
RELAZIONE SULL'INTERVENTO DI MANUTENZIONE ALLA
CROCIFISSIONE DEL PERUGINO

SALA CAPITOLARE DEL MONASTERO DI SANTA MARIA MADDALENA DEI PAZZI





DIREZIONE DEI LAVORI

SOPRINTENDENZA PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTA' DI FIRENZE
SOPRINTENDENTE DOTT.SSA CRISTINA ACIDINI LUCHINAT
FUNZIONARIO RESPONSABILE DOTT.SSA BRUNELLA TEODORI

RESTAURATORI

GIOIA GERMANI
GUIDO BOTTICELLI
YOSHIFUMI MAEKAWA

L'INTERVENTO DI MANUTENZIONE
ESEGUITO IN VISTA DELLA RIAPERTURA AL PUBBLICO DELL'EX CAPITO DI SANTA MARIA MADDALENA DEI PAZZI
E' STATO FINANZIATO DALLA FONDAZIONE INTERNAZIONALE



FRIENDS *of* FLORENCE

DONATORI: DARREN & SONYA SCHROEDER
IN ONORE DEI LORO FIGLI NICK, ZACK & NATALIE

agosto-novembre 2010

NOTE STORICHE SULL'EX CONVENTO DI SANTA MARIA MADDALENA DEI PAZZI

Le prime fonti documentarie sul complesso architettonico risalgono al XIII secolo: una casa con terreno e vigna risultano acquistate nel 1256 per edificare un convento di religiose menzionate come “dominae repentutae”.

Nel 1259 al monastero benedettino delle donne di penitenza o di S.Maria delle Convertite, nato per ospitare le cortigiane “pentite”, viene annesso lo Spedale dei Pinti. Nel 1320, il monastero passa alle suore agostiniane di S.Luca a Montisoni, originariamente insediate all’Antella ma costrette a trovare un riparo all’interno della cerchia muraria per difendersi dalle ripetute incursioni.

A causa della promiscuità del convento con il tessuto urbano circostante (tale da compromettere la clausura delle religiose), il 16 aprile 1422 con bolla papale, Eugenio IV ordina il trasferimento delle monache a San Donato in Polverosa e l’insediamento nel convento di Borgo Pinti dei monaci cistercensi della Badia a Settimo, che vi rimarranno fino al 1628.

Il complesso perde il toponimo di S.Maria delle Convertite e prende quello di Convento di Cestello (Citeaux è la città della Borgogna dove San Bernardo di Chiaravalle organizza la casa madre dei cistercensi, in questo paese i monaci producevano ceste di vimini, ‘cestelles’, in latino ‘cestellum’ e quindi ‘cistello’).

E’ questo il periodo di maggior ingrandimento e abbellimento del monastero, grazie alla protezione di parenti (Lorenzo Tornabuoni) e amici (Dionisio Pucci) dei Medici e al

contributo dei benefattori laici di tutti i quartieri di Firenze.

I primi interventi sono dedicati alla ristrutturazione della chiesa: la riparazione e la sopraelevazione del tetto, la realizzazione della Cappella Maggiore e l’aggiunta delle dodici cappelle laterali.

In osservanza della regola cistercense, che esige il ritiro dei monaci, nel 1490 viene decisa la costruzione di due chiostri, uno di fronte alla chiesa (realizzato da Giuliano da Sangallo in luogo del cortile preesistente) e l’altro fra la chiesa, il capitolo e il refettorio (iniziatato nel 1492 grazie alle elargizioni di Lorenzo Tornabuoni e di sua moglie Giovanna degli Albizi e finito nel 1542 con l’aiuto finanziario dei confratelli di Moribondo).

Tra il 1493 e il 1496, per volere della famiglia Pucci, viene realizzato l'affresco della *Crocifissione* nella Sala Capitolare ad opera del Perugino.

Nel 1495 è murato il refettorio che nel 1503 è decorato da Raffaellino del Garbo con l'affresco del *Miracolo dei cinque pani*.

Vengono inoltre realizzati spazi funzionali alla vita della comunità religiosa quali la foresteria, “l’armarium” (la libreria), gli orti, la stalla, la cucina ed il forno.

Nel 1628 per interessamento di papa Urbano VIII e della famiglia Barberini e nonostante la decisa opposizione dei cistercensi, è deciso l’insediamento delle suore carmelitane di Santa Maria degli Angeli in San Frediano al monastero di Cestello in Borgo Pinti.

Per il complesso architettonico, inadeguato alla nuova comunità religiosa, si apre una

nuova stagione di ristrutturazione.

L’architetto Luigi Arrigucci viene incaricato di recintare ed ampliare il convento, le spese sono sostenute da Urbano VIII, dal nipote Francesco Barberini e da donna Costanza (madre delle due suore carmelitane Innocenza e Maria Grazia).

Nel convento viene trasportato il corpo della Beata Maria Maddalena dei Pazzi da cui prenderà il nome attuale ed a cui si dedica la realizzazione dell’oratorio della Beata nell’ex sagrestia cistercense, le monache provvedono inoltre a murare le ali nord, sud ed ovest del porticato antistante la chiesa, eseguono l’ampliamento del coro, individuano una nuova sala capitolare e trasformano quella originaria in sagrestia.

Il corpo di fabbrica della chiesa nel 1667 viene modificato con l’occultamento della copertura cistercense della navata centrale, il soffitto piano realizzato sarà in seguito affrescato da Jacopo Chiavistelli e con la realizzazione della cupola (affrescata nel secolo successivo da Piero Dandini) e del lanternino tra il 1669 ed il 1685.

Nello stesso periodo si progetta il trasferimento delle spoglie della Beata nella cappella maggiore di cui, per l’occasione, viene ridisegnato l’arredo interno dandone incarico nel 1675 a Ciro Ferri, il quale provvederà a rivestire le pareti laterali di marmi di vario colore.

Sul secolo successivo cala un silenzio documentario; certo è che tra la consistenza del convento cistercense e quella ottocentesca, immediatamente precedente l’apertura di

via della Colonna, si intuisce un deciso ampliamento.

Il trasferimento della capitale del Regno a Firenze, 1864, e la soppressione dei conventi, 1866, segnano irreversibilmente le vicende architettoniche del complesso.

Con contratto di espropriazione del 14 maggio 1866 si provvede difatti a deliberare la realizzazione di un nuovo quartiere cittadino sul luogo detto la Mattonaia.

Il convento viene smembrato per l'apertura di via della Colonna nel tratto fra Borgo Pinti e piazza d'Azeglio, che lo taglia letteralmente in due.

Nel 1888 le carmelitane si trasferiscono prima in piazza Savonarola, poi in via dei Massoni a Careggi nel monastero di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, dove trasferiscono le spoglie della santa.

Gli immobili del convento, soppresso e smembrato, acquisiti dal Comune, vengono destinati a scuola.

La chiesa e gli ambienti conventuali superstiti ad essa annessi, passano nel 1928 agli Agostiniani dell'Assunzione.

Duramente colpito dall'alluvione del 1966, il complesso è stato interessato da un ingente intervento di restauro a cura della Soprintendenza ai Monumenti, sostenuto dai fondi dello Stato e di un comitato francese, conclusosi nel 1968.

LA CROCIFISSIONE

L'affresco collocato nell'antica sala capitolare del complesso di Santa Maria Maddalena dei Pazzi viene commissionato nel 1493 da Dionigi Pucci e da sua moglie Giovanna a Pietro Vannucci, detto il Perugino, che lo concluse entro il 1496.

Il libro di memorie di Antonio Billi riporta “ a di 20 novembre 1493 Dionisi Pucci e la sua dama mona Giovanna ordinaroni che füssi dipinto quello Crocifixo in capitolo con cinque figure et ordinaroni ducati 25 pella prima posta. E fu finito a di 20 aprile 1496 per mano di maestro Piero della Pieve a Chastello Perugino, hebbe da don Antonio ducato trenta doro in oro de quali ne pago mona Giovanna detta di sopra venti ducati”.

Le fonti cinquecentesche hanno modo di vederlo e quindi di menzionarlo, ma quando il convento passa alle monache di clausura di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, nel 1628, se ne perde memoria. Solo nel 1867, quando viene abbandonato il convento col trasferimento delle religiose, l'affresco viene riscoperto, destando un vivo interesse nella critica.

L'artista immagina una composizione in perfetta sintonia con la struttura architettonica esistente, caratterizzata dalle tre arcate e dai quattro peducci delle volte avela, utilizzati per inquadrare, in tre grandi immaginarie aperture sulle pareti, la veduta di un ampio paesaggio unificato e rarefatto.

Sulla perete così tripartita trovano spazio le figure di San Bernardo di Chiaravalle, fondatore dell'ordine cistercense, e la Vergine (a sinistra), del Cristo crocifisso con la Maddalena penitente (al centro, con evidente allusione alle Pentite che vivevano nel monastero), e di San Giovanni Evangelista e San Benedetto (a destra).

Lo straordinario accordo cromatico del paesaggio, giocato sui toni del verde e dell'ocra, sottolinea come l'opera sia stata eseguita dal pittore umbro al suo ritorno da un viaggio a Venezia, dove poté conoscere e sperimentare la pittura tonale. Gli effetti di luce e colore sono poi accentuati dalla tecnica rapida con la quale il Perugino eseguì l'affresco, come mostrano l'esecuzione a tratteggio dei panneggi e la stesura del colore a grandi brani.

LA TECNICA ESECUTIVA

La perfetta tecnica esecutiva di questo affresco è senza dubbio una delle maggiori prerogative all'eccezionale stato di conservazione in cui questa testimonianza pittorica ci è pervenuta. Sicuramente hanno concorso anche fattori come una situazione termoigometrica abbastanza stabile, la presenza di ambienti sottostanti che hanno limitato le migrazioni di umidità di risalita, nonché l'uso dell'ambiente riservato alle sole comunità monastiche, sia nel periodo di utilizzo quale sala capitolare (monaci cistercensi) sia in quello di sagrestia (monache carmelitane).

Dall'attenta e ravvicinata analisi visiva, effettuata sia a luce frontale e radente, che con l'ausilio di lampade ultraviolette, è stato possibile, in occasione dell'attuale intervento di manutenzione, confermare un quasi totale rispetto delle procedure canoniche della pittura in affresco.

La parete, compartita dai tre archi e dai peducci in pietra serena, è stata quasi sicuramente intonacata in concomitanza con l'esecuzione dell'affresco. Confermerebbero tale ipotesi almeno due fattori: il primo riguarda la crettatura dell'intonachino finale che non coincide con la stesura delle giornate, ma passa da una all'altra, indicando con ciò la presenza di un arriccia alquanto 'grasso' e non ancora perfettamente asciutto, tale pertanto da influenzare, con il suo ritiro, anche le stesure ad esso sovrapposte(*fig.1*); il secondo, evidenziato da alcuni saggi esplorativi eseguiti nella parte bassa della parete, concerne la perfetta coesione del disegno preparatorio del basamento all'arriccia forchettato, a conferma del fatto che quest'ultimo era ancora umido al momento della realizzazione dei segni e pertanto in grado di inglobarli nella



carbonatazione.

Lo studio della successione delle giornate di lavoro ha poi reso evidente quale sia stato l'effettivo svolgersi della realizzazione pittorica: per primi tutti gli elementi architettonici (archi, capitelli e pilastri) in maniera da inquadrare le scene, poi la composizione interna divisa in giornate piuttosto ampie se rapportate all'estrema meticolosità dell'esecuzione ed infine, senza soluzione di continuità, la grande giornata che comprende il gradino di appoggio della scena e la base dei pilastri(*grafici 1,2,3*). Una marcata differenza cromatica fra questa porzione di intonaco e quelle superiori, può far pensare ad una prolungata interruzione dei lavori che, sebbene supportata dal fatto che tre anni per l'esecuzione di un'affresco di queste dimensioni sono veramente troppo lunghi, non trova conferme documentaristiche e resta

pertanto solo un'ipotesi (*fig.2*).

Per quanto riguarda la trasposizione sul muro dei disegni preparatori, troviamo in questo caso, come spesso d'altronde, il ricorso a molti dei metodi conosciuti: l'incisione diretta, la corda battuta, il cartone, lo spolvero e il disegno diretto.

Il ricorso a varie metodologie si spiega col fatto che ognuna di esse risulta più idonea per la realizzazione di alcuni elementi piuttosto che altri. Va inoltre tenuto conto del fatto che difficilmente tutto l'apparato è eseguito dal maestro e che pertanto le zone affidate agli aiuti presuppongono la presenza, sui ponti di lavoro, anche di modelli colorati e ombreggiati da utilizzare al momento dell'apposizione del colore.

L'incisione diretta e la corda battuta sono riservati nell'affresco ai partiti architettonici (archi, capitelli, pilastri e cornice marcapiano).

Più precisamente gli archi sono realizzati con incisioni dirette; i capitelli, le basi e i pilastri con una sottilissima corda battuta; le linee che convergono al punto di fuga sono incise, come pure quelle che definiscono la croce ad eccezione di quelle verticali.

Particolarmente evidenti, soprattutto in corrispondenza del gradino marcapiano, gli schizzi rossi provocati dalla corda intinta nel colore e ‘battuta’ sulla superficie (*figg. da 3 a 9*). L’uso dello spolvero, per quando è stato possibile riscontrare, sembra limitato all’esecuzione dei volti e delle mani dei personaggi, in vari punti i segni traspaiono dalle stesure cromatiche, evidenziando un disegno particolareggiato e perfettamente rispettato dall’esecuzione pittorica (*figg. da 10*

a 13).

Le vesti e il paesaggio non evidenziano alcuna traccia di trasposizione del disegno e benché per alcuni elementi ciò sia perfettamente comprensibile (particolari minimi quali alberelli e architetture in lontananza) la mancanza di disegno non è ipotizzabile per l’impostazione delle figure e del paesaggio retrostante che presuppongono pertanto o la presenza di un disegno diretto o quella di uno spolvero i cui segni non risultano evidenti per lo spessore delle stesure cromatiche.

Segni di incisione sono riscontrabili solo per la realizzazione del perizoma del Cristo (*figg. 14, 15*).

E’ probabile inoltre che sull’arriccia preparatorio l’autore abbia eseguito una

sorta di sinopia, anche se sommaria, come necessario ‘canovaccio’ di riferimento per la stesura delle giornate (ipotesi convalidata dal ritrovamento del disegno delle specchiature sull’arriccia forchettato).

L’analisi delle stesure pittoriche conferma infine l’osservanza e la padronanza del Perugino della tecnica ad affresco.

L’uso dei pigmenti è limitato a quelli resistenti all’alcalinità della calce; la varietà pittorica, che passa da leggerissime velature a pennellate corpose, dall’esecuzione a tratteggio alle stesure a grandi brani, dalla minuziosità dei particolari alla rapidità esecutiva, è comunque caratterizzata da una perfetta carbonatazione e coesione al substrato, indice del fatto che gli intonaci erano, al momento dell’esecuzione

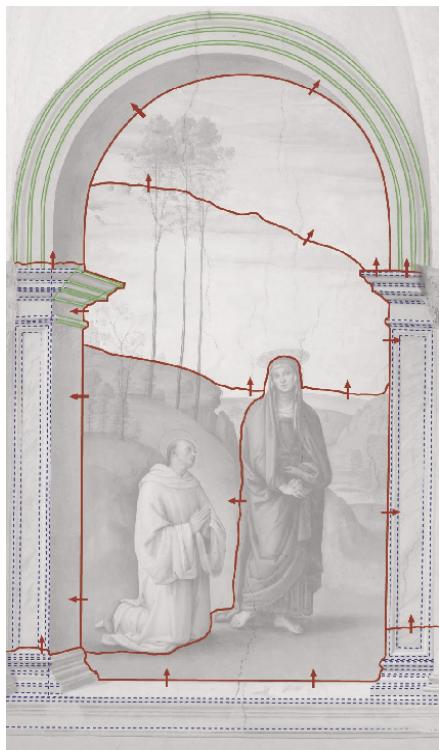


grafico 1

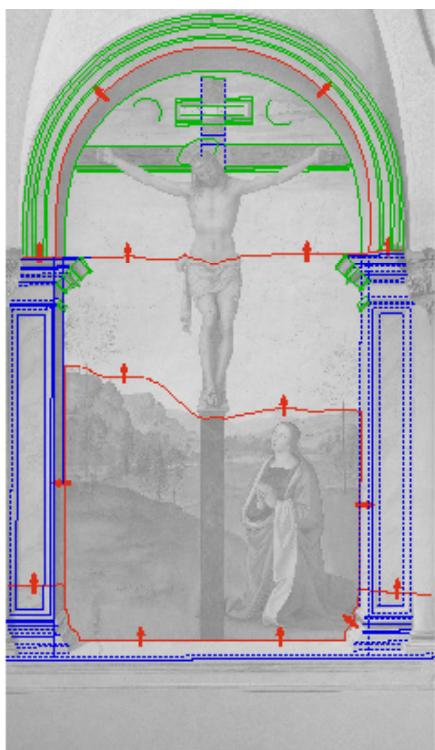


grafico 2

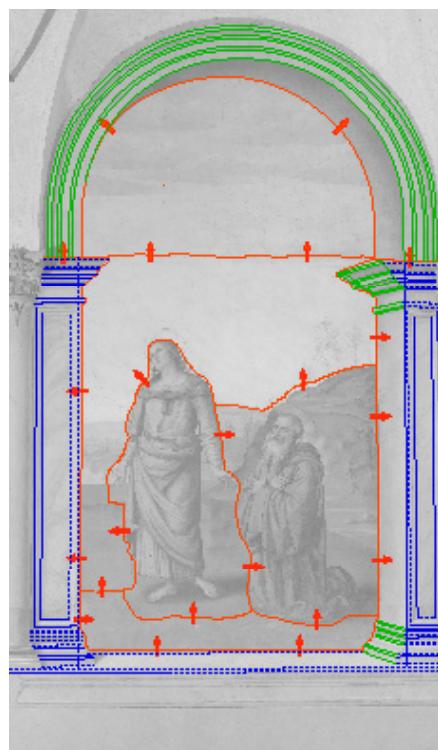


grafico 3





10



11



12

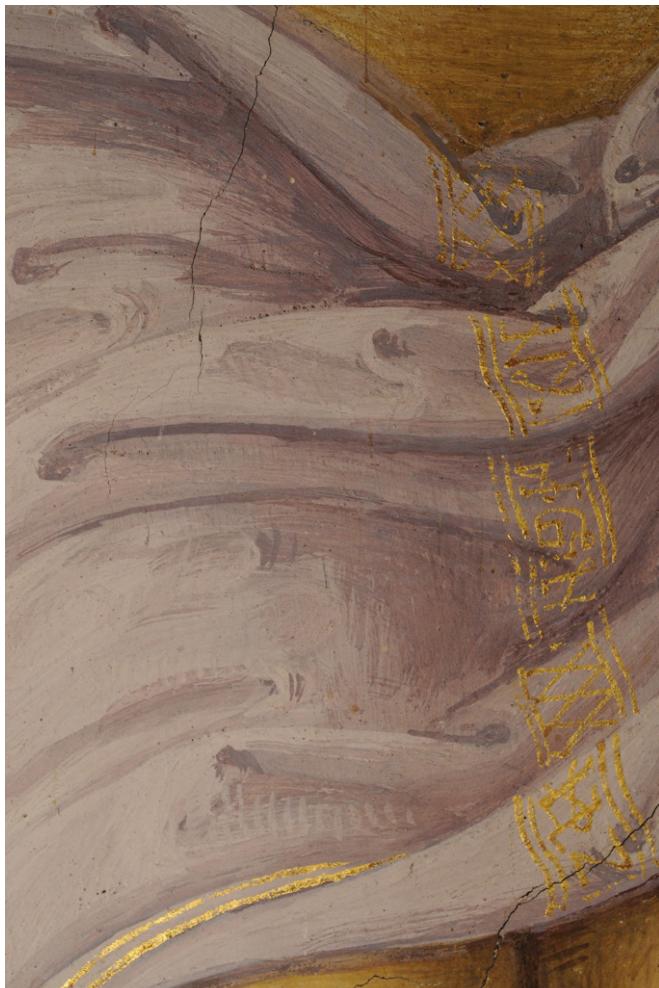


13

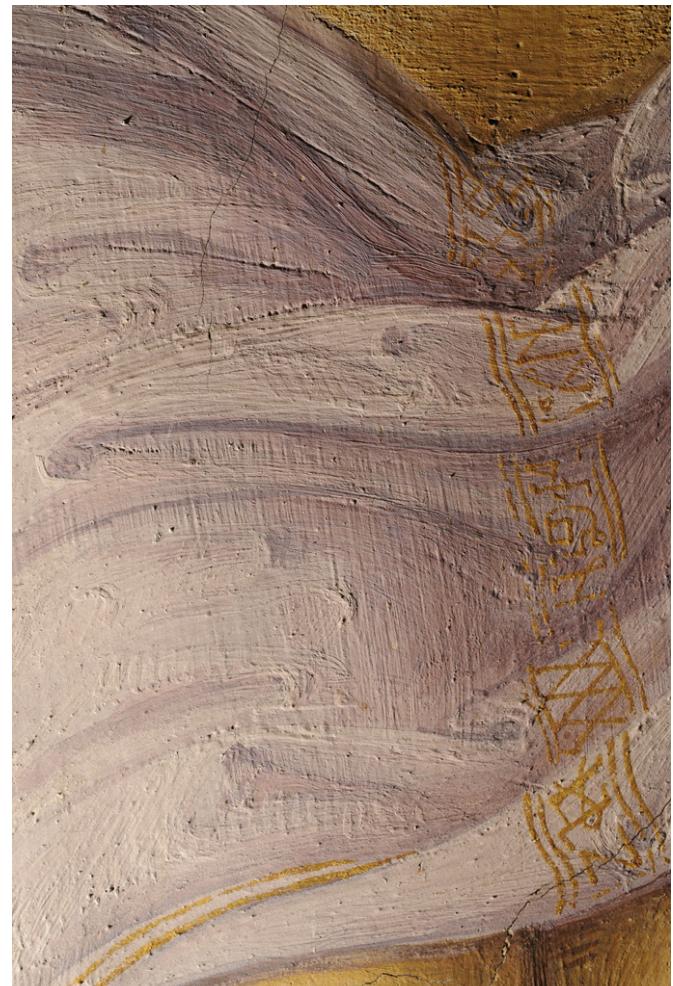
pittorica, nella più idonea situazione per inglobare i pigmenti nel loro reticolo cristallino (*figg. da 16 a 24*).

Solo nella scena di destra, la marcata differenza delle due giornate del cielo fa supporre che leggere stesure siano andate perse perché non perfettamente carbonatate (*fig.25*).

Le dorature, eseguite a conchiglia, sono limitate alle aureole e a qualche piccola decorazione sulle vesti, alcune delle quali attualmente perse (*figg.26,27*).



14



15



16



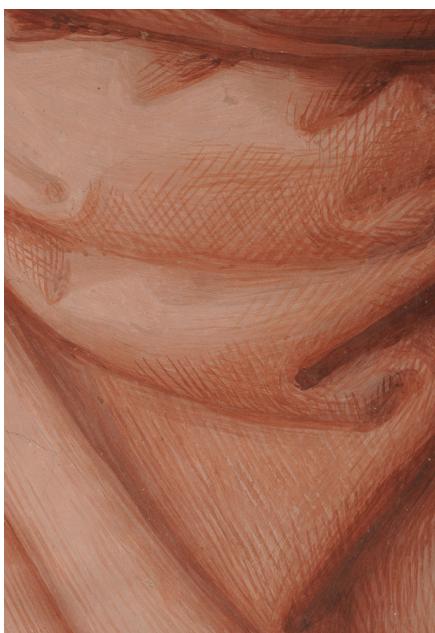
17



18



19



20



21



22



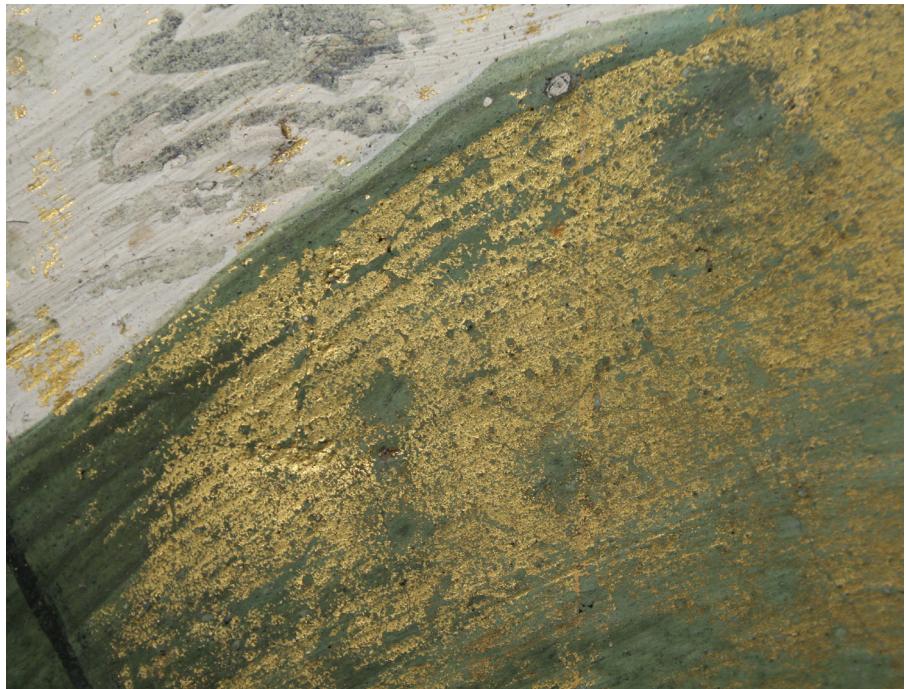
23



24



25



26



27

LO STATO DI CONSERVAZIONE

Il rispetto e la padronanza della tecnica dell'affresco da parte del Perugino sono, come già detto, alla base sia del risultato estetico che della conservazione di quest'opera.

Al momento dell'attuale intervento manutentivo, l'affresco non presentava problematiche conservative a livello superficiale, sia le stesure pittoriche che gli intonaci risultavano ben coesi e aderenti.

La trasparenza e la luminosità delle stesure cromatiche escludeva inoltre l'ipotesi di interventi di restauro invasivi eseguiti in passato, nonché l'applicazione di fissativi superficiali.

L'assenza di depositi consistenti di polvere e fumo presupponevano tuttavia che una

manutenzione fosse stata eseguita in tempi piuttosto recenti.

Un largo reticollo di sottili fessurazioni dell'intonaco pittorico era imputabile alla qualità della malta impiegata (di natura 'grassa' e applicata su un arricci ancora umido) e poteva essere perciò essere considerato naturale e non preoccupante a livello statico.

Più grave risultava lo stato delle fessurazioni longitudinali dello scomparto di sinistra, evidenti fin dalle documentazioni fotografiche più antiche e probabilmente imputabili ai dissesti statici provocati dai lavori di smembramento del convento per l'apertura di via della Colonna (*grafici 4,5,6*).

Lo studio della documentazione fotografica esistente aveva inoltre evidenziato che alcune di esse si erano accentuate in occasione del taglio del muro effettuato nel 1968.

Nel percorso conservativo della Crocifissione l'evento più grave è appunto l'alluvione del '66.

In quell'occasione l'acqua raggiunse i 203 centimetri, corrispondenti alla quota del gradino che incornicia la scena. Va tenuto conto che, all'epoca dell'alluvione, il basamento non era più quello originale ma risultava intonacato e decorato in epoca ottocentesca per questioni conservative o di differenti sistemazioni della parte bassa (in una foto dei primi del '900, al di sotto della

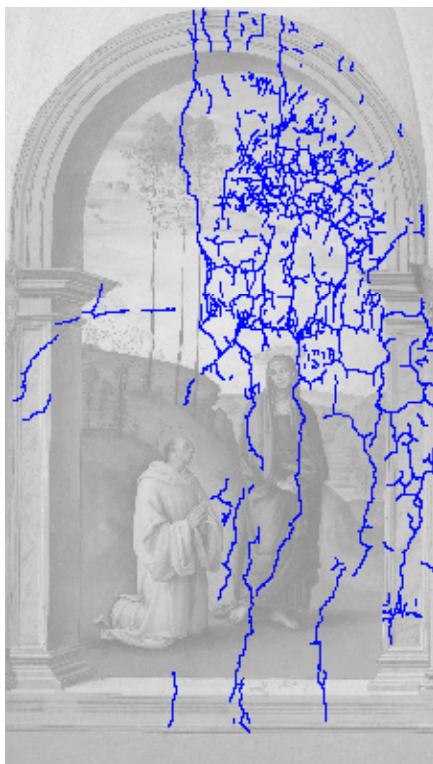


grafico 4

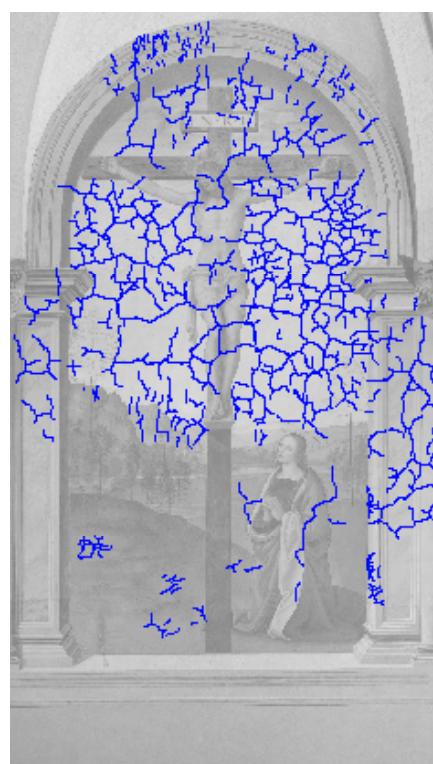


grafico 5

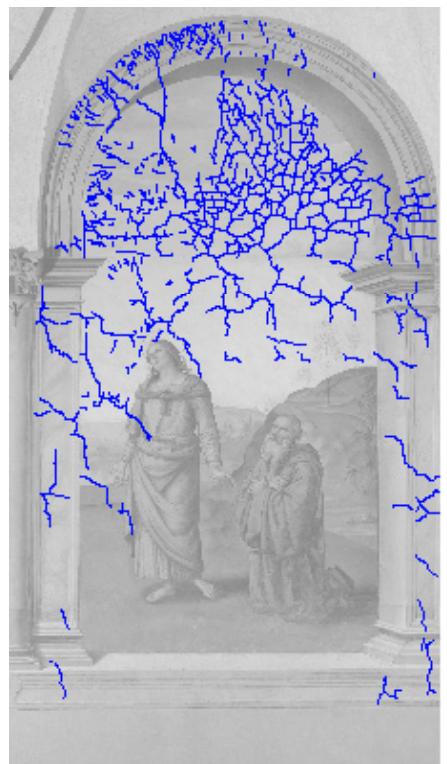


grafico 6

Crocifissione, risulta addossato un mobile ligneo per la conservazione dei paramenti sacri).

Le acque non avevano quindi toccato la pittura originale ma, come in altri casi simili, i problemi sarebbero emersi con la migrazione dell'umidità verso l'alto e con l'evaporazione della stessa sulle superfici pittoriche.

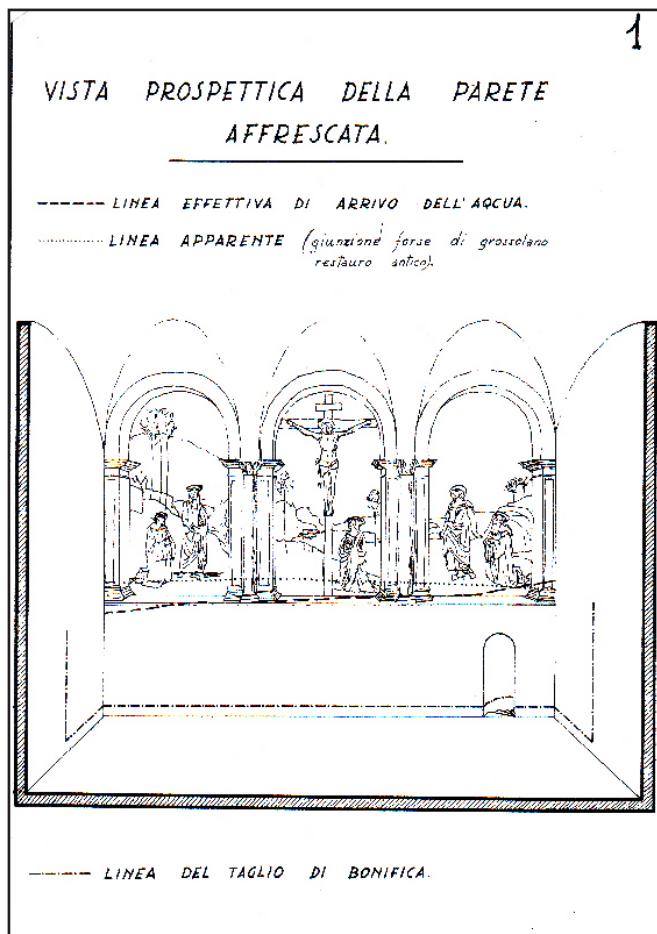
Non sappiamo esattamente quali furono gli interventi immediati che coinvolsero il Capitolo, in quei giorni d'emergenza per la mancanza di documentazioni scritte non sempre redatte per la gravità del momento e la tempestività delle operazioni di messa in sicurezza.

E' invece ben documentato l'intervento del taglio del muro eseguito nell'agosto del '68 e preceduto da un'accurata relazione dal Prof.

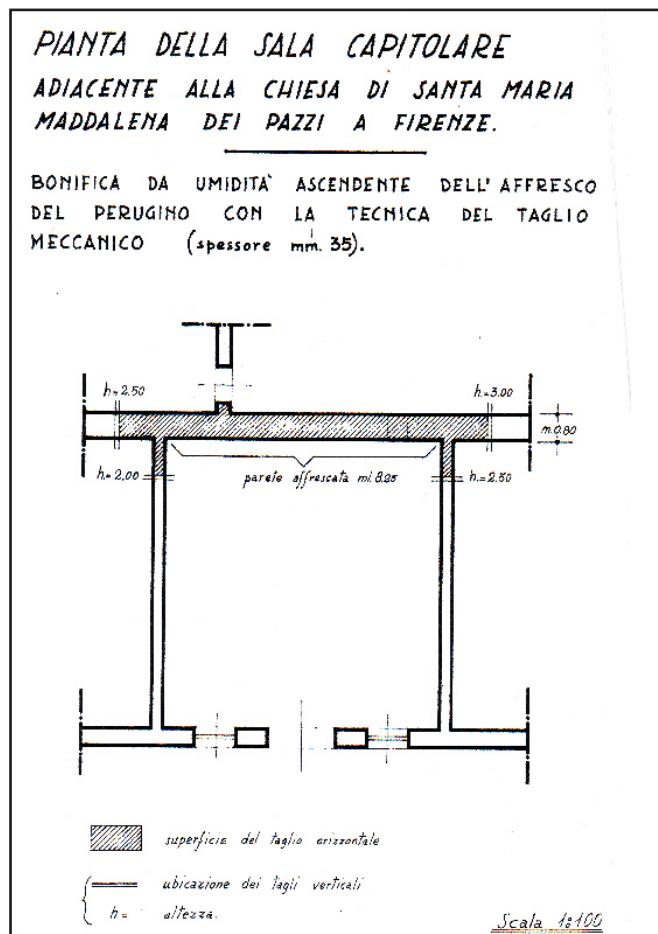
Giovanni Massari del Consiglio Nazionale delle Ricerche, redatta nel febbraio dello stesso anno.

La relazione ci informa che nell'inverno del '67 era stata costruita una contrododera sul retro della parete affrescata per limitare, con corrente d'aria calda, l'acqua alluvionale, ma che questa operazione non aveva sortito gli effetti desiderati.

Le misure sullo stato idrometrico dell'aria, effettuate da Massari nel febbraio del '68, escludevano la predisposizione costruttiva della sala capitolare all'umidità di condensazione, ma rilevavano un preoccupante fenomeno di umidità di risalita dal terreno tale da saturare sia l'intonaco della parte bassa della parete affrescata, sia i giunti di malta fra i mattoni del pavimento, imbibiti d'acqua "con perfetta omogeneità, da un capo



28



29

all'altro dell'ambiente”.

La soluzione proposta, poi accettata e autorizzata dalla Soprintendenza, era quella del taglio meccanico della muratura (tramite macchina carotatrice rotativa a fessura sottile) e successiva inserzione, tratto per tratto, di resina poliestere in grado di creare una barriera impermeabile e definitiva alla continua ascensione dell’acqua.

Per essere efficace tale operazione doveva comportare il taglio orizzontale della parete della Crocifissione, da eseguirsi quanto più in basso possibile, esteso a risvolto ai due muri laterali. Alla fine di tali risvolti, quattro tagli verticali per isolare la massa muraria interessante l'affresco dall'apporto di acqua dalle residue ossature rimaste umide (*figg. da 28 a 31*).

La relazione indicava inoltre la necessità di alcuni obblighi contrattuali quali la scelta di un particolare tipo di resina (Gabraster della Montecatini) testata e controllata e l'invio di campioni, identici a quelli usati per il

riempimento, alla Facoltà di Ingegneria per le prove di schiacciamento.

Auspicava l'affidamento dei lavori a specialisti esperti e consigliava la sostituzione del pavimento con uno nuovo, poggiato su vespaio a baggioli e massetto leggero, la chiusura della porta d'accesso alla cantina (ubicata proprio sotto l'affresco) e l'apertura di una scala di servizio verso la cripta tale da migliorare anche la ventilazione della sala capitolare.

Le indicazioni di Massari furono fondamentalmente rispettate nell'intervento eseguito nell'agosto del '68 (facente parte di un più complesso progetto di recupero di tutto il convento e della chiesa, eseguito a cura della Soprintendenza ai Monumenti e sostenuto dai fondi dello Stato e di un comitato francese) e sembrano aver risolto efficacemente il problema in quanto, al momento del nostro intervento, sia l'affresco che la parte bassa della muratura non denotavano efflorescenze, sollevamenti o patine biancastre imputabili

alla presenza di umidità.

Supponevamo che (malgrado la mancanza di documentazione) in concomitanza con gli interventi di risanamento strutturale, fosse stata eseguita una sorta di manutenzione anche dell'affresco, ad opera forse del gruppo Tintori-Rosi, attivo nel capitolo per lo strappo dell'affresco e della sinopia con il Crocifisso e San Bernardo di autore peruginesco.

Questa ipotesi era suggerita dalla presenza di piccole stuccature lungo le lesioni più profonde e dalla limitata presenza di depositi superficiali, evidenti d'altro canto all'interno delle fessurazioni.

L'esecuzione di un nuovo intonaco nella parte bassa dell'affresco e la sua tinteggiatura a neutro avevano infine concluso i lavori, privando tuttavia la composizione del suo naturale appoggio e sostegno compositivo.



30



31

L'INTERVENTO DI MANUTENZIONE

In vista della riapertura al pubblico della Crocifissione del Perugino è stato stabilito di effettuare un intervento di manutenzione che in alcun modo andasse ad alterare la morbidezza e l'equilibrio di questo eccezionale testo pittorico ma che si ponesse d'altro canto come necessaria e motivata fase di controllo.

E' stata innanzi tutto eseguita una puntuale documentazione a luce frontale e radente allo scopo di fornire un importante termine di paragone per il controllo dello stato di conservazione in futuro (*figg. da 32 a 37*).

Si è poi proceduto alla spolveratura di tutta la superficie con pennellessine morbide per l'asportazione della polvere depositata sulla superficie pittorica e alla leggera pulitura con acqua deionizzata e morbide spugne naturali per assorbire i residui di nero fumo e particellato solido presenti all'interno delle fessurazioni e della crettatura dell'intonaco.

Questa operazione, quasi impercettibile sulle figure e sul paesaggio, ha notevolmente migliorato la situazione delle stesure del cielo che apparivano prima dell'intervento marcatamente segnate da una craquelure nera.

Con la pulitura ad acqua sono stati inoltre alleggeriti alcuni vecchi ritocchi pittorici alterati ed un leggero imbianchimento nella parte bassa dell'affresco imputabile alla presenza di una resina sintetica, applicata forse in concomitanza con l'esecuzione della tinteggiatura neutra (*figg. 38,39,40*).

E' stata poi presa la decisione, in accordo con la Direzione dei Lavori, di stuccare le lesioni longitudinali più profonde ed evidenti, sia per una migliore fruizione estetica dell'opera, sia per ragioni strettamente conservative.

L'osservazione ravvicinata aveva infatti

evidenziato che lungo i bordi di tali lesioni alcuni frammenti erano pericolanti e a rischio di caduta e che in alcuni casi l'intonaco pittorico e l'arriccia denotavano la tendenza a separarsi. Fessurazioni di questo tipo costituiscono d'altronde una via preferenziale per l'afflusso di umidità e per il deposito di particellato solido di natura inquinante e sono quindi negative ai fini conservativi (*figg. da 41 a 48*).

Dopo accurata pulitura delle superfici interne delle lesioni si è quindi proceduto alla loro stuccatura eseguita con semplice malta di calce e sabbia evitando l'uso di resine sintetiche. Lo scopo di questo nostro intervento è stato quello di chiudere le lesioni ma di non creare in alcun modo un aggancio troppo forte alle pareti laterali in maniera tale che, se eventualmente sollecitate in futuro, siano proprio le nostre stuccature a cedere e non gli intonaci originali.

Il ritocco pittorico eseguito ad acquarello sulle stuccature e nei punti in cui era stato alleggerito quello precedente ha contribuito a ristabilire una corretta lettura dell'opera che soprattutto nella parte bassa denotava una certa disomogeneità.

Le foto scattate durante l'operazione del taglio del muro evidenziavano, come abbiamo già accennato, la presenza sull'arriccia originale del disegno per la realizzazione delle specchiature del basamento ed è stato quindi deciso di effettuare dei saggi a conferma di tale indicazione.

Il ritrovamento dell'arriccia così sparito ha portato alla decisione di riproporre sull'intonaco attuale la scansione delle specchiature originali sebbene in maniera molto semplice e senza la realizzazione dei

finti marmi.

Utilizzando le informazioni delle riquadrature geometriche originali, rilevabili dai saggi stratigrafici e dalle foto del 1968, abbiamo integrato la parte bassa con leggere velature a tempera eseguite sull'intonaco esistente, che risultava costituito da materiali idonei ed in buono stato di conservazione.

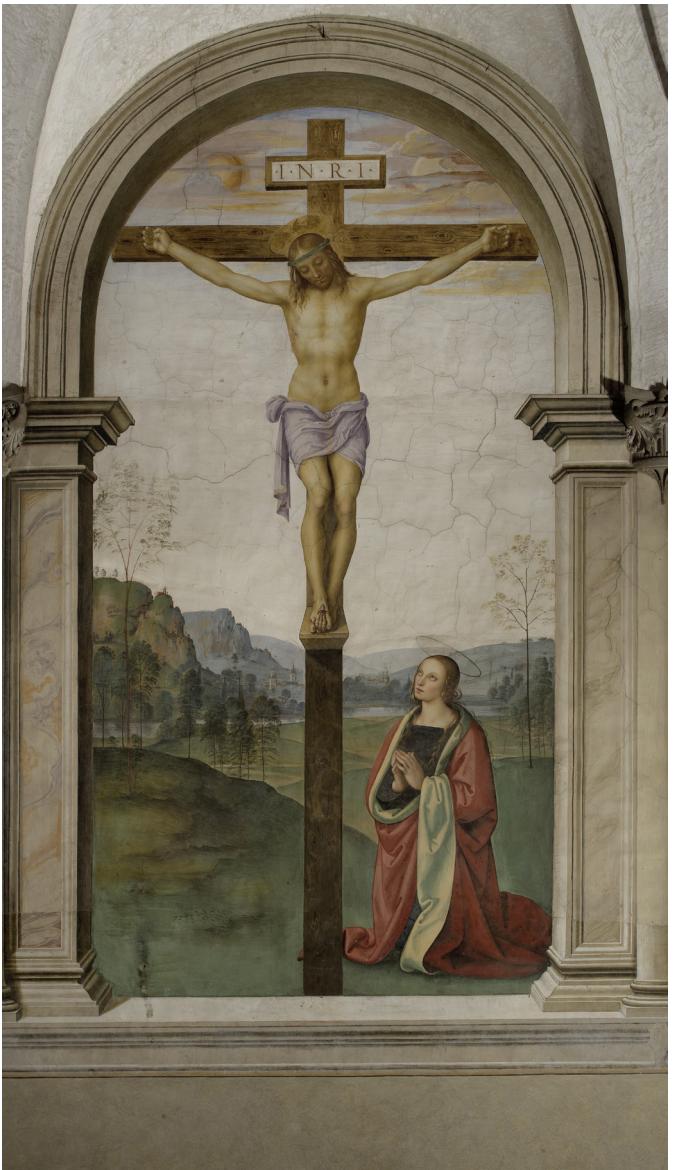
La scena sovrastante, il cui impianto architettonico è fondamentale per dare l'idea di una parete aperta su un paesaggio degradante in profondità, aveva perso, con la tinteggiatura neutra della parte bassa, la sua naturale e necessaria terminazione compositiva. Speriamo che questo nostro intervento sia in grado di ricreare questa armoniosa unitarietà senza costituire alcunchè di invadente o irreversibile (*figg. da 49 a 52*).



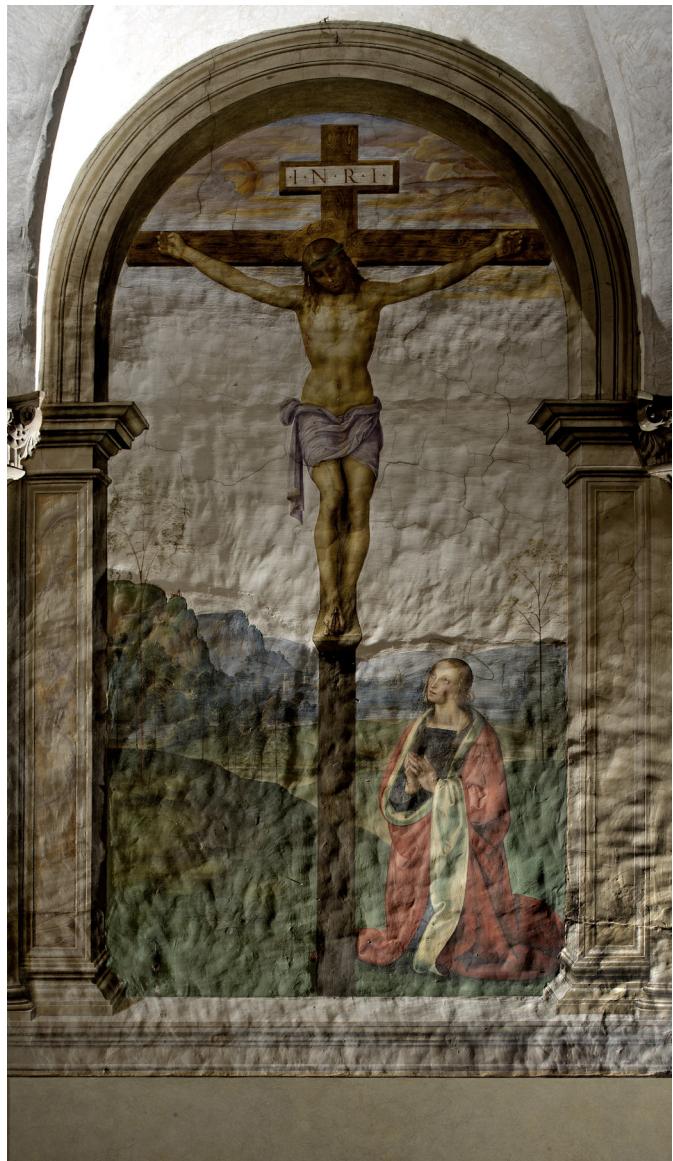
32



33



34



35



36



37



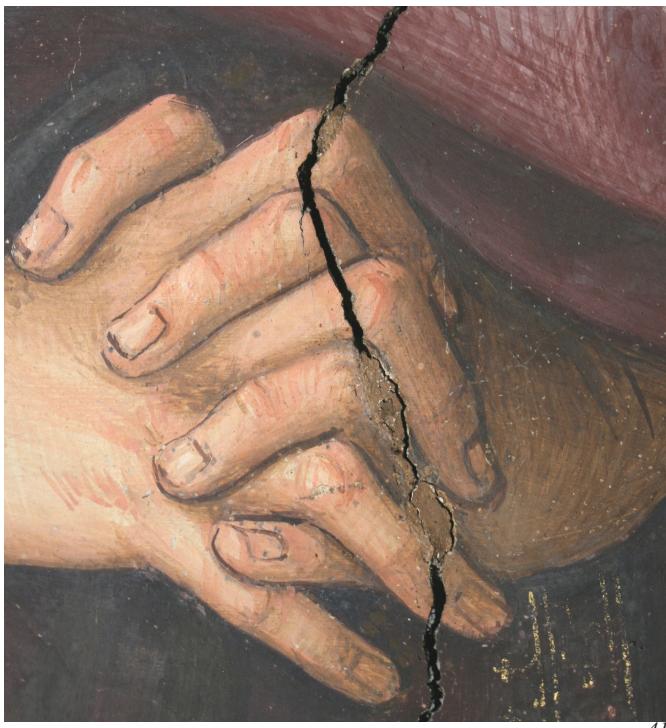
38



39



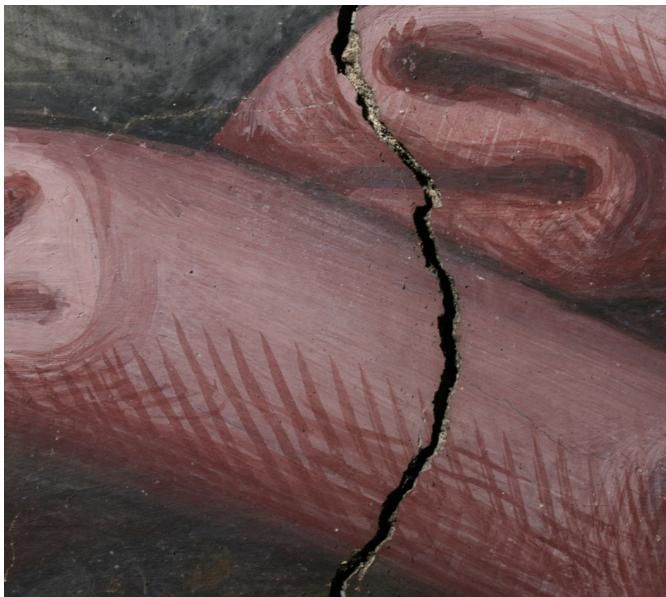
40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



51



50





