

## IL RESTAURO DEGLI AFFRESCHI DEL PERUGINO NEL COLLEGIO DEL CAMBIO A PERUGIA

ERANO PARECCHI ANNI ORMAI, non meno di una dozzina certamente, che si sentiva il bisogno di un restauro non superficiale degli affreschi di Pietro Perugino nel Collegio del Cambio a Perugia, tanto apparivano in uno stato non buono così dal punto di vista della stabilità del complesso organismo artistico, come da quello dell'integrità della superficie dipinta. L'impresa, di per sé non facile, si presentava inoltre più particolarmente delicata per la rinomanza larghissima di questo ciclo pittorico.

Ma essendomi trovato nell'occasione di dover seguire — si può dire giorno per giorno, dall'inizio del mese di luglio 1939 sin dentro l'autunno — il restauro che s'era affidato a Mauro Pelliccioli degli affreschi di Giotto nella Chiesa Superiore di S. Francesco ad Assisi, avevo potuto



FIG. I - CATONE, DOPO IL RESTAURO



FIG. 2 - CATONE, PARTICOLARE DURANTE IL RESTAURO  
(Rimossa l'incrostazione superiore,  
il fondo si presenta parzialmente deterso)

constatare con quanta sicura conoscenza delle tecniche pittoriche, e con quale assoluto rispetto per l'opera d'arte, egli attendesse al lavoro, e come in lui fosse l'abitudine di non indugiare nell'impresa, ma di andare avanti spedito una volta determinati i mezzi da impiegare e i fini da raggiungere.

Vinta così ogni incertezza, ho portato su di lui la mia scelta, e non ho dovuto durar troppa fatica a persuaderlo a dedicare ancora un po' del suo tempo — contentandosi di quel compenso non lauto che è nelle consuetudini dei nostri uffici — alla Soprintendenza dell'Umbria. Il restauro della Sala d'Udienza, quella che è decorata dagli affreschi di Pietro Perugino, ha avuto inizio il 10 gennaio 1940, e nel successivo quarantesimo giorno, il 18 febbraio, era compiuto. L'impalcatura eretta per raggiungere il livello delle pitture sulle pareti, e per consentire di portarsi senza difficoltà all'altezza della volta, ha raccolto spesso non soltanto coloro che avevano il dovere di rendersi conto del modo col quale il restauro procedeva, ma anche artisti e uomini di cultura desiderosi di seguire da vicino il succedersi di tentativi e di realizzazioni, e di assistere al graduale risorgere dell'opera d'arte tanto famosa, e tanto cara a tutti i perugini. Il restauratore, che è rimasto ogni giorno al suo posto dal mattino sino a notte avanzata senza giovare di aiuto alcuno, s'è servito dell'illuminazione elettrica tranne che in poche ore del meriggio, e non ha mai circondato di mistero ciò che via via veniva effettuando.

Un esame accuratissimo di tutta intera la superficie dipinta ha fatto comprendere esattamente quali tecniche vi si fossero impiegate, e ha consentito di riconoscere i precedenti restauri e di determinare i tratti nei quali fosse indispensabile fermare l'intonaco in atto di sollevarsi dal fondo.

Sembra che nella volta la mano del Perugino non si ritrovi affatto. Si deve però senza dubbio ad un suo preciso



FIG. 3 - AFFRESCO CON LA PRUDENZA E LA GIUSTIZIA  
PARTICOLARE DURANTE IL RESTAURO

programma se è stata interamente dipinta a tempera, conseguendosi per tal mezzo una felice subordinazione di effetti tra la volta stessa e le pareti. Si tratta di una tempera senza impiego d'uovo, e perciò quanto mai magra



FIG. 4 - AFFRESCO CON LA PRUDENZA E LA GIUSTIZIA  
PARTICOLARE PRIMA DEL RESTAURO

ed arida, quasi sabbiosa, forse a colla di carnicci combinata con caseina, si da ottenere una superficie solida, e da presentare qualche affinità con le caratteristiche dell'affresco. Particolarmente accurata vi appare la scelta del



FIGG. 5, 6 - IL SOLE, AFFRESCO DELLA VOLTA: PRIMA E DOPO IL RESTAURO

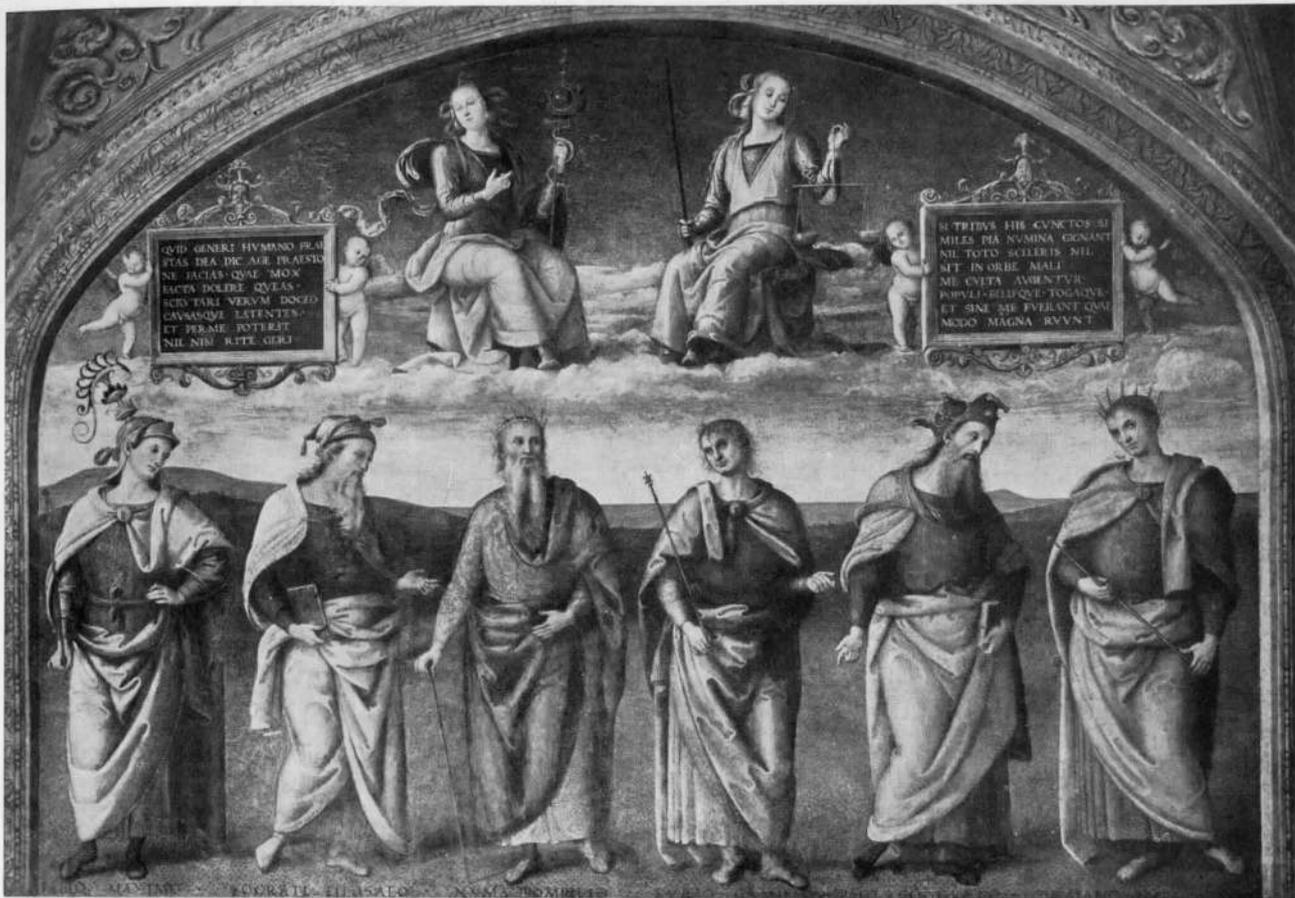


FIG. 7 - AFFRESCO CON LA PRUDENZA E LA GIUSTIZIA: DOPO IL RESTAURO

bianco che non è annerito, come accade quando si usa il bianco di piombo.

Nella volta un accurato controllo della statica del dipinto ha richiamato l'attenzione almeno su tre non piccoli tratti: a

sinistra del tondo con la figurazione di Marte un po' in alto giungendo sino al costolone; nella figurazione di Giove, pressoché orizzontalmente per tutta la larghezza del tondo sopra un'altezza variabile da un sesto a un decimo del diametro; nella



FIG. 8 - AFFRESCO CON LA PRUDENZA E LA GIUSTIZIA: PARTICOLARE DELLA FIGURA DI TRAIANO, DURANTE IL RESTAURO (Sono visibili le incrostazioni sul fondo)



FIG. 9 - AFFRESCO CON LA FORTEZZA E LA TEMPERANZA PARTICOLARE DELLA FIGURA DI PERICLE, DURANTE IL RESTAURO (Sono visibili i tre strati delle incrostazioni sul fondo)



FIG. 10 — AFFRESCO CON LA FORTEZZA E LA TEMPERANZA  
PARTICOLARE PRIMA DEL RESTAURO

vela — o più propriamente unghia — decorata a grottesche sopra la lunetta nella quale si termina la scena del Presepio sul margine sinistro, a un po' più di mezza altezza. In questi tratti l'intonaco è apparso pericolosamente sollevato dal fondo, sì da doversene temere la caduta a non lunga scadenza. Non diversamente nella volta che sulle pareti, l'intonaco si è fatto aderire al fondo mediante lievi pressioni dopo aver praticato iniezioni di caseinato di calcio (una parte in volume di caseina e quattro di calce spenta) e sempre si è riuscito ad evitare l'impiego di grappe metalliche, che in ogni caso nuocciono dal punto di vista estetico, e molto spesso arrecano danni non lievi di varia natura. Si è anche riusciti a far a meno di ricorrere al distacco, e alla successiva riapplicazione, di qualche tratto dell'intonaco affrescato. Per le iniezioni si sono usate, a seconda delle differenti necessità, siringhe di gomma o siringhe metalliche.

In quei tratti dove il colore tendeva a sfaldarsi o a polverizzarsi, prima delle operazioni di ripulitura si è proceduto al consolidamento con gomma lacca, bianca o gialla a seconda del colore da consolidare. La buona qualità della pittura a tempera ha consentito la ripulitura dal sudiciume accumulatosi e dagli effetti del fumo, permettendo di ricorrere anche all'impiego di panni a spugna inumiditi con una soluzione al dieci per cento di formaldeide in acqua: l'uso di questo antisettico giova a evitare la formazione di muffe. I panni non debbono essere bagnati, ma appena leggermente inumiditi: con tale precauzione il sudiciume rimane sul tessuto, mentre, se questo fosse bagnato, si diffonderebbe e si fisserebbe sulla superficie dipinta. Questo metodo, già usato con il miglior successo nella ripulitura degli affreschi di Giotto ad Assisi, era molto raccomandato da Luigi Cavenaghi, e sostituisce vantaggiosamente l'impiego della mollica di pane o di altre sostanze, che sono da sconsigliarsi, perchè lasciano alla superficie piccoli residui di materia organica sempre dannosi alla pittura. Per restituire ai fondi dei sette medaglioni con le figure dei Pianeti una tonalità in turchino scuro si è ricorso, come si è fatto anche per le targhe con le scritte sulla parete maggiore e in qualche caso anche per il turchino del cielo sulle pareti, all'azione dell'acido solforico, che, giustamente dosato, si è potuto usare senza timori grazie all'ottima tecnica della tempera. L'artista aveva impiegato colori di rame, che col tempo si sono ossidati ad opera degli agenti atmosferici e soprattutto della calce sottoposta ai dipinti: l'acido solforico ha trasformato a sua volta l'ossido di rame, che è nero, in solfato di rame, che è turchino.

Sullo spigolo a sinistra in basso della cornice quadrata con decorazione a greca che iscrive il tondo con la figura di Apollo (cioè del Sole) in un tratto di una qualche ampiezza, e poco più sopra in un altro notevolmente minore, l'intonaco dipinto originario si è rivelato già caduto e rifatto in antico: questi restauri si sono lasciati, migliorandone però le condizioni nel senso che si è voluto ottenere un maggiore equilibrio di tonalità con l'insieme. Dove è stato necessario colmare qualche lacuna si è fatto con caseina molto diluita e legata con una parte su dieci di olio di papavero; in qualche punto più delicato si è usato un trattamento più magro con trementina e vernice a mastice.

Le cure più delicate e attente si sono avute per le pareti della Sala d'Udienza, dipinte da Pietro Perugino con la partecipazione limitata di un collaboratore, nonchè di qual-



FIG. II - AFFRESCO CON LA FORTEZZA E LA TEMPERANZA: PARTICOLARE DOPO IL RESTAURO



FIG. 12 - AFFRESCO CON LA FORTEZZA E LA TEMPERANZA PART. DELLA FIGURA DI ORAZIO COCLITE DURANTE IL REST.

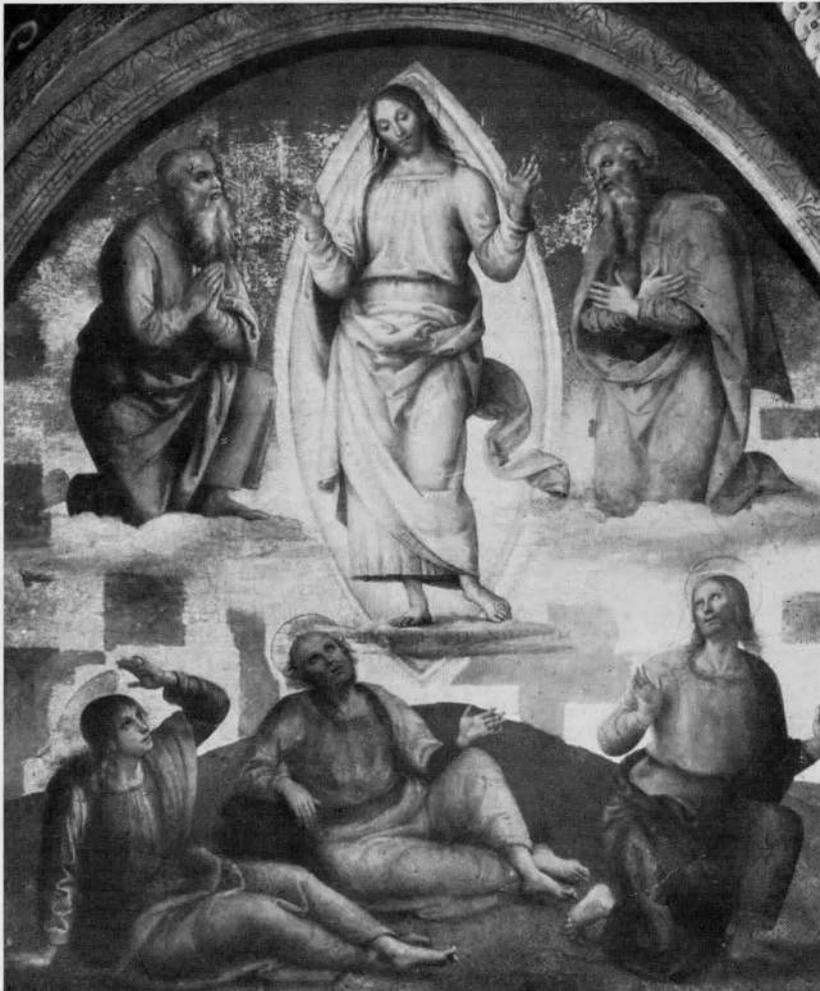


FIG. 13 - LA TRASFIGURAZIONE: DURANTE IL RESTAURO

che aiuto minore per l'esecuzione materiale. La pittura delle pareti è condotta a fresco, e solo pochi particolari si rivelano a tempera, ciò che del resto è abbastanza comune: qui va notata soltanto l'abilità con la quale le due tecniche si saldano, e per così dire si fondono. Nella parete maggiore sono a tempera le grandi targhe con le iscrizioni, nonché gli strani pennacchi sugli elmi di alcuni personaggi e le striature scure delle nubi, delle quali una gran parte risulta perduta. Nell'Autoritratto l'immagine e la cornice sono a fresco, e sono invece a tempera i coralli rossi in alto e in basso della cornice e la targa con la sua incorniciatura e la scritta. Passando alla parete di fondo, nella Trasfigurazione si è trovato il lavoro a tempera solo nelle striature scure delle nubi che completano verso il basso l'ornamentazione del cielo, mentre nel Presepio sono a tempera le nubi e i tre angeli in alto, nonché alcune larghe rifiniture nel pannello del pastorello che suona la cornamusa, e qualche rifinitura nel pastore con le mani aperte dietro la figura di S. Giuseppe. Nella parete dei Profeti e delle Sibille sono a tempera sull'alto tutti i cherubini che attorniano l'aureola con l'Eterno Padre, i nastri svolazzanti degli angeli, e, ancora nella zona superiore, il fondo turchino del cielo e le nubi. A tempera sono, nella zona inferiore, i

cartigli dei Profeti e delle Sibille, qualche lumeggiatura sulle vesti, qualche accessorio delle acconciature delle teste. Va osservato che, anche dove si ha la pittura a tempera, il fondo di preparazione è sempre a fresco.

La presenza di parti condotte a tempera ha naturalmente reso più delicato il lavoro, che è consistito nel fissaggio di alcune poche e piccole parti di intonaco sollevantisi dal fondo, ma soprattutto in una ripulitura generale ed accuratissima, alla quale ha fatto seguito, dove si è stimata necessaria, una lieve opera d'intonazione. Sulla parete dei Profeti e delle Sibille, forse a causa di un terremoto, esiste una lesione verticale abbastanza profonda: si è colmata in profondità mediante colature di sostanze adesive così come si era già fatto nei tratti mal sicuri della volta, e in superficie, ad assicurare la continuità tra i due bordi opportunamente spianati, si è richiusa mediante intonaco colorito con tinte locali. Sulla medesima parete è stato necessario procedere anche al consolidamento di alcuni altri tratti pericolanti, ricorrendo ad iniezioni nel modo stesso già indicato; per consolidare le parti di colore a tempera si è usata gomma lacca sciolta nell'alcool, cioè una vera e propria vernice a tempera, qui come sulle altre pareti. In qualche tratto si è anche strofinata leggermente la parete con olio di trementina, avendo poi cura di asportarlo completamente con un panno asciutto.

Ma, come si è già accennato, è stata essenziale sulle pareti l'opera di ripulitura, la quale ha importato la rimozione di qualche vecchio restauro, e soprattutto di quelle ripetute e larghissime ripassate alle quali si erano assoggettati questi affreschi sia a scopo conservativo, sia con l'intento di ravvivarli. Quando la superficie è risultata detersa, si è potuto constatare che, ad eccezione di non ampi tratti dove erano stati eseguiti veri e propri restauri (che in molti casi si sono lasciati, intonandoli alle parti circostanti), lo stato di queste pitture, per merito soprattutto dell'abilità anche tecnica e dell'accuratezza artigiana con cui sono state eseguite dal grande artista, può dirsi quasi perfetto. Di lavori attorno agli affreschi della Sala di Udienza (lo sappiamo grazie alle ricerche di Adamo Rossi, di mons. Fiorenzo Canuti e di Giustignano degli Azzi) si sono trovate memorie che risalgono al sec. XVIII: peraltro il restauratore nel corso dei lavori crede di aver potuto stabilire, e la cosa sembra probabile, che già nel sec. XVII la superficie dipinta sia stata almeno in qualche parte rilavorata. Sempre viva infatti si era manifestata la preoccupazione per questi affreschi, che ad ogni costo si volevano conservare nelle migliori condizioni. Si trova che nel Seicento e nel Settecento si ordinarono provviste di tendaggi protettivi, dei quali il ricordo più antico risale al 1617, allorché per assicurarne l'impianto e per farli funzionare si sono infissi in alto delle pareti dipinte, lateralmente, alcuni arpioni: ancora oggi se ne vedono al loro posto tre, da moltissimo tempo del tutto inutilizzati. Una cauta pulitura (cerchiamo di credere alla sincerità così dell'aggettivo come del sostantivo!) si è fatta nel 1756, ma nel corso del secolo si constatava un progressivo deterioramento degli affreschi: noi oggi possiamo credere che si trattasse di un offuscamento della superficie dipinta, dovuto all'azione deleteria delle sostanze inconsideratamente usate allo scopo di ripulire, come credevasi, e di ravvivare. Il deperimento continuava, e nel 1791 si delibera di rimuovere il focolare durante l'inverno si accendeva nella Sala d'Udienza e che inevitabilmente produceva fumo. Esalazioni dannose di un fumo denso deve avere anche arrecato, per una durata di tempo che può essere stata non breve, quella lampada che a fini di pietà si era impiantata in basso e al centro dell'affresco del Presepio: l'attacco sulla parete è rimasto sino a questi ultimi restauri, ed è perfettamente visibile nelle vecchie fotografie.

Qualche particolare maggiore conosciamo nei riguardi di un restauro di cui si parlava sin dal 1823, e che nel 1834 ha iniziato il noto pittore perugino Giuseppe Carattoli. Egli dapprima ha rimosso mediante un lavaggio le concrezioni di polvere e di fumo depositatesi sugli affreschi, e



FIG. 14 - AFFRESCO CON LA FORTEZZA E LA TEMPERANZA PART. DELLA FIGURA DI PUBLIO SCIPIONE DURANTE IL REST.



FIG. 15 - LA TRASFIGURAZIONE: DOPO IL RESTAURO



FIG. 16 - IL PRESEPIO: DURANTE IL RESTAURO

sembra che questa operazione sia stata piuttosto superficiale, a giudicare dai successivi strati di incrostazioni rinvenuti e rimossi ora. È stato un bene che non siasi impegnato troppo a fondo ed abbia evitato di produrre qualche danno non riparabile, lasciando la responsabilità di un lavoro decisivo ad un'età nella quale una più matura coscienza critica e il raggiungimento di una pratica più raffinata permettono di conseguire risultati sicuri e concreti. Dopo il lavaggio si è proceduto dal Carattoli ad una diligente ripresa del colore nelle parti screpolate, e infine ad una abbondante spalmatura sulla superficie di olio di lino cotto, al quale è probabile siasi mescolata qualche altra sostanza. Tutti oggi sappiamo quale danno, spesso grave e non facilmente riparabile, arrechi agli affreschi l'applicazione di sostanze organiche, atte a penetrare in profondità attraverso le più piccole screpolature, e ad alimentare sviluppi di microrganismi che esercitano a loro volta una azione disgregativa. Possiamo

credere che questa applicazione di olio di lino praticata dal Carattoli sia stata, almeno in una forma tanto energica, l'ultima, ma certamente non è stata la prima: ne abbiamo la conferma oggi dopo questo nostro recentissimo restauro, il quale ha rivelato sulle pareti l'esistenza in almeno una metà della superficie di tre strati sovrapposti (che, procedendo dal basso in alto, può credersi rimontino rispettivamente al Seicento, al Settecento, all'Ottocento) di un liquido oleoso spesso, che si è rapidamente solidificato in una incrostazione durissima. Facendo nostro un termine molto usato dai vecchi restauratori, ben possiamo chiamare «beverone» questa sostanza. Nella restante metà si trovano in parte due strati dell'incrostazione di materia oleosa, mentre in parte lo strato è uno solo: possiamo renderci conto di un tal fatto, riflettendo che la spalmatura si effettuava soprattutto per rendere più viva e leggibile la superficie, e che pertanto si arrestava a quei tratti che apparivano offuscati e che si credeva di rigenerare con questo procedimento. È ovvio che gl'interventi dal secolo XVII sino ai tempi nostri debbono essere stati certamente in numero imprevedibile ma superiore a quello delle stratificazioni oggi individuate con certezza. Ad esempio si ricorda che dopo il restauro del Carattoli, e cioè quando Adamo Rossi scriveva (anno 1874), una qualche operazione, per buona sorte innocua, è stata effettuata, e non può escludersi che anche nel primo ventennio di questo secolo siasi avuto qualche intervento del pari privo di effetti nocivi. Devesi aggiungere che sulle pareti, dove queste non erano perfettamente a piombo, la spalmatura di sostanze grasse ha fatto aderire con maggiore facilità polvere e fumo, pro-

vocando quasi un impasto che è andato ad accrescere lo stato di opacità diffuso sulla pittura.

Forse non è fuor di luogo notare qui come di siffatte pericolose attenzioni non si sia fatto oggetto nei tempi andati soltanto il nostro ciclo peruginesco, ma come, sempre a fine di bene, siasi usato un trattamento del genere a numerosissime opere d'arte di grande fama: per ricordare un solo esempio illustre, la Ronda di Notte di Rembrandt è stata vittima — dalla fine del Seicento in poi, ad iniziativa dei pubblici poteri della città di Amsterdam — di numerosi lavaggi e restauri, le cui conseguenze, che minoravano l'integrità e la godibilità del meraviglioso dipinto, si sono potute rimuovere soltanto ora per iniziativa del dott. A. van Schendel, Direttore della Pinacoteca del Rijksmuseum, e ad opera del restauratore H. H. Mertens.

Per ritornare ai nostri affreschi del Collegio del Cambio, occorre in primo luogo dire che la ripulitura delle superfici



FIG. 17 - IL PRESEPIO: DOPO IL RESTAURO



FIG. 18 - PROFETI E SIBILLE: PRIMA DEL RESTAURO

offuscate si è effettuata d'ordinario mediante l'abituale miscela di alcool e trementina, la cosiddetta "mista", dosata a seconda del bisogno. Ma talora — quando gli strati di beverone erano troppo induriti, e in particolare per asportare ridipinture ricoprenti l'originale — è stato necessario ricorrere a sostanze più potenti, quali la soda caustica con una conveniente aggiunta di ammoniac: quando neppure questa soluzione era sufficiente, la si è usata insieme con pomice in polvere, associando l'azione dell'abrasivo a quella del solvente. Non si può certo agire a cuor leggero: è necessaria una grande esperienza ed un grande senso della misura e della responsabilità, come sempre del resto allorché si restaura un vecchio dipinto. È da aggiungere che, quando si ricorre a questo procedimento, non appena si ha la sensazione che s'inizia il distacco dello strato da rimuovere, occorre asportarlo con un batuffolo di cotone idrofilo bagnato in trementina pura, col quale si toglie anche ciò che rimane della soda affinché non arrivi sul fondo, e non agisca sulla patina.

Tranne che in pochi tratti, dove ridipinture di limitatissima estensione erano cresciute di tono e presentavano le reazioni proprie degli ossidi ferrosi adoperati nel Seicento e nel Settecento, non è stato necessario ricorrere a operazioni di vero e proprio restauro pittorico: è utile aggiungere che la superficie ripulita si presenta con la patina conferita dal

tempo, che non si è voluta assoggettare (perchè farlo sarebbe stato grave errore) ad alcun processo detersivo. Noi oggi vediamo i colori usati da Pietro Perugino attenuati e fusi da quattro secoli e mezzo di esistenza, mentre tutto ciò che li ricopriva e li offuscava è stato rimosso, trattandosi di sovrapposizioni indebite, cioè aggiunte dalla mano dell'uomo senza alcuna effettiva necessità.

Pochi restauri hanno raggiunto al pari di questo — che Mauro Pelliccioli ha eseguito con rara abilità e con assoluto rispetto per l'opera d'arte, rinunciando nel modo più completo ad ogni effetto non legittimo — il risultato di restituire all'originale le sue caratteristiche da lunghissimo tempo alterate, sì da promuovere una revisione dei giudizi pronunciati in base ad una conoscenza imperfetta. Era un po', tra studiosi d'arte, un luogo comune parlare con senso di sopportazione degli affreschi del Perugino al Cambio. Tra i cinquanta e i sessanta anni il grande pittore, alle soglie della vecchiezza che doveva serbargli tante disillusioni e tante amarezze, sembrava che già qui apparisse d'un tratto precocemente stanco. Per obbedire al Nobile Collegio del Cambio che gli aveva commessa l'opera, e per tenersi aderente al programma dettato dall'umanista che gli era posto accanto come guida, il pittore aveva dovuto prendere contatto con gli eroi dell'antichità classica, e l'esperimento sembrava si fosse risolto a tutto suo svantaggio. Si giudicava che il pittore, tratto a lavorare



FIG. 19 — PROFETI E SIBILLE: DOPO IL RESTAURO

controvoglia in quest'opera divenuta poi tanto famosa soprattutto per motivi di ordine esteriore, avesse rivelato a un tratto uno scadimento di quelle doti stilistiche che negli ultimi tre lustri del secolo avevano fatto proclamare la sua grandezza.

Ma si giudicava così davanti ad una pittura gravemente alterata nel suo aspetto originario, che è quanto dire nelle sue caratteristiche più autentiche. Adolfo Venturi, e basti ricordare questo solo giudice autorevole fra ogni altro, non aveva mancato di rilevare nella sua *Storia* (VII, 2, p. 548) che tutto nelle pitture del Cambio « è ben modellato, ma come gettato da una stampa un po' logora ». Non si poteva dir meglio per rendere la sensazione di stanchezza che veniva da quegli affreschi dai contorni indecisi e dai fondi offuscati, dai panneggi confusi e dall'atmosfera torbida. Il restauro, che ha avuto quasi esclusivamente il carattere di una sapiente ripulitura, ha restituito vivezza ai colori, evidenza al disegno, solida impostazione ai personaggi, trasparenza all'atmosfera, e ha fatto rivivere le luci diffuse soprattutto sulle vesti. Mentre con l'offuscamento delle superfici i fondi avevano perduto ogni valore ed ogni significato pittorico, dopo il restauro si ritrova palese la concezione spaziale che è propria di questo artista. Qui, non meno che nelle sue opere più celebrate,

il Perugino è riuscito, con sicura conoscenza degli effetti della prospettiva aerea, a dare profondità luminosa all'orizzonte, mentre sul primo piano dominano con vigore plastico le figure dalle vesti ampiamente e sicuramente drappeggiate. Restituiti al loro valore originario, oggi questi affreschi si presentano in tutta la loro coerenza stilistica, e non è più necessario che per qualche figura, che appariva meno alterata dagli improvvidi restauri, si debba pensare alla collaborazione di un artista più grande: riportato il complesso della magnifica decorazione pittorica a un identico grado di conservazione, si fa più che mai improbabile, e, vorrei dire inutile, l'ipotesi che Raffaello vi abbia collaborato. La figura di Catone isolata sulla destra dell'ingresso, e le scene della Trasfigurazione e del Presepio sono forse i tratti delle pareti nei quali risulti migliore il rendimento dato dal lavoro. Le due composizioni della parete maggiore (la prima con le figure della Prudenza e della Giustizia, la seconda con quelle della Fortezza e della Temperanza sull'alto, e ambedue con personaggi del mondo greco e romano nella zona inferiore) debbono da oggi in poi ricordarsi tra le scene più luminose che il Perugino abbia mai ideate, tra le campagne più ampie che mai siano state composte da lui. I valori stilistici recuperati rendono inoltre accettabilissima l'ipotesi che l'anno



FIGG. 20, 21 - GIANNICOLA DI PAOLO: NASCITA DEL BATTISTA, PARTICOLARE PRIMA E DOPO IL RESTAURO

1500, quale si scorge tracciato a fresco sopra un pilastro nella Sala, si riferisca all'ultimazione di queste pitture.

Una conferma dei risultati raggiunti con il restauro si può trovare nell'iniziativa (meritevole di venir segnalata, e di ricevere ogni più ampia lode) della ditta Alinari di Firenze, la quale, dopo aver ripreso tra il 1886 e il 1887 la completa documentazione fotografica del Collegio del Cambio, ora tra il 1940 e il 1941 ha voluto rifare le fotografie, tanto appariva riacquistata l'integrità degli affreschi, eseguendo anche numerosi particolari. Il confronto tra le fotografie della vecchia serie e quelle della nuova, riprodotte a illustrazione di questo scritto, mostra all'evidenza quali risultati si siano raggiunti, mentre le fotografie eseguite per cura della Soprintendenza durante il corso dei lavori fanno vedere la successiva rimozione degli strati sovrapposti.

Resta ora solo da accennare rapidamente ad altri lavori che si sono eseguiti nel Collegio del Cambio per restituire tutto il complesso del bellissimo e conservatissimo monumento ad un medesimo stato di presentazione. Il Pelliccioli stesso, terminata la Sala d'Udienza, ha immediatamente messo mano, terminandolo alla metà di marzo, al lavoro della Cappella, decorata da Giannicola di Paolo, e, a quanto si sa, restaurata nel 1817. Anche qui, previa ispezione degli intonaci, si è proceduto al consolidamento di pochi tratti mediante iniezioni, si è risarcita qualche fenditura, si sono rafforzate alcune parti del colore e anche degli ori delle riquadrature, si sono asportati vecchi restauri, e principalmente si sono ripuliti gli affreschi, insudiciati dal fumo e dalla polvere. Operazioni di consolidamento e di ripulitura

si sono eseguite anche alla tavola del Battesimo di Gesù sull'altare e alle due laterali con l'Annunciazione, anche queste di mano di Giannicola, nonché alla tavola del paliotto, dipinta da Mariano d'Austerio.

Contemporaneamente si è creduto utile ricollocare allo esterno la targa in pietra con l'emblema del Collegio del Cambio (anno 1599), e si sono ripuliti i bassorilievi e le formelle in maiolica policroma che decorano la cornice sull'alto del portale di centro, le cui bellissime imposte lignee, eseguite nel 1501 da Antonio Bencivenni da Mercatello e ricche di intagli all'esterno e di decorazioni con intarsi allo interno, sono state consolidate e rimesse in ordine con cura e abilità da Pietro Passeri nel giugno del medesimo anno 1940. Finalmente nel 1941 si è terminato di provvedere alla sistemazione della vetrina della Sala di Udienza e a varie opere murarie e di rifinito, e, ancora nella Sala d'Udienza, si è rinnovato il pavimento in cotto. Tutto è stato compiuto rapidamente e nel più desiderabile dei modi, nonostante le difficoltà che per l'incalzare della guerra si accrescevano ogni giorno.

Il Nobile Collegio del Cambio e l'Ente Provinciale del Turismo hanno concorso nella spesa, offrendo contributi che, pur di misura limitata come le condizioni dei tempi imponevano, nondimeno hanno avuto un significato morale meritevole del più largo apprezzamento. Hanno dimostrato infatti come l'opera, condotta così felicemente a termine, trovasse concordi, e animati dal più sincero spirito di collaborazione, tutti coloro che affrettavano col desiderio il risorgere di un monumento fra i massimi della nostra arte, di un documento fra i più puri di un'età luminosa della vita italiana.

A. BERTINI CALOSSO