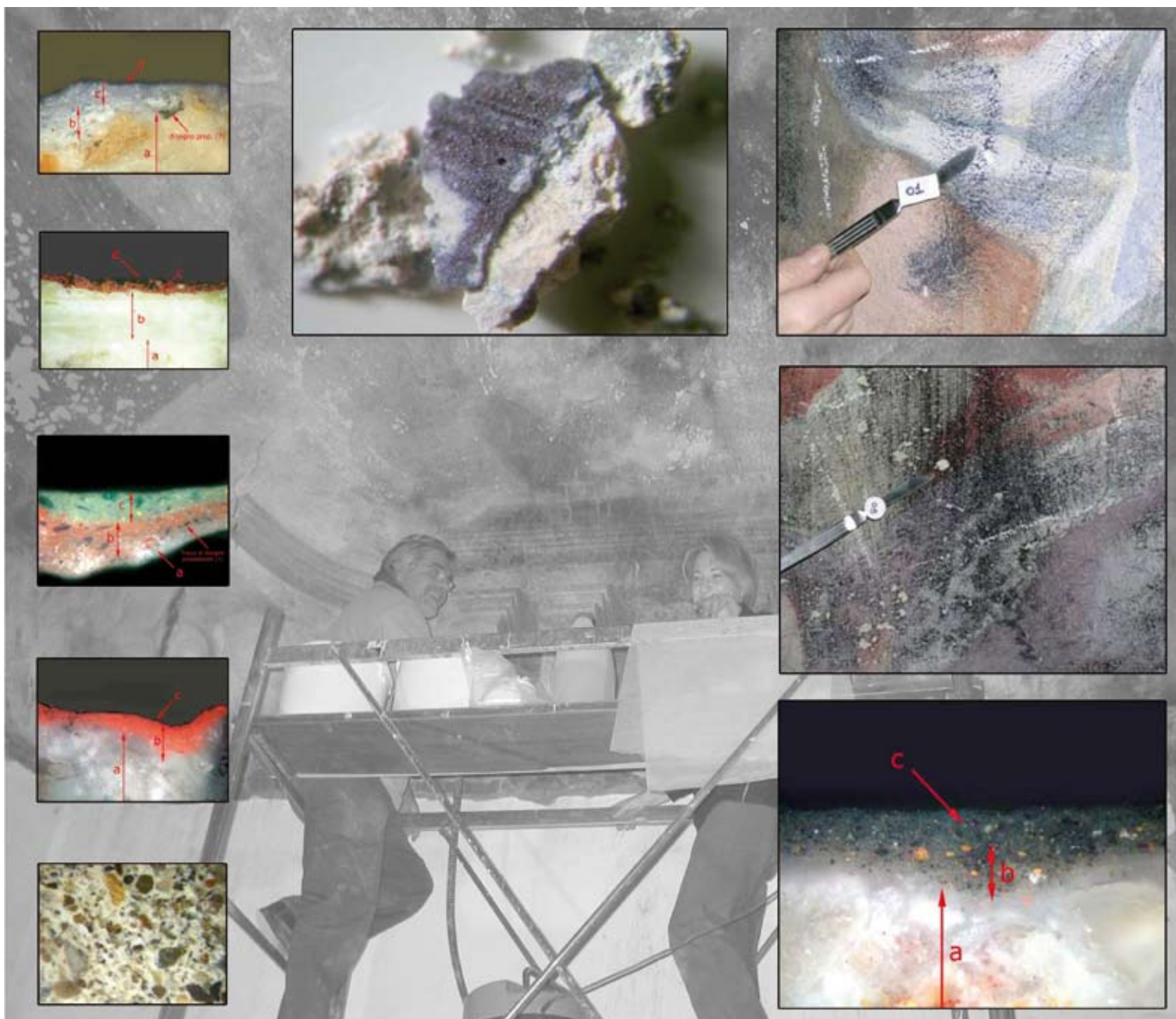
Perché qui non si tratta solo di rivedere una metodologia di lavoro testata a suo tempo due anni or sono, ma di articolare una predisposizione progressiva d'interventi, che risultano validi solo nel rispetto di tempi applicativi ben definiti. Un dipinto murale in queste condizioni, si trova di fatto, al limite di un piano di fattibilità di recupero: l'annerimento totale della volta, non si limita alla superficie pittorica, ma pervade in parte la stratigrafia dell'intonaco, laddove la combustione del particellato, è penetrata attraverso i varchi delle lacune. L'urgenza di iniziare la fase di pulitura, avrebbe poco senso se contemporaneamente, non si sapessero captare e pianificare le necessità successive. L'eliminazione dello strato annerito di nerofumo, lascia subito spazio ai segni di devastazione della pittura, non appena questa si rende visibile. Paragonata ai segni del vaiolo, la superficie pulita, si mostra in tutto il suo sconcertante degrado: rigonfiamenti, scrostamenti, crateri, lacune, stacchi, fratture e quant'altro dichiara una condizione di travaglio prolungato, in un ambiente totalmente deleterio.

Pensare di ottenere dei risultati soddisfacenti, applicando una metodologia d'intervento ordinario, sarebbe stato un approccio sbagliato e assai rischioso: più che la specificità dei trattamenti selettivi e certamente indispensabili, fondamentale è stata la messa a punto dei tempi e delle modalità d'applicazione dei vari materiali, variando i passaggi tecnici, in funzione al progredire degli esiti in opera. Ogni fase del restauro, è stata perciò sempre adattata ad una chiave risolutiva nuova, in relazione ai bisogni ed agli aspetti che il soffitto assumeva, nel corso degli interventi. Quando la pittura è affiorata in tutta la sua sofferta storia cromatica, allora sono ricomparse quelle problematiche di ordine estetico, che già s'erano presentate nel restauro della Sala di Apollo. Ma qui, ancora una volta, le riflessioni teoriche sono state subissate dalla natura tecnica delle problematiche integrative. L'illuminazione naturale della stanza e l'orientamento decorativo del soffitto, davano vita nell'affresco a fenomeni di metamerismo, del tutto ignorati durante il lavoro di ritocco su ponteggio.

Soprattutto in corrispondenza delle lacune nel cielo, dove l'artista aveva applicato pigmenti come il blu oltremare e il morellone violetto, non sempre mescolandoli al bianco di calce, l'integrazione pittorica trattata prima a velatura e poi in selezione cromatica con tratto puntiforme, ha dato filo da torcere. La congiunzione di luce naturale diffusa e luce artificiale di cantiere, ha disturbato inizialmente le modalità applicative del colore, a dimostrazione che nessuna fase d'intervento in questa sala, è stata scevra da complicazioni di vario genere. Anche la materia cromatica adoperata in fase di ritocco, (acquerelli di fabbricazione propria, con inerti, leganti e pigmenti idonei), è stata necessaria al fine di ripristinare in superficie, quegli effetti di trasparenza pittorica, ricercati in origine dall'artista che vi ha operato. Per capire con quale spirito si affronti un lavoro così duro e quali subitanee revisioni, di concetto e di metodo, sia necessario adottare e sviluppare in una situazione di degrado così estremo e complesso, rimando alla lettura del giornale di cantiere di questo "restauro estremo", a cui pochi davvero, credevano fino in fondo.



Sala della Fortuna, le varie fasi del recupero pittorico



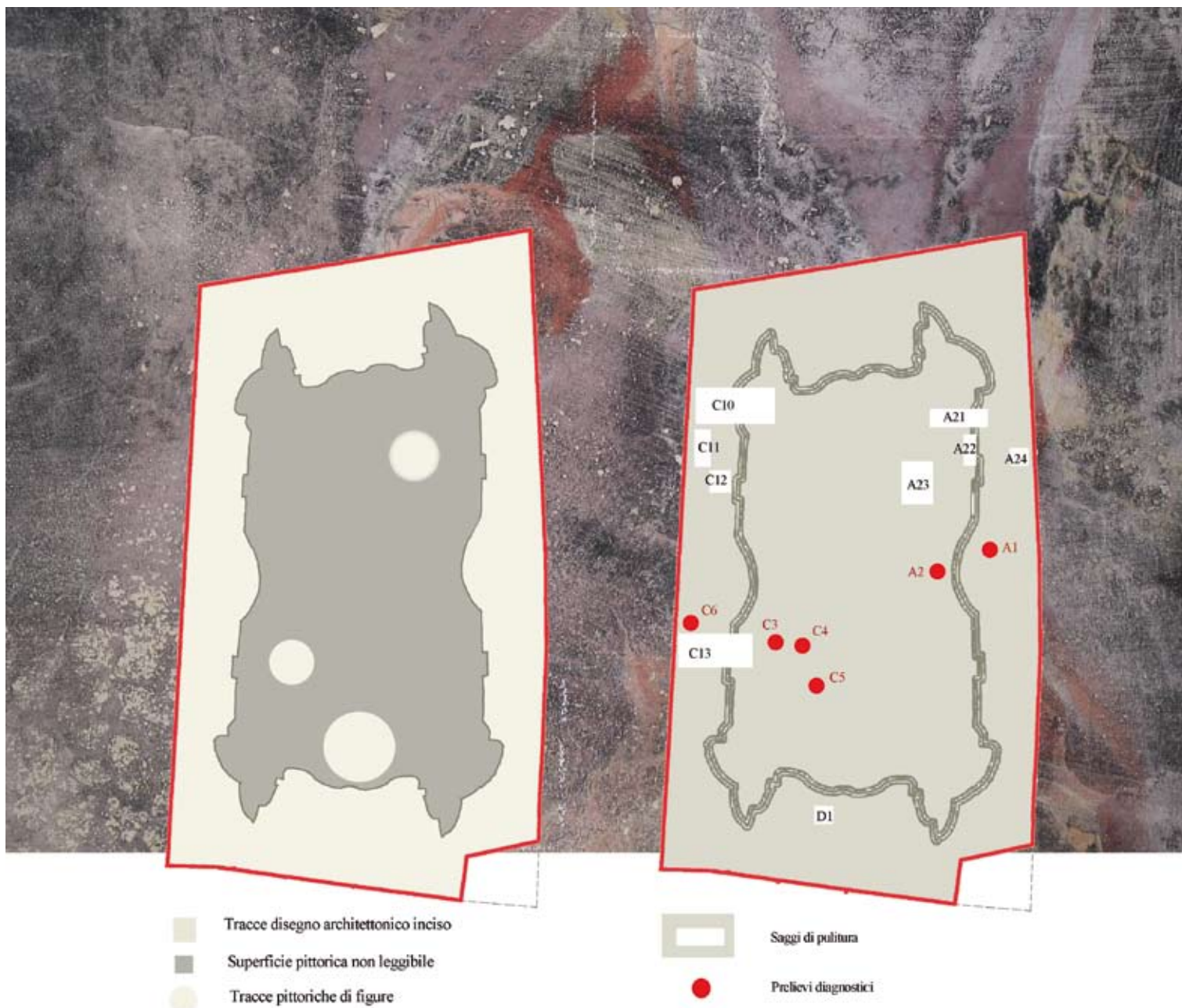
Le analisi chimiche e stratigrafiche hanno permesso la caratterizzazione dei pigmenti e la precisazione della tecnica pittorica originale, evidenziando la natura delle materie estranee e la diversa entità del degrado, sui dipinti murali di entrambe le due volte

- Lacune strutturali
- Tracce di colorante blu
- Presenza tubi riscaldamento
- Abrasione del colore

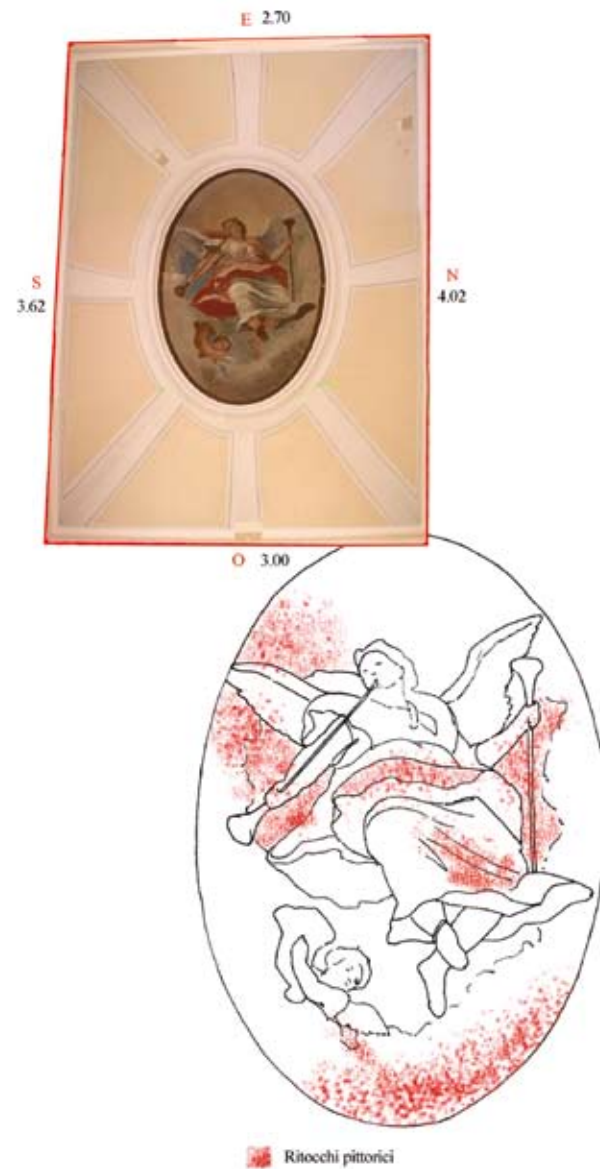
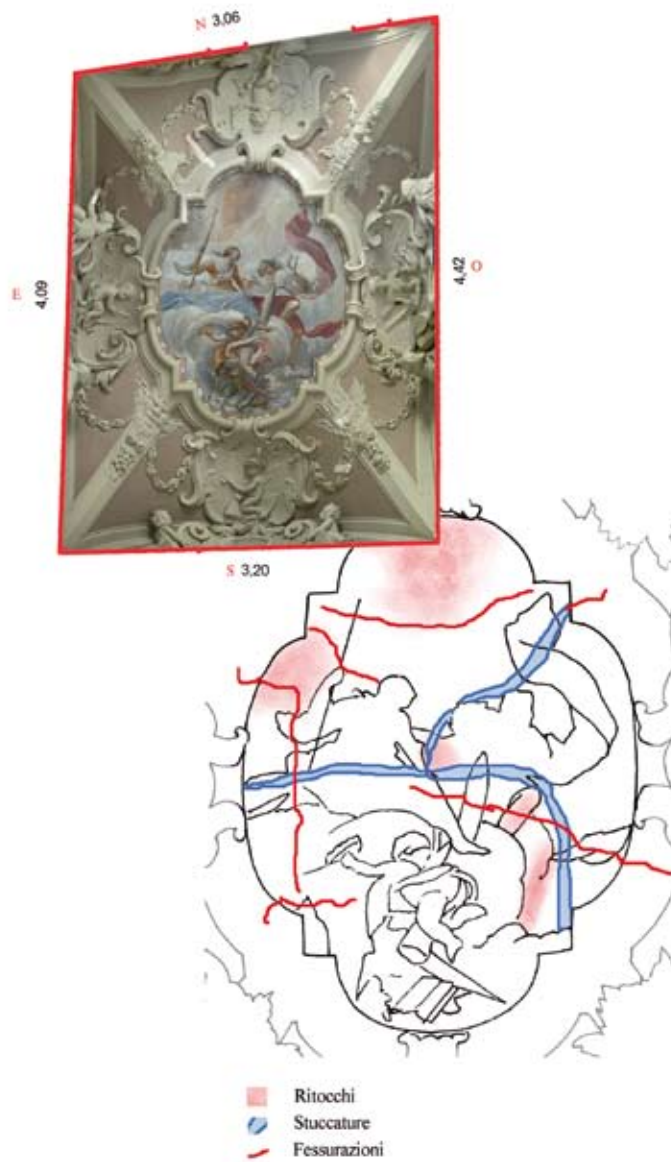
- Prelievi diagnostici
- Saggi di pulitura



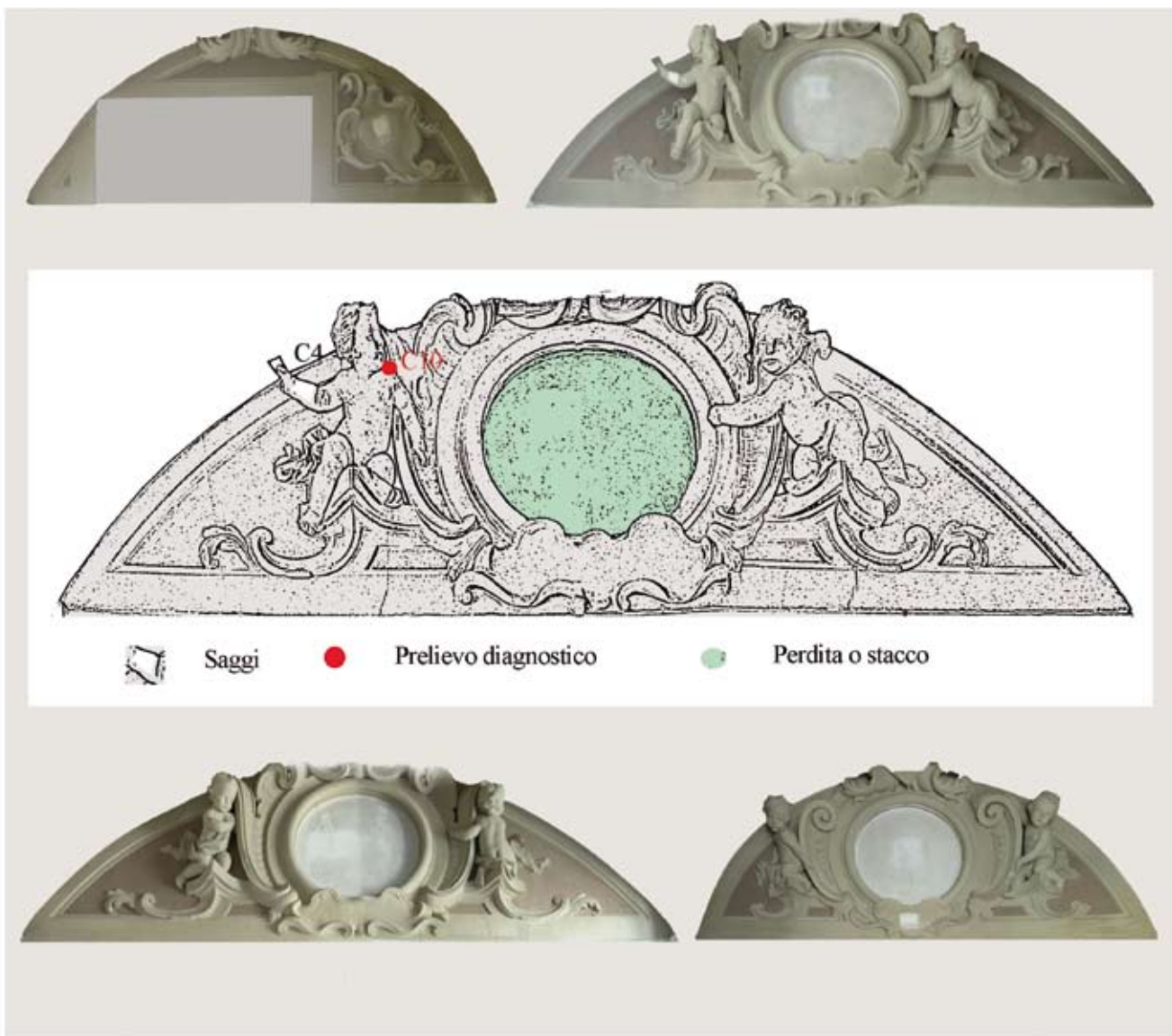
Sala di Apollo. Mappe di rilievo con segnalazione dei prelievi diagnostici e tipologia del degrado osservato



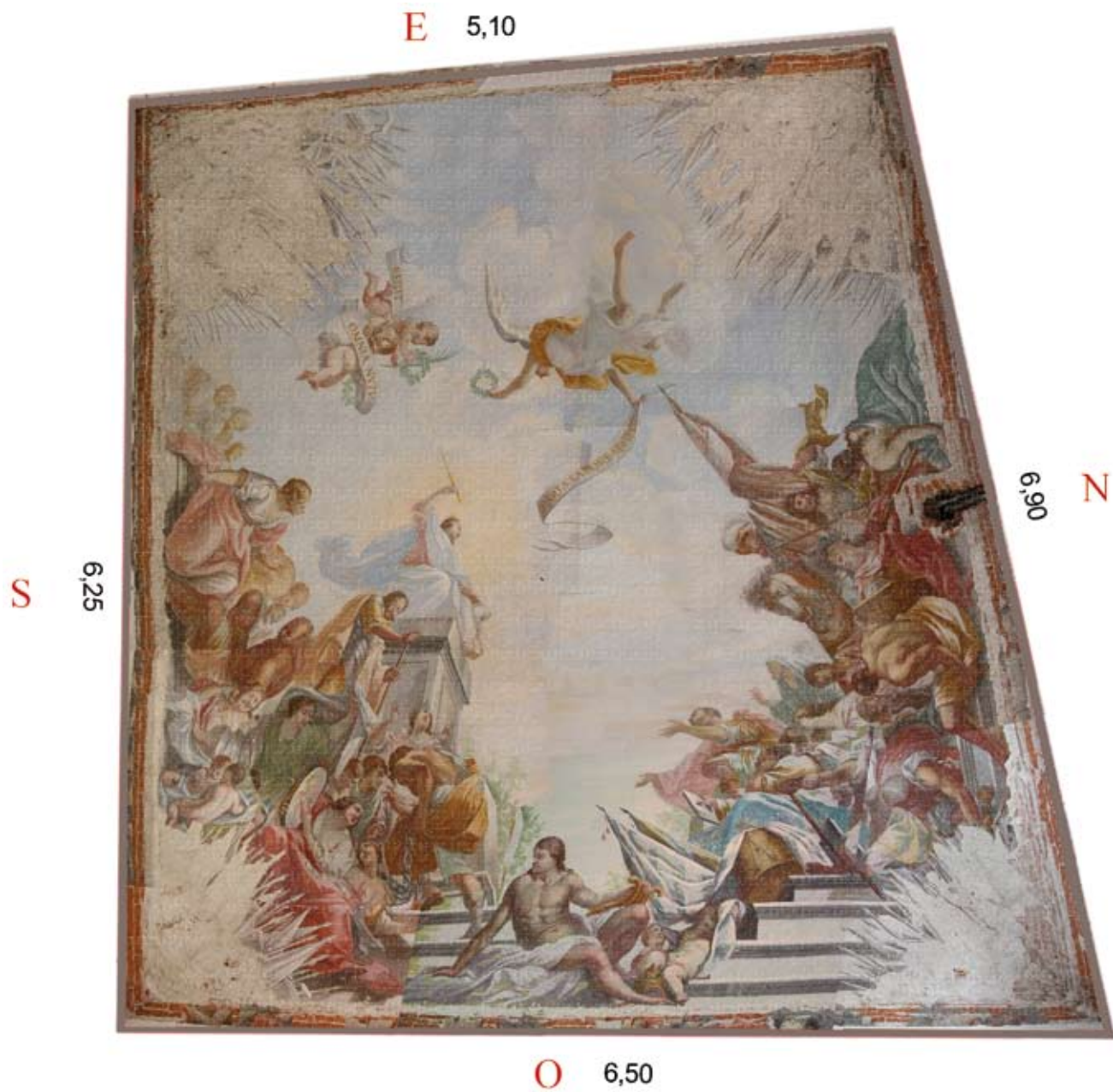
Sala della Fortuna. Mappe di rilievo con segnalazione delle aree soggette ai test preliminari di pulitura, punti di prelievo analitico e descrizione della leggibilità pittorica della volta, prima dell'inizio dei lavori di restauro



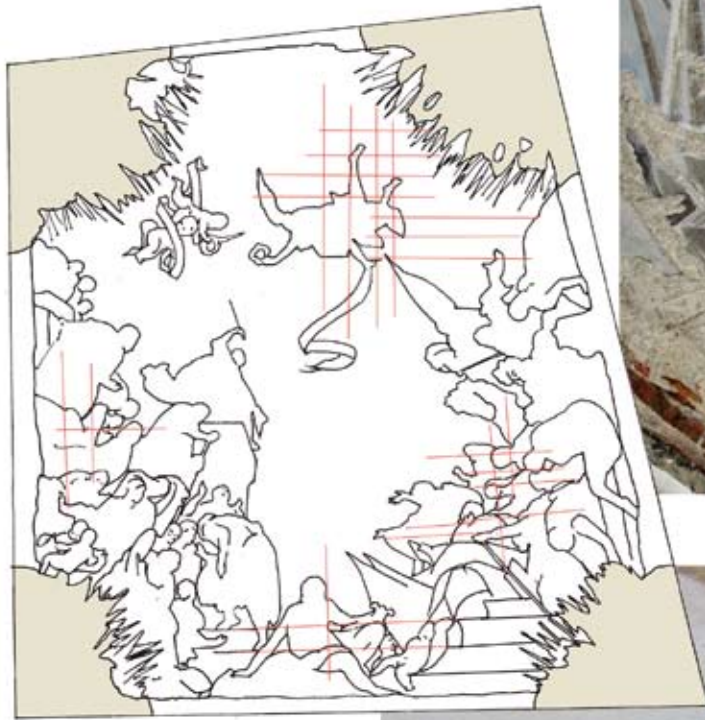
A sinistra: "Studiolo" al piano terra: affresco sulla volta con apparato di stucchi settecenteschi
 A destra: Anticamera al primo piano: soffitto decorato a tempera e rilievo dei rifacimenti pittorici



Lo "Studiolo" al piano terra: saggi preliminari sulle lunette e sugli apparati decorativi in stucco



Sala di Apollo. Fotopiano della volta affrescata prima del restauro



- Arriccio con disegno a sinopia
- Tracce di quadrettatura



Sala di Apollo. L'affresco e il disegno preparatorio che traspare da sotto la pittura. Tracce dell'antica quadrettatura con corde battute e dello spolvero del cartone. Nella pagina seguente, un particolare della volta con il cartiglio



PARTA LABORE QUIES

OMNIA NUNTI

RECIT



Sala di Apollo. Alcune fasi di pulitura del dipinto



Sala di Apollo. Interventi di risarcimento murario e di stuccatura delle lacune



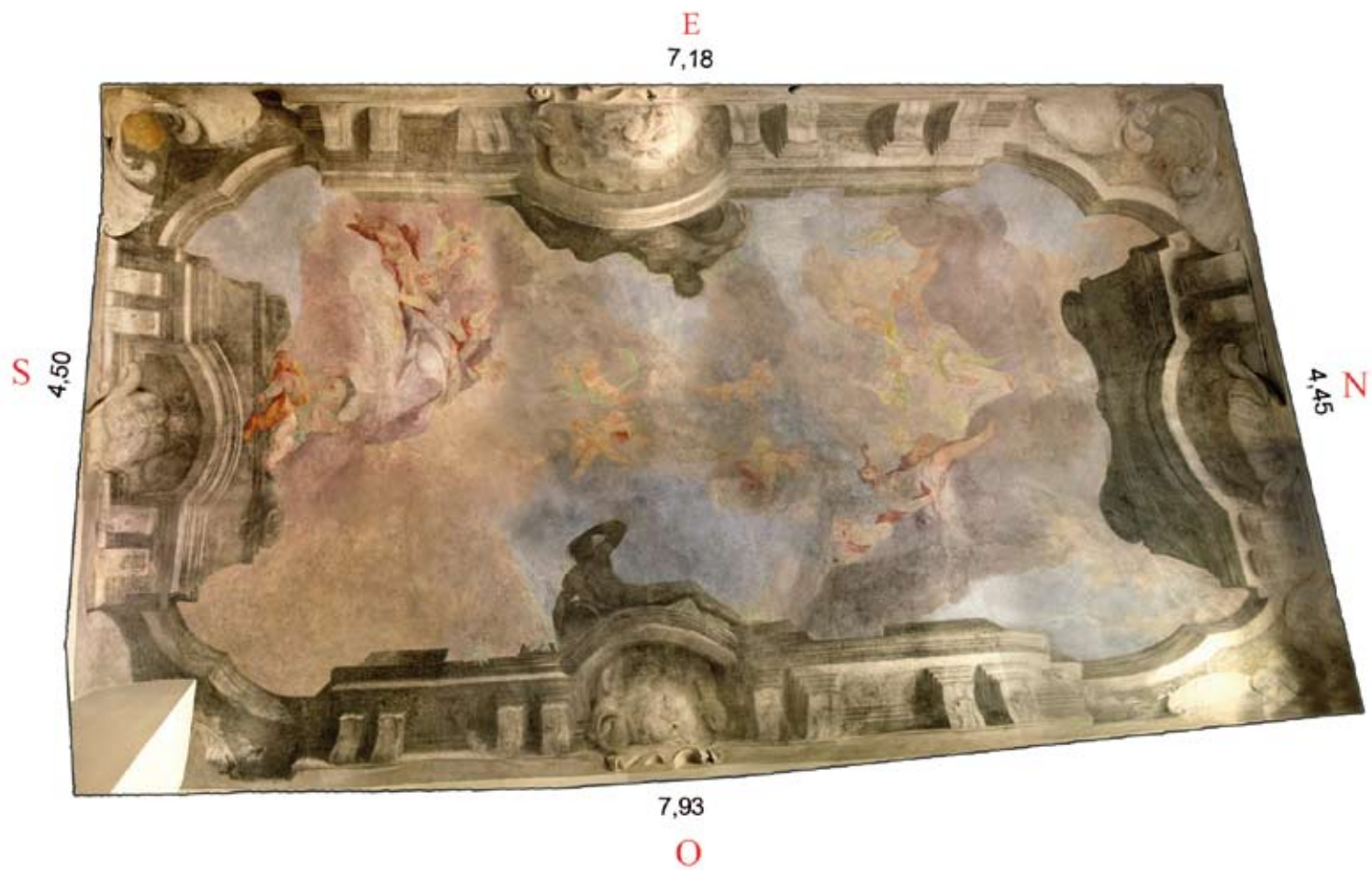
Sala di Apollo. Atti vandalici rinvenuti su alcune figure dell'affresco. Gli sfregi con colorante blu artificiale, sono stati eliminati con soluzione enzimatica appropriata, applicata a tampone. Situazione prima e dopo il restauro



Sala di Apollo. Particolare dell'affresco dopo il restauro



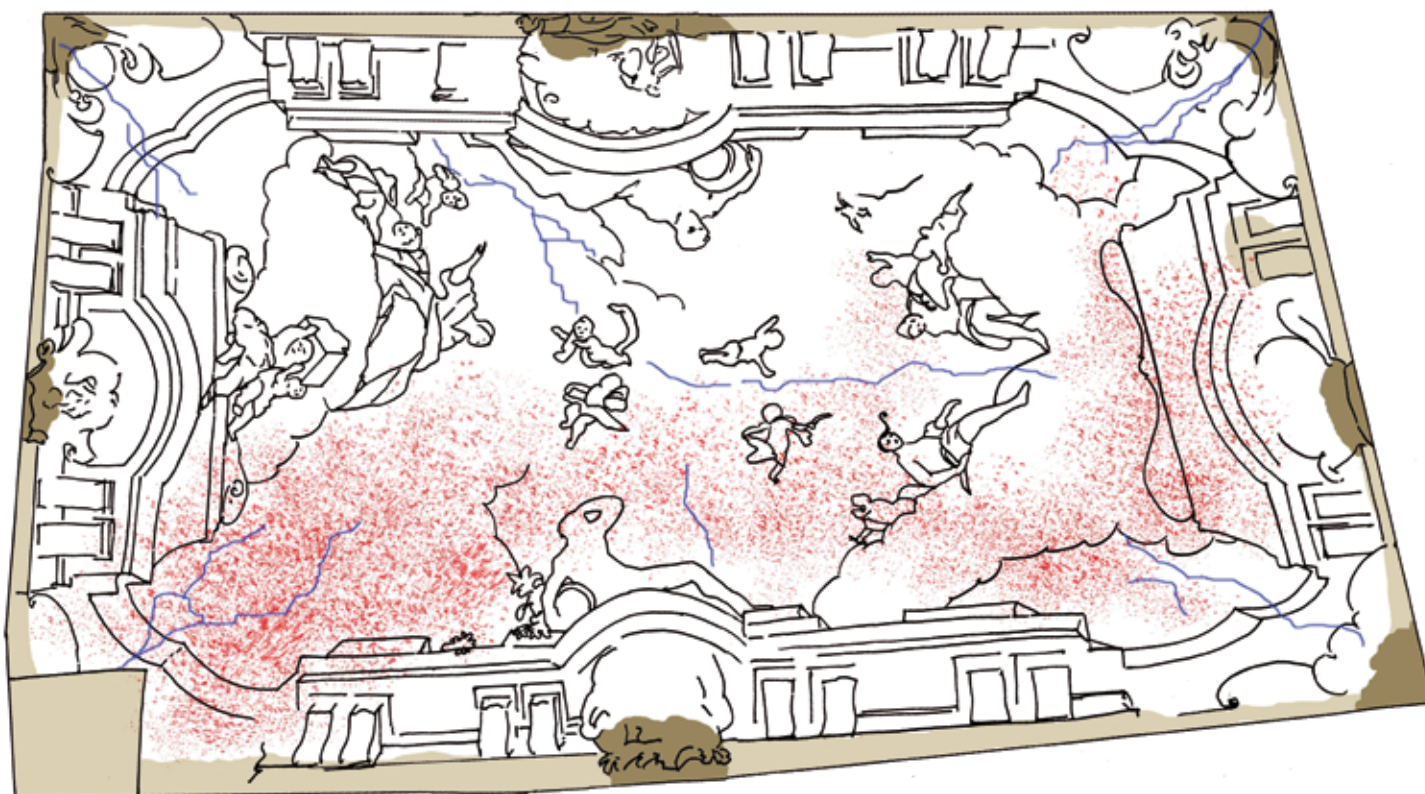
Sala di Apollo. Dettagli della volta dipinta dopo il restauro



Volta restaurata della sala detta "della Fortuna" al piano nobile di palazzo Gini a Prato. La realizzazione del fopiano è stata resa possibile solo a restauro ultimato, dopo lo svelamento e la restituzione dell'intera decorazione pittorica



Sala della Fortuna. Condizioni iniziali in cui è apparsa la volta dopo la demolizione del contro soffitto. L'affresco risulta illeggibile e completamente annerito da un pesante strato di nerofumo combusto



TIPOLOGIA DI DEGRADO

- Lacune strutturali profonde
- Stucchi plastici : parti mancanti
- Crettature angolari e diffuse
- Lacune pittoriche e abrasioni

Sala della Fortuna. La mappa di rilievo segnala in legenda, le tipologie di degrado osservate e visibili sulla volta, dopo ispezione a distanza ravvicinata e rimozione parziale del nerofumo



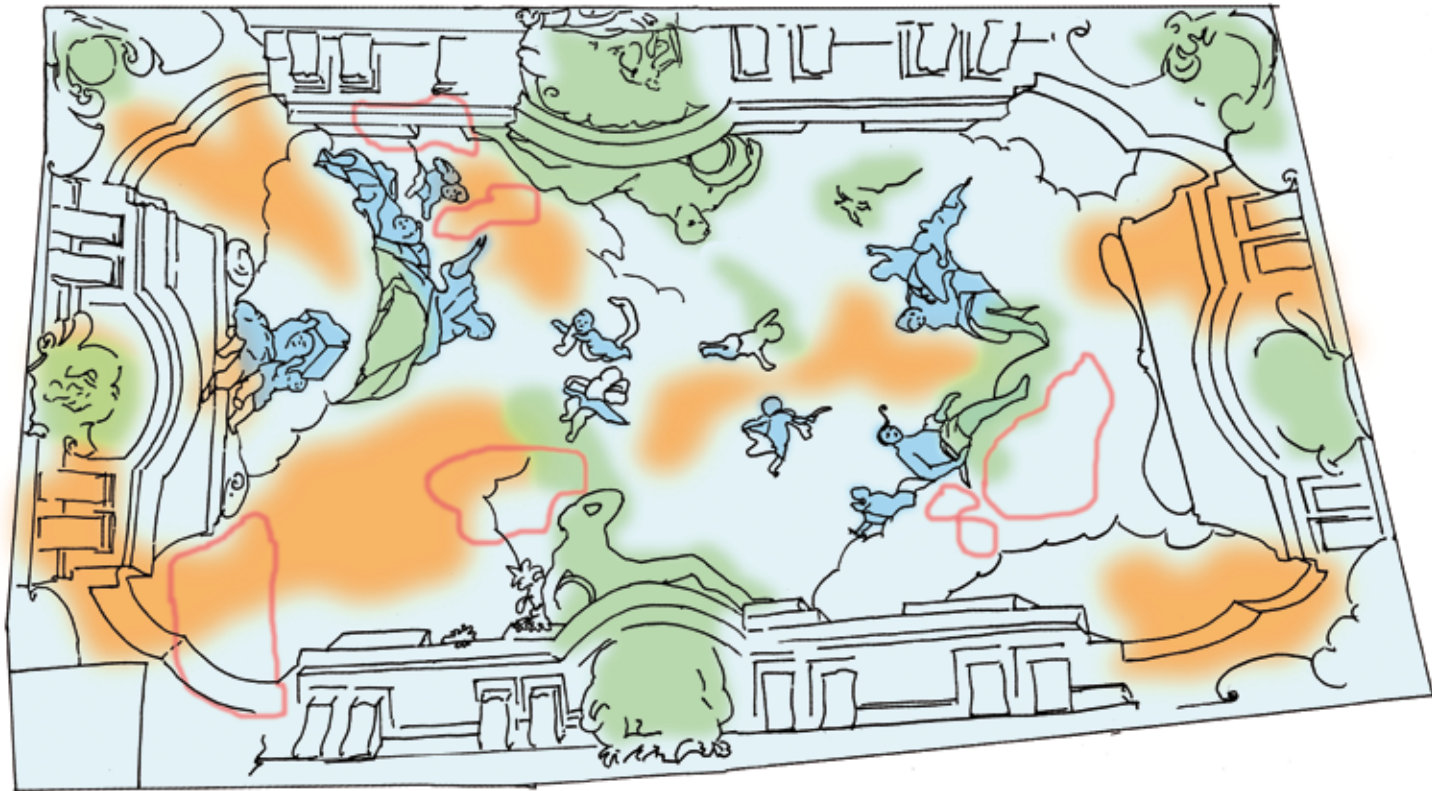
La rottura della canna fumaria all'interno dell'intercapedine del contro soffitto, è stata la causa principale del degrado dell'affresco settecentesco di questa sala.



Per risolvere le problematiche di questo soffitto, è stato necessario effettuare un'attenta campagna di saggi, per la messa a punto della metodologia di restauro più efficace e corretta.



Sala della Fortuna. Fasi di lavoro: preconsolidamento del film pittorico ed interventi di stuccatura sull'intonaco. La superficie pulita del dipinto, risulta martoriata da rigonfiamenti, lacune, crateri e cadute di colore.



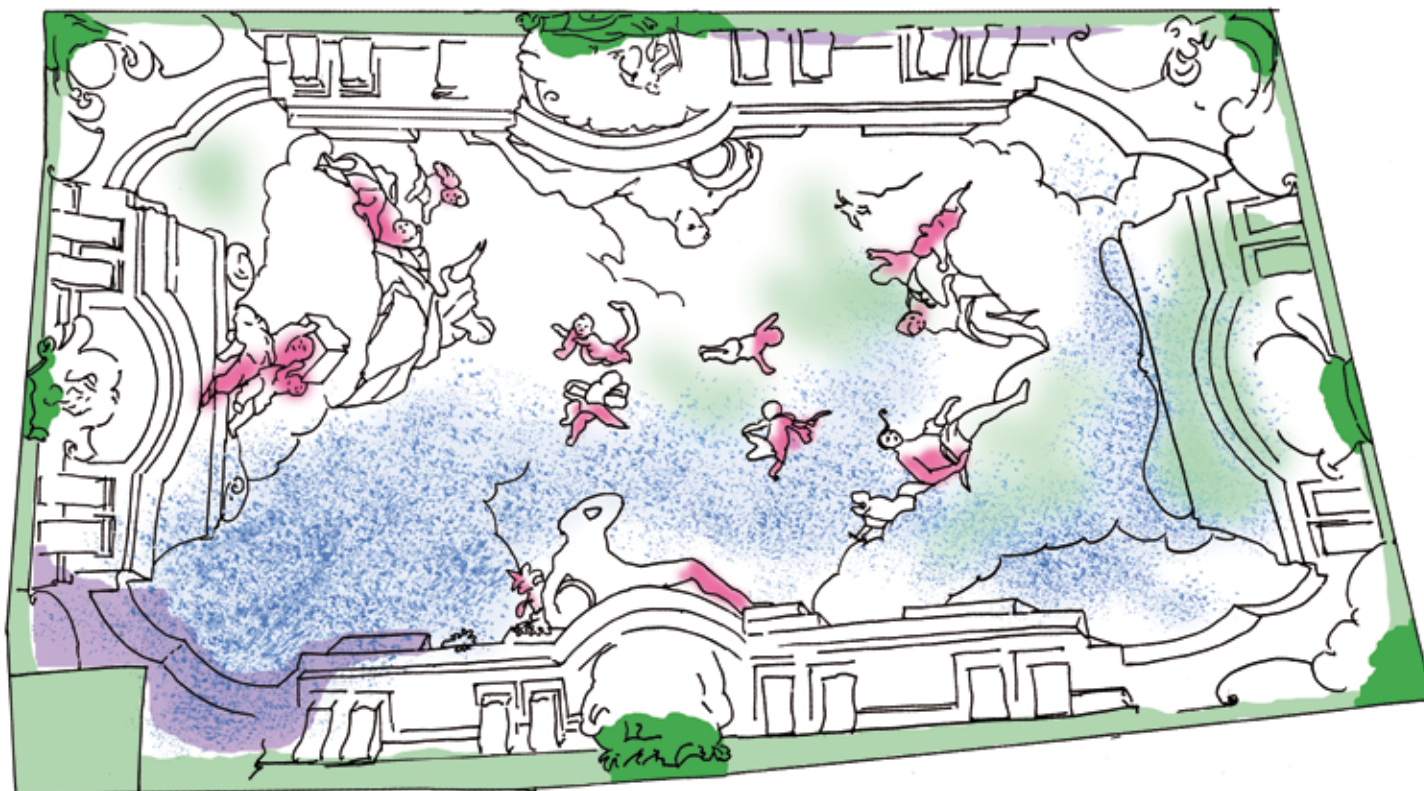
METODOLOGIA DI RESTAURO

- Pulitura con H₂O nebulizzata demineralizzata
- Pulitura ad impacco con soluzione alcalina e polpa di legno
- Pulitura a tampone con soluzione acquosa a base enzimatica
- Pulitura ad impacco con carta giapponese e tensioattivi
- Pulitura ad impacco con soluzione alcalina e sepiolite

Sala della Fortuna. Mappa di rilievo. La localizzazione delle diverse metodologie, messe a punto durante la campagna diagnostica, si è resa puntuale, dopo blando lavaggio della volta con acqua demineralizzata, per rimuovere i depositi incoerenti di nerofumo



Sala della Fortuna. Fasi di lavoro: A) pulitura selettiva ad impacco, a base di solventi e supportanti differenziati; B) messa a punto su provini di laboratorio, di malte alleggerite per stuccare le lacune sulla volta



RITOCOCCO PITTORICO E RIFACIMENTI

- Ritocco pittorico a velature
- Rifacimenti
- Malta a grassello di calce
- Ritocco pittorico a selezione cromatica

Sala della Fortuna. Mappa di rilievo. Il ritocco pittorico è stato condotto in maniera differenziata, riservando la tecnica a velatura per le grandi lacune dello sfondo e la selezione cromatica, per le mancanze e le abrasioni sulle parti figurative



Sala della Fortuna. I restauratori all'opera; (a destra) la visione della volta dal basso dopo aver rimosso parte delle tavole del piano di lavoro



Sala della Fortuna: l'affresco dopo il restauro in uno scorcio prospettico

LE PITTURE MURALI NEL PALAZZO DE' GINI

PROGETTO DIAGNOSTICO, ANALISI CONOSCITIVA E SAGGI PRELIMINARI DI RESTAURO

Giuseppe A. Centauro, Cristina N. Grandin, Enrico P. Paoletti

Al piano nobile dell'edificio di proprietà pubblica, già conosciuto come palazzo Gini-Benassai, ma adesso, a seguito di aggiornati studi storici, indicato con il solo nome della famiglia dei Gini che, nel '700, lo ingrandì nelle forme architettoniche che oggi conosciamo e lo abbellì di ricchi corredi di apparati decorativi e pittorici, sono apparsi nel corso dei lavori di ristrutturazione edilizia che hanno interessato l'edificio durante l'estate 2004, in seguito alla demolizione di alcuni controsoffitti moderni, due imponenti pitture murali, l'una integra e sostanzialmente ben conservata, l'altra in condizioni di degrado estremo, artisticamente riconducibili alla prima metà del XVIII secolo.

In seguito all'importante ritrovamento, su incarico dell'Amministrazione Comunale di Prato, è stata avviata una tempestiva campagna diagnostica, affidata al "Laboratorio per Affresco di Vainella" che già aveva curato, tra il 2000 e il 2002, saggi parietali estesi al piano terra e al piano primo del palazzo per accertare, segnalare ed eventualmente mappare la presenza di fregi pittorici sotto gli scialbi di tinte moderne, estendendo gli accertamenti qualitativi anche ad altre decorazioni già in vista all'interno dell'edificio, al fine di ottenere un quadro organico e possibilmente esaustivo sull'esistenza occulta di pitture onde valutare l'entità del recupero conservativo da farsi.

I due grandi ambienti situati al primo piano del palazzo (sale denominate in corso d'opera, rispettivamente di Apollo e della Fortuna, prima suddivisi per utilità con pareti in cartongesso ed ora ripristinati a vani unici come in origine, la stanza di disimpegno indicata come anticamera, ed infine il piccolo "studiolo" al piano terra, sono stati oggetto di accurate ispezioni, al fine di individuare le aree pittoriche più significative, su cui incentrare le indagini diagnostiche ed i prelievi analitici per il restauro. Gli studi sono confluiti in un progetto unitario elaborato dagli scriventi.

I risultati scientifici di laboratorio forniti in seguito, hanno confermato le prime ipotesi formulate durante i sopralluoghi:

stato di conservazione generalmente buono per tutti i dipinti segnalati, tranne che il soffitto della sala della Fortuna, inizialmente indicata per la peculiare condizione di degrado delle pitture come "sala nera". Infatti il soffitto di questa era interamente ricoperto da un pesante strato di nerofumo, con lacune estese a tutta la pittura sottostante. I saggi preliminari condotti nei diversi ambienti sono serviti a testare innanzi tutto, la qualità dei dipinti murali presenti e la messa a punto delle varie metodologie d'intervento, con un'attenta analisi delle problematiche singolari che interessano l'affresco annerito. L'insieme di tutte le informazioni ricavate sul fronte tecnico, scientifico, storico ed artistico, unitamente alla raccolta parallela di rilievi grafici e fotografici, ha consentito di formulare una proiezione obiettiva sull'entità dei restauri ed una valutazione di fattibilità per il recupero della volta annerita.

1.0 La Sala di Apollo

Scoperto durante i lavori di demolizione di un controsoffitto piano che lo ha occultato per decenni, il dipinto murale rinvenuto su questa volta, è stato trovato in buono stato di conservazione. Stilisticamente la pittura sembra potersi ricondurre quasi certamente, alla prima metà del sec. XVIII, e con quella evocazione artistica del barocco veneziano mediato dalla lezione suggestiva di Pietro da Cortona, sembra indicare la presenza di maestranze artistiche di buon livello (anche se visibilmente eterogenee), provenienti dall'ambiente accademico fiorentino, influenzate dallo stile aulico-classicizzante di Anton Domenico Gabbiani (Firenze, 1635-1726), alla cui bottega potrebbero forse annoverarsi, gli artisti che hanno operato a palazzo Gini.

1.1 Osservazioni tecnico- artistiche

Il dipinto è stato eseguito secondo la tecnica dell'affresco, comprendendo nel genere, le varianti artistiche del mezzo fresco, della tempera ausiliare e della pittura a calce.

Questa compresenza di tecniche affini, è un fatto assai probabile quando su pitture murali molto grandi, non compaiono i caratteristici segni delle "giornate" pittoriche, vale a dire di quelle tracce visibili sull'intonaco dipinto, lasciate dal taglio e dalla cucitura quotidiana delle varie stesure di malta, che indicano apertamente l'esecuzione pittorica rigorosa a buon

fresco. L'intonaco applicato in un'unica stesura e dipinto progressivamente nel tempo, in condizioni di presa ed umidità variabili, viene invece bagnato all'occorrenza, prima di eseguire la pittura, con acqua o latte di calce, per favorire l'adesione dei pigmenti tardivi, che potrebbero non beneficiare, di una adeguata carbonatazione. In queste circostanze, l'artista di solito fa ricorso anche ad altre tecniche, come la tempera ausiliare (a base di leganti proteici molto diluiti) e le tinte a calce (pigmenti mescolati al grassello con o senza aggiunta di latte), per completare il lavoro che si prolunga per giorni.

L'osservazione puntuale e ravvicinata del dipinto, ha reso evidenti anche le tracce del disegno preparatorio: le corde battute, sono servite a creare sulla volta, una quadrettatura di riferimento, per trasferire in scala reale, il disegno preparatorio, adattandolo alle irregolarità del muro e modificandolo all'occorrenza in estemporaneo. Il disegno è stato fatto in parte a mano libera, in parte a spolvero, se si considera tecnicamente unitario l'impianto decorativo della volta, che lascia intravedere nelle quattro lacune angolari, la traccia puntiforme impiegata per eseguire pittoricamente o plasticamente, le insegne gentilizie oggi scomparse.

Agli angoli della volta, dove ora appaiono quattro grandi lacune, esistevano in origine, quattro stemmi araldici o altrettanti emblemi patrizi, oggi vuoti e ritagliati lungo il profilo aguzzo delle armi da parata. In tempi e circostanze ignote, per vicissitudini legate al casato dei Gini o fortune politiche alterne, le insegne nobiliari sono state rimosse e disperse. Secondo un'ipotesi assai probabile, esse dovevano rientrare nel piano decorativo preordinato del palazzo, come pare suffragare il disegno a spolvero sull'arriccio e i resti del laterizio smussato all'imposta di volta. Probabilmente gli stemmi non sono mai stati dipinti, ma realizzati in stucco e modellati in situ, insieme alla cornice marcapiano subendone di rimando, il medesimo destino di demolizione. Sussistono per altro, analogie significative con gli stucchi dello studiolo a pianterreno, opera autografa degli Arrighi, già affidatari della realizzazione degli apparati decorativi. Lo studiolo presenta anch'esso una volta ornata ai lati da stucchi in pronunciato rilievo, accordati al centro del soffitto con una incorniciatura che racchiude pitture allegoriche con le Arti.

La pittura ariosa del cielo e i panneggi candidi dei personaggi che volteggiano sul soffitto, sono stati condotti

a velature trasparenti, sfruttando la colorazione naturale dell'intonaco, per giocare con una gamma di sfumature tonali e complementari, secondo una nota lezione di profondità prospettica ed atmosferica di derivazione tiepolesca, che il pittore dimostra di conoscere bene.

L'angelo annunziante, i putti roteanti nello spazio vuoto centrale e molte altre figure, sono caratterizzati da una felice pennellata nervosa, in cui la forma è costruita per masse di colore giustapposto, anziché per contorno lineare di disegno: ciò lega almeno uno degli autori, alla matrice pittorica di derivazione veneziana, ma che per diversa mano, non riesce a toccare le altre figure allegoriche del dipinto. Le tinte chiare, sono generalmente ottenute per mescolanza con la calce mentre altri colori più intensi, sono stati impostati a fresco o utilizzando tempere magre ausiliari.

I motti latini scritti sui cartigli retti dai due putti, ad un esame storico più approfondito sono risultati essere due emistichi di esametro, non collegabili tra loro: "REGIT OMNIA NUTU", clausola di esametro ovvero "tutto comanda col solo cenno", e "PARTA LABORE QUIES", primo emistichio di esametro, "la pace ottenuta in seguito alla fatica". Si tratta certo di allusioni a qualche vicenda pertinente al casato dei Gini, proprietari del palazzo e di altri edifici nei pressi di Piazza Mercatale, fin dal sec. XV, ma nulla di più si comprende, sulla possibile destinazione e datazione di questo locale.

A discapito di un illusionistico e ricercato sfondamento aereo, la folla di personaggi assiepata sul perimetro della volta, gravita dal soffitto col suo peso massiccio, quasi fuori scala rispetto alla quadratura ottica della stanza: alcuni personaggi emergono dal piano come gigantografie, altri fuoriescono dallo spazio come lampi luminosi ed altri ancora si ingrigiscono nel tradimento cromatico degli incarnati, costruiti plasticamente sull'uso di tinte mescolate ad impasto. Si può tentare di spiegare una siffatta eterogeneità pittorica, con l'ipotesi di diversi artisti operanti, più o meno abili nell'improvvisare correzioni anatomiche e torsioni espressive, giochi cromatici di luci ed ombre, proporzioni di membra ed effetti di prospettiva inversa, con accenti sparsi di grande qualità tecnica ed artistica solo per alcuni. Né sfugge la somiglianza stilistica di alcuni personaggi di profilo, con la figura femminile dell'affresco nello studiolo, segno di un ductus affine e di una cronologia poco più che coeva.

1.2 Lo stato di conservazione

Grazie alla messa in opera intorno agli anni '70, di un contro soffitto piano ribassato, l'affresco sulla volta, protetto dall'azione nociva della luce e del particellato atmosferico, si è conservato in modo ottimale. Al momento del suo scoprimento, i saggi preliminari di pulitura, segnalavano appena l'entità dello sporco d'accumulo. I danni seri invece, risultano derivati dall'intervento umano, in seguito alla messa in opera degli impianti di riscaldamento e alla posa del controsoffitto in cartongesso. I circuiti sulla parete settentrionale, hanno comportato la demolizione di una porzione pittorica significativa, in un gruppo centrale di figure, mentre la travatura del contro soffitto, ha provocato una profonda lesione perimetrale, causando a sua volta, la perdita della cornice marcapiano in stucco, originariamente aggettante come lascia pensare la sbazzatura arrotondata dei mattoni scoperti. Sempre per mano dell'uomo e con atto vandalico, quattro personaggi sulla parete meridionale, sono stati imbrattati con un moderno colorante blu, oggetto di approfondimento analitico e di grosse difficoltà di rimozione. Segni di abrasione superficiale si notano sulla parete settentrionale in corrispondenza del gruppo figurativo assiepato attorno al cavallo, ma questi restano danni di lieve entità, come d'altronde gli schizzi cementizi presenti un po' ovunque sul dipinto.

Le lacune pittoriche visibili ai quattro angoli della volta, provocano invece un forte senso di vuoto decorativo, da collegare forse, a qualche lavoro di rimozione degli emblemi araldici preesistenti. Il taglio regolare e perfetto dell'intonaco, lungo la linea delle armi, con il salvataggio di piccole isole di colore incluso, farebbe pensare ad un intervento di "stacco", avvenuto prima della demolizione della cornice marcapiano o durante la messa in opera del controsoffitto. La traccia del disegno a spolvero, ancora visibile sull'arriccio, non aggiunge invece alcuna spiegazione in merito alla loro tecnica esecutiva, poiché resta valida sia nel caso della pittura degli stemmi, sia nella lavorazione plastica degli stucchi.

1.3 Diagnostica preliminare e di restauro

Le buone condizioni conservative di questo dipinto, sono imputabili in parte alla protezione indiretta offerta dal contro soffitto ed in parte dovute alla tecnica pittorica d'esecuzione.

L'adozione combinata da parte degli artisti qui operanti, della pittura a fresco e a mezzo fresco, con probabile uso di tempera magra ausiliare, ha garantito un'ottima resistenza ai colori ed una buona aderenza all'intonaco: la maggior parte dei pigmenti non spolvera e la rimozione a secco della polvere depositata in superficie, è risultata operazione agevole, sufficiente ad ottenere buoni risultati. Alcuni pigmenti per loro natura più pesanti (ossidi), depauperati nell'invecchiamento dall'apporto di legante organico o carbonatico, hanno avuto bisogno tuttavia, di un consolidamento preliminare selettivo. Tra questi, una certa debolezza è stata riscontrata nelle tinte verdi e rosse più accese, compreso il pigmento a base di cinabro annerito, usato nella parte in ombra dell'architettura dipinta, sotto al gruppo figurativo sulla parete sud. Alla pulitura a secco, ha fatto seguito, un delicato lavaggio con acqua distillata, che ha regalato all'affresco una nuova luminosità cromatica.

La difficoltà maggiore tuttavia, è emersa già durante i test preliminari, per cercare di rimuovere il terribile colorante blu che sfregia i volti di alcune figure. Questo tipo di colorante moderno, all'analisi chimica è risultato essere, una miscela composta di oltremare e indaco artificiali parzialmente incoerenti e poco asportabili meccanicamente. Prove di pulitura a tampone con acqua distillata, non solo sono risultate inefficaci, ma hanno evidenziato la loro pericolosità, poiché il colorante penetrato in profondità, risulta idrofilo a tal punto, da tingere in massa l'intonaco di supporto. Ci sono volute altre prove più selettive, prima di trovare il metodo di rimozione più adeguato.

Per coerenza operativa durante le ispezioni preliminari, sono stati eseguiti anche i saggi stratigrafici alle pareti, per sondare eventuali decorazioni sottostanti, ma l'esito è risultato negativo. Una breve nota osservativa infine, sull'integrazione cromatica delle lacune. In corrispondenza del gruppo figurativo con il cavaliere, nella zona pittorica relativa alle gambe del soldato, demolite brutalmente per facilitare il passaggio dei tubi di riscaldamento, si pensa d'integrare la vasta lacuna strutturale, con velature pittoriche sottotono, per distinguere l'intervento di restauro dall'originale pittorico antico, essendo impossibile qui, ogni altra forma di ricostruzione che non risulti arbitraria o di fantasia, mancando completamente ogni riferimento grafico e documentario riferito alla parte in oggetto.

Una speciale soluzione integrativa, meriterà anche la superficie

di raccordo all'imposta di volta, con il suo perimetro devastato dalla profonda lacuna all'innesto con le pareti bianche.

Il raccordo tra le due superfici, dovrà essere mediato, mantenendo la stuccatura della lacuna leggermente sottolivello e cercando di trovare, tra gli inerti naturali della malta di riempimento, un tipo con qualità cromatiche e reologiche, simili a quelle dell'intonaco originale. Nella fase del progetto esecutivo, verranno testate appositamente con provini di laboratorio, tutte le soluzioni del caso, tenendo conto della morfologia, della texture e del colore delle superfici interessate.

2.0 La Sala della Fortuna (già detta "Sala Nera")

La stanza era formata in origine, da un unico ambiente architettonico, successivamente diviso in vani comunicanti per mezzo di una parete moderna in cartongesso, secondo nuove necessità funzionali, subentrate a palazzo con un primo allestimento degli uffici comunali.

La copertura a volta reale, è stata a suo tempo interpolata ed abbassata con la posa in opera di un controsoffitto piano in muratura, che ha occultato a lungo l'esistenza del dipinto murale, oggi riapparso in condizioni quasi illeggibili, dopo la demolizione delle parti spurie. Con una finalità simile a quella adoperata per la sala attigua, anch'essa dipinta in volta e per molto tempo rimasta occultata, la nuova copertura che poteva garantire protezione ottimale alla pittura murale, si è rivelata qui, per eventi improvvisi ed eccezionali, la causa principale del suo degrado estremo. Sfortunatamente, la rottura di una grossa canna fumaria situata nell'angolo sud-occidentale della stanza, ha creato nel vuoto d'intercapedine tra i due soffitti, una vera e propria camera di combustione.

La pittura, esposta prolungatamente all'azione del particolato carbonioso in circolo, è passata da una fase d'annerimento superficiale di polveri incoerenti, all'esplosione della pellicola pittorica, indurita ed accartocciata per azione del calore, fino a raggiungere lo stadio attuale, in cui il nerofumo, appare solidamente concrezionato alla rugosità della superficie combusta.

Il pessimo stato conservativo del murale e la necessità prioritaria di appurare l'effettiva possibilità di recupero, hanno dunque calamitato tutte le attenzioni diagnostiche ed analitiche della campagna di saggi, facendo di colpo apparire

normale routine operativa, le metodiche di lavoro offerte agli altri affreschi presenti, intatti e belli se paragonati alle condizioni disperate di quest'ultimo.

2.1 Osservazioni tecnico - artistiche

La leggibilità della pittura murale, appare molto compromessa dal cattivo stato conservativo in cui versa. Il pesante strato di nerofumo accumulatosi sulla superficie per anni, non solo ha danneggiato la materia dell'affresco, ma lo ha reso quasi irriconoscibile in alcune sue parti. La scelta compositiva dell'artista, secondo la datazione proposta verso la metà del XVIII sec. ricade su una tipologia decorativa frequente dell'epoca: uno scorcio architettonico che si spalanca in modo illusionistico su cielo aperto, in cui volteggiano e si contorcono manieristicamente, delle figure allegoriche quasi del tutto scomparse.

Il virtuosismo prospettico di sfondamento della volta, non riesce però ad essere del tutto convincente: nonostante l'adozione della prospettiva inversa, il punto di fuga non si spinge così in alto da lanciare il prolungamento ottico delle pareti, ma finisce con l'assumere le sembianze di una romantica balaustra architettonica di contorno. Il soffitto appare dunque come un'elegante terrazza curvilinea, con poggianti semicircolari in aggetto, che accolgono l'effigie scolpita di emblemi classici attinenti ad Ercole e la maestosità di due grandi figure supine e speculari (frontale e tergale), che evocano tanto le statue da giardino.

In corrispondenza di questi punti mediani della terrazza dipinta, si nota un cambiamento di tessitura e di stesura dell'intonaco originario, paragonabile ad una "pseudo-giornata". La tecnica pittorica d'adozione, è infatti quella ad affresco, ma anche qui, come nella sala precedente, la mancanza di attacchi di "giornata", l'estensione della superficie intonacata, lo spessore e la porosità della malta, fanno sospettare la combinazione lecita, di tecnica a fresco e mezzo fresco, con abbondanti bagnature dell'intonaco e largo impiego di pigmenti mescolati a calce.

Il pittore distribuisce inizialmente gli spazi, segnando prima le orizzontali dell'architettura con corde battute, poi incidendo liberamente con segni graffiati la distribuzione delle parti decorative e figurative. Campisce con tinte liquide e velature trasparenti, il cielo e le nuvole, lasciando trasparire

il colore naturale dell'intonaco nudo mentre sfrutta la calce come bianco, per produrre una scala di mezzetinte che soddisfano le sfumature neutre delle parti architettoniche. La tessitura pittorica originale (com'è apparsa da un frammento prelevato sotto un getto spurio di malta), era corposa, opaca e materica, con visibili pennellate in rilievo, soprattutto nelle parti architettoniche dipinte con ocre, nero carbone e calce, lumeggiate con calce pura.

Questo espediente facilita la carbonatazione dei colori anche in condizioni semi umide dell'intonaco di substrato e le eventuali bagnature con acqua e latte di calce, regalano alle tinte una maggiore chiarezza, favorevole all'effetto atmosferico ricercato nel dipinto. I gruppi figurativi (angeli, putti e figure allegoriche ancora illeggibili sotto lo strato di nerofumo), roteanti nello spazio barocco di cielo aperto, sono stati dipinti in un secondo momento sopra le campiture cromatiche delle nuvole, impiegando forse tempere magre ausiliari, affini alla tecnica (probabile latte o caseina).

Tali personaggi sono quasi completamente irriconoscibili, anche se a ben scrutare, si colgono le sembianze di alcuni putti, una figura femminile dalle vesti svolazzanti ed un individuo che sorregge il modellino di una fabbrica architettonica.

Gli incarnati delle figure presentano a luce radente, la stessa corposità delle tinte a calce, già riscontrate nell'esecuzione delle finte architetture e, viceversa, pennellate più liquide di colore saturo, per costruire i drappeggi ariosi.

Nonostante la tavolozza di pigmenti accesi (verdi, rossi, azzurri, gialli), dalle analisi scientifiche effettuate, non c'è stato da parte del pittore, alcun uso di pigmenti inconsueti o "difficili", ma la tonalità vivace dei colori, sembra legata alle caratteristiche chimiche delle terre e delle ocre impiegate.

Le pessime condizioni conservative del murale, lasciano poco spazio ad ulteriori osservazioni sullo stile e sulla tecnica artistica: nelle attuali condizioni di leggibilità del dipinto, è impossibile avanzare ipotesi sullo stato di salute o di rovina, antecedente alla messa in opera del controsoffitto.

Forse la pittura poteva già soffrire di un certo degrado o forse essa risale ad un momento artistico diverso, rispetto all'affresco della stanza attigua. Qui sembrano aver lavorato solo due mani, rispettivamente il quadraturista ed il figurativo, senza squilibri evidenti nella composizione d'insieme, anche se la presenza di decorazioni parietali classicheggianti, fa intuire un

rinnovamento degli apparati decorativi in epoca ottocentesca. Più semplicemente, la spiegazione al degrado estremo in cui versa il soffitto, va cercata solo nell'ambiente nefasto a cui la pittura è stata a lungo esposta, anche se a ben vedere, conserva dignitosamente a livello larvale, tutti i rapporti figurativi e cromatici originali.

2.2 Lo stato di conservazione

Il danno prodotto dalla fuliggine sulla pittura, è di enorme entità e ha duplice causa: il deposito carbonioso di nerofumo prolungatamente in circolo nel vano chiuso dal contro soffitto, è passato dalla fase volatile ed incoerente, registrata anche al momento dello scoprimento dell'affresco, allo stadio di deposito solido e concrezionato, investendo tutta la materia pittorica e complicando assai i test di pulitura.

L'alta temperatura che si è venuta a creare nello spazio d'intercapedine tra i due soffitti, sembra quasi aver "cotto e smaltato" la pittura, facendo prima esplodere la pellicola e poi perdere aderenza al colore. L'intera superficie pittorica, appare bruciata e riarsa, con zone di diversa permeabilità nella malta d'allettamento, riscontrate durante i test di pulitura.

L'intonaco di circa cm.1 di spessore, risulta confezionato con sabbia alluvionale mista, con prevalenza di quarzo ed arenarie. La granulometria medio fine di circa 0,5mm e la classe modale 1/4mm, inducono a ritenere che la sabbia per la preparazione della malta, abbia subito prima della messa in opera, un'accurata setacciatura con vagli di luce di ½ -1/4 mm.

La calce impiegata come legante dell'impasto, risulta di natura carbonatica (calcite), quasi del tutto priva di impurezze che potrebbero indurre comportamenti idraulici. Il rapporto volumetrico aggregato/legante osservato in sezione stratigrafica e di 3:1, ciò significa in pratica, 4 parti di sabbia e 1,5 parti di grassello. Una percentuale abbastanza "magra" della malta che concorderebbe con la bassa porosità (circa il 30%) rilevata attualmente.

L'intonaco resta fondamentalmente solido e ben ancorato al supporto murario della volta, ma recenti formazioni saline di diverso spessore, lo minacciano più o meno in profondità.

Responsabile di questa strana solidità, è l'anidride carbonica che ha saturato tutta l'intercapedine tra la volta ed il controsoffitto, contribuendo ad alimentare negli anni, il

processo di carbonatazione della calce. Il favore regalato alla matrice dell'affresco, viene però sbilanciato dal clima infelice di prolungata permanenza dello stesso: l'alternanza ciclica di calore, raffreddamento, condensa idrica, deposito secco di particellato e circolazione continua di fumi di combustione, hanno favorito la trasformazione della calcite in gesso, con conseguente aumento di volume dei sali, formazione graduale di sub-fluorescenze ed efflorescenze, rottura o sbriciolamento del supporto minerale, rigonfiamento, scrostamento e caduta finale del colore.

Se l'aderenza stratigrafica delle malte è un dato osservabile e diagnosticato, non altrettanto vale per la pittura: il colore originariamente carbonatato e mineralizzato con la malta, adesso pellicola come una sostanza filmogena decoesa. E' tenace e rigido, indurito e scrostato, ma anche fragile, a tratti solubile, pericolante ed intoccabile, minacciando di cadere sotto forza di gravità o ad ogni minima azione meccanica (di preconsolidamento o di pulitura indifferentemente).

Le parti architettoniche che sono state dipinte mescolando varie ocre colorate con la calce, hanno maggiore aderenza al supporto e questo per il semplice fatto di usufruire al momento della stesura, di una carbonatazione più abbondante anche se superficiale.

L'analisi stratigrafica, mostrando la presenza di un sottile strato di bianco di calce tra l'intonaco e il colore, indica che la malta umida, prima di essere dipinta, ha ricevuto delle stesure preparatorie di latte di calce, sia per creare un sottofondo bianco alle architetture, sia per inumidire l'intonaco "stanco" o in fase di presa avanzata, con apporto graduale di idrossido di calcio. Questo espediente tecnico (noto anche come "mezzo fresco" o "secco rinfrescato"), se da un lato ha garantito la conservazione del dipinto in condizioni ambientali così avverse, dall'altro ha causato la massiccia conversione dei carbonati in solfati.

Altri prelievi effettuati in aree diversamente dipinte, hanno principalmente confermato l'impiego della tecnica a fresco, con uso prevalente di pigmenti minerali affini alla calce, in qualità di bianco di mescolanza nelle mezzetinte o come apporto d'idrossido nelle campiture di sottofondo. Gli azzurri del cielo risultano essere blu di smalto, i verdi, anche quando assumono tonalità chiare e brillanti, sono costituiti da terre illuminate con velature di ocre gialla che appaiono

più cangianti, dall'uso sapiente di campiture a base di ocre rosse, smaltino e nero carbone. La presenza di quest'ultimo pigmento, potrebbe anche indicare le tracce di un disegno preparatorio, eseguito in parte con corde battute e graffite, in parte mediante spolvero su cartone.

La vivacità delle tinte descritte, appartiene per ora più al microscopio che alla realtà visibile: l'affresco resta interamente ricoperto da uno strato uniforme di particellato carbonioso combusto, il quale penetrando a diversi livelli di profondità (da 245 a 12 micron), ha innescato un fenomeno di solfatazione della materia, che colpisce indifferentemente l'intonaco o il colore. Secondo quanto diagnosticato scientificamente, la solfatazione è tuttavia di recente formazione e dunque, con interventi di restauro tempestivi, può essere arginata e risolta.

Resta infine da segnalare tra le priorità operative, l'urgenza di sistemare adeguatamente la canna fumaria a sud/ovest, con demolizione delle parti non funzionanti, smaltimento e risanamento dell'amianto, cementazione della colonna ad angolo, sistemazione delle tubature aggettanti in parete opposta.

Senza questa logistica di sistemazione preliminare degli impianti, sarebbe inutile oltre che insensato, procedere con qualunque intervento di restauro sulle pitture.

2.3 Diagnostica preliminare e di restauro

Sono state affrontate con cautela numerose prove di pulitura, saggiando aree relativamente più sane e leggibili, con altre completamente annerite e combuste.

Lo standard qualitativo più vicino all'originale meno compromesso, è stato individuato nella zona pittorica dell'angolo di sud-est: su questo livello di leggibilità residua, si sono incentrati gli sforzi per testare le metodologie più adatte dell'intervento di pulitura. Con molta attenzione, non è stato necessario effettuare il preconsolidamento del film pittorico: qualsiasi operazione preliminare d'iniezione a tergo o di velinatura sul fronte della superficie indurita, rischiava solo di produrre una maggiore caduta del colore. L'ammorbidimento graduale delle croste nere con acqua distillata, si è rivelata operazione più saggia: bagnando la superficie (diversamente permeabile), oltre ad eseguire un lavaggio preliminare che ha consentito la rimozione della fuliggine più grossolana, è stato

possibile effettuare un consolidamento selettivo sul retro, consentendo con leggera pressione e uso di fissativi diluiti, di far riaderire al supporto il colore reso più elastico.

Vari e complessi sono stati i test di pulitura su questo affresco: buoni tutti i risultati ottenuti con impacchi prolungati di acqua distillata e aggiunta graduale di solventi basici. Inefficace e pericoloso, è risultato invece ogni tentativo di rimozione meccanica a secco. Numerosi e complessi sono stati i saggi di prova preliminari: sulla volta annerita verso la parete orientale (A21, A22, A23, A24); sulla volta annerita verso la parete occidentale (C10, C11, C12, C13) e verso la parete meridionale (D1).

I risultati migliori sono stati ottenuti alternando metodologie diverse, secondo fasi graduali d'intervento:

- Ammorbidimento iniziale del nerofumo con uso di vapore a bassa pressione.

- Parziale consolidamento a tergo delle croste nere sollevate.

- Ripresa della fase di vaporizzazione, rispettando intervalli intermedi di riposo.

- Pulitura con impacchi di sepiolite e polpa di legno in acqua distillata, lasciati agire per molte ore e ripetuti più volte, alternando tempi di riposo. Questi intervalli, consentono l'ammorbidimento graduale dello sporco senza pregiudicare la debole aderenza dei colori scrostati e il punto di solubilità dei pigmenti applicati sul mezzo fresco.

- Pulitura con impacchi basici e polpa di legno, a differente concentrazione e con diversi tempi di contatto, nelle zone maggiormente annerite.

Saggi d'ispezione sono stati fatti anche alle pareti con risultati modesti: sulla zona orientale, due saggi hanno evidenziato un basamento monocromo grigio con racemi decorativi chiaroscurali, poi mascherati sotto uno zoccolo piatto a bordi e filettature blu cobalto.

Sulla parete occidentale invece, il lacerto pittorico è più leggibile ma si interrompe dopo pochi centimetri sulla parete originale residua: anche qui un motivo chiaroscurale di pannelli modanati in finto aggetto, di sapore molto ottocentesco, poi coperti dalla ridipintura più mediocre dello zoccolo piatto e bordato.

In conclusione, le prove preliminari, hanno dato tutte esito positivo circa le modalità di recupero del murale: la leggibilità e la cromia del dipinto possono raggiungere un buon livello

estetico, molto vicino all'originale.

Non si possono avanzare invece ipotesi, sull'estensione delle lacune pittoriche nascoste sotto lo strato di nerofumo: al momento attuale, ogni quantificazione delle perdite, ogni proposta d'integrazione o idea di ricostruzione delle parti mancanti, sarebbe assolutamente impropria.

3.0 Il vano di disimpegno (o anticamera)

Il piccolo vano al primo piano del palazzo, collega strutturalmente tra di loro, le stanze sopra descritte, anche se in origine i relativi ingressi, dovevano essere disposti diversamente.

L'apparato decorativo qui presente, è di livello artistico mediocre rispetto agli altri affreschi dell'edificio, e la datazione più probabile, sembra volgersi al tardo '800.

3.1 Osservazioni tecnico - artistiche

L'ovale dipinto sul soffitto, resta incassato tra piatte e larghe cornici bianche in stucco, che si ripartono a raggiera, formando banali specchiature in tinta avorio. Alle pareti, una serie di rettangoli in aggetto, diversamente distribuiti in modo irregolare, fa supporre che in origine, ci fossero degli sfondi colorati predisposti ad accogliere tele o arazzi appesi.

I saggi stratigrafici d'ispezione, hanno mostrato una tavolozza di nuances, tutte impostate sulle variazioni neoclassiche del bianco.

Il sovrapporta in stucco modanato di sapore barocco, più antico e pesantemente ridipinto, non ha offerto ai test, interessanti sorprese. Ridipinture, ritocchi estesi e rifacimenti formali, fanno da padroni anche nel dipinto centrale, di cui resta ben poco ad affresco. Il murale appare infatti quasi una tempera, abbozzata velocemente su una preparazione chiara, se non addirittura sopra un originale più antico e quasi sparito. Al centro, una poderosa e massiccia figura femminile, sembra richiamare simbolicamente la Giustizia, mentre un putto alato, indica uno stemma raffigurante un cane seduto su un monte a tre cime.

La tecnica artistica impiegata, sembra essere in tutto e per tutto, quella di una tempera a secco, considerata l'opacità sorda e grigia delle tinte, anche negli incarnati ben modellati e la tendenza a scagliarsi del film pittorico, privo ormai di forza adesiva.

Considerato lo scarso valore dell'opera, non sono stati fatti prelievi diagnostici di alcun tipo su questo murale.

3.2 Lo stato di conservazione

La pittura dell'ovale centrale, appare molto consunta, con vaste zone in cui il colore pellicola e tende a cadere

Questa spiccata tendenza a scrostare, è generalmente tipica della tempera a secco, quando i colori a causa dell'invecchiamento, perdono adesione venendo meno le proprietà collanti dei medium. La chiarezza e la trasparenza che si leggono negli strati preparatori, fanno pensare all'uso di una tempera magra, successivamente verniciata, o malamente ritoccata con sostanze grasse idrorepellenti (cere e oli).

La scarsa idrofilia e la presenza di uno strato sottile suscettibile a bianchimenti, propende verso questa ipotesi piuttosto che all'uso di una tempera grassa già in origine. Il dipinto ha comunque subito dei rimaneggiamenti formali e cromatici molto estesi, con intere parti liberamente rivisitate, soprattutto negli spazi cinerognoli del cielo, virati al blu oltremare e nelle pieghe della veste rossa, molto più violacea all'origine.

I ritocchi pittorici inoltre, non corrispondono a zone lesionate o stuccate, ma si spargono in maniera estesa sopra il colore originale, forse caduto, affievolito o spento.

Poco resta da dire infine sull'apparato decorativo a stucco: dai saggi svolti, tutte le parti modanate in oggetto, il sovrapporta e le cornici piatte che circondano a raggiera l'ovale sul soffitto, erano fatte in marmorino bianco, ma è possibile che quelle della volta, non siano cronologicamente coeve a quelle in parete.

3.3 Diagnostica preliminare e di restauro

Sulla figura centrale, i saggi effettuati mostrano il risultato ottenuto dopo una semplice pulitura a secco e un lieve lavaggio con acqua distillata. L'operazione è tutt'altro che agevole perché il colore manca di aderenza: pensando ad un eventuale restauro, sarà doveroso effettuare un preconsolidamento pittorico.

Le parti ritoccate, presentano colori più tenaci degli originali sottostanti: ulteriori prove ad impacco, hanno messo in evidenza lo stato lacunoso del dipinto, motivandone in parte i rifacimenti posteriori. Nelle pareti e negli stucchi, sarebbe preferibile eliminare le tinteggiature recenti, riportando le

superfici a marmorino e ripristinando il colore bianco delle cornici modanate.

4.0 Lo "Studiolo" al piano terra

Questo piccolo vano a piano terra è riccamente decorato con un prezioso apparato di stucchi, attribuito all'opera degli Arrighi e da un'elegante pittura murale sulla volta, in stile barocco e di vago sapore allegorico - didascalico, risalente, come testimoniato dalle fonti storiche, al 1718.

4.1 Osservazioni tecnico-artistiche

Il dipinto murale di questo piccolo ambiente, figura come fulcro cromatico centrale di un apparato decorativo più articolato, che impreziosisce con l'esuberanza barocca dei suoi stucchi, l'architettura settecentesca del locale. La pittura racchiusa in una cornice ovale polilobata, sembrerebbe risalire ai primi decenni del XVIII sec., in concomitanza con l'affresco del piano nobile del palazzo, a cui sembra riallacciarsi per alcuni aspetti stilistici e didascalici similari. Ancora sconosciuto il nome del pittore, il quale tuttavia, potrebbe far parte della stessa cerchia di artisti accademici, allievi od epigoni della bottega fiorentina di Anton Domenico Gabbiani (Pier Dandini) o di Giovan Battista Ciceri: innegabile una certa somiglianza delle figure femminili immortalate di profilo e di scorcio, con alcuni personaggi della sala di Apollo. Un tenore moralistico, ricorre con frequenza nella prolusione di motti didascalici che appaiono nel dipinto. Il piccolo putto, attorniato da oggetti emblematici che alludono alle diverse forme del potere temporale (scettro e corona per simboleggiare quello politico, monete per quello economico, faretra, frecce e lancia per quello militare, mitra per quello ecclesiastico, bilancia per quello giuridico) ammonisce, tramite la scritta sul libro aperto "*initium sapientiae timor domini*", che "*la vera conoscenza incomincia dal timor di Dio*".

Le due figure femminili cullate dalle nuvole, richiamano infatti la Sapienza (coronata d'alloro che invoca supplica attraverso il detto latino "*oro supplex*") e la Fede (che sorregge armi ben più esplicite), entrambe incarnazioni di un sapere che riflette i primi, timidi dibattiti culturali sull'illuminismo. Studi più approfonditi sull'aspetto storico-artistico, meritano comunque di essere svolti, in procinto del restauro esecutivo vero e proprio. Sotto il profilo tecnico, il murale sembra condotto

ad affresco, in un'unica "giornata" pittorica, ma l'intonaco di stesura e la tavolozza dei pigmenti rilevati, presentano alcune incongruenze tecniche che fanno pensare ad una tecnica mista se non addirittura una tempera dipinta a secco.

4.2 Osservazioni tecnico-artistiche supplementari sull'apparato decorativo in stucco

Ad arricchire e circoscrivere il dipinto murale sul soffitto, un'elegante corredo di stucchi, impreziosisce la piccola stanza. Le nervature strutturali della volta a crociera, sono marcate da larghe cornici piatte e monocrome, in cui 4 grandi grottesche a testa di fauno, rimangono appese.

Ciascuna maschera ha un'espressione diversa, così come la verzura rampicante di fiori e frutta ed i festoni di foglie d'alloro che collegano i medaglioni delle vele, sono tutti differenti tra loro: ciò significa che furono lavorati, impostati ed adattati sul luogo, secondo l'aspetto irregolare dell'architettura della stanza. Al centro delle vele, quattro geni alati racchiusi in fantasiose conchiglie, raffigurano le arti liberali: sulla parete settentrionale figura la musica; su quella orientale la pittura su quella occidentale la scultura e su quella meridionale la poesia. I bassorilievi delle vele proseguono poi in parete, arricchendosi di 4 lunette, ciascuna delle quali è formata da un medaglione rotondo centrale, sorretto da una coppia di putti. Il forte oggetto plastico, la torsione dei movimenti e l'effetto capriccioso delle volute decorative, richiamano lo stile rococò e le fantasiose grottesche del primo '700. Saggi eseguiti su uno dei cartigli sottostanti ai medaglioni, non hanno rivelato la presenza di scritte particolari, né l'arriccio cementizio recente all'interno dei tondi centrali, lascia spazio ad ipotesi sul tipo di decorazione che completava in origine la concavità. Senza dubbio anche in queste lacerazioni, il soffitto dello studiolo sembra legato a un destino di smantellamento, simile a quello avvenuto sulla volta della sala di Apollo al primo piano del Palazzo. Qualche perplessità permane, circa l'esito in parte contraddittorio delle analisi scientifiche: le tracce di gesso, già diagnosticate nell'intonaco pittorico, si registrano ancora nella matrice degli stucchi. Nel 1700, questo genere di decorazione, inclusi i marmorini parietali e le sculture plastiche, venivano per lo più eseguiti ancora con impasti a base di calce e calcite, anche se è ben nota, la vastità e la confusione nella casistica tecnica e la scarsa documentazione in materia. Sullo strato

superficiale, il gesso potrebbe tuttavia essere imputabile alle ridipinture, in cui il gesso è la carica bianca per eccellenza, nelle tempere commerciali usate per tinteggiare in edilizia. La notevole solubilità e la facile asportazione del materiale, riscontrata durante i saggi di pulitura, sembrano far propendere per quest'ipotesi, ma la scarsa pericolosità dell'ingrediente spurio sotto questa forma, non dev'essere mai sottovalutata ed in corso di restauro, sarà doveroso rimuoverla.

1.3 Stato di conservazione

Tutto l'apparato pittorico nel suo complesso, appare in discrete condizioni conservative e l'unica forma di appariscente rovina, è riconducibile ai vistosi ritocchi pittorici e alle stuccature recenti. Questo tipo di restauro, risulta oggi obsoleto se non addirittura opinabile, per l'utilizzo di materiali incompatibili con l'originale (vedi gesso scagliola delle stuccature) e per l'irreversibilità dei colori di ritocco (insolubili ed applicati in forma emulativa nell'originale): la pesantezza dei mascheramenti riscontrati, rende auspicabile in futuro, un intervento consono alle nuove direttive estetiche e metodologiche. D'altra parte i saggi preliminari effettuati a suo tempo, hanno mostrato come una leggera pulitura a secco seguita da un lavaggio con acqua distillata, siano sufficienti a ridare al dipinto, la sua luminosità primigenia. La tecnica pittorica d'esecuzione, per quanto resti ancora insolita ed un po' ambigua, consente manovre di manutenzione semplici ed efficaci. La riserva nei confronti degli apparati pittorici e decorativi di questo ambiente, scaturisce dalla interpretazione dei dati scientifici ottenuti. Da un lato infatti, l'intonaco pittorico di sottofondo, è levigato e contiene gesso, come una qualunque tempera a secco; dall'altro il trasferimento del disegno preparatorio, è stato fatto su un intonaco talmente "grasso" e umido, da lasciar incisi i segni del cartone. L'impiego di alcuni pigmenti usati per dipingere lo sfondo (blu di smalto, carbonato di calcio) e la presenza di gesso attestata come degrado della calcite dell'intonaco, sono tutti indizi associabili all'affresco e alle sue varianti. D'altro canto, la stessa presenza di gesso nel supporto (negativa la ricerca sui leganti organici) ed i pigmenti a base di piombo (biacca e minio) analiticamente rilevati si sposano solo con la tempera a secco, o tutt'al più, con qualche sua variante mista. La tecnica a "mezzo fresco" e quella a "secco rinfrescato",

prevedono per esempio, bagnature frequenti con acqua o latte di calce, durante la fase progressiva di essiccamento della malta, con lecita introduzione di leganti organici (per es. colla animale) in grado di impastare i pigmenti più grossolani e pesanti (minio e biacca) che altrimenti non sarebbero miscibili con l'acqua delle pennellate. Quest'ipotesi tecnica potrebbe giustificare meglio una forma degenerativa del carbonato di calcio in gesso, con effetti di debole solfatazione, risolta nel tempo, mediante rinfrescature e rifacimenti pittorici sparsi. Come i ritocchi lungo le stuccature trasversali, altre integrazioni cromatiche possono essere state fatte sopra il dipinto, con pigmenti bianchi a base di gesso (bianco Medun e caolino), in maniera estesa a "spandere", com'era d'uso nel restauro fino a pochi decenni fa. La spiegazione rimane tuttavia un'ipotesi assai probabile, ma non può essere accertata neanche scientificamente, perché le tecnologie strumentali e diagnostiche attuali, non sono in grado di distinguere le diverse varianti pittoriche dell'affresco, né di individuare piccole quantità di leganti organici inclusi, o la qualità proteica delle tempere miste, dopo prolungato invecchiamento.

La questione che riguarda invece l'apparato decorativo degli stucchi, è di tutt'altra specie. Anche qui le analisi chimiche su campioni prelevati, hanno evidenziato la presenza di gesso all'interno dell'intonachino di finitura. La presenza un po' anomala di questo materiale nelle sculture, nei bassorilievi e nei marmorini risalenti agli inizi del sec. XVIII, apre lo scenario a due ipotesi. Il gesso potrebbe rientrare come additivo della malta (in un tipo noto come malta "bastarda"), per conferire candore e catalizzare la presa. Il suo impiego versatile nella infinita casistica creativa degli "stucchi" si spiega tuttavia a fatica in epoca antecedente all'800, quindi non resta che associarlo ad una forma iniziale di degrado, che interessa superficialmente gli stucchi, favorita dalle tinteggiature più recenti (dove il gesso è stato incluso sotto forma di Bianco Medun, caolino, biaccone ecc.) che hanno interessato l'intero ambiente. Intorno alla metà del '900, tutti gli stucchi sono stati ridipinti con una tempera solubile di facile asportazione, per emulare l'effetto pietra su tutte le parti in aggetto, lunette parietali e amorini inclusi. Per far risaltare maggiormente le modanature grigie, le specchiature sono state tinteggiate con un color rosa antico a base di ossidi di ferro e bianco titanio e la cornice lobata che racchiude l'affresco, è stata prima disegnata

con lapis, poi arricchita con un decoro a fogliame, anch'esso color rosa intenso che ha facilitato la datazione (post 1920), ma resta fuori dubbio, che dai saggi eseguiti, in origine tutto l'apparato plastico, risultava bianco.

Le analisi chimico - stratigrafiche, hanno riscontrato infine la presenza di una patina giallognola, difficilmente ritenuta autentica, forse usata come primer di sottofondo per impedire l'assorbimento eccessivo del nuovo colore.

1.4 Diagnostica preliminare e di restauro

Sono state fatte numerose prove di pulitura sull'affresco, sugli stucchi e alle pareti. Nei saggi di prova puliti meccanicamente a secco, la resistenza pittorica si è rivelata buona, ma con qualche punto di cedimento cromatico. Ciò sembra dovuto in parte alla morfologia ruvida dell'intonaco dipinto, in parte ai fenomeni di solfatazione localizzata con contaminazione di gesso delle vecchie stuccature in essere. Nel saggio C3, è stata eseguita prima la pulitura a secco, poi una pulitura a tampone con acqua distillata, risolvendo agevolmente la rimozione dei ritocchi pittorici estesi sullo sfondo del cielo, rivelatesi molto più solubili rispetto a quelli condotti sulle due crettature trasversali che percorrono l'affresco, con pennellate che si allargano in modo mimetico ed invasivo, ben oltre il limite delle stuccature.

I test sono proseguiti sull'intera superficie a stucco della volta, sulle sculture plastiche in aggetto, sulle specchiature delle vele, sulle cornici piatte di demarcazione, sui cartigli e sullo stemma a parete, per verificare eventuale presenza di scritte.

Le prove di pulitura, sono state fatte dapprima con acqua distillata, rimuovendo abbastanza facilmente la patina grigiastra che ricopre gli stucchi e la tinta rosa sullo sfondo delle vele. Sotto a questa stratigrafia di coloriture recenti, è apparso un colore giallo-rosato, applicato sopra la superficie a marmorino in maniera andante, che funge da stesura sintetica di sottofondo, per evitare l'eccessivo assorbimento ed il prosciugamento della nuova tinta di copertura. Tale fissativo analizzato e non ritenuto autentico, è difficile tuttavia da eliminare, perché risulta fortemente penetrato nella materia originale delle cornici e degli stucchi. Ad avvalorare l'ipotesi di un fissativo acrilico come turapori di sottofondo alla tinteggiatura moderna, è bastato il confronto diagnostico ma anche visivo, con la qualità estetica e la texture degli

stucchi alle pareti. Il saggio sulla parete settentrionale ed il relativo prelievo stratigrafico, evidenziano un intonaco a calce, un intonachino liscio e compatto a base di gesso e del nero carbone molto diluito come pigmentazione di finitura. Ulteriori saggi alle pareti, non hanno rivelato niente di nuovo, tranne la presenza del solito fissativo di sottofondo ed un'incauta tinteggiatura bianca, che dalle pareti si è espansa fino a mascherare i peducci in pietra della volta.

5.0 Annotazioni progettuali conclusive

I dipinti murali scoperti a Palazzo Gini, sono tutti ascrivibili alla prima metà del XVIII sec. eccetto la pittura murale ovale, situata sul soffitto del disimpegno al primo piano, di mediocre qualità tardo ottocentesca. Le pitture dello studiolo e della sala di Apollo, sono state eseguite in parte a fresco, in parte contaminate da altre varianti tecniche, come la tempera ausiliare, la pittura a calce, il mezzo fresco, la tempera a secco, nonché l'uso dello stucco ed alcuni completamenti decorativi a marmorino.

Lo stato di conservazione di entrambe le volte, è risultato buono, eccetto una lieve solfatazione superficiale e recente, facilmente arginabile con i restauri conservativi previsti a breve termine.

Sul soffitto della sala di Apollo, si ritengono necessari interventi di pulitura generale e selettiva, con rimozione accurata delle tracce vandaliche che deturpano in blu i volti di alcune figure; opere di consolidamento strutturale all'imposta di volta per chiudere le profonde lacune lasciate dalle travature del controsoffitto preesistente; integrazione pittorica a velatura, sulle aree interessate da abrasioni e perdita di leggibilità cromatica,

il tutto preceduto da operazioni cantieristiche di adeguamento e sistemazione degli impianti (riscaldamento, illuminazione ecc.). Nello studiolo a piano terra, la metodica d'intervento prevede in maniera simile, la pulitura semplice dell'affresco, la rimozione delle vecchie stuccature a base di gesso e tutti i rifacimenti pittorici con colori ad olio irreversibili. Sulle lunette e su tutte le decorazioni a stucco in volta e a parete, verranno tolte le ridipinture policrome spurie, rivelando le superfici originali bianche. La sala "nera" al piano nobile di palazzo Gini, necessita invece di interventi speciali e molto complessi, date le condizioni di degrado estremo non solo del dipinto, ma anche della stessa stanza.

Il recupero dell'affresco è al limite della fattibilità, richiederà tempo e cure particolari ma non è escluso, che possa riservare un epilogo felice. Sarà necessario pianificare ordinatamente la metodica d'intervento, secondo operazioni diversificate per tipologia e durata, nel tentativo di rimuovere il pesante strato di nerofumo che avvolge tutto il soffitto. Trattamenti paralleli e simultanei di preconsolidamento del film pittorico con successiva opera di desolfatazione degli intonaci strutturali, verranno valutati selettivamente e progressivamente applicati.

Si metteranno in atto gradualmente, tutti quegli interventi di pulitura sperimentati nella campagna preliminare di studio e risultati più adatti; seguirà la fase di consolidamento degli intonaci e stuccatura delle lacune, con integrazione pittorica conclusiva, la cui entità e validità rimangono per ora, un'incognita non quantificabile.

Si auspica che nel complesso, tutti i dipinti vengano recuperati, risanati e riportati ad un livello di fruizione estetica e funzionale, conforme allo spirito delle origini.

Appunti per il lettore

- La campagna di saggi diagnostici esplorativi all'interno del palazzo, è stata svolta in due momenti diversi: nel 2000 da Cristina Grandin relativamente alle decorazioni dello Studiolo a piano terra; nel 2002 da Enrico Paoletti per le stanze situate al primo piano; da entrambi i restauratori nella campagna propedeutica ai restauri, dopo lo scoprimento casuale delle volte affrescate.

- Per un inquadramento generale delle problematiche di restauro, anche in relazione a quella che è stata la filosofia degli interventi attuati nel 2005 e nel 2007, si veda Giuseppe A. Centauro, *Il restauro di inediti affreschi settecenteschi in Palazzo Gini a Prato*, in "Prato Storia & Arte", n. 102, 2007, pp. 67- 80.

- Il resoconto qui presentato degli studi propedeutici al restauro, rielaborato dalla relazione redatta in data 8 Aprile 2005, fa direttamente riferimento alla relazione scientifica ed alla relazione diagnostica allegate al progetto esecutivo presentato, per conto del Laboratorio per Affresco di Vainella, in due distinti tomi per l'autorizzazione preventiva da parte delle competenze istituzionali. Tali elaborati, ai quali faremo costante riferimento, sono custoditi negli archivi degli uffici comunali (*omissis*). Cfr. *Palazzo Gini-Benassai. Progetto esecutivo*

di restauro delle pitture murali e degli apparati decorativi, Comune di Prato, Laboratorio per Affresco "E. e L. Tintori", s.d. (2004).

- Tutte le analisi scientifiche sono state eseguite presso i laboratori della Fondazione "C. Gnudi" con sede a Cento (Ferrara) a cura del Dott. Andrea Rattazzi. Copia della relazione diagnostica in esame, è stata fornita in allegato e depositata presso la A.C. di Prato.

- Le notizie archivistiche e storico-artistiche, sono a cura di Matteo Bellucci (cfr. *I dipinti murali di Palazzo Gini: una vicenda pratese riscoperta*, in "Prato Storia & Arte", n. 102, 2007, pp. 81-91). L'autore ipotizza il 1737, anno del passaggio dei poteri dai Medici ai Lorena, quale "terminus post quem" per la realizzazione delle decorazioni del piano primo, ma subito dopo avverte che l'ascesa della famiglia, culminata nel riconoscimento di nobiltà nel 1864, ebbe una brusca interruzione ed un fulmineo declino in seguito all'arresto, nel 1787, di Girolamo Gini, accusato ed incarcerato "per malversazioni ed illeciti nella gestione del patrimonio ecclesiastico" del quale lo stesso era stato incaricato, in qualità di amministratore, solo pochi anni prima (1784).

- Per un ricordo del Palazzo Gini e dello studiolo si veda anche: Claudio Cerretelli, *Prato e la sua Provincia*, APT - Prato 1995, p. 136.



La figura che ha ispirato la denominazione della volta affrescata come Sala della Fortuna

SALA DI APOLLO **GIORNALE DI CANTIERE**

Cristina N. Grandin, Enrico P. Paoletti

4 Agosto 2005

Consegna ufficiale del cantiere di lavoro

5-7 Agosto

Iniziano le operazioni preliminari di risarcimento murario più grossolano.

Si tratta di cementare le grosse buche all'imposta di volta, quelle dovute alla rimozione delle putrelle di sostegno del controsoffitto, eliminare le tracce delle vecchie riprese cementizie e richiudere le lacune parietali esistenti.

La malta è stata preparata mescolando sabbia silicea a grana media, calce idraulica naturale ed un po' di grassello: con questa miscela sono state sigillate tutte le lacune più profonde, riempiendo e portando a livello, la lunga sbrecciatura all'imposta di volta che in origine, recava una cornice marcapiano in stucco (ora rimossa).

Preliminarmente, è stato necessario scalpellare e stuccare alcuni punti sulla verticale delle pareti ed abbassare i mattoni sporgenti all'imposta di volta, per poter rettificare e tamponare, la grande lacuna perimetrale sul soffitto.

Questi mattoni aggettanti, murati di taglio, testimoniano nella stanza, l'esistenza antica di una cornice marcapiano in stucco, già prevista nell'ideazione originale dell'apparato pittorico, con annessi 4 stemmi angolari, anch'essi lavorati in oggetto plastico, a tutt'oggi rimossi. La traccia della perduta divisione strutturale tra pareti e volta affrescata, è stata segnalata incidendo sull'intonaco ancora umido, un solco di pochi millimetri, che diventa linea decorativa ed ombra portata, del confine di separazione.

La malta d'allettamento impiegata, fa le veci di un arriccio preparatorio, su cui in seguito si applicheranno le finiture di completamento più adeguate. E' stato necessario svolgere subito questa fase di lavoro, poiché tutte le operazioni successive, devono essere fatte su una superficie muraria ben asciutta e stabilizzata.

5 - 6 Settembre

Riprendono i lavori dopo la pausa delle vacanze estive. La lacuna perimetrale della volta

precedentemente stuccata fino a riempimento, è ben asciutta e pronta a ricevere i trattamenti di finitura superficiale. Prove di finitura sulla lacuna perimetrale.

In questa stanza, la grande sbrecciatura muraria all'imposta di volta, risulta essere il problema conservativo di maggiore peso. E' necessario studiare attentamente una valida soluzione di compromesso che tenga conto della leggibilità estetica quasi integra della decorazione pittorica sulla volta e il raccordo mutilo con le pareti bianche, private a loro tempo della cornice marcapiano in stucco, di cui resta memoria in alcuni mattoni in aggetto nell'angolo sud-occidentale della stanza, ma che si presenta oggi, solo in forma di lacuna perimetrale.

7 Settembre

In alcuni punti in cui la stuccatura perimetrale risulta troppo a livello con l'intonaco pittorico, si procede asportando e raschiando leggermente la malta di riempimento, in modo da lasciare visibile per alcuni millimetri, lo spessore in lieve aggetto dell'originale dipinto.

La malta di riempimento impiegata, è stata preparata mescolando sabbia silicea, calce idraulica naturale e grassello, fino ad ottenere una colorazione molto simile a quella dell'arriccio originale, visibile ai 4 angoli della volta, dov'erano collocati 4 stemmi in stucco a rilievo, demoliti o rimossi in epoca ignota, ma i cui vuoti angolari, vincolano fortemente la tipologia integrativa generale.

Per tale motivo, tutte le stuccature cementizie visibili, assieme al livellamento superiore delle pareti, producono un forte disturbo visivo che impedisce di individuare la soluzione integrativa più adatta al raccordo volta-pareti. E' stato necessario quindi, effettuare vari test di prova su entrambe le superfici, tingeggiando parti di pareti per trovare la tavolozza cromatica più appropriata e, nel contempo, studiando il tipo di texture più adatta alla stesura di finitura.

8 Settembre

Proseguono le prove cromatiche per individuare la tinta adatta alle pareti. Si procede

intanto alla preparazione dei materiali necessari per completare la finitura superficiale della stuccatura perimetrale: verrà stesa una boiaccia liquida a base di grassello, sabbia fine, polvere di marmo e pigmenti naturali. La stesura viene data a pennello e poi granita a frattazzo, così da ottenere una superficie ruvida e leggermente irregolare, morfologicamente simile e percettivamente uniforme con l'arriccio originale, differenziandosi al contempo da quest'ultimo, rimanendo sottolivello rispetto alla stratigrafia originale.

9 Settembre

Inizia l'intervento di pulitura sulla pittura murale del soffitto. La prima fase prevede la rimozione a secco della polvere e del nerofumo superficiale, impiegando prima un pennello di setola morbida, poi passando all'uso di spugne speciali, leggermente abrasive. La resistenza del film pittorico è molto buona, segno di un'ottima carbonatazione dei colori, impiegati all'origine sul fresco e sul mezzo fresco, con mescolanza abbondante di bianco di calce e probabile uso di qualche legante organico. Le analisi chimiche svolte durante la campagna diagnostica preliminare, non hanno accertato la presenza di sostanze organiche di mescolanza incluse nei pigmenti, tuttavia si sottolinea che le strumentazioni e le metodologie analitiche attuali, rilevano con difficoltà la presenza di queste materie, soprattutto quando sono impiegate in forma ausiliare all'affresco, in piccole quantità e a basse concentrazioni, per non interferire durante il loro impiego, con la carbonatazione e la traspirazione dell'intonaco ancora umido.

La convinzione che il dipinto di questa volta non sia stato eseguito tutto a buon fresco, deriva da un'attenta osservazione ravvicinata, in cui non si rilevano giunzioni tra "giornate" pittoriche (l'intonaco del soffitto è stato dunque messo in stesura unica) ma si notano in molte parti figurative, pennellate corpose di materia colorata, giustapposte ad altre sullo sfondo o sulle vesti, molto velate e trasparenti.

Il sospetto che si possa trattare di una tecnica pittorica mista, con addizione di medium proteici (latte o colla) e forse anche oleosi, in fase di carbonatazione avanzata, si è accresciuto

durante l'intervento di pulitura con acqua, manifestando diverse assorbenze in fatto di supporto. La lacuna perimetrale all'imposta di volta, è stata completata con la boiaccia di finitura.

12 Settembre

Viene completata la pulitura a secco, eseguita con spugne morbide abrasive: un po' d'attenzione nella pressione manuale, soprattutto in corrispondenza dei pigmenti rossi, più saturi ma tendenzialmente polverulenti.

Si effettuano i test preliminari per la rimozione selettiva del colorante blu che sfregia parti figurative molto significative, in alcuni personaggi dipinti. E' necessario trovare il solvente o la miscela più adatta allo scopo.

Ogni fase operativa, viene di volta in volta documentata, fotografata ed archiviata su supporto informatico.

13- 14 Settembre

Si procede con la fase di consolidamento degli arricci angolari originali: l'acrilico in soluzione acquosa al 5%, viene dato a pennello per fissare le tracce residue del disegno a spolvero e per consolidare la malta abrasa e polverulenta.

Con la stessa soluzione, si effettua il fissaggio della boiaccia di completamente sulla stuccatura perimetrale ormai asciutta.

Viene individuato il solvente in grado di asportare il colorante blu : si tratta di un solvente enzimatico debolmente acido, con cui viene imbevuto del cotone idrofilo arrotolato su stecchino di legno. Senza esercitare alcuna pressione, lasciando che il cotone imbevuto di solvente catturi a poco a poco per contatto il colorante sintetico, si rimuove gradualmente tutta l'imbrattatura blu. L'operazione va ripetuta più volte, cambiando in continuazione il cotone e facendo attenzione a non veicolare il colore spurio, dentro le porosità dell'intonaco pittorico, in particolar modo sul delicato volto femminile, intaccato nell'incarnato roseo delle guance. La differenza di Ph e la diversa composizione del solvente rispetto all'alcalinità dell'affresco, consente una rimozione abbastanza sicura anche sui colori originari scuri, notoriamente più deboli.

Continua la rimozione graduale del colorante

blu. Sulle parti già pulite, si effettua un lavaggio localizzato con soluzione satura di carbonato d'ammonio, sfregando leggermente la parte con pennello a setole morbide.

Si conclude l'operazione di fissaggio preliminare. Si procede con il consolidamento delle zone decoese sugli arricci angolari. L'intervento consiste nell'effettuare iniezioni di malta liquida (boiaccia a base di carbonato di calcio, sabbia fine e calce idraulica naturale) addizionata con resina acrilica, applicate a tergo della zona di stacco dell'arriccio e dell'intonaco dipinto.

Altre prove cromatiche interessano nel frattempo la tinteggiatura delle pareti, arrivando alla soluzione conclusiva di un bianco freddo, che esalti per contrasto, la gamma dei toni caldi della volta dipinta. Si studiano alcune soluzioni decorative supplementari, proponendo all'attenzione della Soprintendenza e del committente, una cornice lineare piana che, delimitando in alto il raccordo parete-volta, rievochi l'antica cornice marcapiano distrutta.

15 Settembre

La rimozione di tutti gli sfregi con colorante blu, è stata completata. Dopo questa prima fase di pulitura a base di solventi enzimatici, è stato effettuato un blando lavaggio con soluzione satura di carbonato d'ammonio: solo in alcune zone (le guance del volto femminile in primo piano, la coscia destra del puttino) è stato necessario applicare un impacco basico su interposta carta giapponese. Benché insperabili all'inizio, i risultati sono stati molto buoni. La porosità e la ruvidità dell'intonaco, costituivano infatti un grosso deterrente all'applicazione di qualunque tipo di solvente liquido: l'appartenenza del blu alla classe dei coloranti idrosolubili e non a quella dei pigmenti insolubili, rappresentava un'ulteriore aggravante all'uso di veicoli acquosi.

Viene iniziata e completata in giornata, anche la pulitura dell'intera volta, impiegando semplicemente acqua distillata. Durante l'operazione, la diversa permeabilità all'acqua ha messo in risalto le qualità tecniche della pittura murale, già sospetta all'inizio, come affresco in concorso di tempera ausiliare.

Alcuni particolari immortalati fotografica-

mente, mostrano le numerose correzioni prospettiche e proporzionali effettuate dalle diverse mani pittoriche durante la lavorazione. Tra i vari pentimenti, nel gruppo figurativo con il cavallo, si è potuto osservare sotto la stesura azzurra del cielo, un figura velata sullo sfondo, poi completamente coperta dalla tinta a calce.

16 Settembre

Inizia la fase di stuccatura con impiego di malte differenziate.

In corrispondenza delle fessurazioni angolari, all'interno dell'arriccio rimasto a vista, si applica un intonachino costituito da sabbia fine, carbonato di calcio, grassello e calce idraulica naturale, raggiungendo una colorazione simile all'originale, ma un po' più chiara e sottotono.

Per le lacune interne, prodotte dallo strumento impiegato per rimuovere gli stemmi originari, è stata usata sempre la stessa miscela, optando però per una finitura ruvida e arretrata, per marcare su piani diversi, la distinzione tra parti originali ed integrazioni recenti.

Una stuccatura continua, ha invece quasi interamente interessato, tutto il perimetro lineare dell'intonaco dipinto, in congiunzione di volta: la demolizione della cornice marcapiano originaria, aveva infatti lasciato sul dipinto, una linea molto frastagliata, troppo marcata ed eccessivamente irregolare. Qui, la stuccatura è stata eseguita a sguancio, come accade comunemente nel classico "taglio di giornata" degli affreschi, per congiungersi coerentemente con la fascia di rifacimento sottostante, ammorbidendo così i margini di frattura dell'intonaco pittorico ed esaltandone al contempo l'effetto aggettante.

20 Settembre

Sopralluogo della Ispettrice della Soprintendenza fiorentina, Dott.ssa Cristina Gnoni. Il lavoro condotto finora va bene, ma rimangono alcune perplessità collettive, sul modo di completare la grande lacuna figurativa nella parete settentrionale: qui purtroppo la messa in opera delle tubature per l'impianto di riscaldamento, ha creato a suo tempo un grande scempio.

La mancanza interessa in forma piuttosto

estesa, la zona inferiore del gruppo figurativo prossimo al cavallo, in corrispondenza delle gambe del condottiero romano, di cui restano visibili ormai solo pochi frammenti del ginocchio e del piede destro. Si presenta inoltre, una duplice problematica integrativa: da un lato essa penetra e si prolunga strutturalmente con la lacuna perimetrale di rigiro all'imposta di volta; dall'altra, l'accostamento di tinte cangianti (rosso/verde) qui presenti, vincola fortemente le modalità dell'integrazione pittorica.

Proprio a causa di questo impatto visivo contrastante, è stata fatta esplicita richiesta, di attuare "virtualmente" alcuni test preliminari, ipotizzando varie forme d'integrazione pittorica, plausibili e compatibili con l'originale in causa.

Le riflessioni in merito sono state trascritte nel testo. Simili perplessità integrative, sussistono anche per la zona di raccordo pareti/volta, dov'è venuta a mancare, la cornice originale in stucco. Questa larga zona di rifacimento, pur stuccata, intonacata e finita con una boiaccia di colore neutro, simile all'arriccio originale, lascia, come già accade per la lacuna pittorica, la sensazione di qualcosa d'incompiuto.

La prima soluzione sperimentata direttamente in parete, in cui si prevedeva una cornice lineare di finitura, è stata sostituita da una seconda prova con cornice modanata chiara e mezzi toni sfumati a velatura, sfruttando il colore di base delle pareti. Il risultato apprezzabile, è stato successivamente fotografato e, grazie a una simulazione computerizzata, idealmente ricostruito su una intera parete, al fine di studiare la soluzione più opportuna.

21 – 22 Settembre

Proseguono e vengono condotte a termine, le fasi operative avviate nei giorni precedenti. Si termina la stuccatura a scarpa lungo il perimetro dell'intonaco pittorico e le stuccature sugli arricci angolari; si completa il fissaggio della boiaccia di finitura; si concludono le prove pittoriche relative alla cornice decorativa sulle pareti.

Tutte le fasi di lavoro sono sempre state fotografate e documentate.

Oggi iniziamo a simulare in formato digitale, le varie prove d'integrazione pittorica sopra

descritte, allo scopo di visualizzare in anteprima, le soluzioni che potranno essere più adatte.

L'elaborazione informatica consente di ottenere diverse immagini virtuali, senza intervenire sulla materia originale che, in casi d'incertezza esecutiva come questo, ne resterebbe fortemente compromessa.

I risultati ottenuti, saranno presentati e discussi nel successivo sopralluogo della soprintendenza.

23-27 Settembre

Siamo giunti alla fase conclusiva del ritocco pittorico. Si adottano pigmenti in polvere mescolati con gomma arabica (addizionata ad un'opportuna sostanza antiputrescente) e si cominciano ad integrare pittoricamente le piccole lacune stuccate in precedenza, applicando il metodo della selezione cromatica. In alcune parti, come per esempio le lacune sul cielo e molte delle abrasioni presenti sul gruppo figurativo della parete settentrionale, è più opportuno eseguire ritocchi a velatura.

L'intervento non presenta difficoltà particolari.

Resta momentaneamente sospesa, l'integrazione della grande lacuna che interessa il condottiero romano, in attesa di sottoporre ad esame della soprintendenza, le prove fin qui effettuate.

28 – 29 – 30 Settembre

Riordino con il supporto informatico del materiale scritto e fotografico fin qui prodotto e raccolto.

Consegnato all'imbianchino, il campione di colore a tempera scelto per le pareti, che nei prossimi giorni provvederà a tinteggiare e completare il lavoro nella stanza. Il nostro intervento resta sospeso fino al 5 ottobre, giorno concordato con la soprintendente, per il sopralluogo decisivo.

Inizia l'operazione di tinteggiatura a tempera delle pareti della stanza.

5 Ottobre

Sopralluogo finale della Dott.ssa Cristina Gnani: presenti il direttore dei lavori Arch. Andrea Corsi e il direttore del Laboratorio di Vainella, Arch. Giuseppe A. Centauro.

L'intervento di restauro nel suo complesso, con l'uniformità cromatica assunta dalla stanza dopo la tinteggiatura delle pareti, è risultato molto buono, ma soprattutto coerente nel suo insieme, nonostante le grandi lacune strutturali e pittoriche rimaste a vista. Il rifacimento ad intonaco, che serpeggia lungo il perimetro della stanza, all'altezza dell'imposta di volta, grazie alla giusta combinazione di inerti e leganti nell'impasto, funge adesso da elemento cromatico di cerniera, tra la tavolozza pittorica della volta affrescata e la tonalità neutra delle pareti. Altre forme di integrazione pittorica e di completamento alle pareti, ipotizzate in precedenza, pur venendo soppesate oggi in situ, grazie alla simulazione grafica ed informatica elaborata su particolari fotografici, non sono state ritenute più valide né necessarie, arrivando comunque ad ottenere un effetto d'equilibrio e coerenza tra conservazione delle parti originali sane e recupero delle parti originali frammentate.

15 Ottobre

Si conclude così (auspicando la sostituzione degli ingombranti condizionatori oggi sospesi sopra le porte, con apparecchiature future di minor impatto visivo e suggerendo altresì l'adozione di forme d'illuminazione diffusa della stanza, mediante la disposizione angolare di

piantane da terra) questo lavoro di restauro. Restano attualmente incompiuti, gli studi storico-artistici necessari ad approfondire le questioni stilistiche, iconografiche e cronologiche che questo dipinto ha sollevato. Speriamo che la committenza decida a breve anche il destino della stanza attigua, visibile in tutta la sua drammatica condizione, nell'annerimento e degrado attuali.



Sala della Fortuna. Effetti chiaroscurali sulle architetture

SALA NERA
(poi SALA DELLA FORTUNA)
GIORNALE DI CANTIERE

Cristina N. Grandin, Enrico P. Paoletti

30 Aprile 2007

Allestimento del ponteggio ed organizzazione del cantiere di lavoro.

3 Maggio

Si verificano da vicino le condizioni generali del soffitto: a parte il nerofumo di deposito, c'è un notevole strato concrezionato sul muro, tutt'altro che superficiale ed incoerente. Ovunque soprattutto in prossimità della canna fumaria (smantellata, risanata dall'amianto e murata nel corso di questi due anni), lungo la stessa parete, in longitudinale sulla volta, si notano zone pittoriche letteralmente esplose, bolle di colore sollevato, lacune di colore perduto, parti erose per cause chimico-fisiche esasperate e parti crollate a suo tempo, in fase di messa in opera del vecchio solaio.

I danni osservati su questo dipinto, sono impossibili da elencare, va preso atto della condizione estrema del suo degrado e di un altrettanto estremo tentativo di salvataggio.

8 Maggio

E' necessario collaudare la metodologia di pulitura della volta affrescata. Sulla scorta delle osservazioni ricavate dai primi saggi preliminari e in previsione di un abbondante impiego d'acqua distillata, è stato approntato in cantiere, un sistema di depurazione idrica tramite filtri, con presa diretta dal ponte di lavoro e tubature parallele di smaltimento per le acque di scolo.

La prima fase della pulitura, prevede un lavaggio generale della volta, con acqua demineralizzata, vaporizzata direttamente sulla superficie pittorica, fino a suo ruscamento. In questo modo, si riesce ad asportare senza conseguenze negative, tutto il nerofumo incoerente e a bagnare progressivamente l'intonaco, che riceverà in seguito, trattamenti mirati e più selettivi. In corrispondenza dei gruppi figurativi, dipinti probabilmente con ausilio di legante organico, si usa particolare cautela ed il lavaggio con acqua, non viene prolungato fino a saturazione del supporto; maggiore

insolubilità caratterizza invece tutte le architetture monocrome che incorniciano il perimetro della volta.

10 Maggio

La pulitura prosegue in maniera pianificata, iniziando sempre dal centro, in chiave di volta e proseguendo verso la curvatura d'imposta in prossimità delle pareti: particolare attenzione va fatta, affinché l'acqua sporca di percolamento, non si asciughi sull'intonaco dipinto, ma venga fatta scorrere fin giù sulle pareti, o che una bagnatura troppo prolungata, ammorbida a tal punto la superficie pittorica, da rischiare il crollo della pellicola pittorica decoesa.

In corrispondenza delle parti figurative, si procede utilizzando una soluzione acquosa a base enzimatica, sfregando leggermente con pennello di setola morbido, laddove la superficie cromatica risulti ben aderente: nelle altre zone più fragili, la stessa miscela viene vaporizzata e lasciata penetrare sul muro, poi rimossa il giorno successivo, nebulizzando con acqua demineralizzata a bassa pressione. La miscela solvente è stata opportunamente preparata sostituendo in parte l'acqua di dispersione, con alcool etilico, per consentire un'azione detergente più controllata, in corrispondenza di zone cromatiche più sensibili all'acqua. Anche alcune parti dello sfondo, dipinto a cielo con nuvole sparse e variopinte, ha avuto bisogno della stessa cautela di trattamento. Le finte architetture, che impaginano il soffitto con una prospettiva illusionistica, eseguite con la tecnica del mezzo fresco e con l'impiego di tinte a calce, sono state pulite impiegando un tensioattivo non ionico, in soluzione acquosa al 5% e rimuovendo il nerofumo più tenace, sotto l'azione meccanica di un pennello di setola morbido. Come già sottolineato per la pulitura dei gruppi figurativi, dove la pittura risultava già fortemente degradata, erosa, lacunosa e a rischio caduta, non è stato possibile svolgere nessun tipo di azione meccanica, ma necessariamente procedere con gradualità a giorni alterni e successivi, per dare tempo al film pittorico staccato dall'intonaco di substrato, di imbibirsi ma senza cedere troppo e cadere.

14 Maggio

Continua la fase di pulitura secondo la metodologia operativa collaudata. Dopo ogni giornata di lavoro in cui si effettua in tutto o in parte, un tipo di pulitura differenziata e selettiva, segue un giorno di stasi per l'asciugatura della superficie muraria, a cui succede un nuovo ciclo di lavaggio con acqua demineralizzata: la sequenza temporale è molto importante in questo caso, perché consente alle soluzioni detergenti prescelte, di agire ammorbidente lo sporco, mentre la rimozione vera e propria, viene fatta dalla blanda azione meccanica dell'acqua nebulizzata.

16 Maggio

Visita in cantiere dell'Ispettrice della Soprintendenza, Dott.ssa Cristina Gnoni. Esposizione delle problematiche inerenti alla volta dipinta e prime ipotesi di soluzione. Richiesta da parte della soprintendente, di ispezionare meglio attraverso saggi più ampi, la decorazione pittorica del basamento inferiore. Richiesta anche una relazione scritta dello stato di fatto e un'ipotesi elaborata in digitale, per la ricostruzione plastica delle parti strutturali mancanti, ai 4 angoli della volta e in corrispondenza degli stemmi che dovevano in origine, sporgere in aggetto sopra la cornice marcapiano d'imposta.

21 Maggio

La fase di pulitura più grossolana, può considerarsi ormai completata. Localmente, nelle aree più critiche in cui il particellato carbonioso si è stratificato in modo abbondante e tenace, è stato necessario eseguire degli impacchi alcalini a base di carbonato d'ammonio in soluzione acquosa al 10%, supportati da polpa di cellulosa, per un tempo di contatto di 4 ore, poi rimossi detergendo la zona con abbondante acqua distillata.

23 Maggio

Il cantiere di lavoro è saturo d'umidità e l'ambiente un po' insalubre, nonostante le maschere di protezione: la pulitura, viene temporaneamente sospesa.

28 Maggio

Si cominciano a rimuovere abbassando meccanicamente a scalpello, le stuccature cementizie messe frettolosamente dagli operai, per tappare le buche puntaie del contro solaio, ma che risultano sopra livello, debordando sull'intonaco originale dipinto. Le malte friabili, ammalorate, accartocciate e combuste, vengono rimosse in attesa di un risanamento più profondo.

31 Maggio

Le varie metodologie di pulitura, alternate e applicate localmente a più riprese fino ad oggi, non concludono del tutto, questa prima fase di lavoro. E' stato ulteriormente necessario, lavare il soffitto con getto a pompa a bassa pressione, di acqua atomizzata: solo così, lo sporco residuo insinuatosi nella ruvidità naturale della superficie muraria e dentro gli interstizi delle lacune esistenti, è stato completamente asportato.

7 Giugno

Dopo aver lasciato il tempo alla superficie pittorica di asciugarsi ben bene, rivelando finalmente dei rapporti cromatici e chiaroscurali inattesi (se solo si pensa allo stato iniziale dell'opera!), inizia la fase di preconsolidamento del colore. Come già era apparso evidente dalle prime operazioni, la superficie pittorica soffriva di malanni diversi: rigonfiamenti, sollevamenti, cretti, craquelure, lacune, erosioni, abrasioni ecc., assomigliavano per associazione, ad un corpo deturpato dal vaiolo.

Questo stato evidente di degrado, non significa tuttavia fragilità materica, anzi, al contrario, il problema maggiore associato a questa fase d'intervento, è stata semmai la spiccata rigidità della pellicola pittorica. L'anidride carbonica che ha saturato per anni l'intercapedine interstiziale del controsoffitto, ha in un certo qual modo, accresciuto la carbonatazione della pittura, mineralizzando in questo caso, non tanto le stesure pittoriche messe a fresco, ma l'interfaccia interna della pellicola rigonfiata ed esplosa. Il temuto problema di assistere ad una potenziale caduta dei frammenti di colore distaccati in chiave di volta, si è trasformato in realtà, nella

difficoltà di far riaderire al supporto, il film pittorico sollevato e indurito.

E' stato quindi necessario bagnare parzialmente la superficie prima di passare al consolidamento, svolgendo l'operazione con particolare cautela. La zona interessata dai rigonfiamenti, è stata abbondantemente bagnata con acqua e tamponata con ovatta facendo penetrare direttamente il consolidante acrilico in soluzione al 5%; poco dopo, a superficie ammorbidita, è stato possibile esercitare una leggera pressione con tampone di ovatta e far riaderire il colore al suo substrato.

11 Giugno

Prosegue il lavoro di preconsolidamento della pellicola pittorica, con il metodo messo a punto nei giorni scorsi.

L'operazione richiede i giusti tempi di coordinamento ed un discreto allenamento fisico nel sopportare l'infelice postura di lavoro a testa in su.

13 Giugno

Mentre la fase di preconsolidamento pittorico procede senza grossi problemi, notiamo in alcune parti del dipinto delle zone ancora un po' ingrigite. Decidiamo quindi di sospendere momentaneamente il preconsolidamento e di tornare a ripetere in queste aree della pittura, un'ulteriore ciclo di pulitura, eseguendo una serie di impacchi a base di polpa di legno, sepiolite e carbonato d'ammonio in soluzione satura, per contatto diretto di circa 2 ore. Dopo la loro rimozione, la superficie è stata accuratamente lavata con acqua demineralizzata e lasciata ben asciugare.

14 Giugno

Ripreso e completato il preconsolidamento del film pittorico, si pianificano le operazioni successive. Bisogna mettere a punto l'impasto corretto di inerti e leganti, per formulare il tipo di stucco più idoneo a livellare le innumerevoli lacune che devastano il dipinto, combinando contemporaneamente, la cromia e la lavorabilità dell'impasto, con la grana e la tessitura delle stuccature finite. Anche la malta di riempimento della grossa lacuna perimetrale che sfonda il muro all'imposta di

volta, in corrispondenza dei vecchi travi del solaio, ha bisogno di essere messa a punto, poiché il prodotto commerciale pronto all'uso, pur trattandosi di calce idraulica selezionata e adatta ai restauri di pregio, non soddisfa le nostre esigenze. La profonda lacuna strutturale che sfonda il soffitto della nostra stanza, larga quasi 40 cm. e serpeggiante su tutte e 4 le pareti, delineando con regolarità la sua forma rettilinea continua, finirebbe con l'essere immediatamente percepibile anche sotto il colore di finitura, a causa della sua uniformità di condizione e di trattamento. E' necessario dunque eseguire alcune campionature esemplificative e compararle in situ.

21 Giugno

Trovata la composizione della malta adatta al riempimento della lacuna perimetrale all'imposta di volta. Si tratta di calce idraulica, addizionata con una piccola percentuale di pigmento nero ossido, stesa a livello della superficie muraria e lavorata a tessitura ruvida, conforme all'originale. Nel frattempo, altri campioni strutturali sono stati messi a punto, in previsione di eventuali ricostruzioni plastiche degli stemmi parietali e angolari, presenti nella stanza.

Piccoli modelli esemplificativi di malte alleggerite e macroporose, sono stati condotti per sperimentare gli impasti più idonei alla massiccia ricostruzione a cui potrebbero andare incontro queste strutture murarie attualmente frammentate.

Su espressa richiesta della Soprintendenza infatti, è impensabile conservare in questi elementi plastici la forma contestuale di lacerto architettonico, poiché tutte le parti decorative, acromatiche e complementari, chiedono un'integrazione strutturale e formale coerente, prendendo possibilmente a modello, altri elementi decorativi compresenti, coevi e stilisticamente affini. Maggiore difficoltà nell'ipotesi di rifacimento, è dovuta nel nostro caso, alla disuguaglianza strutturale di ciascuno stemma e alla mancanza d'indizi risolutivi che preservino dal capriccio di fantasia ricostruttiva.

25 Giugno

Inizia l'intervento di riempimento della grande lacuna perimetrale all'imposta di volta e contemporaneamente la fase di stuccatura. Anche per la miscela dello stucco, è stato trovato un impasto idoneo alla cromia e alla morfologia dell'intonaco originale: si tratta di una mescolanza proporzionata, a base di calce idraulica naturale, sabbia di fiume lavata e pomice al 1%, con addizione di soluzione acrilica al 5%. La pomice in questo caso, conferisce leggerezza allo stucco, che non deve assolutamente gravare sul fragile film pittorico, oltre ad allungare di qualche ora, i tempi della sua lavorazione. La stesura della malta in questa parte di raccordo tra volta e pareti, viene mantenuta a livello dell'intonaco originale dipinto, quindi reso conforme alla sua grana ruvida, passando sulla stuccatura ancora in tiro, il dorso tagliente della mestola metallica. È importante completare in giornata, l'intera stuccatura di almeno un lato del perimetro, per evitare che i giunti di raccordo sulla malta, producano discromie evidenti.

28 Giugno

Prosegue l'operazione di stuccatura delle lacune che sono davvero numerose: oltre alle cadute strutturali dell'intonaco vero e proprio, ci sono le lacune provocate dalla perdita di colore e quelle derivate dalla riadesione dei rigonfiamenti esplosi sulla pittura. Una superficie così martoriata, non era mai successo di vederla prima d'ora: e più si affievolisce il ricordo della condizione precedente al restauro, più sembra sempre insufficiente il procedere del lavoro. Tutta la lacuna all'imposta di volta, è stata risanata e riempita con intonaco a base di calce idraulica naturale, addizionando all'impasto un po' di nero minerale, per ricordare il colore troppo caldo della malta con i grigi freddi dell'architettura dipinta sul soffitto. Mentre procede regolarmente la fase di stuccatura sulla volta dipinta, in previsione del sopralluogo della soprintendenza che ci sarà a breve, decidiamo di presentare un esempio di ricostruzione plastica sugli stemmi frammentari, scegliendo quello posto sulla parete orientale. Il problema relativo alla

ricostruzione delle parti mancanti, è tutt'altro che secondario in questa circostanza, poiché sarebbe più corretto parlare di rifacimento. La prassi è accettata nel restauro, solo nei casi in cui tracce sufficienti dell'originale, consentano di restituire una leggibilità altrimenti compromessa, senza effettuare interventi di arbitraria immaginazione. Il nostro caso in oggetto, non presenta queste caratteristiche, per legittimare una ricostruzione formale e materiale sui lacerti architettonici sopravvissuti: i 4 elementi plastici, in aggiunta ai 4 angolari semi distrutti, sono uno diverso dall'altro, privi di qualsiasi forma simile che li accomuni e senza un evidente leggibilità a cui potersi ispirare, per ricostruire le parti mancanti. Le perdite presenti sulla zona inferiore di ciascuno stemma architettonico, risalgono senz'ombra di dubbio, all'epoca della messa in opera del contro soffitto e lasciano solo intuire oggi, la possibilità che si trattasse di stemmi araldici o decorativi, con volute barocche laterali.

L'ipotesi immaginata, non basta di per sé a motivare una ricostruzione in stile degli 8 lacerti, ma chiede invece una soluzione alternativa affine. Il grande stemma della parete sud, sulla cui rotondità convessa, è dipinto a monocromo un episodio di "Ercole al bivio", viene presa dunque ad esempio, per sperimentare la variante alternativa. Con la stessa malta a base di calce idraulica, adoperata per la stuccatura perimetrale all'imposta di volta, si getta l'anima del frammento che viene armata con alcune schegge di mattone, per garantire la massima resistenza all'aggetto. Appena l'arriccio comincia a fare presa, si applica un'altra stesura, a base di calce idraulica setacciata, e allo stesso modo in cui si procede normalmente per gli stucchi tradizionali, si cominciano a modellare a spatola, le forme principali, tenendo conto degli spigoli e degli arrotondamenti, delle sporgenze e delle cavità. Per i motivi precedentemente detti, non si tratta tuttavia di una ricostruzione mimetica confusa con l'originale: la continuità visiva e strutturale, viene mantenuta attraverso l'applicazione dell'intonaco di rifacimento, allo stesso livello di quello originale, mentre l'aspetto stilistico e formale, viene richiamato

mediante un'astrazione geometrica ideale, che ristabilisce continuità al tutto.

4 Luglio

Ad intonaco asciutto, lo stemma ricostruito idealmente nelle parti mancanti, ha un bell'impatto visivo, sia nella forma aggettante, pulita e curvilinea, sia nella materia, leggera, di colore neutro e a tessitura ruvida. Soddisfatti per ora del risultato, si propone adesso l'ulteriore problema, di raccordare in maniera adeguata, la pittura superstita della volta, con la nuova tinteggiatura alle pareti. Ingombrante e sgradevole risulta il profilo aguzzo della canna fumaria che s'infilza sul soffitto ad angolo; anomala la distribuzione del vano che si apre sul corridoio di fronte con una parete oggi del tutto inesistente, ma che verrà innalzata in seguito come divisione mobile, parzialmente schermata a vetro. In origine infatti la stanza era divisa in due vani distinti, unificati al momento della decorazione pittorica sulla volta. In questa condizione, la partizione delle pareti era segnata da una cornice marcapiano in stucco, di circa 15 cm, di cui sono rimaste visibili le tracce in più punti, nonostante la successiva demolizione con la posa del contro soffitto. La cornice doveva servire anche ad omologare l'aspetto plastico-architettonico degli stemmi in aggetto, interrompendosi in prossimità degli stessi, ma segnando un profilo di divisione cromatica importante. Prendendo spunto da questi segnali, abbiamo provato ad inserire all'imposta di volta, una nuova cornice in stucco con dimensioni più ridotte, successivamente patinata a colore.

Ulteriori prove di tinteggiatura parietale sottostanti alla cornice, sono state eseguite a modo esemplificativo, per verificare unitamente, i dettagli di completamento che peseranno sul risultato finale.

6 Luglio

Secondo sopralluogo d'ispezione. Vengono illustrate alla Dott.ssa Gnani, le varie fasi del restauro conservativo fino ad oggi affrontate, secondo gli esiti ottenuti. Buon giudizio sulla pulitura effettuata e sulla paziente opera di stuccatura in corso di completamento. L'attenzione si sofferma principalmente

sugli aspetti architettonici, in particolare sulla ricostruzione degli stemmi, idealmente interpretati e completati nella grandi lacune formali a loro carico, valutando positivamente le soluzioni portate. Il rifacimento adottato, è riuscito a rispettare l'integrità delle parti originali, a ripristinare un modellato plastico ignoto e a ridare una leggibilità stilistica perduta. La stessa sostenibilità integrativa, non funziona invece per la cornice marcapiano, posta in sito sulla stessa linea di demarcazione di quella originale, ma in questo caso, la scelta in oggetto non sembra convincente. Un marcapiano ricostruito con una cornice in gesso di dimensioni più ridotte rispetto a quella antica (le cui tracce rimangono tuttavia visibili all'imposta di volta), non unisce né divide la volta dipinta con le pareti uniformi, ma, vista dal basso, sembra una filettatura decorativa piuttosto incongruente. La decisione finale, rivaluta la soluzione pittorica inizialmente ipotizzata, spostando più in alto la linea cromatica di divisione, quasi tangente agli stemmi ricostruiti e differenziando il colore delle pareti, anche da quello degli altri ambienti sullo stesso piano. Il fatto che a questa stanza, manchi un lato e che rimanga "open space" rispetto agli altri vani, facilita in un certo senso, l'adozione di una tinteggiatura grigia, abbastanza chiara per esaltare la cromia originale del soffitto dipinto, abbastanza neutra, per segnalare con il non-colore astratto per eccellenza, una reale differenza di condizioni e risultati conseguiti.

9 Luglio

Sono state completate tutte le stuccature sulla volta, compresa la grande lacuna perimetrale di rigiro, ritoccata quest'ultima con velature a sottotono, per essere armonicamente unitaria alla tavolozza cromatica dell'affresco. Si eseguono ulteriori prove di tinteggiatura per le pareti, i nuovi test si indirizzano verso le tonalità chiare del grigio, escludono il bianco, il panna ed il verde menta, pur trovati nelle stratigrafie precedenti, ma che allo stato attuale, non danno risalto alla volta dipinta. Con il consenso ottenuto dalla Soprintendenza, possiamo iniziare l'intervento di ricostruzione delle parti plastiche compromesse ai lati della volta.

12 Luglio

Per la ricostruzione degli stemmi plastici si procede come segue: prima si arma la parte interna dei lacerti architettonici, cementando alcune scaglie di mattone con malta di calce idraulica naturale, rinforzando l'armatura con un po' di fil di ferro. A presa avvenuta, si comincia ricostruendo l'arriccio e modellando via via la forma plastica voluta. Seguendo le tracce decorative e gli spunti stilistici leggibili nei frammenti esistenti, si ricostruiscono le masse, i pieni, i vuoti e le forme stilizzate delle volute curvilinee, conformi ad un originale presunto. Quando l'arriccio è quasi asciutto, si applica l'intonaco di finitura, formato da calce idraulica naturale e poca sabbia setacciata fine. La lavorazione viene fatta velocemente, usando una spatola ad oliva per mantenere netti i contorni in oggetto, finendo quindi col granire la superficie ancora umida, passando l'intonaco con una spugna naturale. Il risultato finale, regala una buona leggibilità nella forma ricostruita ed una buona fruibilità della materia originale, che si distingue dai rifacimenti ma si ricongiunge ad essi per affinità ideale e strutturale.

18 Luglio

Anche questa fase operativa si può dire conclusa, rinviando in altro momento, la correzione cromatica della superficie nuova di rifacimento, inserita negli stemmi architettonici. E' solo con il ritocco pittorico infatti, che si potranno uniformare i rapporti tonali delle lacune e delle superfici risanate in un insieme armonico, cogliendo immediatamente, gli interventi richiesti a velatura o in sottotono. Proprio per questo oggi, si inizia a collaudare in modo puntuale e preliminare, la corretta tavolozza di pigmenti da impiegare, la qualità di stesura dei colori, il tratto della pennellata più consona all'integrazione di piccole e grandi lacune.

19 Luglio

Nella fase di ritocco pittorico, due sono le metodologie integrative scelte nel nostro caso: la prima adotta velature di colore molto diluito, a base di grassello di calce, da stendere in corrispondenza delle lacune più ampie sullo sfondo del cielo, applicando

grandi campiture diluite ed uniformi; la seconda ricorre all'acquerello, per integrare con tratteggi puntiformi in punta di pennello, tutta quella miriade di piccole lacune, che travagliano la decorazione pittorica vera e propria

La superficie in questa stagione estiva, assorbe subitaneamente il colore delle pennellate, specialmente nelle stesure di fondo date a velatura, perciò bisogna fare molta attenzione a non creare effetti di prosciugo, né a caricare troppo la tinta a base di acqua di calce.

Soprattutto sulle lacune del cielo nuvoloso, i colori a base di oltremare e morellone, che hanno un forte potere coprente, devono essere applicati molto diluiti e non sempre mescolati al bianco, annullando in tal modo, l'effetto di trasparenza ricercato anticamente dal pittore. Qualche problema sorge anche per altri ritocchi, non tanto per l'uso di determinati colori, quanto per il fenomeno di metamerismo che si osserva sulla volta, accentuato dalla luce naturale e diffusa, che proviene dalla finestra sul lato, e dalla luce artificiale interna, che deriva dall'illuminazione orientata di cantiere: questo aspetto verrà segnalato per ottimizzare l'impianto d'illuminazione generale della stanza, a restauro compiuto.

23 Luglio

Prosegue il lavoro di ritocco pittorico, tra calura estiva e postura di lavoro faticosa... ma si comincia a vedere un buon risultato e si predilige la fine del restauro!

26 Luglio

Dopo due settimane, il corpo si è allenato alla fatica e la vista coglie sempre più velocemente, le corrette mescolanze di colori. Quasi tutte le tinte infatti, devono essere prodotte a tavolozza, trattandosi di piccoli ritocchi pittorici, che variano sempre per antonomasia, poiché interessano le lacune figurative: per questo l'allenamento visivo è importante nel saper riconoscere ed impastare i pigmenti giusti, tonalmente uguali all'originale, anche se applicati in maniera trasparente e puntiforme, come vuole il restauro pittorico in selezione cromatica.

Il colore ad acquerello viene preparato di volta in volta mescolando i pigmenti con

gomma arabica (precedentemente sciolta ed addizionata ad una sostanza antisettica per impedire la putrescenza dovuta alla temperatura estiva elevata) e diluendoli poi con acqua di calce. L'acquerello è una tecnica solubile e reversibile, ma non tollera comunque errori d'applicazione legati all'incompetenza. Il senso del colore dev'essere già affinato, così come il giusto dosaggio degli ingredienti (più semplice è l'uso dell'acquerello commerciale già confezionato!), perché nonostante la solubilità intrinseca, la porosità e l'aridità estrema di questa superficie pittorica, ne impedirebbero comunque, la rimozione totale.

31 Luglio

Ultimi giorni prima della pausa feriale estiva. Ormai a queste temperature (nonostante l'aria condizionata), è difficile lavorare, oltre al fatto che per certi materiali, la resa non è più la stessa. Il ritocco pittorico è quasi finito ed il risultato ottenuto, è molto soddisfacente se solo si ripensa allo stato iniziale di questo soffitto....considerato perduto ed irrecuperabile, manifesta adesso un impianto decorativo migliore di quello della stanza attigua, restaurata da noi l'anno scorso, che pur godeva di migliore conservazione.

L'affresco scoperto e ripulito in questa stanza, ha un'altra ariosità e lievità spaziale, le figure femminili sono dipinte in modo elegante e leggiadro, tutta la composizione mostra uno stile ed una mano diverse, rispetto all'accademica decorazione sulla volta del locale attiguo, eseguita certamente in tempi diversi da questa. In altra veste ed in altra sede, si aggiungeranno ulteriori considerazioni storico-artistiche relative non solo a questo affresco, ma anche a quello della sala adiacente e agli altri presenti nello stesso palazzo, oggetto di precedenti campagne di studio.

18 Settembre

I lavori sono ripresi già da tempo ed oggi è previsto l'ultimo sopralluogo della Soprintendenza. Per valutare meglio l'intervento di restauro e la resa finale dei lavori, alcune assi del ponteggio a piattaforma, vengono sollevate e distanziate per consentire un'ampia visione dell'affresco dal basso. L'intervento viene favorevolmente accolto ed elogiato da tutti. Rimangono pochi dettagli di ripresa e le disposizioni da fornire a terzi, in materia di tinteggiatura parietale, poi, finalmente, il lavoro può considerarsi concluso.

25 settembre

Chiusura ufficiale del restauro.

Non resta altro da parte nostra, che provvedere allo sgombero dei materiali e completare la campagna fotografica sulla decorazione ultimata.

1 Ottobre

Ritorniamo sul luogo delle nostre fatiche, ora che la stanza è libera dall'ingombro dei ponteggi, per osservare il lavoro finito e soprattutto per valutare l'effetto conclusivo nella reale percezione di vista dal basso.

Questo restauro eccezionale, quasi impossibile, ai limiti della fattibilità pratica e della qualità di riuscita, in cui nessuno credeva fino in fondo, può dirsi concluso con successo.

Alcuni potrebbero sostenere, che il ritocco pittorico si doveva fare in maniera più "ricostruttiva", altri che il colore poteva essere un po' "rinvigorito", che figure parzialmente leggibili, venissero "completate" nelle parti mancanti, ma questo non si chiamerebbe restauro, non sarebbe opera nostra e non sarebbe la vera storia della riscoperta di questo dipinto.

Progetto esecutivo, diagnostica e restauro degli apparati decorativi e pittorici del I P.

A cura dell'Associazione "Laboratorio per Affresco Elena e Leonetto Tintori", Prato

Direzione e coordinamento generale: *Giuseppe A. Centauro*

Indagini preliminari, saggi conoscitivi e campagna di studio propedeutica al restauro: *Cristina N. Grandin, Enrico P. Paoletti*

Indagini scientifiche di tipo analitico e diagnostico: *Andrea Rattazzi*, Fondazione "Cesare Gnudi" (Istituto Diagnostica e Sperimentazione per la Conservazione ed il Restauro dei Beni Culturali), Cento (Ferrara)

Schede tecniche diagnostiche e per il restauro: *Cristina N. Grandin*

Documentazione fotografica, rilievi metrici, grafici ed elaborazioni informatiche: *Enrico P. Paoletti*

Organizzazione: *Sergio La Porta*

Il restauro delle pitture murali è stato realizzato sotto l'altra sorveglianza della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici delle province di Firenze, Pistoia e Prato; ispettrice: *Cristina Gnoni Mavarelli*.

Dirigente del Settore Edilizia Pubblica: *Paolo Bartalini*

Direzione dei Lavori: *Andrea Corsi* (Settore Edilizia Pubblica)

Collaboratore: *Stefano Totti* (Settore Edilizia Pubblica)

Ricerca storica: *Matteo Bellucci*

Progetto preliminare e campagna diagnostica degli apparati decorativi dello "Studiolo" al P.T

Studi e saggi conoscitivi propedeutici al restauro: *Cristina N. Grandin*

Indagini scientifiche: *Andrea Rattazzi*, Fondazione "Cesare Gnudi"

Ristrutturazione del IP, riabilitazione funzionale ed impiantistica del Palazzo Gini

A cura degli Uffici Tecnici Comunali (Settore Edilizia Pubblica)

Direzione dei Lavori: *Stefano Totti* (Settore Edilizia Pubblica)

Impresa esecutrice: *CO.GE.IT. srl* – Torre del Greco (NA)



Finito di stampare nel mese di giugno 2008
per conto di Lalli editore srl
da Grafiche PDB, Tavarnelle V.P. (FI)