CARLA BERTORELLO

# MATERIALI A CONFRONTO SUI DIPINTI MURALI NELL'ESPERIENZA DEI RESTAURATORI TRA '800 E '900

Il restauratore che si trova ad operare nella nostra epoca incontra, nella pratica lavorativa quotidiana, numerose tracce di interventi otto e novecenteschi riconducibili agli insegnamenti di Secco Suardo; partendo dall'analisi materiale delle opere si convince che da un lato il suo *Manuale* raccoglie e sistematizza tutte le tecniche di restauro allora più avanzate, dall'altro che la sua lezione ebbe una eco molto vasta e duratura nel tempo. Ciò che non coincide con i dettami da lui suggeriti è spesso riconducibile a quelle pratiche correnti che nel suo *Manuale* sono deplorate. I suoi scritti diventano quindi essenziali per una corretta identificazione di restauri i cui dati documentari sono carenti o, in assenza totale di fonti, ci consentono di ricostruire tecniche e metodiche ormai distanti dalla logica del nostro operare.

In questo contributo si tratta della pittura ad affresco, che è oggetto del capitolo II dell'ultima parte del *Manuale*.[1] Rispetto ad altri argomenti, come i trasporti di opere dal supporto originale ad altro moderno, è evidente una minore esperienza diretta dell'autore in questa materia, ed anche un minor interesse; tuttavia i metodi descritti consentono di fare analogie, non arbitrarie, con quanto si riscontra nel restauro di fine Ottocento e inizi Novecento, anche non di stretto ambito lombardo.

I casi che si sottopongono all'attenzione sono gli affreschi di Antonio Solario detto "Lo Zingaro" nel Chiostro del Platano nel Convento dei Santi Severino e Sossio a Napoli; le storie di San Nilo del Domenichino nell'Abbazia di Grottaferrata; gli affreschi di Beato Angelico e Luca Signorelli nella Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto.[2]

I tre cicli, per il loro conclamato interesse storico–artistico, furono sempre oggetto di grande attenzione; a partire poi dall'Unità d'Italia, vi fu esercitato un controllo molto stretto da parte degli Ispettori del Ministero, spesso pittori–restauratori di chiara fama, in rapporti diretti con il Secco Suardo. I restauri cui furono sottoposti, proprio per l'importanza storico–artistica delle opere, non poterono sfuggire alla furiosa polemica intorno a restauro pittorico e restauro conservativo, così come la delinea Gaetano Previati nella sua *Introduzione allo studio del restauro* nella quarta edizione de *Il Ristauratore di dipinti*. La lezione della cautela nel restauro pittorico è enunciata chiaramente dal Secco Suardo e sembra per lo più recepita, a partire dalla fine dell'Ottocento, dagli operatori più responsabili. Sul piano della conservazione materiale dell'opera, si coglie invece una notevole sopravalutazione della "parte meccanica dell'arte" del restauro, che porta a proporre, come soluzioni tecniche d'avanguardia, interventi molto radicali quali trasporti di dipinti mobili e la cosiddetta estrazione di affreschi, ma anche metodi e mezzi assai discutibili di risanamento e consolidamento.

Ciò che concerne più strettamente la chimica dei materiali di restauro è trattato nel *Manuale* con l'intenzione di tradurre in termini pratici un linguaggio tecnico. Si riteneva, probabilmente a ragione, che le conoscenze in questo campo non fossero ancora patrimonio del restauratore, del quale si dice «... od esso è versato nella chimica e quello che qui potressimo dire sarebbegli già noto, o non conosce quella scienza, ed in allora anche quel poco che dir se ne volesse non sarebbe da lui compreso ...».[3] Comunque lo sforzo di sistematizzazione delle innumerevoli ricette, che circolavano sotto vario nome, porta ad una lodevole semplificazione della gamma di sostanze suggerite come idonee negli interventi di restauro. È anche vero che alla correttezza dei precetti corrispondeva una reale insufficienza dei mezzi a disposizione, che obbligava a soluzioni spesso in contraddizione con lo stesso assunto.

Nella mia esperienza lavorativa sviluppata soprattutto in area centro meridionale, ho avuto spesso occasione di confrontarmi con le soluzioni tecniche ed estetiche adottate nei restauri di fine Ottocento e di inizio secolo. Se restauri moderni avevano in parte cancellato le tracce degli interventi pittorici, molto spesso i dipinti portavano i segni irreversibili di puliture incaute e trattamenti diversi operati con mezzi ancora impropri e materiali del tutto inadeguati alla risoluzione dei problemi.

Le Storie Benedettine del Chiostro del Platano, nel Convento dei Santi Severino e Sossio di Napoli, sono un esempio significativo di ciclo pittorico sottoposto a reiterati interventi di restauro senza porre preventivamente mano alle cause di degrado. I dipinti subirono presto gravi danni dovuti alle variazioni d'uso, all'incuria e principalmente a fenomeni di umidità di risalita capillare e di infiltrazione dalle coperture. È probabile che già alla metà del XVII secolo un primo restauro provvedesse con ampie ridipinture a celare i

1

2

danni. Gli squilibri termoigrometrici furono poi correttamente individuati nell'Ottocento come una delle maggiori cause del danno alle pitture; tra il 1865 e il 1867 la Cassa Ecclesiastica, sotto la pressione di una vivace campagna di stampa, provvedeva alla sistemazione delle parti strutturali e al ripristino degli infissi in legno che chiudevano i vani delle due ali affrescate del chiostro. Contemporaneamente si apriva un dibattito sull'opportunità di trasportare gli affreschi dello

NAPOLI, CONVENTO DEI SANTI SEVERINO E SOSSIO, CHIOSTRO DEL PLATANO

1 – ANTONIO SOLARIO: SAN BENEDETTO RECUPERA LA RONCOLA CADUTA IN UNO STAGNO

*La scena prima del restauro del 1982, presenta ancora strati molto consistenti di cera e paraffina e ampie ridipinture.*

2 – ANTONIO SOLARIO: PREDICA DEL SANTO AI PIEDI DI MONTECASSINO, PARTICOLARE PRIMA DEL RESTAURO

*Sono ben visibili sollevamenti e cadute della pellicola pittorica per la fuoriuscita dei sali e l'offuscamento delle campiture di colore realizzate a secco, per effetto delle ridipinture e dei fissativi.*

5 – NAPOLI, CONVENTO DEI SANTI SEVERINO E SOSSIO, CHIOSTRO DEL PLATANO
ANTONIO SOLARIO: LA SCENA DELLA FIG. 1 DOPO IL RESTAURO
*Ampie mancanze dopo la rimozione delle ridipinture. Le lacune più vistose nella parte bassa si devono in parte alla pulitura del 1929 ed alle cadute di colore per la fuoriuscita dei sali.*

Zingaro nel Museo Nazionale o di farli «nettare e restaurare» sul posto.

Già nella prima metà dell'Ottocento i dipinti avevano subìto un altro restauro pittorico ad opera del «mediocrissimo pittore La Gamba» come ricorda il Faraglia, ma il restauro più deprecato venne eseguito nel 1868–69, quando soprintendeva all'Archivio il Trinchera (*fig.* 1); le notizie relative a questo intervento sono riportate dal Serra in una nota pubblicata nel 1906, e riprese dall'Augusti e da Urbani in scritti redatti all'epoca del restauro degli anni '50, condotto dall'Istituto Centrale del Restauro. Molte furono infatti le proteste per gli ampi ritocchi cui furono sottoposti i riquadri, ma soprattutto per l'impiego della cera, usata per fissare il colore e togliere gli sbiancamenti dovuti alle efflorescenze saline. Il restauro fu interrotto più volte e definitivamente sospeso nel febbraio del '69 per effetto della protesta pubblica; tra le accuse polemiche si legge: «sull'affresco si passa la cera sciolta nell'essenza di trementina e si falsa di botto la qualità propria della pittura, fatta con colori sciolti nell'acqua, le tinte che l'artista voleva opache diventano trasparenti; alcune si ravvivano troppo, altre si abbuiano, il ritocco poi sciupa il sentimento del disegno e la espressione di tutta la pittura» (*fig.* 2).[4]

Nel 1921 il probabile riformarsi di efflorescenze saline induce ad un nuovo restauro che fu condotto dal «Davino che, in qualità di restauratore degli scavi di Pompei, credette opportuno regolarsi come davanti ad un "encausto"; donde un altro strato di paraffina diluita in acqua ragia».[5]

Del metodo di cospargere gli affreschi di paraffina disciolta in benzina, Secco Suardo ci parla più volte nel suo manuale, nel capitolo *Come ridoni la vaghezza ai freschi liberati dall'imbiancatura*, ma anche nel capitolo *Freschi assaliti dal nitro*.

4 – GROTTAFERRATA (ROMA), ABBAZIA DI SAN NILO
DOMENICHINO: MIRACOLO DELLA PIOGGIA, PRIMA DEL RESTAURO
*Visibili gli sbiancamenti e le ossidazioni dovute ai fissativi e agli strati di cera.*

5 – GROTTAFERRATA (ROMA), ABBAZIA DI SAN NILO
DOMENICHINO: MIRACOLO DELLA PIOGGIA
DOPO IL RESTAURO

Il principio è che il danno dovuto all'alterazione del colore è compensato dalla durevolezza dell'intervento; nessuna intuizione sulla riduzione della permeabilità dell'intonaco scalfisce la convinzione sulla bontà dell'operazione; si legge infatti «... suggeriamo ... di applicare al fresco invaso dal nitro due o tre mani di paraffina disciolta nella benzina, cui sarà bene aggiungere una piccola dose di vernice d'ambra chiara, per maggiormente indurirla, persuasi essendo, che tale rimedio sia di utilità perenne e duratura, perché tutte e tre quelle sostanze sono fossili e perché la paraffina bollita entro una dissoluzione molto concentrata di soda e di potassa, anziché convertirsi in sapone, come farebbe la cera, si indurisce del doppio, per cui non è da temersi, che gli alcali del muro la possano decomporre».[6]

In un altro passo poi l'autore sostiene che la paraffina è preferibile alla cera in acquaragia, di cui conosce l'ampio uso da parte ad esempio del restauratore pisano Botti, perché più trasparente ed incolore. Il provvedimento adottato per ravvivare i colori ed eliminare gli sbiancamenti non reggeva alla prova del tempo. Le cere imbrunivano e catalizzavano le polveri e, nei casi di pareti umide e non risanate, i sali riaffioravano inesorabilmente. Così nel 1929 fu fatto il primo tentativo di porre parziale rimedio alle abbondanti aspersioni di cera e paraffina, a quanto pare con l'azione meccanica di ferri ricurvi riscaldati (*fig*. 3).

Ma è del 1932 un primo intervento sulle strutture per provvedere al risanamento degli affreschi; si interviene sulla muratura della parete di destra, con il taglio parziale alla base delle scene, in cui si inseriscono lamine di piombo, si assottigliano i muri di alcuni riquadri della stessa parete e si creano intercapedini areate.

Secco Suardo individua nell'umidità la ragione maggiore dei danni agli affreschi e per espellerla suggerisce già metodi sperimentali di taglio della muratura con inserzione di pietre silicee o cementi idraulici o assottigliamenti del muro con prosciugamento forzato

mediante bracieri; le sue proposte denotano però una scarsa informazione tecnica ed esprimono riserve sull'esito duraturo del rimedio.[7]

Il caso degli affreschi del Chiostro del Platano è senza dubbio tra i più disgraziati: dissennati interventi pittorici e pretesi restauri conservativi hanno concorso, insieme all'incuria e ad una tecnica pittorica solo parzialmente a fresco, alla parziale rovina di uno splendido ciclo pittorico. Nel caso degli affreschi del Domenichino a Grottaferrata, su cui cere o paraffine furono usate con più moderazione, e in ambiente tutto sommato più stabile, allo scopo di ravvivare colori leggermente sbiancati, il danno è risultato meno irreparabile (*figg.* 4 e 5).

Gli affreschi, che accusano ripetutamente danni dovuti al formarsi di efflorescenze saline, sono stati sottoposti a restauro nel 1819 dal Camuccini, ispettore delle Pubbliche Pitture, poi da Giuseppe Missarghi nel 1879, diretto dal Cavalcaselle, infine nel 1890 da tal Luigi Bartolucci, pittore. Benché non vi siano documenti che attestino l'impiego di protettivi o consolidanti del colore, né li assegnino con certezza a nessuno dei citati interventi, nel recente restauro sono state rinvenute stesure disomogenee di cere, soprattutto sulle campiture scure degli abiti dei monaci e sui verdi dei paesaggi, unitamente a strati più consueti di gomma arabica. Al metodo suggerito dal Secco Suardo si faceva quindi comunemente ricorso, perché aveva il pregio di ridare freschezza ai colori con effetti paragonabili ad una verniciatura; per molto tempo esso fu ritenuto inoltre, insieme ed ancor prima della gomma lacca, l'unico possibile rimedio nel fissaggio della pellicola pittorica decoesa.

Nella Cappella di San Brizio ad Orvieto i restauri furono spesso del tutto in linea con le procedure descritte nel manuale del Secco Suardo. L'estensione del ciclo pittorico e la necessità di disporre di un ponteggio per intervenire sulle volte nelle parti alte delle scene, ha messo da sempre gli affreschi in condizione di non essere facilmente soggetti ad incauti interventi. L'incuria e l'abbandono poi non hanno mai raggiunto fasi critiche che abbiano messo a serio repentaglio la vita dei dipinti, ad eccezione di vaste parti della zoccolatura.

La prima pulitura degli affreschi nel periodo preso in esame risale al 1845; fu condotta per volere dei Soprastanti della Fabbrica del Duomo ed affidata a pittori russi dell'Accademia di Pietroburgo che, per quell'istituto, stavano realizzando dei rilievi architettonici del Duomo e avevano già fatto un trattamento analogo nei dipinti della tribuna. Parteciparono ai lavori Nicola Benois, Alessandro Resanoff e Alessandro Crako; per un breve tempo due tedeschi, Carlo Blanosk e Federico Bolt e due pittori dell'Opera del Duomo, Vincenzo Pasqualoni e Vincenzo Pontani. Nei Minutari dell'Archivio dell'Opera del Duomo si legge: «tentarono gli artisti un altro esperimento ... negli affreschi dei Muri della Cappella della Madonna di S. Brizio ... che al dire ancora del Sig. Baron Camuccini erano sudici per la polvere e pel fumo ... Veduto che si otteneva con la midolla del pane un risultato soddisfacente furono

6 – ORVIETO, DUOMO, CAPPELLA DI SAN BRIZIO
LUCA SIGNORELLI: SANTO VESCOVO, PRIMA DEL RESTAURO
*Sullo sfondo, finito ad azzurrite, sono visibili le abrasioni prodotte durante la pulitura ottocentesca con l'uso di mezzi meccanici.*

anche queste nettate colla detta midolla di pane e si usò assai moderatamente della spugna bagnata ove la polvere e il fumo le avevano ricoperte di un impasto più intenso e più aderente».[8] Il rapporto assicura inoltre che l'operazione fu fatta con grande cura, verificando in precedenza la stabilità dei colori e che si notò che le uniche tinte che avevano sofferto nel tempo erano gli azzurri dati a secco dal Signorelli. La relazione ha straordinaria assonanza con il testo del Secco Suardo che raccomanda, per le puliture degli affreschi, di procedere prima alla spolveratura, quindi ad un controllo attento delle campiture, verificando che non vi siano finiture a secco, ed infine di pulire con acqua: «Se da tale esame ti risulta che questa pittura è vergine, ricorri prima alla mollica del pane, agendo liberamente, e ciò non bastando, lavora pure con acqua, valendoti d'una spazzola assai morbida quando la superficie sia ruvida, o d'una spugna se è liscia ... Se ti risulta esservi dei ritocchi a tempera, non potendovi in modo alcuno adoperare l'acqua è forza limitarsi ... alla sola mollica, ed agire anche con questa molto cautamente».[9]

7 – ORVIETO, DUOMO, CAPPELLA DI SAN BRIZIO – LUCA SIGNORELLI: VELA DEGLI APOSTOLI, PARTICOLARE PRIMA DEL RESTAURO
*Sono visibili le grappe impiegate nel fissaggio degli intonaci e i ritocchi sommari delle lacune del fondo oro.*

Questo passo denota ancora una volta che in assenza di mezzi adeguati alla risoluzione dei problemi l'invito è semplicemente alla prudenza. Ad Orvieto, durante la pulitura si devono essere prodotti dei danni proprio per la difficoltà di intervenire preventivamente alla riadesione delle campiture di colore eseguite a tempera e decoese. L'intervento suscitò difatti accese polemiche, proprio a causa delle finiture dei cieli e dei manti dei Santi che, realizzate parzialmente in azzurrite, parvero offese da quella pulitura (*fig.* 6). La superficie pittorica presentava inoltre, al momento del recente restauro, micro cadute del colore la cui causa non era immediatamente riconducibile ad alcun fenomeno di degrado. È probabile che nella pulitura ottocentesca si sia fatto uso di potassa, laddove era più consistente il sudicio a causa delle polveri e dei prodotti della combustione di candele e incenso. È questo il metodo consigliato da Secco Suardo per togliere oltre a ritocchi a tempera, «untumi e fumigazioni»; la potassa è da usarsi in leggera dissoluzione e da rinforzarsi secondo la necessità, anche disciolta in acqua calda. Ma si prescrive anche «Con-

8 – ORVIETO, DUOMO, CAPPELLA DI SAN BRIZIO PARTICOLARE DELLA FIG. 7 DURANTE IL RESTAURO
*La rimozione delle stuccature ha evidenziato lo stacco parziale di una piccola porzione di affresco.*

9 – ORVIETO, DUOMO, CAPPELLA DI SAN BRIZIO – LUCA SIGNORELLI: VELA DEGLI APOSTOLI
PARTICOLARE A LUCE RADENTE PRIMA DEL RESTAURO
*Sono visibili le grappe a quadrifoglio e il taglio orizzontale nella porzione di giornata alla sinistra della testa della Vergine.*

verrà peraltro rilevare il tutto con acqua pura, onde esportare ogni resto di potassa poiché, avendo esso la proprietà di assorbire l'acqua dell'atmosfera, non potrebbe che nuocere rimanendo».[10] Oltre alla pericolosità del mezzo, proprio la mancanza di cura nel lavaggio, potrebbe essere stata la causa del danno sugli affreschi delle volte nella Cappella di San Brizio ad Orvieto.

Nel 1910 i lavori di restauro furono affidati a Lorenzo Cecconi Principi, con la consulenza e la direzione del già anziano Luigi Cavenaghi. Gli interventi furono eseguiti, in più lotti di lavoro fino al 1917, facendo uso di un ponte mobile messo a disposizione dalla Fabbrica del Duomo. L'intervento si rese necessario per la caduta di frammenti di intonaco dalla Vela del 'Cristo Giudice' di Beato Angelico e si caratterizzò in modo esplicito come un intervento conservativo. Le operazioni furono soprattutto orientate al fissaggio degli intonaci, anche se si parla nei preventivi di una pulitura generale per rimuovere i consistenti strati di polvere e le ragnatele. Tutte le note delle riparazioni eseguite riportano un elenco abbastanza dettagliato delle stuccature e delle "fermature" effettuate su ogni scena. A Cecconi Principi si deve, oltre che il consolidamento con colature di scagliola, gesso, cemento e anche malte pozzolaniche, l'inserzione di numerose grappe metalliche in rame ed ottone, metodo che il Secco Suardo non cita, benché fosse già molto diffuso nell'Ottocento (*fig.* 7). Trascurabile il peso dell'intervento pittorico, sempre ridotto a celare stuccature, le teste dei chiodi e le cadute di colore più vistose. Un notevole eccesso nell'impiego delle grappe è dovuto ai

10 – ORVIETO, DUOMO, CAPPELLA DI SAN BRIZIO
PARTICOLARE DELLA FIG. 9
*Rimosse le stuccature di restauro, è evidente la porzione di intonaco staccata e rimontata su tela.*

consigli del Cavenaghi: egli aveva chiesto infatti la sospensione delle colature di consolidamento nelle zone interessate da fenomeni di efflorescenze, onde limitare al massimo l'apporto di acqua.

Le porzioni di intonaco pericolanti vennero sottoposte invece alla procedura dello stacco parziale (*figg.* 8–10), metodo cui si dovette far ricorso anche per ovviare alla difficoltà di penetrazione delle malte a disposizione per il consolidamento, in particolare il gesso presente ancora oggi in quasi tutti i fori praticati per questo scopo. Ci sembra che Cecconi Principi, nella scelta di questa tecnica di intervento, abbia assimilato del tutto la fiducia nei mezzi meccanici che permea il *Manuale* di Secco Suardo. Nel capitolo *Intonaci sani e asciutti* viene descritto con cura il sistema del "rinforzo" degli intonaci, mediante lo stacco in porzioni e il rimontaggio: si raccomanda di escludere le parti "nobili", quali teste ed incarnati, e quindi si consiglia: «... fissa i luoghi ove intendi fare le incisioni ... attaccaci quella tela con colla forte mista a melassa, onde non sia rigida, ... segna su di essa i luoghi delle incisioni. Allor quando è asciutta ... cominciando dall'alto, incidi, con un tagliente la tela, poi l'intonaco nei luoghi segnati, appoggiandovi provvisoriamente una tavoletta ... e levatone bellamente un pezzo, deponilo sopra un tavolo ...». Il Conte consiglia quindi di assottigliare l'intonaco sul retro «riducendolo alla grossezza di soli cinque millimetri, in modo che sia pieghevole e docile, di livellare l'arriccio con malta composta di calce, gesso e polvere di marmo ... la quale, ove sia all'asciutto, è tenacissima e durevolissima».[11] La tecnica utilizzata da Cecconi Principi nel suo intervento si discosta assai poco da questa descrizione, l'unica variante consiste nel reintelaggio dal retro degli stacchi prima della ricollocazione *in situ*. Lo stacco fu fatto aderire mediante un mastice probabilmente di calce e caseina; probabilmente lo stesso mastice che, allungato col latte, si consiglia nel *Manuale* per dare consistenza agli intonaci decoesi nel capitolo *Intonaci infranti*.

Le ultime prescrizioni in materia di restauro di affreschi sono dedicate, nel *Manuale*, alla stuccatura e fanno riferimento, per la scelta degli amalgami alla superficie delle murature e al luogo: se i dipinti sono al riparo dalle intemperie si adopererà gesso e colla con aggiunta di sabbia, come nei quadri ad olio. Se la «pittura è allo scoperto» la malta dovrà essere più resistente e ci si servirà di un amalgama composto di calce spenta, chiara d'uovo e polvere di marmo oppure, al mastice di calce e caseina, si aggiungerà polvere di marmo e sabbia. In effetti nell'operare su restauri di fine Ottocento e primi Novecento troviamo stuccature di varia natura, anche molto resistenti, quasi mai composte da sola calce e sabbia, in genere veri e propri mastici con leganti organici. La scelta dei materiali sembra spesso dettata da esigenze estetiche, legate alla buona riuscita del ritocco, più che alla compatibilità con le malte originali. Anche in questo caso, nella scelta dei materiali da impiegare, siamo ancora molto lontani dall'applicazione dei requisiti di compatibilità e reversibilità che informano il restauro moderno.

1) L'edizione a cui si fa riferimento è la stampa anastatica della IV edizione: G. Secco Suardo, *Il Ristauratore di dipinti*, Hoepli, Milano 1927.

2) I restauri sono stati finanziati dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e realizzati dalla C.B.C. Conservazione Beni Culturali di Roma, tra il 1981 e il 1986: sotto la direzione del Dott. Nicola Spinosa e della Dott.ssa Denise Pagano, della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, le Storie Benedettine del Chiostro del Platano; tra il 1988 e il 1991 sotto la direzione della Dott.ssa Alma Maria Tantillo, della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, le Storie di San Nilo nell'Abbazia di Grottaferrata.

I lavori nella Cappella di San Brizio, iniziati nel 1986 e conclusi nel 1996, sono stati diretti dalla Dott.ssa Giuseppina Testa, dall'Ing. Luciano Marchetti e dall'Arch. Raffaele Davanzo della Soprintendenza per i Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici dell'Umbria.

3) Secco Suardo, *Il Ristauratore ..., cit.*, p. 329, § 20.

4) S. Augusti, *Alterazioni osservate sugli affreschi dello Zingaro nel Chiostro del Platano in Napoli*, in *Archivio Storico Napoletano*, XXX, 1944–47, pp. 5 e 6.

5) G. Urbani, *Il restauro degli affreschi di Antonio Solario nel Chiostro del Platano a Napoli*, in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 1950, 2, pp. 41 e 42.

6) Secco Suardo, *Il Ristauratore ..., cit.*, p. 546, § 116.

7) *Ibidem*, p. 545, § 115.

8) C. Bertorello, *Restauri antichi e moderni nella Cappella di S. Brizio*, in AA.VV., *Il Duomo di Orvieto*, a cura di L. Riccetti, Bari 1988, pp. 217–245; Eadem, *Gli interventi antichi e i moderni restauri alle pitture*, in AA.VV., *La Cappella Nova*, a cura di G. Testa, Milano 1996, pp. 351–355

9) Secco Suardo, *Il Ristauratore ..., cit.*, pp. 481 e 482, § 309.

10) *Ibidem*, p. 582, § 311.

11) *Ibidem*, pp. 545, 547 e 548, §§ 117, 118 e 119.

Bibliografia


C. D'Eugenio Caracciolo, *Napoli Sacra ecc.*, Napoli 1623.

G. Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, Roma 1791.

C. Guerra, *Cenno storico sui dipinti di Antonio Solario nei Benedettini di Napoli*, 1844.

S. D'Aloe, *Le pitture dello Zingaro nel Chiostro del Platano*, Napoli 1846.

G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XVI*, ed. it., Firenze 1875–1909.

L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Monografie storiche condotte sopra i documenti*, Roma 1891.

C. Faraglia, *I dipinti a fresco nell'atrio del Platano*, in *Napoli Nobilissima*, Napoli 1894, p. 113.

L. Serra, *L'Arte*, IX (1906), p. 206.

E. Modigliani, *Antonio da Solario, veneto, detto lo Zingaro*, in *Bollettino d'Arte*, I (1907), pp. 1–21.

S. Augusti, in *Archivio Storico Napoletano*, XXX (1944–47).

E. Carli, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965.

R. Bonelli, *Il Duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento Trecento*, Roma 1972.

AA.VV., *La Cappella Nova*, a cura di G. Testa, Milano 1966.