

Casa di Re. La Reggia di Caserta tra storia e tutela, a cura di R.Cioffi, G.Petrenge, Skira, Milano 2005, pp.43-46

PAOLO BENSI

TECNICHE PITTORICHE E PROBLEMI DI CONSERVAZIONE NELLE OPERE DEGLI ARTISTI ATTIVI ALLA REGGIA DI CASERTA TRA SETTE E OTTOCENTO

Gli artisti impegnati nella decorazione della Reggia dispiegano un insieme di tecniche pittoriche che dalla tradizione tardobarocca si spinge sino alle sperimentazioni ottocentesche, in cui confluiscono contributi di pittori locali ma anche esperienze di ambito europeo.

Nel campo della pittura murale vengono utilizzate tutte le modalità esecutive allora disponibili, a partire dagli affreschi di Girolamo Starace nella volta dello scalone, preceduti, in base alla testimonianza di Vanvitelli, da grandi cartoni che dovevano essere posti sul muro "prima di esporsi a dipingere sopra la tonaca a fresco"¹, per controllare se l'insieme della composizione "dal punto di veduta apparisce corretto", come scriverà Giuseppe Bonolis nel trattato postumo *Dell'arte pittorica*². Aveva così operato nel 1706 Solimena per il soffitto della sagrestia di San Domenico a Napoli, che volle "vedere di basso, che effetto faceva il cartone disegnato per la lontananza delli personaggi". Cartoni ausiliari più semplificati, ricavati da quelli progettuali, erano poi utilizzati in cantiere per riportare i tratti essenziali delle figure con il ricalco o con lo spolvero³. L'annotazione di Vanvitelli sulla necessità di una buona ventilazione per far asciugare l'intonaco dipinto "al fine di ritoccare l'opera" presuppone delle rifiniture a secco, secondo la prassi esecutiva settecentesca, che completa il "buon fresco" con colori miscelati a soluzioni di calce o leganti organici, i "ritoccamenti" citati da padre Pozzo, da eseguire appunto "quando la calce è affatto secca"⁴. In modo analogo procede Mariano Rossi nelle *Nozze di Alessandro e Rossane* del Salone di Alessandro Magno, che presenta giornate molto ampie, come è abituale nel Settecento (si pensi ai dipinti di Tiepolo), ed estesi interventi a secco⁵.

La difficoltà di operare correttamente ad affresco all'inizio dell'Ottocento, segnalate tra gli altri da Milizia e Giuseppe Tambroni, sono esemplificate nello stesso salone dalla *Capitolazione di Capri*, eseguita da Heinrich Schmidt nel 1812 e giudicata indecente "per il cambiamento dei colori" già nel 1814: sarà poi successivamente distrutta⁶.

Heinrich Fugèr utilizza una complessa tecnica mista nella Biblioteca Palatina (1781-1783), con una iniziale stesura della "tonica acciò il med.mo [Fugèr] l'avesse dipinta a fresco", seguita da interventi a tempera, descritti nelle lettere dell'artista e confermati dai pagamenti per "retagli di guanti per uso di far la colla"⁷. La colla ricavata dalla pelle per guanti, molto fine, era consigliata da Watin nel 1778 per tempere che non dovevano essere

verniciate, come avviene appunto per i dipinti murali⁸. Appare però contraddittoria la notazione dell'artista sull'"effetto della pittura a olio" che avrebbero dovuto assumere le pitture: i restauri non sembrano infatti aver rilevato la presenza di leganti oleosi⁹. Sono state riscontrate invece le giornate di affresco, i segni di incisioni dirette e le tracce dell'uso di cartoni da spolvero e da ricalco, nonché ampie rifiniture a secco a tempera e con gessetti: questi ultimi potrebbero corrispondere ai pastelli a base di gusci d'uova, consigliati da Pozzo per il ritocco dei dipinti murali. Procedimenti simili - affresco, tempera, gessetti - erano stati utilizzati nel 1738 da Domenico Antonio Vaccaro nell'alcova di Maria Amalia nel Palazzo Reale di Napoli¹⁰.

Negli stessi anni Fedele Fischetti dipinge i raffinati soggetti mitologici nel *Bagno della Regina* come quadri riportati su muro con leganti oleosi. La tecnica era diffusa in Italia da secoli ed annoverava nel Regno delle Due Sicilie esempi significativi, come la volta dell'anticamera di Palazzo Reale di Francesco De Mura (1738) e i dipinti di Alessio D'Elia nella Certosa di San Lorenzo a Padula, ed era destinata ad una notevole fortuna ancora nell'Ottocento, ad esempio nelle decorazioni ancora in Palazzo Reale di Giuseppe Cammarano e Salvatore Giusti. La pittura murale ad olio richiedeva intonaci a base di calce ma anche talvolta di gesso, con preparazioni speciali di colle o di olio e resine; presentava dei notevoli rischi di degrado, soprattutto di scurimento delle tinte e di distacco della pellicola pittorica, danni che non sembrano essersi verificati per le opere del Bagno¹¹.

Nei siti reali non poteva mancare un esempio di encausto, l'antica tecnica pittorica che le scoperte archeologiche dell'area vesuviana avevano portato al centro di un dibattito che appassionava artisti, eruditi e scienziati di tutta Europa. Parliamo della decorazione del *Bagno Grande* nel Belvedere di San Leucio ad opera di Hackert, con la consulenza di Friedrich Reiffenstein, considerato a Roma uno dei più esperti sperimentatori. Circolavano allora molte ricette per l'encausto, ognuna vantata come la più fedele alle fonti antiche e la più durevole, riconducibili sostanzialmente a due modalità di applicazione: a caldo, con colori mescolati a cera fusa, talvolta con aggiunte di resine o di sapone; a freddo, con cera sciolta in solventi, come acquaragia o petrolio¹². A quanto risulta dalle annotazioni di Hackert il legante consisteva in cera d'api miscelata con gomme vegetali, forse incenso: non è chiaro però il metodo di stesura, probabilmente a freddo ma con un intervento successivo del calore che faceva rinvenire i colori. L'artista si mostra dubbioso verso alcuni aspetti del procedimento, come la difficoltà di prevedere l'aspetto finale delle tinte e di ritoccare i dipinti, ma è convinto della sua inalterabilità. Purtroppo la decorazione di San Leucio, soprattutto per la forte umidità dell'ambiente, ha mostrato presto un preoccupante degrado, tanto da essere ridipinta ad olio da Carlo Patturelli nel 1833 e sottoposta ad altri interventi sino a quello risolutivo di pochi anni fa¹³.

Nel settore della pittura su tela in tutta Italia nel Settecento stavano mutando gli strumenti tradizionali del mestiere, l'approc-

cio ai materiali e i metodi per applicarli e gli artisti attivi per la corte napoletana non facevano eccezione.

Uno degli aspetti fondamentali della costruzione del dipinto era la scelta degli strati preparatori, ai fini sia estetici che conservativi: già dal Seicento però essa era molto spesso delegata agli artigiani da cui i pittori acquistavano tele pronte, ad esempio a Napoli Nicola Spasiano, fornitore di Solimena¹⁴. L'insoddisfazione per la scarsa qualità di tali preparazioni è comune a molte fonti settecentesche, a partire dal De Dominici per giungere a Tischbein, come anche in generale per i materiali forniti dai mercanti di tele e colori, accusati da Hackert di "fraudolenta avidità"¹⁵. Le preparazioni della pittura barocca erano di tonalità bruno-rossicce, costituite da terre argillose, biacca, nero e talvolta minio. Esaltano le ombre ma sono sensibili all'umidità e portano spesso all'inscurimento dei quadri e alla scomparsa dei mezzi toni: un orientamento critico verso questa tradizione si coglie già negli scritti di Francesco Algarotti, che nel 1756 si augurava che i pittori ritornassero a "dipingere sopra imprimiture bianche" per ottenere un effetto "molto più spiritoso e lucido"¹⁶. Opinioni analoghe si riscontrano negli scritti di Mengs, che consiglia fondi molto chiari, seguito da Milizia, che annota come questi ultimi conservino "più brillanti e trasparenti le tinte destinate alle masse dei lumi". Le indagini scientifiche hanno rilevato come in opere di pittori napoletani - Francesco De Mura, Pietro Bardellino, Giacinto Diano - siano presenti ancora preparazioni scure, mentre *Caccia alle folaghe sul lago Fusaro* di Hackert ha una imprimitura bianca, in sintonia con la cattiva opinione dell'artista sui fondi ocracei. E' significativo che l'integrazione del restauro di Friedrich Anders all'*Angelo custode* di Domenichino (Museo di Capodimonte) si basi su una preparazione chiara, mentre quella originale è bruna¹⁷. Si tratta di scelte tipiche di artisti di cultura nordica operanti a Roma, funzionali ad una resa tonale più lucida e schiarita: non è casuale che anche Batoni utilizzi una preparazione bianca per l'*Apoteosi di Marianna di Borbone* destinata a Caserta. Questi procedimenti avranno un largo successo nella pittura italiana della prima metà dell'Ottocento, anche se per l'ambiente napoletano mancano ancora precisi riscontri analitici: una mestica chiara è ben visibile nel *Ritratto del generale Dery* di Antonio Calliano (1813 circa, già ritenuto un ritratto di Murat), ma d'altra parte ancora Bonolis consiglia di impostare i dipinti su una base rossiccia per "dar forza alle ombre"¹⁸.

Anche i leganti subiscono un'evoluzione, a partire da quelli oleosi, la cui velocità di essiccazione viene molto spesso incrementata con l'aggiunta di resine vegetali (vernici) o sali metallici, procedimenti già avviati nel Seicento e che troveranno compimento nel XIX secolo. Mengs nel 1773 fa giungere a Caserta da Roma vari pigmenti e del "seccante", un materiale da aggiungere al legante (olio di noci), probabilmente l'"olio grasso", ottenuto scaldando olio di lino con ossidi di piombo e terra d'ombra, oppure olio cotto addizionato di vernice mastice, quella che Bonolis chiama "pomata o vernicetta"¹⁹. La scelta di accelerare l'es-

siccamento degli strati pittorici era motivata sia dalla possibilità di un'esecuzione più rapida sia dal "bisogno di riprendere continuamente senza rinunciare alla freschezza", come scriverà Delacroix, ovvero correggere e rifinire con ritocchi successivi, in molti casi a velature con stesure sottili e trasparenti. Secondo Milizia occorre eseguirle con "carmini, lacche, mummie, asfalto, ceneri d'oltremare impalpabili", materiali utilizzati ad esempio da Angelica Kauffmann, e Bonolis ribadisce "i colori per velare devono essere macinati all'ultima perfezione, altrimenti finiscono per appannarsi"²⁰. Le lacche rosse, il mummia (ricavato dalle bende delle mummie egiziane) e l'asfalto o bitume sono notoriamente lenti ad asciugare, rendendo l'uso di siccativi assolutamente necessario. L'effetto finale univa la traslucidità alla "vivacità de'colori" (Bonolis), evitando aridità e opacità, ma l'abuso dei siccativi col tempo ha prodotto vistose crettature e scurimenti degli strati pittorici in varie opere, in particolare nelle zone condotte a bitume, anche nelle collezioni della Reggia; inoltre la possibile presenza di vernice nei leganti, riscontrata in alcune opere di Hackert, li rende fragili all'azione di alcuni solventi usati nella pulitura dei dipinti²¹.

Possiamo qui solo accennare ai notevoli risultati ottenuti dai pittori operanti per la Corte nelle tecniche basate su altri tipi di leganti, come colle e gomme vegetali, ovvero la vivacità e la freschezza dei guazzi e delle tempere di Hackert, Fabris, Odoardo Fischetti, Salvatore Fergola - dove il procedimento è funzionale, in particolare modo per Hackert, alla nitida resa del dato naturalistico - le raffinate e trasparenti modulazioni cromatiche dei pastelli di Costanzo Angelini²².

Un altro aspetto tecnico fondamentale è costituito dalle vernici, nel Settecento al centro di un intenso dibattito sulla composizione e le modalità di applicazione, sia nell'esecuzione dei dipinti sia nelle operazioni di restauro. Uno dei contributi più significativi alla discussione è la *Lettera sopra l'uso della vernice sulle pitture* di Hackert del 1787, in cui si raccomandava l'impiego della resina mastice sciolta in acquaragia come protettivo finale nel restauro, sulla scorta degli interventi di Anders, contrapposta alla chiara d'uovo usata dagli artisti napoletani, in realtà diffusa in tutta Europa, come si deduce da numerosi ricettari (la chiara era mescolata a zucchero candito e sciolta in acquavite). L'attenzione a questi temi, evidente anche negli scritti di Tischbein, indica come per questi artisti gli effetti visivi dovuti alle vernici resinose costituissero un aspetto fondamentale della loro tecnica pittorica meditata e minuziosa, non esente però da rischi di degrado se nel 1788 alcuni dipinti di Hackert a Roma si mostravano "già tutti pieni di crepature"²³. E' nota la replica di Vanvitelli alle accuse di Bonito a Mengs di aver usato "una certa vernice" nella *Presentazione al Tempio* della Cappella Palatina: "questa pittura dopo 18 anni che è stata fatta, sembra essere sortita dallo studio del pittore ieri l'altro (...) benedetta sia sempre tal vernice, che ha prodotto un fluido delicatissimo pennello non impiastricciato". Conosciamo la natura della vernice

usata da Mengs come strato finale - sandracca e trementina veneta sciolte in acquavite - ma le parole di Vanvitelli sembrano suggerire un procedimento in cui le resine non si sovrappongono ma si mescolano all'olio in una fluida stesura pittorica, confermato da recenti analisi sui dipinti dell'artista²⁴. Purtroppo il bombardamento del 1943 ci precluse la possibilità di un confronto diretto nella Cappella tra i modi di operare dei pittori napoletani e quelli dei pittori nordici attivi nella Reggia.

NOTE

¹ N.Spinosa, *Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento: lettere e documenti inediti*, in "Storia dell'Arte", 14, 1972, pp.193-214 (lettera di Vanvitelli del 23 febbraio 1767, p.213).

² G.Bonolis, *Dell'arte pittorica*, Napoli 1851, p.63.

³ I documenti relativi a Solimena sono in: M.A.Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, p.444 (1706). Per la funzione dei cartoni nei cantieri della pittura murale barocca si veda A.Pozzo, *Breve istruzione per dipingere a fresco*, nella *Prospettiva de' Pittori ed Architetti*, Roma 1693-1702, in L.Mora, P. Mora, P.Philippot, *La conservazione dei dipinti murali*, Bologna 1999, pp.420-426.

⁴ N.Spinosa, *art.cit.*, p.213; A.Pozzo, *op.cit.*, p.423.

⁵ A.M.Romano, *Il matrimonio di Alessandro e Rossane*, in *Storia di una sala. Il salone di Alessandro Magno nella Reggia di Caserta*, catalogo della mostra, Caserta 1989, Roma 1989, pp.13-15. Per la struttura delle giornate in Tiepolo: *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, a cura di M.Muraro, Vicenza 1960, p.139.

⁶ F.Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, 2 voll., Bologna 1827,II, ad vocem *Fresco*, pp.3-8; S.Susino, *Hayez in Palazzo Torlonia e al Vaticano: il recupero della tecnica ad affresco*, in *Hayez*, catalogo della mostra, a cura di M.C.Gozzoli, F.Mazzocca, Milano 1983, pp.32-36, con indicazioni sugli scritti di Giuseppe Tambroni (curatore della prima edizione del *Trattato di Cennini*) e di altri studiosi del primo Ottocento sulla decadenza e resurrezione dell'affresco. Per i dipinti della Reggia: G.Petrea, *Camillo Guerra, Carlo III alla Battaglia di Velletri*; A.M.Romano, *Gennaro Maldarelli, L'abdicazione al trono di Carlo III*, in *Storia di una sala...cit.*, pp.15-17: il dipinto di Schmidt e la *Battaglia di Eylau* di Rudolf Suhrlandt furono dapprima scialbati e poi distrutti al ritorno dei Borboni dopo il decennio francese e sostituiti dalle tele di Guerra e Maldarelli.

⁷ A.Porzio, *Gli affreschi di Füger nella Biblioteca Reale di Caserta*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P.Leone De Castris, Napoli 1984, pp.343-350: i brani citati sono tratti da documenti dell'Archivio Storico della Reggia di Caserta (pp.343, dove sono riassunte anche le lettere dell'artista, e 349).

⁸ J.F.Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur*, Liège 1778 (reprint, Paris 1975), p.51.

⁹ A.Porzio, *op.cit.*, p.343.

¹⁰ Per gli interventi conservativi : C.Marinelli, *Restauri. La Reggia di Caserta: classicismo di stato*, in "Art e Dossier", V, n.49, 1990, pp. 22-34 (scheda di J.Laroche, D.Gigliozzi); per i dipinti di Vaccaro: S.Causa, *Italia meridionale*, in AA.VV., *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, a cura di M.Gregori, Bergamo 1998, p.229.

¹¹ Cfr C.Marinelli, *art.cit.*, p.26 (scheda di S.Cerio); M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento...cit.*, pp.183 (De Mura) e 223 (D'Elia); F.Mendia, *Sugli sviluppi del Neoclassicismo a Napoli: Giuseppe Cammarano pittore, decoratore e pittore figurista nei teatri reali*, in "Bollettino d'Arte", LXXVII, 74-75, 1992, pp.31-64 (p.38, decorazione della Cappella Reale, 1815); C.Garzya Romano, *Interni dei palazzi napoletani*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli 1997, pp.41-44 (p.44, decorazioni del Giusti del 1840-41).

¹² Sul dibattito sull'encausto ed il ruolo di Reiffenstein si veda almeno: S.Bordini, *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma 1991, pp.118-119, 144-147, 163-165; J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione e note di E.Castellani, Milano 1997, pp.159-160, 453-454, 669; E.Calbi, *La decorazione del Gabinetto d'argento a Tsarskoje Selo e la voga dell'encausto alla fine del Settecento*, in AA.VV., *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D.Lenzi, Bologna 2004, pp.391-400.

¹³ G.C.Macchiarella, M.L.Proietti, *Pittura ad encausto di Hackert nel Belvedere di San Leucio*, in "Napoli Nobilissima", XIII, 3, 1974, pp.97-106; J.W.Goethe, *Philipp Hackert, la vita*, a cura di M.Novelli Radice, Napoli 1988, pp.102-104, 129, 157, 190-193 (dove sono trascritte le ricette fornite da Reiffenstein); F.Creta, *San Leucio: il "Bagno Grande" di Maria Carolina*, in *Jacob Philipp Hackert. Paesaggi del Regno*, catalogo della mostra, Caserta 1997, a cura di T.Weidner, Roma 1997, pp.197-201.

¹⁴ Sul commercio di tele preparate in Italia e in particolare a Napoli: M.G.Albertini Ottolenghi, *"Modo da tener nel dipinger": supporti, preparazioni, colori, procedimenti esecutivi*, in *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, a cura di R.Bossaglia, V.Terraroli, Milano 1991, pp.48-53; P.Bensi, *La vita del colore. Tecniche della pittura veneta dal Cinquecento al Settecento*, Genova 2000, pp.86-87,99; M.I.Catalano, *L'arrivo a Napoli dell' "Angelo custode" del Domenichino e il restauro di Federico Anders*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel XIX secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 14-16 ottobre 1999), a cura di M.I.Catalano, G.Prisco, volume speciale del "Bollettino d'Arte", 2003, pp.107-117. Sull'attività di Nicola Spasiano: M.A. Pavone, *Pittori napoletani del '700. Nuovi documenti*, appendice documentaria di U.Fiore, Napoli 1994, pp.34,65,68,90,91; *id.*, *Pittori napoletani del primo Settecento...cit.*, p.130.

¹⁵ B.De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli 1742-1745 (reprint Bologna 1979), III, p.588: nella vita del Solimena descrive dipinti "alquanto anneriti a cagion di colui che fece le tele"; J.H.W.Tischbein, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di M.Novelli Radice,

Napoli 1993, p.185; J.W.Goethe, *Philipp Hackert...cit.*, pp.188-189, dove sono criticate le preparazioni a base di ocre.

¹⁶ J.H.W.Tischbein, *op.cit.*, p.185: cita esempi di preparazioni danneggiate dall'umidità in opere di David e Hackert. Sulle caratteristiche delle mestiche della scuola barocca napoletana: M.I. Catalano, *Note di restauro*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1991, pp.345-360. Per le opinioni dell'Algarotti, espresse nella lettera del 1756 allo Zanotti, da cui sono tratte le citazioni: P.Bensi, *La vita...cit.*, p.88; V.Gheroldi, *Pratica e ottica. La tecnica di pittura murale di Giandomenico Tiepolo*, in AA.VV., *Il restauro del ciclo pittorico di Giandomenico Tiepolo nella Basilica dei Santi Faustino e Giovita a Brescia*, San Felice del Benaco 2001, pp.19-50 (in particolare pp.35-41).

¹⁷ F.Milizia, *op.cit.*, I, ad vocem *Apparecchio*, p.60; *Opere di A. Raffaello Mengs su le Belle Arti pubblicate dal Cavaliere G.N. D'Azara, corrette e aumentate all'avv. Carlo Fea*, 2 voll., Milano 1836, II, pp.39-40; per le posizioni teoriche di Mengs: R.Cioffi, *La ragione dell'arte: teoria e critica in Anton Rafael Mengs e Johann Winckelmann*, Napoli 1981. I dati sulle preparazioni sono in M.I.Catalano, *L'arrivo...cit.*, pp.112 e 117: il pittore e restauratore sassone Friedrich Anders era stato chiamato a Napoli da Hackert nel 1787 (*ibid.*, p.107).

¹⁸ Devo le informazioni sui dipinti di Batoni e Calliano, basate sulle sue osservazioni dirette, alla cortesia del restauratore Francesco Virnicchi, che ringrazio sentitamente; va ricordato che Antonio Calliano era veneto di nascita e giunse a Napoli attraverso una formazione romana: G.Petrenge, *Antonio Calliano. Ritratto di Gioacchino Murat*, in *Civiltà dell'Ottocento...cit.*, pp.447-449 (scheda biografica a p.613). G.Bonolis, *op.cit.*, p.35: sulle preferenze di Bonolis devono aver pesato le personali scelte estetiche: cfr. L.Martorelli, *Giuseppe Bonolis*, in AA.VV., *Artisti teramani dell'Ottocento*, Francavilla al Mare 1986, pp.7-21.

¹⁹ Sull'evoluzione dei leganti cfr. M.G.Albertini Ottolenghi, *op.cit.*, pp.50 e 53; I.M.Hußmann, *Mal-und materialtechnische Untersuchungen zu einigen Werken AngeliKa Kauffmanns*, in *AngeliKa Kaufmann.Retrospektive*, Catalogo della mostra, a cura di B. Baumgärtel, Düsseldorf 1998, pp.99-104; S.Rinaldi, *Da Hayez a Sartorio, passando per Nino Costa. Tecniche artistiche a confronto*, in AA.VV., *L'occhio, la mano e la macchina. Pratiche artistiche dell'Ottocento*, a cura di S.Bordini, Roma 1999, pp.87-106. I materiali richiesti da Mengs sono descritti in una lettera del 9 marzo 1773 a Raimondo Ghelli: *Anton Raphael Mengs, Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron*, a cura di H.von Einem, Göttingen 1973, pp.64-65; G.Bonolis, *op.cit.*, pp.39 e 47. L'"olio grasso" è descritto con precisione in J.F.Watin, *op.cit.*, pp.89-91.

²⁰ P.Bensi, *Delacroix e la tecnica della pittura monumentale*, in "OttoNovecento", 1-2, 1999, pp.13-24 (in particolare p.17); F.Milizia, *op.cit.*, ad vocem *Velatura*, II, p.515; I.M.Hußmann, *op.cit.*, p.103; G.Bonolis, *op. cit.*, p.48; .

²¹ G.Bonolis, *op.cit., ibid..* Sui danni dovuti ai siccativi: M.G. Albertini Ottolenghi, *op.cit.*, p.50; devo a Francesco Virnicchi le indicazioni sulla tecnica di Hackert.

²² R.Cioffi, *Per una storia del neoclassicismo a Napoli: appunti su Costanzo Angelini*, in "Arte Illustrata", VII, 59, 1974, pp.374-382; T.Santangelo, *Tecniche artistiche e commercianti*, in *Gouaches napoletane del Settecento e dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Napoli 1985, pp.36-52. Per un approccio alle tecniche settecentesche dell'acquarello e del guazzo: W.Percival Prescott, *Riflessioni sulla tecnica di Ducros*, in *Ducros (1748-1810). Paesaggi d'Italia all'epoca di Goethe*, catalogo della mostra, a cura di P.Chessex, Roma 1987, pp.48-51.

²³ J.W.Goethe, *Philipp Hackert...cit.*, pp.59 e 140; J.H.W. Tischbein, *op.cit.*, pp.249-250. Sulla Lettera: S.Bordini, *Vernici e restauri nel Settecento: la 'Lettera sopra l'uso della vernice sulle pitture' di Filippo Hackert*, in *Problemi del restauro in Italia*, Atti del Convegno (Roma, 3-6 novembre 1986), Udine 1988, pp.163-168; M.I.Catalano, *L'arrivo...cit.*, pp.112-113. Un completo panorama delle fonti sulla vernice a base di uovo è in P. e R. Woudhuysen-Keller, *The history of eggwhite varnishes*, in "Hamilton Kerr Institute Bulletin", 2, 1994, pp.89-141. Le polemiche sull'uso delle vernici nel restauro, soprattutto dei dipinti di epoca romana, proseguiranno a Napoli nell'Ottocento: cfr. P.D'Alconzo, *'Picturae excisae'. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Roma 2002.

²⁴ N.Spinosa, *art.cit.*, pp.209-210 (relazione di Vanvitelli a Tanucci del 3 agosto 1772). Per la vernice usata da Mengs: Anton Raphael Mengs...*cit.*, p.68 (lettera a Maron del 6 marzo 1774); la presenza di resine negli strati pittorici è segnalata in AA.VV., *Restauración y estudio técnico de 'La adoración de los pastores' de Mengs*, in "Boletín del Museo del Prado", XIX, 37, 2001, pp.89-113 (il dipinto risale al 1772).