

Sulle pitture murali. Riflessioni, Conoscenze, Interventi, “Scienza e Beni Culturali”, XXI, Atti del Convegno di studi, Bressanone 12-15 luglio 2005, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Venezia 2005, pp. 91-98.

La pittura murale con leganti oleosi in Italia nel Settecento e nel primo Ottocento

Paolo Bensi

Dipartimento di Studio delle Componenti Culturali del Territorio, Seconda Università di Napoli

ABSTRACT

The oil wall painting was employed very much in the 18th and in the early 19th in several Italian districts and also in England, French and Austria by some Italian artists who worked there. Data of the sources are examined and some interesting pictorial cycles just restored are presented here: it will be made clear the conservation problems of the oil technique on the wall.

KEY-WORD: oil painting, wall painting, Italy, conservation

Dipingere ad olio su muro è stata una pratica molto diffusa nel passato, attestata dalle fonti e da numerose opere sopravvissute ma, nonostante studi anche recenti, non ha ancora nel panorama delle ricerche storico artistiche il posto che gli compete, mentre continua l'inveterata abitudine di definire affresco qualsiasi tipo di pittura su intonaco anche a dispetto delle indicazioni delle fonti.

Potremmo classificare i procedimenti esecutivi in diretti, in cui il colore, legato con sostanze oleose o oleo-resinose, è posto direttamente sull'intonaco appositamente preparato, o mediati, tramite tele o fogli di carta incollate o lastre di pietra fissate sui muri: nel periodo storico qui considerato ha prevalso il primo procedimento ma non sono mancati esempi anche della seconda maniera¹.

Un ruolo particolarmente importante, anche ai fini conservativi, era svolto dagli strati di intonaco e di preparazione. Per quanto riguarda i primi gli artisti dovevano scegliere tra stesure di gesso, o quantomeno in cui il gesso era presente nello strato finale, o di calce e sabbia: entrambe le scelte avevano i loro fautori e i loro detrattori. Le basi di tipo gessoso sono le uniche citate da Andrea Pozzo per dipingere a secco, anche se non vengono descritti i leganti utilizzati; nel *Modo da tener nel dipinger* di G. Battista Volpato (primi del Settecento) sono criticate per la facilità da alterarsi in presenza di umidità, mentre il Palomino (*El museo pictórico*, 1724) li consiglia ancora².

Se si sceglieva un impasto di calce e sabbia era necessario stendere delle preparazioni, che nel Settecento corrispondevano ancora alle indicazioni di Vasari, necessarie per fare da ponte tra la natura minerale dell'intonaco e quella essenzialmente organica degli strati pittorici: le alternative erano a) la saturazione dell'intonaco con olio cotto, di più veloce essiccazione; b) la stesura di un arriccio con polvere di marmo o mattone pestato, seguito da una mano di olio di lino e da una di vernici resinose calde; c) l'applicazione di due strati successivi di calce con polvere di mattone prima, e calce, polvere di mattone, residui della lavorazione del ferro, bianco d'uovo e olio poi. Sopra questi strati secondo Vasari occorreva stendere una “*mestica o imprimitura*” di biacca con giallo di piombo e terre (colori rapidi ad asciugare ad olio). Volpato consiglia il primo trattamento, seguito da una “*tinta macinata di terra come primitura qual benissimo secca*”³.

Le fonti documentarie settecentesche danno ulteriori precisazioni sulle preparazioni, a cui viene dedicata una cura particolare e che possono incidere sui costi dell'opera anche in modo rilevante.

Nicola Cacciapuoti nel 1735 deve eseguire dei dipinti nel palazzo del Principe di Tarsia a Napoli “*ad olio sopra stucco coll'imprimitura da farsi da lui*”: viene distinto lo stucco dall'imprimitura ma non sono specificati i materiali costitutivi⁴. Si stabilisce con precisione nel 1732 che Giovanni Antonio Pellegrini e Antonio Visentini per le cupole della Basilica del Santo a Padova devono provvedere ai “*ai preparamenti a oglio e biacca*”, un impasto che non dissimile dall'*imprimitura*

indicata da Vasari.; nei documenti di pagamento al Beaumont per la Galleria di Palazzo Reale a Torino (1740) invece sono citati più genericamente uno stucco ed una imprimitura: a quest'ultima si riferiscono probabilmente gli acquisti di biacca nelle fasi preliminari dei lavori⁵. Anche nel contratto per la decorazione del salone di Villa Borghese a Roma da parte di Mariano Rossi (1775) tornano espressioni come *“ammanimento o impremitura nel muro”*, che doveva essere pagato a parte per un importo di 30 scudi, a fronte dei 4800 stanziati per l'esecuzione pittorica (in cui l'artista doveva far rientrare anche le spese di carta, colori, pennelli e il salario degli aiutanti ma non i ponteggi)⁶.

Il confronto con i dati analitici disponibili per le opere sopravvissute sarebbe molto interessante ma stranamente, sino a studi molto recenti, sono stati rese note ben poche indagini, in particolare micro-stratigrafiche, pur essendo stati restaurati un buon numero di dipinti. Vanno segnalate, anche perché pubblicate già nel 1970, le sezioni preparate da Raffaella Rossi Manaresi da campioni provenienti da dipinti del portico della chiesa di Santa Maria dei Servi a Bologna di Giovanni e Domenico Viani (fine del Seicento), che mostrano un intonaco rossastro contenente polvere di mattone impregnato di olio e in alcuni casi un'imprimitura di biacca, a puntuale conferma delle indicazioni delle fonti⁷.

La tecnica consentiva una tavolozza molto più ampia di quella tipica dell'affresco e della pittura a calce, includendo anche lacche e materiali organici altrimenti esclusi. I leganti erano olio di lino o di noci, talvolta addizionati di resine; a proposito di queste ultime non compaiono menzioni esplicite di vernici protettive nelle fonti, tuttavia Vasari consiglia di mescolare ai colori *“un poco di vernice perché, facendo questo, non accade poi di vernicarla”*⁸.

Quali erano le motivazioni che portavano gli artisti ad esprimersi nella pittura murale con un *medium* oleoso? In qualche caso i documenti danno delle risposte esplicite: De Dominici scrive che la *Allegoria della virtù di Carlo e Amalia* commissionata a Francesco De Mura per il Palazzo Reale di Napoli in occasione delle nozze di Carlo III nel 1738 fu eseguita ad olio *“non essendovi tempo bisognevole per dipingerlo a fresco a cagion de' molti giorni che richiede la calcina per asciugare i colori”*. Vedremo che in altri casi gli artisti e i committenti ebbero presenti sia gli aspetti pratici che gli aspetti estetici del procedimento⁹.

Paragonato all'affresco poteva garantire una maggiore semplicità e rapidità di esecuzione, concedendo d'altra parte pause e ripensamenti non previsti da altre tecniche; Delacroix, che utilizzò frequentemente l'olio nella pittura murale, scriverà che attraverso di esso gli era possibile *“tornare continuamente sulla forma”* con la possibilità di 'pentimenti' nella stesura sino all'ultimo istante¹⁰. L'effetto visivo poteva essere valutato più facilmente, dovendo prevedere per l'affresco un cambiamento delle tinte in fase di essiccazione dell'intonaco, ben descritto da Vasari *“i colori, mentre che il muro è molle, mostrano una cosa, che poi secco non è più quella”*, e da Pozzo *“i colori come prima toccan la calce così tosto infiacchiscono”*¹¹. Occorre comunque considerare che nel Settecento e nel primo Ottocento la tecnica dell'affresco aveva subito notevoli modifiche, con l'adozione di giornate anche molto estese e l'intervento di pigmenti stemperati in soluzioni di calce o leganti proteici, come la caseina. In ogni caso l'olio trasferiva sul muro le sue note caratteristiche, ossia la possibilità di ottenere stesure sia a pieno impasto sia a velatura, la resa dei chiaroscuri e delle trasparenze, l'intervento sulla velocità di essiccazione del legante mediante siccativi. Era così consentito agli artisti di gareggiare con gli effetti della pittura su tela, dilatati in un linguaggio dal respiro monumentale.

Sull'altro piatto della bilancia stavano la rinuncia alla luminosità e alla cristallinità dell'affresco e alcuni problemi conservativi di non semplice soluzione: i leganti oleosi impermeabilizzano l'intonaco e ne ostacolano la traspirazione, causando, in presenza di umidità, accumuli di sali alle spalle delle imprimiture con conseguente tendenza al distacco delle stesse e della pellicola pittorica. Lo Scannelli ammoniva nel 1657 *“l'imprimitura sopra muri, come oli, colle, tempere [...] non si incorporano a proportion, ma bene spesso s'arrestano nella sola superficie [...] e poscia ne nasce la rottura in quel dipinto, che viene per lo più a separarsi dal muro”*. Inoltre l'ingiallimento del legante conduce col tempo ad una alterazione delle tonalità in alcuni casi di notevole entità¹².

Passerò ora in rassegna alcuni degli esempi più significativi della tecnica, documentati dalle fonti e possibilmente oggetto di studi scientifici, con particolare attenzione per gli aspetti conservativi.

Il XVIII secolo si apre a Venezia con un'opera singolare, la *Gloria di San Pantalon* di Antonio Fumiani nel soffitto della chiesa omonima, impresa colossale in cui vengono applicate su un tavolato ligneo una sessantina di grandi tele, per una superficie di circa 900 metri quadri: i dipinti hanno subito un laborioso restauro nel 1970 a causa di gravi problemi conservativi. Dipingere ad olio non direttamente sull'intonaco ma attraverso la mediazione della tela fissata su di esso (e non su un telaio) è una tecnica utilizzata in Italia sin dal Quattrocento ma non codificata da nessun trattato, mentre è descritta da fonti settecentesche in Francia, dove nel 1736 François Lemoyne realizzerà *L'apothéose d'Hercule* per Versailles, un insieme di tele di oltre 400 metri quadri, applicato su intonaco di gesso¹³.

Nella terraferma, dove sin dal Cinquecento si contavano imprese decorative importanti, abbiamo all'inizio del secolo i dipinti nella Grotta della villa Garzadori a Costozza (Vicenza) del francese trapiantato a Venezia Ludovico Dorigny, che viene descritta come eseguita a olio e cera, un procedimento che meriterebbe un preciso controllo analitico. Nel Settecento in effetti i leganti cerosi hanno trovato un largo spazio nei dipinti murali di varie regioni italiane, contentendo il primato all'affresco e all'olio, probabilmente combinandosi con quest'ultimo in tecniche miste, come è avvenuto in Francia nella prima metà dell'Ottocento¹⁴.

Come prevedibile i pittori veneti chiamati all'estero portavano nel loro bagaglio anche l'abilità nell'operare con la tecnica in esame, disponibili ad applicarla laddove l'affresco non aveva una solida tradizione. Così è avvenuto in Inghilterra per il Pellegrini e Sebastiano Ricci tra il 1710 e il 1715, dove purtroppo gli eventi bellici e le demolizioni hanno lasciato sopravvivere solo poche ma raffinate opere, in alcuni casi eseguite su intonaci di tipo gessoso. Pellegrini dipinge nel 1720 in ottanta giorni il salone della Banca a Parigi, distrutto, ed esegue in seguito cicli pittorici di grande respiro in altri paesi europei¹⁵. Al ritorno in patria Sebastiano Ricci decora nel 1718, con la collaborazione del nipote Marco, il salone della villa del Belvedere nei pressi di Belluno con *Scene del Nuovo Testamento*, fatte stupidamente distruggere alla fine dell'Ottocento da un proprietario che era ossessionato dall'idea che le figure si muovessero, episodio che conferma le possibilità realistiche insite nella tecnica. È sopravvissuto un solo frammento con la *Testa della Samaritana* nel Museo Civico di Belluno, restaurato pochi anni fa, che appare realizzato su un intonaco molto compatto, quasi un *marmorino*, su cui la pellicola pittorica non ha avuto una buona adesione¹⁶.

Spostiamo la nostra attenzione sulla produzione nelle altre regioni italiane, a partire dalla Toscana. Secondo Francesco Saverio Baldinucci il Gherardini aveva eseguito nel 1700 sette lunette ad olio (e due ad affresco) nel Chiostro Grande del convento di San Marco a Firenze: solo trent'anni dopo il Baldinucci osserva che le prime “*esposte a molt'aria [...] hanno perduto il loro bell'essere colla variazione de' colori e con le grosse macchie che vi si sono scoperte*”. Attualmente le opere sono quasi completamente scomparse. A poca distanza, nella chiesa di San Marco, nel 1712 il francese Ignace Parrocel “*colorì a olio*” le *Nozze di Cana* e l'*Adorazione dei Magi*, come risulta dal Richa (1758), dipinti tutt'ora esistenti e che meriterebbero un'indagine tecnica¹⁷.

Gherardini utilizza nuovamente il medium oleoso, secondo il Baldinucci, nella volta della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pistoia – scene definite in una recente pubblicazione affreschi – e quasi sicuramente nella cupola della chiesa di San Marco, sopra ai dipinti del Parrocel, probabilmente nel 1718. Il biografo scrive che al contrario dei peducci, ad affresco, la cupola con la *Gloria della Maddalena* era stata eseguita a secco, in gran fretta e con poca cura, con esiti poco apprezzati sia dal Baldinucci che dal Richa: anche in questo caso sarebbe interessante condurre delle analisi tecniche¹⁸.

Per il Palazzo Reale di Torino abbiamo già visto le fonti documentarie relative alla preparazione delle volte della Galleria affidate al Beaumont; nel corso dei restauri del 1969-70 si è accertato che il preoccupante stato di conservazione dello scomparto con “*Giunone fa scatenare i venti da Eolo*” era dovuto alla presenza di ‘calcinarioli’ nell'intonaco, grumi di calce non completamente spenta che tendevano a staccarsi trascinando la pellicola pittorica. Secondo Franco Mazzini si tratta di un fatto

singolare dato che il fenomeno avrebbe dovuto manifestarsi poco tempo dopo l'applicazione dell'intonaco ed essere notato prima dell'applicazione della preparazione per dipingere ad olio. Le analisi hanno individuato sopra l'intonaco uno strato di gesso e colla, che dovrebbe corrispondere alla stuccatura, seguito da un sottilissimo strato di ocre, nero e olio – l'imprimitura, dove però non compare la biacca citata dai documenti – e dalla pellicola pittorica, divenuta molto rigida. A dimostrazione dell'interesse a Torino per la tecnica in questione anche De Mura negli anni Quaranta ha utilizzato metodi analoghi nell'Appartamento d'Estate dello stesso palazzo¹⁹.

A Napoli il persistere di una tradizione in questo campo è dimostrato dal nascere all'inizio del Settecento di una scuola di restauro, attestata da De Dominici, specializzata nel trasporto di dipinti murali eseguiti ad olio²⁰. Ho già citato le opere del Cacciapuoti e del De Mura; il Solimena nel 1729 dipinge il lanternino della cupola della cappella di San Filippo della chiesa dei Gerolamini a Napoli, servendosi tra l'altro di "*colla, indico, olio di lino, negro fumo*", mentre nella certosa di San Lorenzo a Padula Alessio D'Elia, seguace di Solimena e di De Mura (e potremo dire anche dalle loro scelte tecniche) ha lasciato una grande versione delle *Nozze di Cana* (1749) nel refettorio e quattro *Miracoli di San Michele* nella cappella del Priore. Molto resta ancora da studiare nella diffusione dell'olio su intonaco nel Sud: per la Sicilia occorrerebbe verificare ad esempio le indicazioni contenute nelle *Vite dei pittori messinesi* di Susinno²¹.

Nel terzo decennio troviamo all'opera il Pellegrini in Austria, dove erano state compiute imprese decorative all'inizio del secolo in ambito sia profano che religioso da pittori locali e da artisti italiani, ad esempio nell'abbazia di St. Florian da Bernardo Altomonte, di origini napoletane, e Ippolito Sconzani, bolognese²². Pellegrini dipinge a Vienna la cupola delle Salesiane nel 1727, con una superficie di circa 500 metri quadri, in sette pontate concentriche. Le accurate analisi preliminari al recente restauro hanno individuato un *primer* di colla su quasi tutto l'intonaco, salvo che in alcune zone dove è stato fatto assorbire dell'olio contenente siccativi a base di piombo; al di sopra sta una preparazione grigia a base di biacca e nero vegetale su cui è stato tracciato in nero un disegno a pennello molto libero. Lo straordinario effetto finale di luminosità e di leggerezza è ottenuto con una tavolozza molto ricca e con un legante oleoso mescolato con resine vegetali. Il dipinto ha sofferto per infiltrazioni di umidità e per il distacco di varie parti della pellicola pittorica²³.

Pellegrini si era costruito dunque in quegli anni una solida fama di pittore murale particolarmente abile nell'uso dei leganti oleosi, ed in base a questa viene invitato nel 1732 dagli amministratori della Basilica del Santo a Padova, assieme ad Antonio Visentini, a dipingere la cupola e la semicupola del presbiterio e del coro "*a figure colorite ad oglio*", come si è già accennato. Gli eventi successivi formano un capitolo singolare della storia della committenza e delle tecniche pittoriche. Nel febbraio 1733 una lettera anonima al Consiglio dei Dieci insinua che gli amministratori avrebbero mutato opinione sui procedimenti da usare in base ai cattivi esiti visibili "*nelle opere antiche dipinte ad oglio*", frase che implica la presenza nel Veneto di una quantità di dipinti ad olio superiore alle nostre conoscenze attuali. Il timore è che col passare degli anni la decorazione della Basilica avrebbe potuto diventare "*tetra, annerita et oscura*", mentre una stesura ad affresco avrebbe garantito un effetto "*più spiritoso, vivace e durevole*", risparmiando oltretutto la spesa della preparazione di biacca (che quindi doveva avere un'incidenza consistente sul costo dell'opera): un maestro "*celebre e provato*", di cui non si fa il nome, era disponibile a subentrare nell'impresa. Nella contrapposizione delle tecniche sono sottolineati i difetti caratteristici dell'olio, anche se si tratta di considerazioni interessate, dietro cui forse si cela la figura di Giambattista Tiepolo. Sollecitati dal Consiglio dei Dieci negano di essere gli ispiratori della denuncia e nel marzo 1733 confermano la fiducia a Pellegrini, di cui si ricordano le "*pitture fatte ad oglio con sommo applauso, durevolezza e pompa in Venetia, Vienna, Francia et altre Città d'Europa*", sicuri che la tecnica avrebbe garantito "*durevolezza, maestà e riuscita*". Si noti l'insistenza sulla durevolezza e i riferimenti ad altre opere dell'artista, alcune note (Vienna e Francia) e altre al momento no (Venezia e altre città europee): l'esecuzione dei dipinti comunque non avvenne mai, per ragioni a quanto pare di natura economica²⁴.

Curiosamente degli affreschi del Pellegrini dell'inizio del secolo nella villa Giovannelli a Noventa Padovana sono stati ricoperti una cinquantina d'anni dopo da *Episodi di storia romana* del piazzettesco Giuseppe Angeli, definiti dal Rossetti ad olio nel 1765, come è stato confermato da recenti analisi²⁵. Per quanto riguarda Giambattista Tiepolo, prima evocato, sembra che su muro si sia espresso essenzialmente ad affresco, con interventi a calce e a tempera, mentre il figlio Giandomenico ha realizzato con la tecnica in esame una *Crocifissione* per la cappella della sua villa di Zianigo, strappata nel 1908 e attualmente dispersa²⁶.

Rivolgiamo ora la nostra attenzione ai cicli pittorici realizzati negli ultimi decenni dell'Ottocento in varie zone d'Italia. A Roma il pittore siciliano Mariano Rossi si accorda nel 1775 con i Borghese, come già accennato, per dipingere *Furio Camillo libera Roma dai Galli* nel salone della loro villa, ma nel 1776 viene deciso, di comune accordo, di cambiare il procedimento esecutivo adottando l'affresco perché "*forse passando del tempo potrebbe la Pittura deteriorare divenendo scura o scrostando, col distaccarsi in qualche parte dal muro*": si può notare come le preoccupazioni sui rischi dell'uso dell'olio siano molto simili a quelle espresse nella denuncia contro il Pellegrini²⁷.

Sotto la direzione di Carlo Vanvitelli nel 1782 Fedele Fischetti esegue delle figurazioni mitologiche nel Bagno della Regina Maria Carolina nella Reggia di Caserta, in parte su fondi dorati – affascinanti figurazioni di gusto rococò, pienamente godibili dopo il restauro di una ventina di anni fa, per il quale purtroppo non è stata resa nota una documentazione diagnostica²⁸.

Un importante insieme di decorazioni eseguite a Cremona è stato studiato da Vincenzo Gheroldi, ad iniziare da palazzo Stanga, dove tra il 1789 e il 1791 Giuseppe Manfredini dipinge alcuni ambienti con tecniche miste. Su un intonaco, che presenta il fenomeno dei calcinaroli, è posto uno strato di gesso e colla spesso 2 mm circa, una struttura molto simile a quella riscontrata in Palazzo Reale a Torino: i leganti sono tempere, probabilmente a base di caseina, e miscele oleo-resinose sui fondi dorati; tra le materie coloranti compare il bitume, piuttosto raro nella pittura murale perché facile ad alterarsi, che presenta una rete di caratteristiche crettature²⁹.

In effetti la tecnica ad olio trova una sua specificità di applicazione sulle dorature, lo dimostrano i dipinti di Caserta ed anche le decorazioni eseguite da Cristoforo Unterperger nella sala dei Papiri della Biblioteca Apostolica in Vaticano (1775), che si inseriscono in un insieme prevalentemente ad affresco ideato da Anton Mengs³⁰.

Luigi Benini alla fine del secolo per la residenza dei Cattaneo si è basato su un intonaco con cocciopesto - questa è una delle poche occasioni in cui viene concretamente riscontrato - seguito da una sottilissima preparazione di gesso con biacca, su cui opera con leganti oleo-resinosi (è presente il bitume), rifinendo probabilmente con applicazioni di cera; Gallo Gallina invece poco più tardi nel palazzo Ala Ponzone dipinge su un intonaco molto compatto, a marmorino di gesso e polvere di marmo, anche qui con probabili finiture cerosi³¹. La cera, legante molto alla moda nel declinare del Settecento, come si vede quando non li soppianta si unisce spesso ai materiali oleosi.

Nell'ambiente napoletano tra la fine del secolo e l'inizio dell'Ottocento troviamo sovente documentato il procedimento dell'olio su carta incollata poi sull'intonaco, le *incartate*, di cui si conoscono esempi già nel Quattrocento, e a Roma in particolare anche nei secoli successivi, ad esempio del Venusti e del Domenichino. Giovanni Battista Cipriani, artista fiorentino a lungo attivo in Inghilterra, aveva dipinto in questo modo nel 1766 i cammei nei soffitti di Syon House nel Middlesex, sotto la direzione di Robert Adam³².

A Napoli, dove diversi esempi della tecnica sono sopravvissuti nonostante i non semplici problemi di conservazione che essa comporta, è utilizzato in ville e palazzi per decorazioni alla moda, ispirate alla pittura antica ("*incartate all'Ercolana*") o al gusto dell'esotico ("*incartate alla Chinesa*"): Giuseppe Cammarano ha lasciato ad esempio un *Carro del Sole* in un palazzo di via Cisterna dell'Olio di dodici metri quadri, recentemente restaurato³³.

Anche uno dei più attivi decoratori neoclassici, Felice Giani, esegue nel 1806 con questa sorta di *marouflage* cartaceo numerose figurazioni nei soffitti del palazzo dell'Ambasciata di Spagna a Roma³⁴.

Con l'avanzare del XIX secolo la tecnica con leganti oleosi ha un grande sviluppo in Francia, dove il *medium* utilizzato contiene sovente resine e cera, sia su intonaco che su tele applicate, per merito di artisti famosi come Gros, Delacroix, Flandrin³⁵. In Italia essa deve misurarsi con l'affresco, oggetto di un *revival* neo-medievale con compromessi più o meno efficaci con i materiali moderni, e con le tempere, ma sicuramente vi sono stati episodi significativi, in molti casi ancora da individuare e da studiare, sia nel Sud, dove a Napoli la tradizione settecentesca continuerà ancora per decenni, sia al Nord: ricordiamo le *Vedute di Roma* di Ippolito Caffi nel Caffè Pedrocchi di Padova, tutt'oggi di grande effetto anche se ingiallite, ma che all'inaugurazione nel 1842 colpivano per "la lucentezza delle pareti [che] impedisce molte volte la chiara visione degli oggetti"³⁶.

NOTE

- 1) Tra le pubblicazioni più recenti sull'argomento segnalo: P.Bensi, *Aspetti della pittura murale negli stati veneti nel Cinquecento e nel Seicento*, in *La vita del colore. Tecniche della pittura veneta dal Cinquecento al Settecento*, Genova, 2000, pp.51-74; P.Bensi, *La pittura murale ad olio nel Veneto nel Seicento e nel primo Settecento*, in *Barocke Wand- und Deckenmalerei. Technologie und Restaurierung in Italien, Deutschland, Österreich*, atti del convegno internazionale, Vienna 2002, in "Barockberichte", 34/35, 2003, pp.337-344. M.Gallo, "Tavole e quadri a olio su stucco dipinti". *Giovanni Baglione a S. Pietro e a S.Maria Maggiore*, in *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, a cura di S.Macioce, Roma 2002, pp.27-42
- 2) A.Pozzo, *Breve istruzione per dipingere a fresco*, in *Prospettiva de' Pittor ed Architetti*, Roma 1693-1700, riportato in L.Mora, P.Mora, P.Philippot, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999, pp.443-449; G.B.Volpato, *Modo da tener nel dipinger*, in M.P.Merrifield, *Original Treatises, dating from the XIIIth to XVIIIth cent.*, London 1849 (reprint, New York 1999), p.735; A.Palomino y Velasco, *El museo pictórico y al escala óptica*, Madrid 1715-1724, in *Artist's Techniques in Golden Age Spain. Six treatises in traslation*, a cura di Z.Veliz, Cambridge 1986, pp.141-189 (in particolare p.152).
- 3) G.Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori* (Firenze 1568), a cura di P.Della Pergola, L.Grassi, G.Previtali, Milano 1962-1966, vol.I, pp.134-137; G.Volpato, *op.cit.*, p.735.
- 4) M.A.Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, p.566.
- 5) Si veda rispettivamente: A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza 1976, pp.190-192; P.Venturoli, *La Galleria Beaumont. 1732-1832*, Torino 2002, pp.15-18.
- 6) C.Paul, *Mariano Rossi's Camillus Fresco*, in *the Borghese Gallery*, in "Art Bulletin", LXXIV, n.2, 1992, pp.297-326 (in particolare p.324).
- 7) R.Rossi Manaresi, *Esami ed analisi di alcuni campioni prelevati dalle pitture murali dei portici di S. Maria dei Servi e di S.Bartolomeo*, in AA.VV., *Bologna / Centro storico*, Bologna 1970, pp.261-263.
- 8) G.Vasari, *op.cit.*, p.134.
- 9) B. De Dominici, *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742, t.II, p.698.
- 10) P.Bensi, *Delacroix e la tecnica della pittura monumentale*, in "ON/Ottocento", 1-2, 1999, pp.13-24.
- 11) G.Vasari, *op.cit.*, p. 129 ; A.Pozzo, *op.cit.*, p.445.
- 12) F.Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657 (reprint, Bologna 1983), p.42.
- 13) Cfr. P.Bensi, *La pittura murale ad olio...cit.*, pp.338-340.
- 14) P.Bensi, *La pittura murale ad olio...cit.*, p.342. Per un quadro delle tecniche con leganti cerosi nel Settecento: C.Nenci, *L'encausto tra teoria ed empiria nell'Italia tardosettecentesca*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.Sciolla, V.Terraroli, Bergamo 1995, pp.213-219; E. Calbi, *La decorazione del Gabinetto d'argento a Tsarkoje Selo e la voga dell'encausto alla fine del Settecento*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D.Lenzi, Bologna 2004, pp.391-400; P.Bensi, *Tecniche pittoriche e problemi di conservazione nelle opere degli artisti attivi alla Reggia di Caserta tra Sette e Ottocento*, in *Casa di Re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, a cura di R.Cioffi, G.Petrea, Milano 2005, pp.43-46. Per la situazione in Francia: P.Bensi, *Delacroix cit.*
- 15) Antonio Pellegrini, *Il maestro veneto del Rococò alle corti d'europa*, catalogo della mostra, Padova 1998, a cura di A.Bettagno, Venezia 1998, pp. 18-20 ; P.Bensi, *La pittura murale ad olio...cit.*, p.342.
- 16) *Catalogo del Museo Civico di Belluno. I dipinti*, a cura di M.Lucco, Vicenza 1983, pp.27-29; P.Bensi, *La pittura murale cit.*, p. 342.
- 17) F.S.Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di A.Matteoli, Roma 1975, p.405; S.Meloni Trkulja, *Pittura del Settecento nel Chiostro di San Domenico, nel Convento, nel Museo*, in *La Chiesa e il Convento di San*

- Marco a Firenze*, Firenze, 2 voll., vol.II, pp.347-362 (in particolare p.350). Per le opere del Parrocel: P.Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Firenze 1758, t.VII (ristampa, Roma 1972), p.137.
- 18) F.S.Baldinuci, *Vite cit.*, pp.408-409; P.Richa, *Notizie cit.*, p.137; R.Spinelli, *Giovan Battista Foggini e il restauro della chiesa di Santa Maria degli Angeli 'di Sala' di Pistoia*, in "Studi di Storia dell'Arte", 8, 1997, pp.229-276 (in particolare p.239).
- 19) F.Mazzini, G. e G.L. Nicola, R.Arosio, *Il restauro della decorazione pittorica della Galleria Beaumont (Armeria Reale) e l'impiego di uno speciale nastro plastico autoadesivo*, in *Restauri in Piemonte 1968-1971*, catalogo della mostra a cura di F.Mazzini, Torino 1971, pp.29-33. R. Amerio, *Torino, Palazzo Reale. Restauro dei soffitti e delle decorazioni pittoriche nell'Appartamento dei Quadri Moderni*, in "Arte Lombarda", VIII, 2, 1963, pp.283-292: anche negli intonaci dei dipinti del De Mura sono stati riscontrati numerosi calcinaroli.
- 20) B.De Dominicis, *Vite cit.*, t.II, p.312; M.Cagiano De Azevedo, *Una scuola napoletana di restauro nel XVI e XVIII secolo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", n.1, 1950, pp.44-45.
- 21) B.De Dominicis, *Vite cit.*, t.II, pp.602-603; M.A.Pavone, *Pittori napoletani cit.*, pp.458-459. Per le opere di D'Elia: ibidem, p. 223; M.De Cunzio, V. de Martini, *La certosa di Padula*, Firenze 2000, pp.83-92: desidero ringraziare Giuseppina Perusini per avermi cortesemente procurato testi e materiale fotografico sui dipinti in questione. Sulla situazione in Sicilia: F.Susunno, *Vite dei pittori messinesi*, Messina 1724, a cura di V.Martinelli, Firenze 1960; A.Raffa, *Il restauro dei dipinti nell'opera di Francesco Susunno*, in "Commentari", 12, 1999, p.29-34.
- 22) M.Koller, *Wandmalerei der Neuzeit*, in *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Band 2, Stuttgart 1990, pp.275-343 (in particolare p.337).
- 23) M.Koller, C.Serentschy, *Die Ölmalerei von Giovanni Antonio Pellegrin in der Wiener Salesanerkuppel*, in *Barocke Wand cit.*, pp.418-426.
- 24) A.Mariuz, *Antonio Pellegrini a Padova*, in *Antonio Pellegrini cit.*, pp.23-37; P.Bensi, *La pittura murale cit.*, p.342.
- 25) *Una villa e i suoi tesori. Dipinti, affreschi, stucchi in villa Giovannelli a Noventa Padovana*, catalogo della mostra, Padova 2001, a cura di G.Ericani, Treviso 2001, pp.11-13; F.Magani, *Antonio Pellegrini frescante in Villa Giovannelli*, in "Nuovi Studi", 10, 2003, pp.167-180.
- 26) C.B.Tiozzo, *Sul fondo del cassone. Mirano e il mistero dell'eredità dei Tiepolo*, Loreggia (Padova) 1998, pp.104-105.
- 27) C.Paul, *op.cit.*, p. 324.
- 28) P.Bensi, *Tecniche pittoriche cit.*, pp.43-44.
- 29) V.Gheroldi, *Casina, tempere oleose e cera*, in *Palazzo Stanga. Il restauro dei dipinti settecenteschi di Giuseppe Manfredini*, Cremona 1995, pp.35-49.
- 30) *Cristoforo Unterperger. Un pittore fiemmesse nell'Europa del Settecento*, catalogo della mostra, Cavalese- Jesi-Roma 1998-1999, a cura di C.Felicetti, Roam 1998, pp.159-160 e 261.
- 31) V.Gheroldi, *op.cit.*, pp.43-44 e 46.
- 32) P.Bensi, *La pittura murale cit.*, p. 338; A.Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milano 1999, 2 voll., vol.I, p.186.
- 33) C.Garzya, *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli 1978, pp.34-35, 42; F.Mendia, *Sugli sviluppi del neoclassicismo a Napoli. Giuseppe Cammarano pittore, decoratore e pittore figurista nei teatri reali*, in "Bollettino d'Arte", s.VI, LXXVII, nn.74-75, 1992, pp.31-64 (in particolare p.49).
- 34) A.Ottani Cavina, *op.cit.*, pp.578-579.
- 35) P.Bensi, *Delacroix cit.*, pp. 13-15.
- 36) P.Bensi, *Tecniche pittoriche cit.*, pp.43-44; G.Pavanello, *L'«ornatissimo» Pedrocchi*, in AA.VV., *Il Caffè Pedrocchi in Padova*, a cura di B.Mazza, Padova 1984, pp.91-108 (in particolare pp.92 e 100).