

RAIMONDO DI SANGRO E LE SPERIMENTAZIONI SULL'ENCAUSTO IN EUROPA: LA MADONNA CON *BAMBINO* DI GIUSEPPE PESCE DONATA A CARLO DI BORBONE

ANGELA CERASUOLO*

Le sperimentazioni nel campo delle tecniche artistiche sono uno dei temi più frequentati da quanti hanno commentato i luoghi e le opere legate a Raimondo di Sangro, partecipi di quell'aura di arcano che circonda il personaggio. Realtà storica e fantasia diventano difficili da discernere, e così pure sfuggono la natura e l'entità delle 'scoperte' realizzate dal Principe. È per questo che acquista importanza il dipinto del museo Cappella Sansevero raffigurante la *Madonna con Bambino* del pittore romano Giuseppe Pesce (firmato e datato 1757). Il quadro, già donato dal Principe a Carlo di Borbone come saggio della «dipintura colle cere colorate a tempera» di cui si dice «primo inventore», è un raro documento di cultura materiale, nella cui analisi i ritrovati del Sansevero rivelano un'aggiornata partecipazione alle ricerche che in quegli anni coinvolgono artisti ed eruditi in tutt'Europa.

Experiments in the field of artistic techniques are one of the favorite themes by those who have commented on the places and works related to Raimondo di Sangro, participating in that aura of arcane that surrounds the character. Historical reality and fantasy become difficult to discern, and so do the nature and the extent of the "discoveries" made by the Prince. This is why the painting of the Museo Cappella Sansevero depicting the Madonna and Child by the Roman painter Giuseppe Pesce (signed and dated 1757) gains importance. The painting, once given by the Prince to Charles of Bourbon as an essay on the «painting with colored waxes in tempera» of which he is called «first inventor», is a rare document of material culture; through its analysis the Sansevero findings reveal.

* Dipartimento Restauro - Museo di Capodimonte (angela.cerasuolo@beniculturali.it)

Le sperimentazioni nel campo delle tecniche artistiche sono spesso richiamate fra le attività singolari a cui il Principe di Sansevero amava dedicarsi, e costituiscono uno dei temi più frequentati da quanti hanno commentato i luoghi e le opere legate a questo personaggio¹. Se ne trova menzione a partire dai testi settecenteschi, guide o resoconti di viaggiatori, che descrivono la cappella e il palazzo e quanto vi si possa ammirare², per divenire poi un tema ricorrente, partecipe di quell'aura di arcano con cui così spesso si ama avvolgere tutto ciò che riguarda Raimondo di Sangro. Realtà storica e fantasia, anche in questo caso, diventano difficili da discernere, e difficile risulta accertare la natura e l'entità delle 'scoperte' effettivamente realizzate dal Principe. Notevole rilevanza acquista per questo il dipinto raffigurante la *Madonna con Bambino*³ (fig. 1) acquisito nella collezione del museo Cappella Sansevero, poiché costituisce al tempo stesso l'esplicita testimonianza di un esperimento significativo intrapreso dal Principe e un importante documento da indagare nella sua consistenza materiale. In un'iscrizione apposta sul verso (fig. 2), oltre alla firma dell'autore e alla data - «Giuseppe Pesce romano dipinse nell'anno 1757» - il quadro reca infatti una dedica a Carlo di Borbone che mette in risalto la particolarità della tecnica - la «dipintura colle cere colorate a tempera» - e il ruolo determinante nella sua scoperta rivendicato da Raimondo di Sangro, che se ne dichiara «primo inventore» nel donare il dipinto al sovrano.

La scritta definisce chiaramente il contesto in cui si inserisce quest'opera singolare: le sperimentazioni tese a far rivivere la tecnica dell'encausto, descritta oscuramente da Plinio e Vitruvio e in quegli anni oggetto appassionante e controverso delle ricerche incrociate di antiquari, artisti, intellettuali, dopo che il rinvenimento delle pitture di Ercolano e Pompei aveva acceso vivamente il dibattito sulla tecnica degli antichi e sulla straordinaria durevolezza di queste opere a fronte della deperibilità dei dipinti contemporanei.

È una congiuntura che coinvolge gli aspetti più vari della cultura in un momento di straordinaria tensione intellettuale⁴, e nel campo delle arti figurative comporta riflessi tanto nella

1. Fra gli studi più recenti, CIOFFI 2015a; CIOFFI 2015b; IMBRUGLIA 2017, con bibliografia precedente; CIOFFI 2019.

2. RICHARD 1766, t. IV, pp. 199-201; *Breve nota* 1767; DE LALANDE 1769, t. VI, pp. 239-250, 397-407; GALANTI 1792, pp. 260-263.

3. Giuseppe Pesce, *Madonna con Bambino*, colori a cera su carta incollata su tela, cm 78x64, Napoli, Museo Cappella Sansevero. Poche le notizie reperibili su questo artista, da identificarsi con il figlio quindicenne del pittore marattesco Girolamo Pesci registrato come dimorante con la famiglia a piazza di Spagna negli *Stati d'Anime* del 1725 della parrocchia di S. Andrea delle Fratte (RANDOLFI 2015); vengono ricordate dalle fonti come sue opere due tele già a Santa Maria Donnaregina, oggi disperse (SIGISMONDO 1788, p. 132), e i dipinti murali nelle pareti laterali all'altare maggiore della chiesa di Santa Chiara, andati perduti con i bombardamenti del 1943 (Ivi, p. 265). Doveva risiedere ancora a Roma nel 1744, quando figura il suo nome nelle note dei debitori di un 'coloraro' romano (GUERRIERI BORSOI 2012, p. 328), mentre a Napoli si registrano pagamenti a suo nome per conto del principe di Sansevero nel 1760 «per saldo di sue provisioni a tutto novembre 1759» e quindi il 5 marzo 1763, quando riscuote per conto del principe un credito di «19 mesate[...] per alcune pitture, passelli e disegni ed altro» in seguito ad un ricorso (NAPPI 1975, p. 60, doc. n. 134; p. 62, doc. n. 142).

4. «Chi torni spesso a testi settecenteschi, o alla luce delle loro indicazioni, si volga all'esame delle opere di questi maestri, si accoggerà di un'attenzione particolare verso la materia e la tecnica, viste come qualcosa che si identifica con la pittura stessa; è una visione serena del rapporto fra materia e immagine che non è stata, forse,



Fig. 1. Giuseppe Pesce, *Madonna con Bambino*, colori a cera su carta incollata su tela, cm 78x64, Napoli, Museo Cappella Sansevero.

ricezione che nella produzione di opere, sui vari fronti dell'indagine critica, della sperimentazione tecnica, del collezionismo, della conservazione e del restauro, compresa quella rivelatrice risposta alle richieste del gusto e del mercato che è data dalla produzione di falsi⁵.

più ripetibile. L'Ottocento non perde questa attenzione, ma volontarismo romantico e visione idealistica dell'arte come fatto di pensiero fanno individuare, sempre di più, nelle tecniche uno strumento», CONTI 1988, p. 188. Nelle riflessioni di Conti, memorabilmente compendiate in questo passo, il Settecento era stato individuato come «momento decisivo» (Ferretti), e la sua articolata analisi resta fondamentale per inquadrare i fenomeni qui solo accennati, cfr. *ivi*, pp. 119-187 (in particolare sull'encausto pp. 146-150). Un percorso fra i temi della tecnica, della conservazione e del collezionismo era stato delineato con grande ricchezza di stimoli e di testimonianze, prevalentemente settecentesche, da GUILLERME 1964; nell'introduzione (p. 7) l'autore segnalava infatti l'importanza degli anni intorno al 1750, a Parigi come in Italia, come momento in cui si vanno formulando «le problèmes et les tâches de la conservation dans leur sens moderne»; sulle sperimentazioni tecniche cfr. pp. 172-196, in particolare sull'encausto pp. 177-181.

5. Cfr. FERRETTI 1981, pp. 151-162. Fra i numerosi studi tornati sull'argomento, cfr. DE VOS 1985; NICASTRO 2003, pp. 293-316; BURLOT 2006; BURLOT ET ALII 2008; BURLOT 2012; *IL FALSO* 2017.

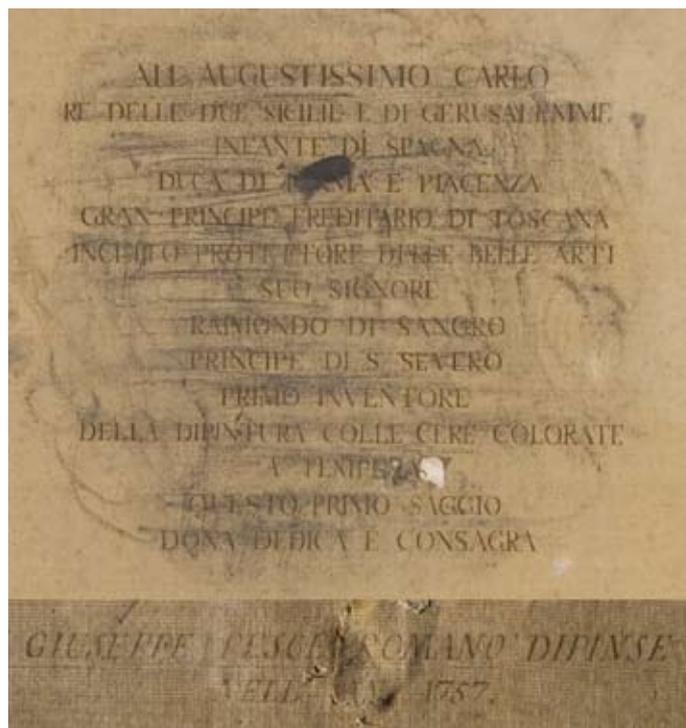


Fig. 2. Giuseppe Pesce, *Madonna con Bambino*, Napoli, Museo Cappella Sansevero, particolare del verso del dipinto.



Fig. 3. Joseph-Marie Vien, *Minerva*, encausto su tavola, cm 81,5x94,5, San Pietroburgo, museo dell'Hermitage.

Un'analisi delle qualità pittoriche della *Madonna col Bambino* evidenzia l'estrema accuratezza nella scelta dei materiali e nella loro messa in opera all'origine di un cromatismo prezioso che effettivamente si è conservato inalterato nella sua luminosa morbidezza.

Grazie alla collaborazione di un piccolo gruppo di esperti che hanno prestato generosamente la loro competenza a questo studio, è stato possibile raccogliere numerose informazioni analitiche sulla singolarissima tecnica ideata da Raimondo di Sangro e realizzata da Giuseppe Pesce⁶. Molti quesiti sollecitati da questo caso hanno trovato una risposta nei dati emersi dalle analisi, altri restano in forma di ipotesi, ma dall'esame incrociato dei dati storici e dell'evidenza materiale credo emerga un profilo delle attività del Principe nel campo delle arti figurative dai contorni più distinti. Non un eccentrico dedito a pratiche inusuali e inaffidabili, ma un versatile indagatore aggiornato ed attento a quanto si andava sperimentando nel resto d'Europa.

La data 1757 che si legge sulla *Madonna col Bambino* indica la notevole tempestività con cui Sansevero si inserisce nelle ricerche sull'encausto, che si erano avviate in Francia pochi anni prima, e avevano visto il momento di maggior vigore del dibattito nel 1755, culminato nell'uscita, nel novembre di quell'anno, della voce *encaustique* nel quinto volume dell'*Encyclopédie*⁷. Il comte de Caylus, famoso erudito e 'antiquario', aveva presentato Académie des Inscriptions et Belles-Lettres a Parigi una relazione sulla ricostruzione ipotetica della tecnica adottata dagli antichi, basata sull'interpretazione dei passi di Plinio e Vitruvio, cui aveva fatto seguito la esibizione di un quadro, una testa di *Minerva* (fig. 3), dipinto a encausto dal pittore Joseph-Marie Vien secondo le sue indicazioni⁸. La 'scoperta' aveva suscitato grandi entusiasmi, ma anche una violenta reazione contro il rifiuto del nobile antiquario di rivelare la natura del suo procedimento⁹. Lo stesso Diderot era sceso in campo pubblicando un libello anonimo in cui aveva duramente criticato la pratica del segreto, usando toni aspri e rivendicando il primato della 'scoperta' al pittore Jean-Jacques Bachelier, autore a suo dire di un dipinto ad

6. Un sentito grazie per aver contribuito a questa ricerca con entusiasmo e rigore professionale a Vittorio Barra, che ha provveduto alla realizzazione della documentazione fotografica (visibile, luce radente, luce trasmessa, fluorescenza UV, UV riflesso, IR) e all'esame microscopico e stratigrafico di alcuni campioni; a Maria Rita Giuliani, dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, che ha effettuato il riconoscimento del tessuto di supporto; a Stefano Ridolfi di Ars Mensurae, che ha realizzato un esame radiografico e l'individuazione dei pigmenti tramite fluorescenza X; a Filippo Terrasi della Seconda Università di Napoli che ha effettuato, con la collaborazione di Vittorio Fiumano, il riconoscimento del legante tramite esame gascromatografico.

7. MONNOYE, «Encaustique». I termini del dibattito sono stati commentati da CARACCIOLLO 2007, e da CAROFANO 2007; una ricognizione sul tema era stata tracciata da NENCI 1995.

8. Già appartenuto a Caterina II di Russia, il dipinto (su tavola, mis. 81.5x94.5 cm., Inv. n. GE-3688) si trova oggi nei depositi del museo dell'Hermitage di San Pietroburgo, e il suo stato di conservazione è problematico; cfr. GAEHTGENS, LUGAND 1988, pp. 151-152, scheda n. 91. Ringrazio Sergey Androsov, che ha cortesemente provveduto a darmi informazioni sul dipinto e a fornirmene un'immagine.

9. La *Minerva* di Vien fu esposta all'Académie des inscriptions il 12 novembre 1754, e poi presentata nuovamente in varie sedi prestigiose, riscuotendo l'ammirazione di nobili e sovrani; infine verrà esposta nel Salon del 1755, insieme a diversi altri dipinti ad encausto realizzati da Vien, ma anche da Bachelier, da Le Lorrain e dal pittore svedese Alexandre Roslin. Sui dipinti a encausto realizzati da Vien cfr. GAEHTGENS, LUGAND 1988, pp. 24-27 e pp. 151-153. Su Caylus cfr. i saggi di FUMAROLI 2007; e il catalogo della mostra Paris 2002.

encausto realizzato ancor prima di quello di Vien¹⁰. L'*incipit* dello scritto era programmatico: «Rien n'est plus contraire aux progrès des connaissances, que le mystère»¹¹. L'attacco a Caylus, oltre che da un'evidente avversione personale, derivava dalla volontà di spingere il rivale, con un'abile mossa strategica, a rivelare il suo metodo, ottenendo così per l'*Encyclopédie* tutte le informazioni necessarie a renderne esaustiva l'esposizione. Caylus pubblicò infatti un *Mémoire* dedicato alla dettagliata descrizione dei procedimenti, mentre Vien esponeva al Salon altri dipinti ad encausto, accolti dal pubblico con interesse e ammirazione¹².

Esaminando l'inventario della sua biblioteca, possiamo desumere che Raimondo di Sangro, oltre a possedere, come è noto, l'*Encyclopédie*, che nella voce *encaustique* riesce nell'intento di compendiare le conoscenze del tempo, conservava anche una copia del *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire* di Caylus (fig. 4): non può infatti che identificarsi con quest'opera il volume riportato nell'inventario col solo titolo, senza indicazione dell'autore¹³. Sansevero doveva quindi avere una precisa conoscenza di questi testi che descrivevano in maniera dettagliata materiali e fasi della pittura a cera, il cui uso era reso problematico dalla necessità di rendere fluido il legante, e ne proponevano numerose varianti. Il *Mémoire* di Caylus elenca diversi procedimenti, e descrive materiali e strumenti con precisione; la voce dell'*Encyclopedie* riporta tanto i metodi di Caylus che quelli di Bachelier, in una disamina attenta e circostanziata. Entrambi i testi sono corredati da tavole illustrative che mostrano i particolari utensili inventati per le specifiche esigenze di questa tecnica macchinosa: lastre per macinare i colori e tavolozze di metallo dotate di serbatoi da riempire d'acqua calda per mantenere fluidi gli impasti, spatole d'avorio, contenitori per i colori in vetro o ceramica di forma adeguata ad essere inseriti in apposite cassette forate, insieme a strumenti più usuali come scalpelli per preparare il supporto e pennelli (figg. 5, 6). Non è questa la sede per esaminare i vari sistemi in tutte le fasi - Caylus ne descriveva cinque e altri quattro Bachelier. In estrema sintesi, per rendere la cera adatta all'uso in pittura si poteva ricorrere al calore tenendo a bagnomaria costantemente gli impasti in ogni fase, il colore poteva essere mescolato con la cera, tenuta in sospensione nell'acqua, o si poteva applicare sul supporto preventivamente preparato con uno strato di cera - sciogliendo i colori in acqua pura o in acqua gommata - o infine poteva essere 'fissato' con una sottile pellicola di cera applicatavi sopra. In tutti questi casi era prevista, per ottenere la perfetta compenetrazione dei colori con la cera e col supporto, la somministrazione di calore, tramite uno 'scaldino da doratore', una sorta di termocauterio, oppure avvicinando il

10. DIDEROT 1798.

11. Ivi, p. 330.

12. CAYLUS, MAJALUT 1755.

13. Cfr. l'Inventario della biblioteca di Raimondo di Sangro (Napoli, dopo il 22 marzo 1771), appendice documentaria in DI SANGRO 1750, p. 270: il titolo e il luogo di edizione corrispondono a quelli dell'opera di Caylus, mentre la data, indicata come 1735, non può a mio parere che derivare da un refuso o da un plausibile errore di trascrizione.

dipinto ad una fonte di calore, come si vede fare ai puttini riprodotti nell'incisione sul frontespizio del *Mémoire* di Caylus (fig. 4): è questa l'«encausticatura», l'«inustione» riferita dai testi antichi, il «ceris pingere ac picturam inuere» di Plinio. Senza encausticatura, afferma Caylus, non si può parlare di encausto, e qualsiasi procedimento che escluda questa fase certamente non riproduce la tecnica degli antichi. Ciò non toglie che una pittura a cera che preveda la dissoluzione della cera in un solvente organico - in particolare nell'essenza di trementina a cui va aggiunta una piccola quantità di vernice - pur non potendo ambire a definirsi encausto, sia in effetti molto più agevole da praticare per i pittori e mantenga molte delle qualità positive della pittura ad encausto propriamente detta. Caylus descrive quindi a lungo questa tecnica di 'pittura a cera', fornendo anche le dosi di colore, cera e vernice, previste in proporzioni diverse per i vari pigmenti.

Fra i metodi di Bachelier riportati dall' *Encyclopédie*, varianti di quelli fin qui descritti, è degno di nota il terzo, che prevede di ottenere un'emulsione fra la cera e l'acqua per mezzo di 'sale tartaro': l'uso di acque alcaline per saponificare la cera sarà ancora a lungo oggetto di attenzione negli studi successivi, e se ne discuterà la conoscenza da parte degli antichi¹⁴.

Quale sarà stato il metodo messo a punto da Sansevero, che viene lodato dai suoi visitatori come superiore a quello di Caylus?

Anche se non è possibile stabilire con esattezza tutti i dettagli del procedimento, l'esame di un piccolo campione di colore della *Madonna col Bambino* ha individuato con cer-



Fig. 4. Anne-Claude Philippe de Tubières comte de Caylus, Michel Joseph Majault, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Geneve 1755, Antiporta e frontespizio.

14. Sul dibattito sulla tecnica dell'encausto in epoche successive cfr. CROS, HENRY 1884; CAROFANO 2013; PRISCO 2013.



Fig. 5. Anne-Claude Philippe de Tubières comte de Caylus, Michel Joseph Majault, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Geneve 1755, Tavola che illustra gli strumenti per la pittura a cera.

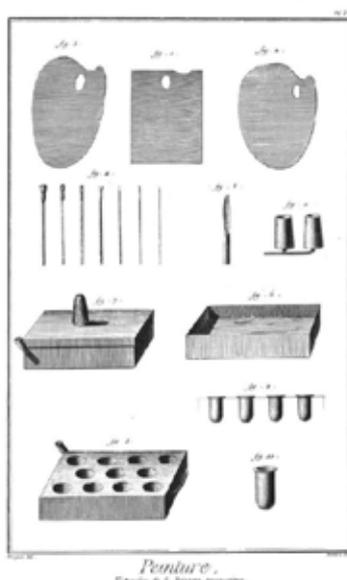


Fig. 6. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tavola che illustra gli strumenti per la pittura a cera e pagina esplicativa.

EXPLICATION de la planche de la peinture encaustique.

Figures 1, 2 & 3, palettes de différentes formes. Pour celle des peintures inventées par le comte de Caylus, qu'il appelle peinture en cire, & non encaustique, il fera bon d'avoir des palettes d'ivoire. Pour la troisième sorte d'encaustique de M. Bachelier, elles sont de bois, mais elles doivent avoir été trempées dans de la cire bouillante.

Figure 4, pinceaux.

Figure 5, couteau à broyer les couleurs sur les palettes. Le comte de Caylus recommande qu'il soit d'ivoire pour la peinture en cire.

Fig. 6, forme de la boîte dans laquelle on tient de l'eau chaude pour fondre les couleurs, suivant la seconde manière du comte de Caylus.

Fig. 7, glace qui tient lieu de pierre à broyer les couleurs, & qui est appliquée sur un coffre de fer blanc. A l'un des angles de ce coffre est un goulot par lequel on verse l'eau bouillante. Sur la glace est une molette de marbre.

Fig. 8, boîte de fer-blanc avec un goulot qui sert à la remplir d'eau bouillante. A la surface de cette boîte sont des trous destinés à recevoir les godets remplis de couleurs.

Fig. 9 & 10, godets de cristal. Pour la peinture en cire du comte de Caylus, les godets sont de différentes grandeurs, ainsi que les trous du coffre.

Fig. 11, vases ou pinceaux, pleins d'eau, pour nettoyer les pinceaux suivant la troisième manière de M. Bachelier.

tezza la presenza nel legante di cera d'api, non saponificata¹⁵. Ma dedichiamo a questo dipinto uno sguardo più ravvicinato.

Il supporto è costituito da carta, un unico grande foglio del formato detto 'imperiale' (cm 68 x 80 ca), preventivamente incollato su un tessuto estremamente sottile e uniforme (fig. 7). Nel rilevare questa particolare costruzione del supporto, ricordando le sperimentazioni di Sansevero anche nel campo dei tessuti testimoniate dalle fonti, è sembrata plausibile la suggestiva ipotesi che il sottilissimo supporto tessile fosse realizzato con quella 'seta vegetabile' da lui introdotta che troverà, come l'abbé Richard aveva augurato, un utile sviluppo industriale¹⁶.

15. Gas cromatografia realizzata dal professor Filippo Terrasi della Seconda Università di Napoli con la collaborazione di Vittorio Fiumano. Riporto dalla relazione del 11/11/10: «Le cere (o i prodotti dell'eventuale saponificazione) sono state estratte in cloroformio (CHCl₃) a 40°C per mezzo di un bagnetto termostato. Un'aliquota della soluzione ottenuta è stata sottoposta a gas cromatografia (GC) utilizzando uno spettrometro di massa (MS) come rivelatore, al fine di ottenere informazioni strutturali dal profilo di frammentazione dei composti separati. Sono stati chiaramente identificati idrocarburi saturi a lunga catena, con numero dispari di atomi di carbonio (in particolare C₂₇, C₂₉ e C₃₁) e cere intatte, con numero pari di atomi di carbonio (in particolare C₃₄, C₃₆, C₃₈ e C₄₀). Picchi relativi ad alcoli a lunga catena e acidi grassi liberi (entrambi prodotti della saponificazione delle cere) sono risultati assenti».

16. RICHARD 1766, t. IV, p. 201 (traduco dal testo francese): «Ha trovato un modo di filare un tipo di seta che viene raccolto in conchiglie sulla pianta chiamata [apocino] [...]. Ne ho vista filata in gomitoli, di un bellissimo bianco e molto forte; mi ha mostrato dei pezzi di tessuti marezzati [moires] che ne ha fatto realizzare, e su cui egli ritiene che i colori riescano più brillanti che sulla seta normale [...] è certo che se tutti questi esperimenti sono dei continui successi, potranno arricchire le arti del gusto di una moltitudine di nuove scoperte, alcune delle quali potranno diventare una risorsa utile, come quella [...] di filare la seta dalle piante»; de Lalande in un'analogha descrizione precisa il nome della pianta e indica, fra le notizie relative ad agricoltura e industria, il metodo trovato da Sansevero per filare queste fibre, cfr. DE LALANDE, p. 248; 435-437. Sugli sviluppi industriali effettivamente

Questa ipotesi è stata smentita dall'analisi microscopica del tessuto, che è risultato composto da seta (fig. 8), materiale però decisamente inusuale, a conferma di una ricerca tesa a conferire al supporto del dipinto notevoli qualità di raffinatezza e resistenza¹⁷.

Raffinata e preziosa anche la tavolozza che si desume dall'indagine XRF e dalle stratigrafie: cinabro e biacca per gli incarnati e per il pannello rosso della Madonna, giallo di Napoli (antimoniato di piombo) nei capelli biondi del Bambino e nel velo della Madonna, ocre e terra d'ombra nei bruni e negli elementi architettonici dello sfondo, verde a base di rame nella tenda e nella stesure scure più profonde, assieme al nero; il manto della Vergine, di un'intensa colorazione azzurra, è ottenuto con una sovrapposizione di stesure a base di lapislazzuli e biacca; né manca un pigmento inusuale che doveva risultare particolarmente attraente per il principe, l'orpimento, a base di solfuro di arsenico, la cui colorazione aranciata, esaltata dal legante ceroso, non è stata compromessa dai fenomeni di alterazione a cui questo pigmento va spesso soggetto. A questo proposito, è utile confrontare le indicazioni di Caylus: nel descrivere, nella rassegna in cui fornisce le proporzioni fra colori e cera, le due varianti di questo pigmento, «*orpin jaune e orpin rouge*», osserva come essi nella pittura ad olio siano «*regardés par les peintres comme des couleurs perfides*», poiché anneriscono e causano l'alterazione dei colori vicini, e aggiunge che, adoperati a cera, sembra che non si alterino¹⁸. È interessante anche la presenza del giallo di Napoli, pigmento tutt'altro che inusuale, ma di cui il Principe avrebbe provveduto a fornire al de Lalande tutte le indicazioni utili a fabbricarlo, premurandosi anche in questo caso di rivelare un 'segreto' che i fabbricanti di questo colore custodivano gelosamente¹⁹.

Al di sotto della pellicola pittorica l'esame IR ha evidenziato alcuni tratti di un disegno preparatorio che ha preliminarmente definito con esattezza la composizione (fig. 9). Il colore è stato quindi applicato con precisione nelle aree destinate ai diversi elementi figurativi, senza ripensamenti, con stesure sottili e compatte, apparentemente quasi prive di spessore, salvo che nei contorni, segnati da un netto profilo rilevato.

L'esiguità dello strato pittorico è evidenziata nell'immagine fotografica a luce trasmessa e nelle riprese radiografiche (figg. 10, 11), dove il massimo spessore, comunque assai sottile, è presente nelle parti più dense dei lumi nei panneggi e nei carnati: nella foto a luce radente, la superficie appare caratterizzata, più che dal *ductus* delle stesure pittoriche, dalla grana della carta, di cui si distingue in alcuni punti il reticolo delle vergelle (fig. 12).

Le conduzioni pittoriche rivelano la natura inusuale del *medium* utilizzato: le pennellate appaiono infatti poco fuse e quasi a tratti stentate, per un'evidente difficoltà incontrata dall'artista nello stendere un colore non sufficientemente scorrevole e problematico da modulare (fig. 13).

raggiunti dalla coltivazione dell'apocino cfr. CAPECELATRO, 1803, CARANO-DONVITO, 2, pp. 99-109.

17. Il riconoscimento del tessuto di supporto è stato effettuato da Maria Rita Giuliani, dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma.

18. CAYLUS, MAJALUT 1755, pp. 97-98.

19. DE LALANDE, 1769, pp. 397-398; SECCARONI 2006, pp. 290 sgg.



Fig. 7. Giuseppe Pesce, *Madonna con Bambino*, Napoli, Museo Cappella Sansevero. Sezione stratigrafica di un campione del supporto del dipinto, in cui si distinguono dal basso il tessuto di seta, il collante, le fibre della carta.

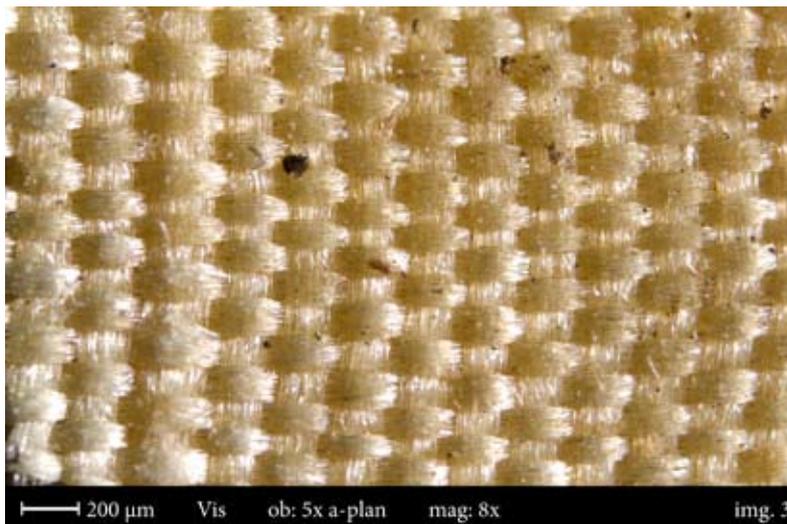


Fig. 8. Giuseppe Pesce, *Madonna con Bambino*, Napoli, Museo Cappella Sansevero. Microfotografia di un campione del tessuto di supporto, costituito da seta.



Fig. 9. Giuseppe Pesce, *Madonna con Bambino*, Napoli, Museo Cappella Sansevero. Particolare fotografico in infrarosso: si distinguono i tratti del disegno preparatorio con cui è stato delineato il panneggio della Madonna.



Fig. 10. Giuseppe Pesce, *Madonna con Bambino*, Napoli, Museo Cappella Sansevero. Particolare a luce trasmessa che evidenzia gli spessori dello strato pittorico.



Fig. 11. Giuseppe Pesce, *Madonna con Bambino*, Napoli, Museo Cappella Sansevero. Particolare radiografico.

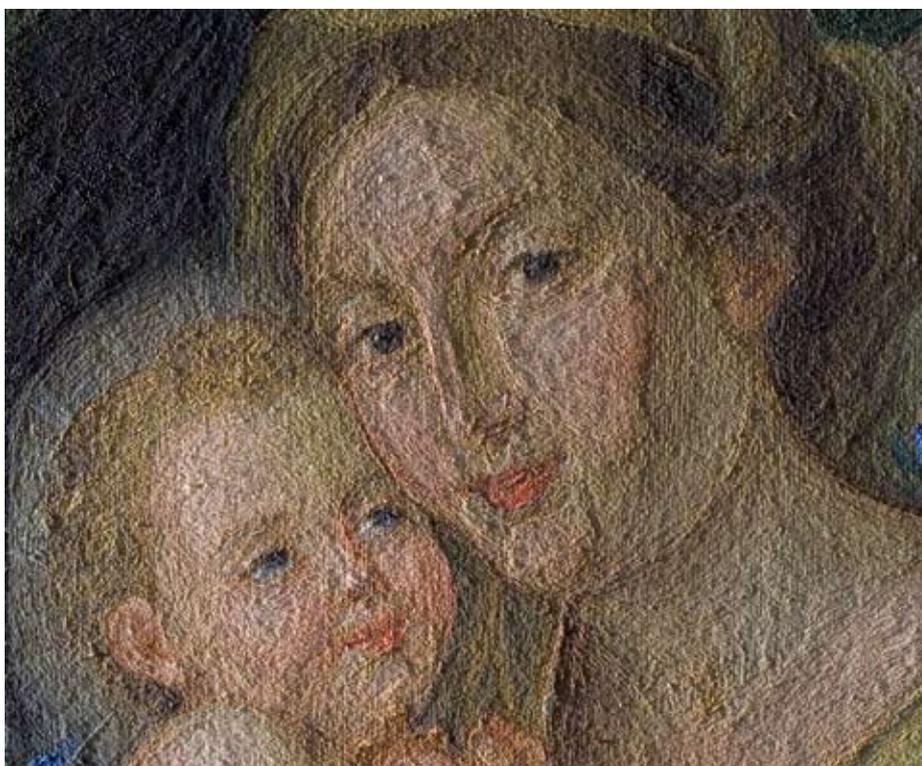


Fig. 12. Giuseppe Pesce, *Madonna con Bambino*, Napoli, Museo Cappella Sansevero. Particolare a luce radente.



Fig. 13. Particolare



Fig. 14. Particolare



Fig. 15. Giuseppe Pesce, *Madonna con Bambino*, Napoli, Museo Cappella Sansevero. Particolare.

La scarsa maneggevolezza è la principale controindicazione della pittura a cera, che pure l'amore per l'antico e il desiderio di una tecnica incorruttibile faranno sperimentare ancora a lungo, per tutto l'Ottocento e fino al Novecento. Dopo più di mezzo secolo di sperimentazioni Luigi Lanzi nel 1809 ancora dirà che la pittura a cera «non è arrivata a quella morbidezza e finitezza a cui giunsero con le cere gli antichi, con l'olio e col velare i moderni»²⁰. Nell'impossibilità di fare uso di vere e proprie velature, a causa dell'opacità del colore legato con la cera, i passaggi più delicati del chiaroscuro negli incarnati sono ottenuti con una trama di leggeri, minutissimi tocchi bruni che si infittiscono nelle ombre, una sorta di 'punteggiato', affine al *ductus* frequentemente adottato nell'esecuzione delle miniature (figg. 14, 15).

Ma gli ostacoli posti all'esecuzione dalla pittura a cera erano recepiti dai suoi sostenitori francesi anche come un salutare freno contro gli eccessi della pittura ad olio, «che per le sue caratteristiche di facilità di tocco e di prestezza indirizzava, quasi naturalmente, verso il corrente rococò»²¹. E anche il quadretto di Pesce, nella sua compostezza un po' rigida e nella costruzione spaziale semplificata presenta un rigore formale paradossalmente favorito dai limiti del mezzo.

I saggi delle sperimentazioni con la pittura a cera venivano mostrati da Raimondo di Sangro assieme ad altre meraviglie ai suoi visitatori e alcuni viaggiatori ne lasceranno la descrizione nei loro scritti²². Intorno al 1760 l'abbé Richard racconta che il principe «ha il segreto della pittura ad encausto» e rivendica una sua autonomia rispetto alle esperienze parigine:

Il principe di Sansevero è un uomo pieno di talenti, ha il segreto della pittura ad encausto, che egli afferma di aver trovato almeno allorché è apparsa in Francia. Mi ha assicurato di non dover niente agli artisti francesi, che questa scoperta è stato il risultato delle sue ricerche, e di averne spiegato tutti i procedimenti al conte di Caylus. Si vedono presso lui e nel palazzo del re a Napoli alcuni dipinti realizzati sotto la sua direzione, che sono di una freschezza di colori che appartiene solo a questo genere di pittura [...] Egli rende la cera priva di tutte le sue parti grasse, al punto di ridurla ad un impasto che si tiene insieme con la sola configurazione delle sue parti, che si mescola con tutti i colori, senza causare la minima alterazione, e dà loro la stessa solidità dell'olio. È in questo modo, credo, che egli sostiene di fissare il pastello. Mi ha mostrato alcune sue prove di questo tipo, in cui il pastello effettivamente ha conservato tutta la sua vaghezza, e sembra molto solido²³

20. LANZI 1809, p. 283, citato in CONTI 1988, p. 149.

21. CAROFANO 2007, pp. 86-87: «l'encausto, nella sua sobrietà, poteva costituire, finalmente, una nuova via rispetto alla pittura ad olio che per le sue caratteristiche di facilità di tocco e di prestezza indirizzava, quasi naturalmente, verso il corrente rococò [...]; facilitava il trapasso nella produzione figurativa, comunque in atto, dalle tinte pastello a colori e campiture essenziali, dai contorni mossi e vibranti a quelli fermi e ripassati, dalle composizioni disarticolate a quelle simmetriche e sviluppate in piano. Si andava verso un linguaggio costruito su una purezza e un rigore elementare e le strutture architettoniche nitidamente esibite in molti dipinti a mo' di quinta scenica potevano trovare un valido aiuto nella netta separazione dei piani vicino/lontano favorita dall'impossibilità delle gradazioni di colore dell'encausto».

22. RICHARD 1776, t. IV, pp. 199-201; *Breve nota* 1767; DE LALANDE, 1769, pp. 239-250, 397-407; GALANTI 1792, pp. 260-263.

23. RICHARD 1776, t. IV, pp. 199-200 (traduco dal testo francese).

Sansevero sosteneva inoltre «di averne spiegato tutti i procedimenti al conte di Caylus»²⁴ lasciando intravedere la suggestiva circostanza di un diretto confronto fra i due.

Pur amando stupire, e per questo alimentando talvolta il mistero, il principe non approvava la pratica del segreto, anzi alcune sue ricerche erano mosse proprio dalla volontà di infrangere questa usanza, come afferma nella *Lettera apologetica*, che lo dice «portato [...] ad apporsi al vero negli scoprimenti dei Segreti, che altrove con somma gelosia si custodiscono»²⁵

All'astronomo de Lalande, oltre a mostrare alcuni dipinti a cera e le cere stesse dissolte in acqua, rivela più di un prezioso 'segreto': la lavorazione dell'apocino²⁶, il modo di preparare il giallo di Napoli - di cui «on fait à Naples un grand secret» - e un metodo per fissare il pastello, descritto dettagliatamente nel procedimento e nei materiali²⁷. De Lalande stesso ricordava come invece il francese Antoine-Joseph Lorient non avesse comunicato la natura del fissativo che aveva presentato con grande successo di pubblico al Salon del 1763, e la *Breve nota* ci informa che il principe avrebbe inventato il suo metodo su commissione della «Margravia di Bareith» (Bayreuth), proprio in seguito al rifiuto del francese di comunicare il suo segreto:

Questo Segreto fu inventato, e quindi dato dal Principe a S.A.R. la Margravia di Bareith, la quale si degnò di incaricarne il suddetto Principe, perché il Signor Lorient, abitante a Louvre in Parigi, non volle a patto alcuno insegnargliene il segreto, ch'egli custodiva troppo gelosamente²⁸.

La sintonia con lo spirito più illuminato degli intellettuali europei da parte di Sansevero appare evidente, come pure traspare anche in questo campo il suo desiderio, già osservato, di «elevare la propria persona sul palcoscenico politico-culturale contemporaneo»²⁹.

E una risonanza non trascurabile queste sue esperienze in campo artistico dovettero averla, a giudicare dalla menzione che ne viene fatta in più sedi, fra periodici, trattati d'arte, testi specifici³⁰. Anche il dono fatto al sovrano del suo «saggio» rientra in questo meccanismo autopromozionale e riproduce un'usanza diffusa. Oltre a quello per Carlo di Borbone, Sansevero fece realizzare a Pesce un altro quadro ad encausto che donò a Maria Teresa d'Austria, e che ritroviamo nell'inventario dei quadri esposti nella Galleria del Belvedere nel 1781, una *Santa famiglia* che presenta stringenti analogie col quadro napoletano; questa la descrizione nell'edizione in francese del catalogo di Chrétien De Mechel:

Du Prince Sansevero *de Naples*. 17. Une Ste. Famille peinte à l'encaustique, dans la manière particulière

24. *Ibidem*.

25. DI SANGRO, 1750, p. 179.

26. Cfr. *supra*, nota 16.

27. DE LALANDE 1769, pp. 397-407.

28. *Breve nota* cit., pp. 28-29. Su Lorient cfr. BURNS 2007, p. 151.

29. *Introduzione* di L. Spruit a DI SANGRO 1750., p. 62, che rimanda per questo aspetto a FERRONE 2000, p. 221.

30. Cfr. CROS, HENRY 1884, p. 72, che notavano come il principe rivendicasse la sua scoperta «en remplit toutes gazettes»; fra i periodici del tempo, per esempio, viene comunicato il metodo di Sansevero per fissare i pastelli nella rivista tedesca «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste», a c. di Christian Felix WEISSE, IX/1, 1770, pp. 181-182.

de l'invention de ce Seigneur. On lit au dos de cette pièce une dédicace en Italien de ce Prince à l'Impératrice Reine, & au-dessous le nom du peintre qui l'a exécutée, savoir: *Giuseppe Pesce Romano dipinse in Napoli nell'Anno 1758*; Sur toile. Haut de 3 pieds 3 pouces; large de 2 pieds 4 pouces, figures jusque aux genoux, grandeur naturelle³¹.

Purtroppo le ricerche effettuate per rintracciare questo dipinto nelle collezioni viennesi non hanno dato esito positivo³².

Ma la suggestiva figura del Principe ha alimentato, anche nel campo delle tecniche pittoriche, più di una leggenda. Fonte di equivoci in particolare è stata la notizia, riportata nella *Breve nota*, dell'invenzione della «Pittura Eleoidrica», che unirebbe le qualità cromatiche della miniatura con la durezza della pittura a olio:

In un altro quadretto, dipinto sopra Rame, si vede una maniera di dipingere per perfezionare la Miniatura. Questa ha la vaghezza del colorito proprio della detta Miniatura, ma poi la forza della dipintura ad olio. Questo modo, inventato dal Principe, viene da esso chiamato *Pittura Eleoidrica*, la quale si può fare sopra ogni sorte di metallo, o altra materia, non potendosi fare la Miniatura, se non sull'avorio, sulla pergamena, sulla carta, ecc.: materie tutte, che o s'ingialliscono, o stanno soggette alle tarle³³.

Dalla descrizione stessa della *Breve nota*, e ancor più chiaramente dal resoconto di de Lalande, risulta però evidente che si trattava di un procedimento adatto alla miniatura, e praticabile solo su piccole superfici³⁴. Come segnalava lo stesso Lalande, anche in questo caso si trattava di una variante di una tecnica in auge nel vivacissimo ambiente artistico francese: Sansevero emulava la scoperta, da poco venuta alla ribalta delle cronache (1759) della pittura detta 'Eludorique' (dal greco ἔλαιον, olio e ὕδωρ, acqua) inventata dal pittore Vincent de Montpetit e da lui presentata con gran risonanza, ottenendo un notevole successo commerciale³⁵. Il procedimento, con cui avrebbe realizzato anche numerosi ritratti per il re Luigi XV, prevedeva che il dipinto venisse eseguito con colori ad olio tenendo il quadretto immerso in acqua; in tal modo era possibile evitare che sulla superficie si formassero eccessi di olio, da cui potevano provenire danni ed annerimenti, limitando la quantità di legante a quello strettamente necessario all'adesione e alla coesione della pellicola pittorica, e al tempo stesso l'acqua saturava i colori e consentiva di controllarne il tono senza bisogno di aggiungere vernici. La superficie veniva infine protetta con un vetro incollato sulla superficie, che ne impediva ogni contatto con l'aria.³⁶ De Lalande la descrive con precisione in questi termini, aggiun-

31. DE MECHEL 1784, p. 145, n. 17; riporto dall'edizione francese del catalogo, edito l'anno prima in tedesco (C. VON MECHEL, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bildergalerie in Wien*, Wien 1783).

32. Ringrazio per questo Wolfgang Prohaska, che ha anche controllato la copia annotata del catalogo di Mechel del 1783 conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove sono indicati a mano i numeri d'inventario 'aggiornati' all'inizio del secolo scorso, ma non vi risulta alcuna annotazione corrispondente al quadro di Giuseppe Pesce.

33. *Breve nota* 1767, pp. 27-28.

34. DE LALANDE 1769, pp. 244-245.

35. MASSING 1993, pp. 359-368.

36. Cfr. *ivi*, pp. 360-363.

do che il metodo del principe si poteva praticare su metallo e su ogni tipo di supporto³⁷.

Forse si può collegare a queste esperienze di Sansevero con la miniatura la notizia che si ricava da un documento rinvenuto recentemente da Nappi relativo al pagamento per un ritratto in miniatura realizzato dal pittore Alessandro Guglielmi il 16 gennaio 1760, una data appena successiva alla comunicazione dell'invenzione di Monpetit³⁸.

Da quanto fin qui ricostruito risulta infine del tutto priva di fondamento la tradizione secondo cui il dipinto murale della volta della Cappella Sansevero, eseguito nel 1748 da Francesco Russo, sarebbe frutto di una tecnica misteriosa inventata dal principe stesso, detta appunto pittura 'Eleoidrica': questo metodo, introdotto come abbiamo visto oltre un decennio dopo, è quanto mai inadatto a grandi superfici³⁹. Lo stesso può dirsi per il ritratto di Carlo Amalfi per il sepolcro di Raimondo di Sangro, un 'normale' dipinto ad olio su rame.

Questo studio si è proposto di analizzare Raimondo di Sangro da un osservatorio particolare, in qualche modo privilegiato, attraverso l'indagine di un oggetto raro, accolto nel suo valore di documento più che come opera d'arte, che da punto di vista strettamente figurativo e stilistico non sarebbe altrimenti di interesse così notevole.

E dunque anche sul versante delle sperimentazioni nelle tecniche artistiche si è manifestata la singolare personalità del Principe, attento a costruire un'immagine di sé che risulta evidente nel meccanismo con cui promuove i suoi ritrovati. È emersa poi in tutta la sua problematicità la tematica del segreto e/o del mistero, con quell'ambiguità irrisolvibile adombrata da Vincenzo Cocco nella dialettica svelamento/ri-velamento, con cui, sia in senso metaforico che figurativo, a Raimondo di Sangro piaceva tanto giocare⁴⁰.

Il tema del segreto, congenito alla storia delle tecniche artistiche, implica tutta una mitologia sulle invenzioni e le scoperte, la gelosia di mestiere o la generosa divulgazione che favorisce il progresso delle arti⁴¹. L'impresa dell'*Encyclopédie* aveva fra i suoi fini programmatici di debellarlo.

37. DE LALANDE 1769, pp. 244-245: «Le Prince de San Severo a aussi perfectionné la miniature [...]. Il appelle cette nouvelle espece de peinture du nom composé *Eloidrica*; c'est ainsi que M. de Monpetit Peintre de Bourg en Bresse a appelé Eludorique la nouvelle espece de peinture par laquelle il s'est distingué depuis quelques années a Paris, & dans laquelle il emploie de l'huile, vue au travers de l'eau. Celle du Prince se peut mettre sur toutes sortes de métaux ou d'autres matières».

38. NAPPI 2010, p. 85: «272. Ivi [Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli - Fondazione]. Banco del Popolo, g.m. 1556. Partita del 16 gennaio 1760. A Gennaro Tibet D.26. E per esso ad Alessandro Guglielmi, e sono per prezzo del ritratto di miniatura da esso fatto dell'odierno duca di Torremaggiore, restando con tal pagamento intieramente sodisfatto. Qual pagamento da esso se li fa in nome e parte e di proprio denaro del suo eccellentissimo principe di San Severo». Ringrazio Giuseppe Porzio per avermi segnalato questo documento.

39. Fuorviante in questo senso l'informazione fornita da Augusto Crocco nell'annotare l'edizione del 1967 della *Breve nota 1767*, (p. 27) che certamente ha contribuito a consolidare questa credenza, accolta poi in numerose sedi. Il dipinto che decora la volta della cappella è stato restaurato nel 1981 da Francesco Virnicchi, e in quella occasione la tecnica si è rivelata una tradizionale tempera.

40. Cocco 2012.

41. Una originale lettura di questi aspetti dell'arte in GOTLIEB 2002, pp. 469-490.

Il Principe, certo estraneo a meschini meccanismi di ricavo economico – che pure avevano all'epoca una loro legittimazione – è felice di svelare i segreti che altri nascondono, ma ama anche mostrare i 'segreti' che 'possiede' se non altro per stupire e vantare il proprio straordinario ingegno.

Nel binomio segreto/mistero, è 'mistero' il termine più adatto a descrivere le predilezioni di Sansevero: il 'mistero', abilmente orchestrato, deriva dal controllo del 'segreto' e il principe amava giocare coi 'segreti', possedendoli, mostrandoli, svelandoli e ri-svelandoli.

BIBLIOGRAFIA

- Breve nota 1767* = *Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero*, (Napoli 1766), seconda edizione riveduta e ampliata, Napoli 1767, ed. cons. a cura di A. Crocco, Napoli 1967.
- BURLLOT 2006 = D. Burlot, “Le comte de Caylus et les peintures d’Herculanum. La révélation d’une supercherie”, in *Patrimoines. Revue de l’Institut national du patrimoine* 2, 2006: 118-123.
- BURLLOT ET ALII 2008 = D. Burlot, N. Buisson, T. Borel, E. Laval, D. Vigears, “La supercherie du faussaire Giuseppe Guerra mise en évidence par l’étude du Guerrier grec du Cabinet des médailles”, in *Technè* 27-28, 2008: 29-35.
- BURLLOT 2012 = D. Burlot, *Fabriquer l’antique: les contrefaçons de peinture murale antique au XVIIIe siècle*, NAPOLI 2012.
- BURNS 2007 = T. Burns, *The invention of pastel painting*, London 2007.
- CAPECELATRO 1803 = G. Capecelatro, *Memoria su l’apocino di monsignor Giuseppe Capecelatro*, II. ed. Roma, 1803.
- Caracciolo 2007 = M. T. Caracciolo, “Una querelle tra Parigi e Roma”, in *Roma triumphans? L’attualità dell’antico nella Francia del Settecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Centro di Studi Italo-Francesi, Musei Capitolini, 9 - 11 marzo 2006), a cura di L. Norci Cagiano De Azevedo, Roma 2007: 125-144.
- Carano-Donvito 1938 = G. Carano-Donvito, *La Seta nell’antica economia di Terra d’Otranto*, in *Rinascenza Salentina* 1938, 2 voll.
- Carofano 2007 = P. Carofano, “Il dibattito Caylus - Diderot e il primato della riscoperta dell’encausto”, in *Bulletin de l’Association des Historiens de l’Art Italien* 13, 2007 (2008): 82-95.
- CAROFANO 2013 = P. Carofano, “Fortuna dell’encausto nel Settecento. I ‘Saggi sul ristabilimento dell’antica arte de’ greci e romani pittori’ di Vincenzo Requeño”, in *Annales de Historia del Arte* 23, 2013: 177-192.
- CAYLUS - MAJALULT 1755 = A.-C. P. de Tubières comte de Caylus, M. J. Majault, *Mémoire sur la peinture à l’encaustique et sur la peinture à la cire*, Geneve 1755.
- CIOFFI 2015a = R. Cioffi, “Due francesi a Napoli: l’Abbé Jérôme Richard e il Marquis de Sade nella Cappella Sansevero”, in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. Cioffi - S. Martelli - I. Cecere - G. Brevetti, Roma 2015: 329-340.
- CIOFFI 2015b = R. Cioffi, “Arte e scienza nella Napoli del Settecento. Le macchine anatomiche del principe di Sansevero”, in *Napoli nobilissima* serie VII, 1, fasc. I, 2015: 39-45.

- CIOFFI 2019 = R. Cioffi, “Storie e leggende di un principe e della sua cappella. Da Raimondo di Sangro a Benedetto Croce”, in *Napoli nobilissima* serie VII, 5, fasc. I, 2019: 37-47.
- COCCO 2012 = E. Cocco, *Di Sangro e d'Argens. Napoli nell'oscuro splendore del velo*, Napoli 2012.
- CONTI 1988 = A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, seconda edizione, Milano 1988.
- CROS - HENRY 1884 = H. Cros, C. Henry, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. Histoire et technique*, Paris 1884.
- DE LALANDE 1769 = Joseph-Jérôme Le Français de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766. Contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulieres de l'Italie, & sa description; les moeurs, les usages, le gouvernement ... & les plans de toutes les grandes villes d'Italie*, Venise - Paris 1769.
- DE MECHEL 1784 = C. De Mechel, *Catalogue des tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne, composé par Chrétien De Mechel, d'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galerie en 1781*, Basel 1784.
- DE VOS 1985 = M. de Vos, “La musa Polimnia di Cortona, una pittura pseudoantica commissionata da Marcello Venuti”, in *L'Accademia etrusca, catalogo della mostra* (Cortona 1985), a cura di P. Barocchi e D. Gallo, Milano 1985: 69-71.
- DIDEROT 1755 = D. Diderot, *L'Histoire et le secret de la peinture en cire contre le sentiment du Comte de Caylus* [Paris 1755], cons. in *Oeuvres de Denis Diderot, publiées sur les manuscrits de l'auteur, par Jacques-André Naigeon*, 5, Paris 1798: 323-398.
- DI SANGRO 1750 = R. di Sangro, *Lettera Apologetica*, Napoli 1750 [ma 1751], ed. moderna a cura di L. Spruit, Napoli 2002.
- FERRETTI 1981 = M. Ferretti, “Falsi e tradizione artistica”, in *Storia dell'arte italiana, parte terza: Situazioni momenti indagini*, vol. III: *Conservazione. falso, restauro*, a cura di F. Zeri, Torino 1981: 118-195.
- FERRONE 2000 = V. Ferrone, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Bari-Roma 2000.
- FUMAROLI 2007 = M. Fumaroli, “Le comte de Caylus et l'Académie des inscriptions” e “Le comte de Caylus et les origines françaises du néo-classicisme”, in *De Rome à Paris. Peinture et pouvoirs aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Dijon 2007: 360-371 e 373-383.
- GAEHTGENS - LUGAND 1988 = T. W. Gaehthgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien. Peintre du Roi (1716 – 1809)*, Paris 1988.
- GALANTI 1792 = G. M. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli 1792.
- GOTLIEB 2002 = M. Gotlieb, “The Painter's Secret. Invention and Rivalry from Vasari to Balzac”, in *The Art Bulletin* 84, III, 2002: 469-490.

- GUERRIERI BORSOI 2012 = M. B. Guerrieri Borsoi, "Quadri e affari di Giacomo Pelucchi 'coloraro', tra commercio e collezionismo", in *Strenna dei Romanisti* 73, 2012: 313-329.
- GUILLERME 1964 = J. Guillerme, *L'atelier du temps. Essai sur l'altération des peintures*, Paris 1964.
- IL FALSO 2017 = *Il falso specchio dell'arte*, atti del convegno (Bologna 2013), a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Torino 2017.
- IMBRUGLIA 2017 = G. Imbruglia, "Sangro, Raimondo di", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90, Roma 2017, ad vocem.
- LANZI 1809 = L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, III edizione, corretta ed accresciuta dall'autore, 6 tomi, Bassano 1809.
- MASSING 1993 = A. Massing, "Arnaud Vincent de Montpetit and Eludoric painting", in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 7.2, 1993: 359-368.
- MONNOYE 1755 = Monnoye, "Encaustique" in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tome cinquième, [Discussion-Esquinancie] Paris 1755: 607-615.
- NAPPI 1975 = E. Nappi, "La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero", in *Rivista internazionale di storia della banca* 11, 1975, Napoli.
- NAPPI 2010 = E. Nappi, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010.
- NENCI 1995 = C. Nenci, "L'encausto tra teoria ed empiria nell'Italia tardo settecentesca", in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G. C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo 1995: 213-219.
- NICASTRO 2003 = B. Nicastro, "La riscoperta settecentesca della tecnica pittorica ad encausto e il caso dei falsi di Giuseppe Guerra", in *Annali dell'Università di Ferrara, Sezione Lettere* 4 (n.s.), 2003: 293-316.
- PARIS 2002 = *Caylus, mécène du roi: collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Paris 2002), a cura di I. AGHION, Paris 2002.
- PRISCO 2013 = G. Prisco, "Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture murali di epoca romana. Il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900", in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* 27, 2013: 50-69.
- RANDOLFI 2015 = R. Randolfi, "Pesci, Girolamo", in *Dizionario Biografico degli italiani* 82, Roma 2015, ad vocem.
- RICHARD 1766 = Abbé Jérôme Richard, *Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux memoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population & de l'histoire naturelle*. Par M. l'Abbe Richard, Dijon - Paris 1766.

SECCARONI 2006 = C. Seccaroni, *Giallorino Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica*, Roma 2006.

SIGISMONDO 1788 = G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano*, Tomo I, Napoli 1788.

VON MECHEL 1783 = C. von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bildergalerie in Wien*, Wien 1783.