

# La cultura del restauro

*Modelli di ricezione per la  
museologia e la storia dell'arte*

**Campisano Editore**

Atti del Convegno Internazionale *La cultura del restauro.*  
*Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte,*  
a cura di Maria Beatrice Failla, Susanne Adina Meyer, Chiara Piva  
(Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme -  
Università La Sapienza, 18-20 aprile 2013)

L'editore è a disposizione degli aventi  
diritto per quanto riguarda le fonti  
iconografiche e letterarie non individuate.

Nessuna parte di questo libro  
può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei diritti  
e dell'editore.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2013 by  
Campisano Editore Srl  
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53  
Tel +39 06 4066614 - Fax +39 06 4063251  
campisanoeditore@tiscali.it  
www.campisanoeditore.it  
ISBN 978-88-98229-17-8

# La cultura del restauro

*Modelli di ricezione  
per la museologia e la storia dell'arte*

*a cura di*

Maria Beatrice Failla  
Susanne Adina Meyer  
Chiara Piva  
Stefania Ventra



Campisano Editore

Testo realizzato con il contributo del PRIN (Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale del Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca) per il progetto "Cultura del restauro e restauratori, modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna. Un archivio informatizzato", coordinatore scientifico nazionale Michela di Macco, Sapienza Università di Roma.



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA



**unimc**  
UNIVERSITÀ DI MACERATA

**l'umanesimo che innova**

ARCHEOLOGIA  
GEOGRAFIA  
STORIA  
STORIA DELL'ARTE  
STORIA DEL LIBRO  
E DEL DOCUMENTO

DIPARTIMENTO DI  
**STUDI  
STORICI**



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Dipartimento  
di Filosofia  
e Beni Culturali**

*In copertina*

Mauro Pelliccioli e Ettore Modigliani, 1934,  
ritaglio di giornale, Lurano (BG), Associazione  
Giovanni Secco Suardo, Archivio Mauro Pelliccioli

## Indice

pag.	9	Prefazione <i>Maria Beatrice Failla, Susanne Adina Meyer, Chiara Piva, Stefania Ventra</i>
	12	Riflessioni in introduzione <i>Michela di Macco</i>
		SEZIONE I - OPERE E FONTI
	23	“Vetri specchianti”. Introduzione alla sezione opere e fonti <i>Susanne Adina Meyer</i>
	31	Sepolte e salvate. Le <i>Sibille</i> della chiesa di Sant’Eligio al mercato a Napoli <i>Maria Ida Catalano</i>
	47	Tutela, dispersione e musealizzazione del patrimonio artistico italiano nell’800: il caso delle tavole dei Crivelli a Massa Fermana <i>Patrizia Dragoni</i>
	61	Riflessioni sulle vicende conservative di opere d’arte a Venezia durante la seconda dominazione austriaca <i>Eva Maria Baumgartner</i>
	73	Carl Friedrich von Rumohr e il discorso sul restauro nella Germania d’inizio Ottocento <i>Alexander Auf der Heyde</i>
	85	Tommaso Minardi e il restauro come condizione necessaria per una storia dell’arte <i>Stefania Ventra</i>
	101	Le Logge di Raffaello in Vaticano, dalla conservazione al restauro <i>Federica Giacomini</i>
	113	Una nota sul restauro delle Logge di Raffaello <i>Daniela Bartoletti</i>
	117	Restauri, tecniche esecutive e questioni di attribuzione nel Camerino Farnese <i>Silvia Ginzburg</i>
	133	Restaurare con l’“occhio del tempo”: i frammenti di Piranesi <i>Valter Curzi</i>
	143	Greek Art, French Chemistry: an Early Encounter (Late XVIII <sup>th</sup> - Early XIX <sup>th</sup> Centuries) <i>Brigitte Bourgeois</i>

- 155 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Century Italian Conservations and Greek Vases in Russia  
*Anastasia Bukina, Anna Petrakova*
- 173 Il de-restauro di antiche statue marmoree  
nei musei tedeschi nel XIX e XX secolo  
*Astrid Fendt*
- 185 La scultura lignea policroma barocca in Baviera: i suoi restauri  
storici e attuali fra conservazione museale e *Denkmalpflege*  
*Ursula Schädler-Saub*
- 205 Corsi e ricorsi della storia dell'arte. Gli altari di Torcello  
e Murano dal Medioevo al Barocco e ritorno  
*Michela Agazzi*
- 221 Un "monumento mancato": Santa Maria in Castello a Tarquinia.  
Abbozzo per una storia critica e conservativa  
*Ilaria Miarelli Mariani, Ilaria Sgarbozza*
- 237 Per un'indagine sulla fortuna collezionistica degli antichi  
affreschi italiani (strappati e staccati) in Europa e negli Stati Uniti  
*Luca Ciancabilla*
- 249 Distacco storico di una pittura gotica nella chiesa di San Sebald  
a Norimberga - studio e conservazione della sua storia del restauro  
*Kátia Mühlbach dos Santos*
- 261 The Way from Excavation to Museum's Display:  
Stucco Mural Decorations from Samarra  
*Jutta Maria Schwed*

#### SEZIONE II – MUSEI E TUTELA

- 269 Cultura del restauro e ordinamenti museali  
*Maria Beatrice Failla*
- 279 La tutela come esperienza identitaria: una campionatura  
fra Otto e Novecento  
*Marta Nezzo*
- 291 Arte medievale e allestimenti museografici nella Catalogna di primo  
Novecento: questioni d'identità nazionale di lunga durata  
*Xavier Barral i Altet*
- 305 Interventi di restauro e politica – la storia del restauro dell'Hôtel  
de Beauharnais dall'Impero Tedesco fino al 1968  
*Jörg Ebeling*
- 321 1848-1850: «For a successful revolution». The Policy of Jeanron, Villot  
and Reiset Regarding the Department of Drawings of the Louvre Museum  
*Natalie Coural, Laëtitia Desserrières, Irène Julier*
- 335 Il dibattito sulla pulitura dei dipinti della National Gallery  
e del Louvre alla metà dell'Ottocento: alcune considerazioni generali  
*Giuseppina Perusini*

- 351 Modifiche dimensionali, adattamenti, trasformazioni: la storia conservativa come traccia per la fortuna critica di alcuni dipinti  
*Angela Cerasuolo*
- 369 Dalla quadreria nobiliare al museo pubblico: note su alcuni interventi di restauro per la Galleria nazionale d'arte antica di Roma fra XIX e XX secolo  
*Paola Nicita*
- 387 Un contributo alla conoscenza delle procedure dei restauri ottocenteschi nelle pitture della collezione Strossmayer  
*Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec*
- 401 Ancient Classical Sculptures of the New Hermitage in the 19<sup>th</sup> Century: Studies in the History of Restoration  
*Ekaterina Andreeva, Svetlana Petrova*
- 415 Conservazione e restauro del contemporaneo: i primi passi nella Galleria nazionale d'arte moderna  
*Francesca Gallo*
- 431 In viaggio per i musei d'Europa negli anni Trenta del Novecento. Studi di Biagio Biagetti per la Pinacoteca Vaticana  
*Silvia Cecchini*
- 447 Una «piccola reggia delle lettere e delle arti». Allestimenti e restauri alla Pinacoteca Ambrosiana durante il fascismo  
*Silvia Colombo*
- 457 Restauro e museo d'arte contemporanea: relazioni e conflitti  
*Antonella Gioli*
- 471 Integrazione o pura manutenzione? Gli interventi di Giuseppe Franzoni, Michele Ilari, Domenico Piggiani e Antonio d'Este sulle sculture del Museo Capitolino (1805-1838)  
*Chiara Mannoni*
- 485 Tutela e conservazione in Friuli tra Otto e Novecento. Gli altari lignei  
*Martina Visentin*
- 503 Giulio Cantalamessa e l'allestimento della Galleria Estense  
*Elena Corradini*
- 513 Antonio Muñoz e la cultura del restauro a Roma nel primo Novecento. Una rilettura critica dei restauri attraverso le testimonianze fotografiche della Fototeca Zeri  
*Giulia Calanna*
- 527 Antonio Morassi e Orlando Grosso. Il ruolo delle istituzioni nella conservazione delle opere d'arte a Genova negli anni della seconda guerra mondiale  
*Maddalena Vazzoler*

#### SEZIONE III – FUNZIONI E BIOGRAFIE

- 543 Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il “caso” del restauro Pelliccioli sulla pala di Castelfranco  
*Chiara Piva*

- 555 La storia del restauro e il mestiere di storico dell'arte,  
da Alessandro Conti a Roberto Longhi  
*Massimo Ferretti*
- 569 La conservazione delle opere d'arte e il dibattito intellettuale  
a Venezia nell'Ottocento: il ruolo di Emmanuele Antonio Cicogna  
*Isabella Collavizza*
- 581 Mastro di Palazzo Ducale, prima che archeologo:  
Giacomo Boni e la Venezia dell'Ottocento  
*Myriam Pilutti Namer*
- 595 Attilio Steffanoni (1881-1947). Biografia di un collezionista restauratore  
*Cristina Giannini*
- 607 Le lettere di Johannes Taubert a Konrad Riemann 1957-1975.  
La cultura del restauro e la guerra fredda  
*Thomas Danzl*
- 623 Mauro Pelliccioli, un restauratore alla corte di Monaco.  
Alcune carte inedite e qualche appunto preliminare per una ricerca  
*Giulia Savio*
- 629 Conoscenza, tutela e conservazione negli scritti  
di Cosimo De Giorgi (1842-1922)  
*Daniela Caracciolo*
- 641 Leonetto Tintori, il trasporto della pittura murale  
e il ciclo pittorico di Sonqi Tino  
*Anna Maria Marinelli, Barbara Provinciali*
- 653 Il lascito documentario del restauratore Luis Roig d'Alós  
(Valenza, 1904-1968)  
*Lucía Bosch Roig, Vicente Guerola Blay, José Antonio Madrid García*
- 661 Il progetto nazionale ASRI, Archivio Storico Nazionale  
e Banca Dati dei Restauratori Italiani  
*Lanfranco Secco Suardo*
- 683 I progetti sulla storia del restauro in Spagna  
*Pilar Roig Picazo, Lucía Bosch Roig,  
Pilar Soriano Sáncho, Juan Valcarcel Andrés*
- 691 Riflettere sul passato per capire il presente  
*Gianluigi Colalucci*
- 697 Riflessioni in prospettiva  
*Orietta Rossi Pinelli*
- APPARATI
- 703 Gli autori
- 709 Indice dei nomi  
*a cura di Maria Maddalena Radatti*

Carl Friedrich von Rumohr e il discorso  
sul restauro nella Germania d'inizio Ottocento  
*Alexander Auf der Heyde*

I. Dresda è stata «*privata* del suo gioiello supremo» per colpa di un «italiano infame» che ha deturpato la *Madonna Sistina* (fig. 1): questa, appunto, la notizia apparsa sul «Berliner Conversations-Blatt» che cita nel gennaio del 1828 la lettera di un anonimo corrispondente: «Beati voi berlinesi dove le opere inestimabili sono nelle mani dei vostri artisti tedeschi che le trattano con beata umiltà e sublime meticolosità; essendo stati a Dresda si comincia ad apprezzare ciò che dalle vostre parti è stato compiuto dai Signori *Xeller, Köster e Schlesinger*»<sup>1</sup>. Anche se nega pubblicamente la paternità dell'articolo, per gli addetti ai lavori nella capitale della Sassonia non esistono dubbi sul fatto che dietro al velo dell'anonimato si nasconde con Carl Friedrich von Rumohr (fig. 2) il più noto, ma anche controverso conoscitore d'arte nella Germania di quel periodo<sup>2</sup>. L'«italiano infame» sarebbe Pietro Palmaroli, il quale era stato chiamato a Dresda nel 1826 con il compito di restaurare la *Madonna Sistina* e con essa tutt'una serie di quadri appartenenti alle collezioni pubbliche. La chiamata di uno straniero, per altro molto ben remunerato, destò non pochi sospetti da parte dei suoi colleghi tedeschi come Christian Philipp Köster il quale denuncia sul «Kunst-Blatt» il risultato disastroso del restauro «all'italiana» che avrebbe rovinato i quadri della galleria di Dresda<sup>3</sup>. Köster si riferisce in particolare al metodo di reintegrazione pittorica praticato da Palmaroli il quale, a differenza dei suoi colleghi, non lo eseguiva «con velature ed impasti, ma con tanti puntini giustapposti, senza cercare di riprodurre il *ductus* pittorico dell'originale»<sup>4</sup>. Sebbene richiami i metodi 'a puntino' e 'a tratteggio' tuttora praticati – come osserva Giuseppina Perusini – quello di Palmaroli è un *modus operandi* controverso, perché coinvolge anche le parti intatte del quadro. Sarà questa, infatti, la principale ragione dell'accanimento nei confronti di lui e del suo principale fautore a Dresda – Johann Gottlob von Quandt – il quale interviene sull'«Artistisches Notizenblatt» a difesa di Palmaroli. Prendendo le distanze da Rumohr, Quandt difende in quella sede l'uso dei colori a vernice per i ritocchi, che considera facilmente rimovibili. L'unico elemento controverso dell'intervento di Palmaroli è, a suo parere, la scelta di non pulire tutte le parti del dipinto per paura di compromettere l'armonia cromatica dell'opera. Comunque quando sottolinea che il restauratore non è in grado di «rimuovere tutte le tracce del tempo», che, anzi, non rientra fra le sue competenze, Quandt si fa portavoce d'una concezione moderna del restauro come ha con-

statato Christoph Schölzel nella sua indagine approfondita degli interventi del maestro italiano a Dresda<sup>5</sup>.

La risposta prussiana alla campagna di restauro «all'italiana» voluto da Quandt a Dresda non si lascia attendere e lo dimostra il progetto di restauro, stilato in data 11 novembre 1827, per un gioiello berlinese come la *Madonna Colonna* (1508)<sup>6</sup>. Affidando l'intervento a Johann Jakob Schlesinger, la commissione museale raccomanda una pulitura possibilmente delicata (con acqua tiepida) tesa a rimuovere due ritocchi antichi (nel frattempo oscurati), alcune chiazze di vernice nell'incarnato e alcuni segni di sporcizia; invece si sconsiglia vivamente di reintegrare i dettagli più lesi come il velo della Vergine e i capelli del bimbo per «non introdurvi assolutamente nulla di estraneo»<sup>7</sup>. Non solo si prospetta una specie di polarità nei metodi di restauro tra Dresda e Berlino; sembra che nella capitale prussiana la cultura del restauro viva in quegli anni



1. Raffaello, *Madonna Sistina*, olio su tela, 1513-14, Dresda Gemäldegalerie Alter Meister

una stagione d'entusiastico rinnovamento. Non a caso in una lettera al suo maestro Peter Cornelius, Christian Xeller rivendica il merito di aver radicalmente trasformato, insieme a Schlesinger, la prassi del restauro dando così vita ad una vera e propria scuola tedesca:

«[...] con l'aiuto di Schlesinger, che ha enormi meriti in questa faccenda, siamo riusciti a porre la questione del restauro su basi talmente semplici e perfette da essere considerati ormai – secondo il giudizio dei conoscitori ed esperti – i fondatori di una nuova scuola del restauro [...]»<sup>8</sup>.

Questa consapevolezza di rappresentare l'avanguardia di una nuova scuola del restauro alla tedesca richiama, visto il corrispondente di Xeller, il precedente dei Nazareni: forte dell'idea schlegeliana secondo cui l'artista moderno deve conoscere la storia della propria arte per mettersi in ideale sintonia con lo "spirito" dei predecessori, la giovane arte tedesca pretendeva essere l'ideale prosecuzione del Rinascimento toscano così appunto come era stato teorizzato da Johann David Passavant nelle sue *Considerazioni sulle arti figurative* (1820)<sup>9</sup>.

Sul piano della riflessione teorica e metodologica, spetta al cognato di Schlesinger – Christian Philipp Köster – formulare con il manuale *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio* una sorta di manifesto della scuola tedesca del restauro (Schlesinger stesso firma il capitolo su *I dipinti a tempera ed il loro restauro*)<sup>10</sup>. L'effettiva novità di questo volume è l'insistenza sulla «corretta impostazione etica e metodologica» del restauratore, l'idea poi che la prassi del restauro debba essere sottratta alla sfera dell'alchimia e portata alla luce del dibattito scientifico; non possono mancare, infine, delle considerazioni sulle ragioni culturali e mentali per cui i tedeschi sarebbero predestinati a svolgere il mestiere di restauratore. Scrive Köster:

«Il carattere e la mentalità dei tedeschi sono particolarmente adatti alla professione del restauro. Il tedesco infatti familiarizza facilmente con le caratteristiche di ciascun pittore e sa valutarne adeguatamente il merito, per quanto singolare esso sia. [...] l'abnegazione e lo spirito di sacrificio dei tedeschi sono infiniti. Se in un dipinto c'è anche solo un briciolo di talento, un restauratore tedesco riuscirà senz'altro a valorizzarlo»<sup>11</sup>.

Quando esalta «l'abnegazione e lo spirito di sacrificio dei tedeschi» parlando dell'anonimo restauratore costretto ad «annullare la propria personalità a favore delle opere su cui interviene», Köster fa uso di argomentazioni analoghe a quelle usate da Carl Ludwig Fernow. Vent'anni prima questi aveva contrapposto l'«auto-annullamento estetico» degli artisti antichi all'insopportabile presunzione del virtuosismo moderno incarnato da Canova: è opportuno, dunque, sottolineare che la critica quasi unanime dei restauri all'italiana di Camuccini e Palmaroli si nutre delle stesse istanze anti-virtuosistiche dell'ortodossia winckelmanniana che hanno generato, intorno all'anno 1800, il prototipo dell'artista intellettuale nordico con Carstens e Thorvaldsen<sup>12</sup>.

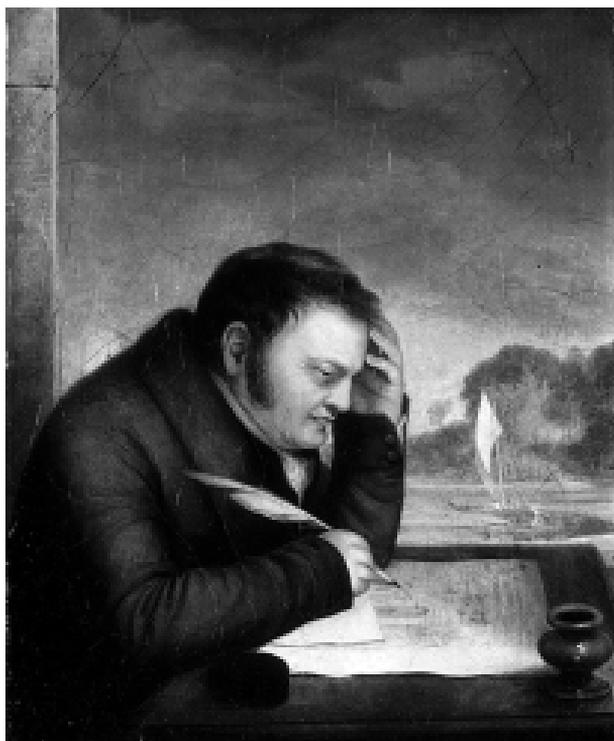
II. Quando decide di denunciare il restauro della *Madonna Sistina* intervenendo in prima persona, Rumohr si toglie qualche sassolino dalla scarpa visto che Quandt – oltre ad essere il principale sostenitore della chiamata di Palma-

roli – aveva criticato l'impostazione teorica delle *Italienische Forschungen* (1827) in una recensione fortemente critica sull'«Allgemeine Literatur-Zeitung»<sup>13</sup>.

«È giusto – scrive al redattore del «Kunst-Blatt», Ludwig Schorn – che la questione del restauro venga discussa in pubblico. Mi rammarica, però, che nella speranza di porre fine alla polemica io non abbia messo in evidenza l'incompetenza di Quandt. Lui sostiene che per i ritocchi P. si è servito soltanto di colori trasparenti mescolati alla vernice. Eppure bisogna 1. impastare anche i colori trasparenti con l'olio, non basta mica diluirli con la vernice. 2. con i colori trasparenti si può senz'altro fare delle velature o restaurare velature slavate, ma senza l'aggiunta di colori coprenti è impossibile fare il ritocco»<sup>14</sup>.

Ridurre, però, l'articolo fondamentale *Nur gelegentlich einer neulich erhobenen Streitfrage über die jüngste Restauration und den gegenwärtigen Zustand der raphaelischen Madonna zu Dresden* ad una semplice resa dei conti sarebbe inopportuno visto che Rumohr è in grado ormai di affrontare la questione del restauro in termini più generali. In quella sede Rumohr si interroga

«[...] se i metodi di restauro praticati negli ultimi decenni siano direttamente applicabili alle raccolte pubbliche. Nel frattempo ci sono state diverse buone invenzioni ed esperienze istruttive soprattutto nell'utilizzo della tecnica pittorica *a tempera* (ignota a Palmaroli); se sono applicate con la dovuta attenzione, queste gioveranno al mantenimento presente e futuro delle raccolte pubbliche. Tuttavia non si può negare un fatto evidente e cioè: che le puntature, gocciolature, patinature e così via sono nate dalle



2. Friedrich Nerly, *Ritratto di Carl Friedrich von Rumohr*, olio su tela, Berlino, Alte Nationalgalerie

esigenze del mercato d'arte; che il loro unico scopo è di acconciare quadri abbastanza o completamente rovinati in maniera tale da ingannare o indurre dei principianti o dilettanti creduloni ad acquistarli a prezzi relativamente elevati. Invece l'amministrazione delle raccolte pubbliche d'arte dovrebbe avere l'obiettivo di conservarle, non è suo lo scopo inconsistente ed impuro di illudere e ingannare; suo compito, dunque, non è di cercare l'abbellimento del quadro e l'allettamento dei sensi incolti, bensì di impedire soltanto l'imminente rovina e di prevenire quella possibile nel futuro; non deve sacrificare un ductus intelligente, un modellato profondamente sentito (pregi per i quali si perde man mano la sensibilità) all'indole purista e al senso di chiarezza vigenti»<sup>15</sup>.

In questa testimonianza – soprattutto nella denuncia degli 'abbellimenti' dovuti a restauratori e mercanti – emerge l'ormai consolidata esperienza del collezionista, conoscitore nonché mediatore di acquisti per conto di alcune raccolte pubbliche in Germania e Danimarca. Particolarmente rilevante, da questo punto di vista, è il sodalizio che Rumohr stringe con l'incisore, mercante d'arte e restauratore Johann Baptist detto «Giovanni» Metzger (fig. 3)<sup>16</sup>: Rumohr stesso lo presenta ai lettori del «Kunst-Blatt» come

«[...] incisore tedesco, che è stato a lungo allievo e collaboratore di Raffaello Morghen. A servizio di un principe tedesco amante d'arte egli ha acquisito una conoscenza rara della scuola pittorica toscana, e con sperimentazioni e riflessioni egli ha raggiunto un livello di altissima perfezione nella pulitura e nel restauro dei quadri, in particolare di quelli che non sono dipinti ad olio»<sup>17</sup>.



3. Julius Schnorr von Carolsfeld,  
*Ritratto di Johann «Giovanni»  
Metzger*, matita su carta,  
Collezione privata

Sin dal 1808 Metzger è attivo a Firenze come agente artistico per il principe Ludovico di Baviera, dal 1813 percepisce una piccola pensione concessagli dal re della Baviera, ma la sua situazione economica resta a lungo precaria, tant'è vero che cerca sempre nuovi clienti affermandosi, nel frattempo, come incisore dopo un fallito tentativo di creare uno stabilimento litografico nella capitale del Granducato<sup>18</sup>. I contemporanei ricordano Metzger in primo luogo come abilissimo restauratore: lo si evince dalle testimonianze più volte citate di Louise Seidler<sup>19</sup> o di Georg von Dillis, il quale riferisce al principe Ludovico di Baviera

«[...] che Metzger sa restaurare i quadri in modo miracoloso, e che in tutta Italia nessuno possiede l'abilità e i segreti di Metzger, perfino io – che non sono estraneo ai fatti artistici [...] – sono rimasto stupito. Non posso vantare una conoscenza così vasta come quella di Metzger»<sup>20</sup>.

Addirittura prima della chiamata di Palmaroli, Ferdinand Hartmann e Carl Vogel von Vogelstein propongono Metzger e il parigino Bellmaison come possibili restauratori della quadreria di Dresda<sup>21</sup>. Nella sua monografia raffaellistica Passavant narra come – grazie al miracoloso intervento di Metzger – siano stati salvati dal sicuro deperimento i ritratti dei coniugi Doni visto che (a seguito dell'acquisto per le Gallerie fiorentine nel 1826) erano stati sottoposti ad un infelice tentativo di pulitura con l'acqua ragia ad opera di Domenico del Podestà<sup>22</sup>. Il modo di lavoro di Metzger ci è noto grazie alla testimonianza di Giovanni Bedotti che ha conosciuto, durante il suo soggiorno fiorentino, il restauratore tedesco e il suo collaboratore Garagalli:

«Il loro modo di lavorare mi parve eccellente. Durante più di tre anni che ho soggiornato a Firenze mi occupai senza sosta di restauro di quadri con grande soddisfazione dei miei numerosi clienti e feci parecchie esperienze che mi riuscirono perfettamente soprattutto per il rintelo dei quadri gravemente danneggiati che rischiavano una distruzione completa. Ebbi nello stesso tempo tutta la facilitazione e la libertà necessaria per osservare il modo di lavorare del signor Mescher [sic] e di Garagalli; li visitavo sovente e prendevo parte a tutte le loro dissertazioni, a tutte le loro discussioni che si intavolavano frequentemente sull'argomento dei miei studi tra gli artisti che frequentavano il loro laboratorio. Bisogna riconoscere che i tedeschi sono i migliori restauratori di quadri che richiedono un lavoro paziente e assiduo, ma che in generale peccano per il modo con il quale rintelano e che non conoscono troppo bene l'arte di armonizzare le parti ritoccate con il resto del quadro»<sup>23</sup>.

Dalle lettere spedite al restauratore e mercante fiorentino si evince che Rumohr vede in Metzger un amico e consigliere esperto, che vorrebbe avere accanto a sé durante i suoi rastrellamenti delle collezioni private senesi, fiorentine e lucchesi. Come molti altri viaggiatori tedeschi anche il barone considera il negozio di Metzger come indispensabile base fiorentina dove depositare la posta e i propri cimeli artistici raccolti nel corso degli anni. Ma il negozio di Metzger è per il Nostro in primo luogo una palestra dove raffina la propria expertise da conoscitore; è qui che passa gran parte degli oggetti che lo storico dell'arte sottopone poi all'esame ravvicinato. Tant'è vero che nel suo modo di leggere i dipinti, così attento alla materia e al *ductus* pittorico Rumohr si di-

stanza in maniera significativa dall'attitudine più concettualizzante dei suoi contemporanei. Lo si evince anche dalla scelta delle terminologie con una netta prevalenza di parole come «Schmelz, Contrast, Ton, Haltung, Harmonie der Tinten, gefällige Textur der Körper»<sup>24</sup>. Esempio, in tal senso, la sua lettura della *Madonna del Granduca* nelle *Italienische Forschungen*: Rumohr vede l'opera in perfette condizioni durante l'«esilio» del quadro a Würzburg tanto da apprezzare la «pennellata intelligente» del pittore, la sua «maestria nel modellato». Invece dopo il ritorno in patria, a causa dei ripetuti interventi di pulizia e verniciatura pare che il quadro abbia perso il suo rilievo originale.

«Sempre più diventa consuetudine guardare le opere d'arte soltanto nel loro insieme, mentre si perdono di vista le singole evoluzioni dello spirito, le finezze; e se si continua così alla fine ci accontenteremo pienamente di [...] copie facendo del tutto a meno degli originali. Così, infatti, si spiega l'indifferenza palese di fronte all'ennesimo capolavoro completamente rielaborato, il rallegramento, la gioia per il nuovo vestito che ad essi è stato indossato»<sup>25</sup>.

Osservazioni come queste dimostrano che Rumohr, oltre ad essere l'ennesimo conoscitore nemico dei restauratori, è in primo luogo un critico del gusto e dell'attitudine ricettiva da parte d'un pubblico che privilegia la superficie liscia e la visione a distanza a quella ravvicinata.

Quando nel 1818 consigliava Johann David Passavant nell'acquisto di primitivi italiani per lo Städel-Museum di Francoforte, il barone – in quel periodo un convinto sostenitore dei Nazareni – si augurava che la scelta dei dipinti antichi possa sensibilizzare il pubblico nei confronti della nuova arte tedesca<sup>26</sup>. Superato invece l'entusiasmo iniziale per i Nazareni, sembra che anche nel campo del restauro Rumohr denunci la maniera in cui l'estetica purista ha distorto ormai la percezione dell'originalità. Così, infatti, si può leggere la denuncia dell'«abito nuovo», dell'«indole purista» e del «senso di chiarezza vigenti»: termini – questi ultimi – che sembrano riferirsi più alla prassi dei suoi connazionali che non a quella dei famigerati italiani visto che il restauro all'italiana è caratterizzato secondo l'ottica degli osservatori tedeschi dall'uso della tavolozza e di pigmenti «molto più sporchi» come dice Karl Friedrich Schinkel a proposito di Palmaroli<sup>27</sup>. Ancora all'inizio degli anni Trenta il restauro italiano equivale alla pittura «fortemente ritoccata» che ha «aspetto brunastro e antiquato dovuto all'uso di una vernice a base di bitumen»<sup>28</sup>. In genere – e lo dimostra la memoria *Sulla conservazione dei quadri delle Pubbliche Gallerie* che Antonio Ramirez di Montalvo invia al principe Federico Augusto di Sassonia – nelle quadriere italiane prevale l'idea di non recuperare «la primitiva nettezza» e quindi c'è più attenzione alla conservazione della patina antica anche a costo di conservare delle piccole sporcizie<sup>29</sup>.

Ad ogni modo, già negli anni Venti pare che anche il pubblico tedesco maturi un'avversione crescente nei confronti dei restauri. Parlando, in una lettera a Metzger, della sua recente visita delle collezioni monacensi scrive il barone nell'agosto del 1821:

«La gente è in genere prevenuta nei confronti dei restauri, ma a volte non è in gra-

do di riconoscerli. Se lei dovesse spedire qui dei dipinti non ancora pronti, le consiglio di non pulirli. – Si parla, infatti, molto del restauro pesante dei dipinti di Boissérée [realizzati da Köster; AdH]»<sup>30</sup>.

A Francoforte, dove esamina un dipinto di Filippino Lippi esposto al pubblico dello *Städel* per deciderne l'eventuale acquisto, Rumohr scrive sempre a Metzger:

«A Francoforte ho visto il suo [Lippino] che non deve riprendersi affatto. L'hanno tolto dalla cornice e danneggiato nella parte inferiore. – Li ho già rimproverati, soprattutto perché hanno comprato altri quadri antichi in pessime condizioni. Comunque mi sono stupito di vedere dei tratteggi nell'incarnato che non c'erano quando eravamo andati a vedere il dipinto prima che l'avesse acquistato lei. Sicuramente erano del tutto inutili visto che il quadro era in perfette condizioni. Abbiamo sì punti di vista inconciliabili per quanto riguarda i principi del restauro e l'applicazione di quest'ultimo al minimo indispensabile: eppure dovrà ammettere che bisogna tener conto degli acquirenti sommersi da dipinti rovinati provenienti dall'Italia che preferiscono ormai comprare un quadro con danni storici invece di uno restaurato»<sup>31</sup>.



4. Franciabigio,  
*Ritratto di uomo*,  
olio su tavola,  
Berlino,  
Gemäldegalerie

E ancora nella sua del 23 settembre 1823 scrive Rumohr:

«Il commercio di quadri italiani soffre dei danni provocati da oggetti mal restaurati che arrivano in grande quantità in Germania. La gente preferisce addirittura l'apparenza dell'antico, perché non sa distinguere un restauro meticoloso da uno cattivo»<sup>32</sup>.

Questi consigli pare che l'amico Metzger non li abbia presi a cuore ed è la ragione per cui il rapporto tra i due si deteriora sensibilmente quando Rumohr è incaricato (a partire dal 1828) di mediare gli acquisti per conto del museo di Berlino. La spedizione fortemente ritardata di una Madonna di Leonardo Malatesta provoca, infatti, la collera del barone che invita l'amico più volte a lasciare il dipinto così com'è. Senza successo<sup>33</sup>. Rivolgendosi a Bunsen, scrive il Nostro a proposito di Metzger:

«Essendo il suo impulso più forte della ragione, egli ha stoltamente realizzato il terzo o quarto restauro di questo dipinto, che era originariamente del tutto intatto, e se Lei non lo costringerà a decidersi finalmente, anche questo dipinto sarà destinato a rimanere – chissà quanto tempo – sul suo cavalletto. Con questo individuo infantile si può fare di tutto o niente, dipende da come incidono la sua indole, il suo amor proprio puerile o altro. Avrà più timore di Lei che non di me, al quale egli dichiarò apertamente di voler finire il quadro e se non dovesse piacermi, lo terrà per se. Cerchi di fargli un po' capire lo svolgimento dell'affare»<sup>34</sup>.

Particolarmente curioso, invece, il caso del ritratto maschile del Franciabigio (fig. 4), opera sempre destinata a Berlino.

«Non raddrizzi il Franciabigio. Il legno è curvo appositamente. In questo modo egli ha pensato di dare più rilievo al dipinto. È curioso come tentativo. Gli fabbrichi un bordo più alto [...]»<sup>35</sup>.

È chiaro che Rumohr giunge ad una conclusione del tutto errata visto che attribuisce un'intenzionalità artistica a processi di deformazione materiale. Eppure, al di là del rifiuto della prassi purtroppo diffusa di raddrizzare le tavole riducendone pesantemente lo spessore, lo storico dell'arte cerca – seppure in maniera ingenua – di individuare le origini dell'originalità nella capacità di adeguarsi al materiale a disposizione. È questo, direi, un aspetto fondamentale moderno nella *Stilkritik* di Carl Friedrich von Rumohr.

#### NOTE

<sup>1</sup> [C.F. von Rumohr], *Dresden im Januar 1828*, in «Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik», 18, 26 gennaio 1828, pp. 71-72.

<sup>2</sup> Dopo le prime reazioni furiose dell'ambiente di Dresda, Rumohr chiede al giornale berlinese di pubblicare la seguente rettifica: «Da von Dresden aus das Gerücht verbreitet worden ist, als sei Herr von Rumohr der Correspondent gewesen, welcher in Nr. 17 und 18 über Palmarolis Restaurationen geschrieben hat, so erklären wir, dem Wunsche des Herrn v. Rumohr gemäß, daß jenes Gerücht keinen Grund hat». «Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik», 83, 28 aprile 1828, p. 329.

<sup>3</sup> C.P. Koester, *Italienische Restaurationen betreffend*, in «Kunst-Blatt», VIII (1827), 71, pp. 283-284.

<sup>4</sup> G. Perusini, *Il manuale di Christian Köster e il restauro in Italia e in Germania tra il 1780 e il 1830*, in C. Köster, *Ueber Restauration alter Oelgemälde* (1827), trad. it.: *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, a cura di G. Perusini, Udine 2001, p. 133. Per la figura di Köster, in particolare i suoi

scritti sul restauro, cfr. inoltre T. Rudi, *Christian Philipp Koester (1784-1851) Maler und Restaurator. Monographie mit kritischem Oeuvreverzeichnis*, Frankfurt/Main-Berlin et al. 1999, pp. 101-150.

<sup>5</sup> C. Schölzel, *Das Wirken Pietro Palmarolis in Dresden*, in «Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung», 8 (1994), p. 18; Idem, *Gemäldegalerie Dresden: Bewahrung und Restaurierung der Kunstwerke von den Anfängen der Galerie bis 1876*, Görlitz 2012, pp. 155-186 (Palmaroli a Dresda), pp. 321-333 (Madonna Sistina).

<sup>6</sup> U. Stehr, *Johann Jakob Schlesinger (1792-1855): Künstler – Kopist – Restaurator*, Berlin 2012, p. 64 («Jahrbuch der Berliner Museen. – Beiheft», n.s. 53, 2011).

<sup>7</sup> U. Stehr, *Johann Jakob Schlesinger...*, cit., p. 62.

<sup>8</sup> Cit. da S. von Steinsdorf, «*Betina Arnim läßt grüßen...*»: *Christian Xeller, ein Maler im Umkreis Bettine von Arnims in Berlin. Mit einem unveröffentlichten Brief Xellers an Peter Cornelius vom 23. Mai 1826*, in C. Christophersen, U. Hudson-Wiedenmann, a cura di, *Romantik und Exil: Festschrift für Conrad Feilchenfeldt*, Würzburg 2004, pp. 168-180; cfr. anche U. Stehr, *Johann Jakob Schlesinger...*, cit., p. 65.

<sup>9</sup> J.D. Passavant, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in der Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom*, Heidelberg-Speier 1820, pp. VI-VII.

<sup>10</sup> U. Stehr, *Johann Jakob Schlesinger...*, cit., p. 85.

<sup>11</sup> C.P. Köster, *Sul restauro degli antichi dipinti...*, cit., p. 232.

<sup>12</sup> Cfr. a questo proposito A. Auf der Heyde, *Carl Ludwig Fernow critico e storiografo canoviano (1802-1806)*, in C.L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, a cura di A. Auf der Heyde, Bassano del Grappa 2006, pp. XXI-XXII.

<sup>13</sup> Cfr. a questo proposito A. Auf der Heyde, *Stil/stylus: Rumohrs Versuch einer Neuprügung des Stilbegriffs und die Flucht in die Kulturgeschichte*, in *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions*, a cura di S. Frommel, A. Brucculeri, Roma 2013, pp. 21-33.

<sup>14</sup> «Es ist recht gut, dass die Restaurationssache einmal zur Sprache kommt. Es verdriest mich nur, daß ich in der Hoffnung den Streit bezuzulegen Quandts Unsachkenntniß nicht offen hervorgehoben habe. Er sagt, P.[Palmaroli] habe sich nur mit Firniß gemischtern Lasurfarben zu seinen Retouchen bedient. Nun muß man 1. auch die Lasurfarben mit Oel abreiben und kann sie mithin nicht bloß mit Firniß waschen. 2. kann man mit bloßen Lasurfarben wohl wieder auflasiren, verwaschene Lasuren herstellen, doch nicht retouchieren ohne einen Zusatz von Deckfarben». Lettera di C.F. von Rumohr a L. Schorn (Firenze, 27 luglio 1828). Weimar, Goethe-Schiller-Archiv, 85/20,8.

<sup>15</sup> C.F. von Rumohr, *Nur gelegentlich einer neulich erhobenen Streitfrage über die jüngste Restauration und den gegenwärtigen Zustand der raphaelischen Madonna zu Dresden*, in «Kunst-Blatt», IX (1828), 38, p. 150. Osservazioni come quest'ultime non dovettero piacere a Köster il quale vedeva screditato un mestiere che proprio in quel periodo stava compiendo dei passi importanti verso la professionalizzazione: rispondendo al generico rifiuto del restauro, Köster risponde che i dipinti soffrono innanzi tutto per «i guasti dell'incuria». C.P. Köster, *Sul restauro degli antichi dipinti...*, cit., p. 268.

<sup>16</sup> Per la figura tuttora poco indagata dell'incisore, restauratore e mercante d'arte Johann Baptist Metzger (1771-1844), cfr. l'ottima voce Wikipedia «Johann Baptist Metzger»: URL <<http://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=115344235>> [Aprile 2013]; ma vedasi anche R. Hiller von Gaertringen, *Giovanni Metzger, der Schneider Fantechi und Napoleon : Zur Erwerbungs-geschichte der San Gaggio-Tafeln des Lorenzo di Credi in den Uffizien in Florenz*, in *Opere e giorni. studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 695-700; K. Danz, «*Florenz ist die Schatzkammer von klassischen Gemälden*»: *Der Florentiner Kunstmarkt im beginnenden 19. Jahrhundert und die Gemäldesammlung Ludwigs I. von Bayern*, tesi di dottorato, Università di Freiburg / Breisgau, 2003, pp. 45-58. URL <[http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/813/pdf/WebVersion\\_72dpi.pdf](http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/813/pdf/WebVersion_72dpi.pdf)> [Aprile 2013]; C. Meyer, «[...] denn gute Gemälde hatte ich versprochen, gute habe ich geliefert, aber, aber [...]»». *Ein folgenreicher Streit um die Erwerbung eines Filippino Lippi im Städelschen Kunstinstitut um 1820*, in «RIHA Journal», 2012, 57. URL <<http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-oct-dec/meyer-lippi-streit>>; un elenco delle richieste d'esportazione che Metzger avanza al governo granducale si trova in D. Levi, *Carlo Lasinio, Curator, Collector and Dealer*, in «The Burlington Magazine», CXXXV (1993), 1079, p. 139.

<sup>17</sup> C.F. von Rumohr, *Einige Merkwürdigkeiten der florentinischen Kunsthandlungen*, in «Kunst-Blatt», II (1821), 73, p. 290.

<sup>18</sup> Presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (1815, filza 47) si trovano insieme alla richiesta di Metzger indirizzata alla presidenza dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (Firenze, 07/08/1815) anche il parere favorevole del suo maestro Raffaello Morghen (Firenze, 22/08/1815) e una perizia tecnica dei consiglieri accademici Giuseppe Gazzeri e Antonio Targioni Tozzetti (Firenze,

28/08/1815). Cfr. a questo proposito M.J. Minicucci, *La stampa in pietra. Appunti sull'arte litografica a Firenze*, in «Accademie & biblioteche d'Italia», LXVI (1998), 2, pp. 7-18.

<sup>19</sup> «Metzger verstand seine Sache ganz meisterlich, ja, bei Restaurierungsarbeiten erreichte er durch ein ihm eigenthümlich gebliebenes Verfahren selbst da noch Großes, wo Palmarolis Weisheit ein Ende hatte. Oft sah ich ganz ungeringte Bilder bei ihm, die so schwarz und übermalt waren, daß ich nicht begriff, wie man unter der Kruste noch etwas Gutes hervorholen könne, und doch gelang ihm dies fast ausnahmslos in jedem Falle. So war der Umgang mit ihm höchst lehrreich [...]». S. Kaufmann, a cura di, *Goethes Malerin. Die Erinnerungen der Louise Seidler*, Berlin 2003, p. 295.

<sup>20</sup> «[...] wie wundervoll Metzger die Gemälde herzustellen weiß, und wie in ganz Italien keiner solche Geschicklichkeit und Geheimnisse wie Metzger besitzt, selbst zu meinem eigenen Erstaunen, der ich doch nicht fremd in der Kunst bin und Beweise in Paris öffentlich gegeben habe. Allein solcher großer Kenntnisse kann ich mich nicht rühmen, wie Metzger besitzt». Lettera di G. von Dillis al principe Ludovico di Baviera (München, 7 luglio 1817), cit. da R. Messerer, a cura di, *Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841*, München 1966, p. 478.

<sup>21</sup> C. Schölzel, *Das Wirken Pietro Palmarolis...*, cit., p. 7.

<sup>22</sup> «[...] e di ciò ne fu dato incarico al restauratore Domenico Del Podestà. Il quale avendoli lavati troppo con acqua di ragia, s'accorse con dolore che il dipinto cominciava a dissolversi insieme con la vernice. Non era più da pensare a un ripulimento; ma che fare? Corse subito dal Metzger a raccontargli la cosa, e costui lo consigliò (ricordiamo il fatto per istruzione di coloro a' quali potrebbe accadere lo stesso) a fare asciugare la dissoluzione ad aria aperta, e ad operare in avvenire con più prudenza. Così furono fortunatamente salvati questi due ritratti, che sono tra i migliori dipinti della splendida Galleria dei Pitti». J.D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi* (1839), 3 voll., Firenze 1899, II, cat. 34, p. 47.

<sup>23</sup> G. Bedotti, *Il restauro dei dipinti* (1837), a cura di V. Parodi, Firenze 2010, pp. 112-113 (e le rispettive note a pp. 15 e 95). Devo a Giuseppina Perusini la segnalazione di questa fonte.

<sup>24</sup> C.F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Berlin-Stettin 1827-31, III (1831), p. 7.

<sup>25</sup> «Mehr und mehr wird es Gewohnheit, die Kunstwerke nur noch auf ihr Ganzes anzusehen, die einzelnen Evolutionen des Geistes, die Feinheiten aus den Augen zu lassen; und wenn es so fortgeht, wird man am Ende auch mit leidlichen Copien sich vollkommen begnügen, der Originale ganz entbehren können. Daher die auffallende Gleichgültigkeit bey täglich sich wiederholenden gänzlichen Umgestaltungen der größten Meisterwerke, das Frohlocken, der Jubel über das neue Kleid, welches sie angethan». C.F. Rumohr, *Italienische Forschungen...*, cit., III (1831), p. 60.

<sup>26</sup> «Metzger hat die Zeit schöne Bilder erstanden. Ich glaube man wird [dank] der alten Italiener in Deutschland die Kunst unsrer Zeitgenossen würdigen lernen» (lettera a Passavant, Firenze 4 marzo 1818). Frankfurt, Universitätsbibliothek: AIIe.668/1180. Nella sua del 7 aprile 1818 Rumohr si esprime in termini analoghi. *Ivi*, AIIe 669/1181.

<sup>27</sup> Cit. da G. Perusini, *Il manuale di Christian Köster...*, cit., p. 133.

<sup>28</sup> «Cesare da Sesto, ein Original Gemälde – aber auf italienische Art restauriert, sehr übermalt – und durch Asphaltüberzug ein bräunliches Alterthum gegeben» Lettera (minuta) di Dillis a Ludovico I di Baviera (25 ottobre 1832). *Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis...*, cit., p. 703.

<sup>29</sup> Cit. da G. Perusini, *Il manuale di Christian Köster...*, cit., pp. 115-116.

<sup>30</sup> «Die Leute sind im Allgemeinen gegen Restaurationen eingenommen, sehn aber manche nicht. Ich rathe Ihnen, wenn sie künftig Bilder hersenden sollten, die noch nicht fertig sind, dieselben nicht zu rein zu waschen. – Es ist namentlich viel Gerede über die starke Restauration der Boisseréeschen Gemälde». Lettera di Rumohr a Metzger (München, 26 agosto 1821). Nürnberg, Archiv des Germanischen Nationalmuseums (GNM): NL Metzger / Rumohr, cc. 28-29.

<sup>31</sup> «In Frankfurt habe ich Ihren [Lippino] gesehen, den Sie ja nicht zurücknehmen müssen. Die Leute haben ihn aus seinem Rahmen genommen und unten verletzt. – Ich habe Ihnen schon den Kopf gewaschen, vorzüglich da sie andere alte Bilder in übelem Zustande angekauft haben. Uebrigens erstaunte ich, Schraffirungen im Fleische zu sehn, die damals als wir das Bild besahen ehe Sie's kauften, nicht darin waren. Gewiß waren sie auch unnöthig, da das Bild in seinem besten Stande war. Sollten wir auch sonst über die Grundsätze der Wiederherstellung und über die Beschränkung auf das höchst unumgängliche nicht einig seyn: so werden Sie doch zugeben müssen, daß man auf seine Käufer Rücksicht nehmen müsse, welche von Italien aus mit so viel verdorbenen Bildern überschwemmt worden sind, daß sie gegenwärtig lieber ein von Alters her beschädigtes, als ein wiederhergestelltes Bild ankaufen». Lettera di Rumohr a Metzger (Rothenhausen, 24 ottobre 1822). GNM: NL Metzger / Rumohr, c. 37. Il brano è stato citato e contestualizzato da C. Meyer, «[...] denn gute Gemälde hatte ich versprochen...», cit..

<sup>32</sup> «Dem Handel mit ital. Bildern thun die schlecht restaurirt[en] Sach[en], welche schaaarenweis

nach Deutschland kommen, Schaden. Die Leute wollen sogar den Anschein des Alterthümlichen, weil Sie zwischen dem gewissenhaft und schlecht Restaurirt[en] nicht zu unterscheiden wissen». Lettera di Rumohr a Metzger (Rothenhausen, 23 settembre 1823). GNM: NL Metzger / Rumohr, cc. 38-39.

<sup>33</sup> «Aus Berlin erfolgt eine Anfrage wegen Ihres Perugins den ich für einen jungen Raphael halte und als solchen citirt habe (im dritten Theile meiner Forschungen). Zugleich werde ich noch einmal wegen des Lion da Pistoja gemahnt, den Sie noch immer nicht haben nach Berlin abgehen lassen.

Bester Metzger, Sie wollen nicht einsehn, wie wichtig es dem Geschäftsmann ist, sein Wort pünktlich zu erfüllen. Besser ist es, schlechte und theuere Waren zu geben, als in einer Kleinigkeit unzuverlässig seyn. Nun gar wenn man mit Staaten handelt, wo das Geschäft durch so viele Gründe geht, welche nichts davon wissen und verstehen, ob Sie für billiges Geld gute Sachen verkauft haben, sondern nur auf den Buchstab des Contracts sehn. Sie haben durch diesen kleinen Umstand Ihren Berliner Freunden schon recht viel Verdruß zugezogen, wobey auch auf mich ein nachtheiliges Licht zurückfällt. Wahrscheinlich restauriren Sie noch an dem Bilde; hätten wir's nur ganz aus dem Contract weggelassen!

Nun würde ich gern den Ankauf Ihres Perugino aus allen Kräften unterstützen, habe vorläufig dem Bilde das beste Zeugniß gegeben, merke aber wohl, daß man Ihrer Ordnung nicht mehr ganz traut und sich fürchtet durch Sie von neuem mit der Revisionskammerlei endlose Verdrüßlichkeiten zu kommen.

Thun Sie mir daher den Gefallen, und schreiben Sie einmal geradezu an

Dr. Waagen

Director der K. Bildergalerie zu Berlin

entschuldigen Sie sich auf's beste wegen des Lionardo da Pistoja und versprechen ihn, wie er ist, dem Perugino bezuzupacken, sobald man zum Entschlusse gekommen seyn wird, ihn von Ihnen anzukaufen. Machen Sie hübsch Glatthand. Es [ist] eben etwas Geld vorhanden.

Ich denke Sie werden verstehen, daß ich's mit Ihnen gut meine. Das Geschäft wird nicht mehr durch meine Hand gehen; ich habe dazu keinen Auftrag, habe auch bey den früheren zu viel Zeit und selbst Unkosten verloren und Unruhe gehabt, als, daß ich mich ferner damit aufhalten und abgeben möchte. Waagen ist ein braver und einsichtsvoller Mann, mit dem Sie darüber am sichersten unterhandeln können». Lettera di Rumohr a Metzger (s.l., 29 dicembre 1831). GNM: NL Metzger / Rumohr, cc. 58-59.

<sup>34</sup> «Den Lionardo da Pistoja werden wir allerdings schon deßhalb, weil Metzger uns den Handel mit Nerli nicht aufgeboden hat, von ihm für sein Debet kaufen müssen. Ind[e]ß da bey ihm der Impuls stärker ist, als alle Gründe, so hat er widersinniger Weise eine 3te od 4te Restauration dieses ursprünglich ganz unversehrten Bildes vorgenommen u, wenn Sie es ihm nicht dringend machen ihm eine Entscheidung abdrängen, so wird das Bild wohl auch dießmal u wer weiß wie lange auf seiner Staffeley stehen bleiben. Mit diesem kindlichen Menschen ist Alles u Nichts anzufangen, je nachdem seine Neigung, seine kindliche Eigenliebe od anderes dabey ins Spiel kommt. Vor Ihnen wird er mehr Furcht haben, als vor mir, dem er rund erklärt hat, er wolle das Bild erst fertig machen, wenn's mir dann nicht gefiele, wolle er's behalten. Machen Sie ihm doch den Gang des Geschäftes etwas begreiflich». Lettera di Rumohr a Bunsen (Milano, 21 gennaio 1829), in F. Stock, *Rumohrs Briefe an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 46 (1925), Beiheft, pp. 38-39. Nella sua a Bunsen (Milano, 6 febbraio 1829), Rumohr chiede di insistere con Metzger per la spedizione e l'imbaggio degli oggetti destinati a Berlino: «Er wollte den Franciabigio schon grade biegen, was ich ihm allerdings untersagt habe, doch immer für seine Schwachheit fürchte. [...] Ganz ohne Widerspruchsgestalt möchte Metz selbst nicht seyn. Ich habe ihn in Flo. über einige Aeußerung zur Rede gestellt, welche ihm über diesen Handel entglitten seyn sollen. Ganz hat er in dieser Hinsicht sich nicht gereinigt. Er hat kürzlich eine Copie nach Sodoma gekauft, u da ich's ihm sagte, es ihm selbst wahrscheinl ward, wohl etwas Kennerrivalität gegen mich gefaßt». Lettera di Rumohr a Bunsen (Milano, 6 febbraio 1829), in Stock, *Rumohrs Briefe an Bunsen*, cit., p. 44. Metzger di fatto succede a Rumohr visto che compie tra il 1832 e il 1833 diversi viaggi di ricognizione per la direzione della Galleria di Berlino. Cfr. T. von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin: die Geschichte ihrer Erwerbungs politik 1830-1904*, Berlin 2000, pp. 87-90.

<sup>35</sup> «Machen Sie den Franciabigio nicht grade. Das Holz ist a posta krumm. Er hat gemeint dem Bilde dadurch mehr relief zu geben. Es ist als Versuch merkwürdig. Machen Sie ihm eine höhere Leiste [...]». Lettera di Rumohr a Metzger (Siena, 17 dicembre 1828). GNM: NL Metzger / Rumohr, c. 52.