

Tra Roma e l'Europa: Pietro Palmaroli e il restauro pittorico nell'Ottocento

María Moraleda Gamero
Museo Nacional del Prado, España

Abstract Pietro Palmaroli was the most famous restorer in Rome in the early nineteenth century, where he carried out most of his professional activity, although his prestige reached international resonance, including in the Spanish sphere. He was a multifaceted figure who left some writings about his work, although only on rare occasions did he detail the materials and methodology used, such as a previously unknown method of pictorial consolidation. Considered an expert in ancient painting, he was also involved in activities related to the dynamic art market of the time. In this article, we will present part of his work in the years preceding his famous restoration of the *Deposizione* by Volterra and examine his relationship with the Spanish authorities.

Keywords Pietro Palmaroli. Painting conservation and restoration. James Irvine. Art market.

Sommario 1 Il contesto. – 2 Restauratore di successo ed erudito. – 3 La clientela internazionale e il mercato dell'arte. – 4 Palmaroli e il rapporto con la Spagna. – 5 Dresda e l'apice della fama. – 6 Conclusioni.

1 Il contesto

L'inizio dell'Ottocento a Roma, e nel resto dell'Europa, fu certamente convulso a causa delle campagne napoleoniche: queste ebbero importanti ripercussioni nel panorama artistico e si concretizzarono in un cambiamento di gusto e in un maggiore dinamismo dell'attività artistica. Molti pittori, scultori e architetti delle nazioni occupate passarono al servizio delle nuove autorità. Le conseguenze furono contraddittorie: da un lato, ci fu una spoliatura senza precedenti, con numerosi capolavori trasferiti a Parigi; dall'altro, questo nuovo interesse si manifestò in una legislazione che riconosceva per la prima volta il patrimonio artistico come un bene comune che lo Stato doveva proteggere. A Venezia e Roma esistevano già leggi che contemplavano la tutela artistica, poi rafforzate nella seconda metà del

XVIII secolo; successivamente, con Roma seconda capitale dell'Impero napoleonico, si dispiegò una struttura amministrativa relativa alle Belle Arti e all'archeologia fino ad allora mai esistita. Sarà soprattutto dopo l'intervento francese che la pittura fu interessata dal medesimo fenomeno, in particolar modo da parte delle autorità pontificie.¹

All'inizio del secolo il restauro pittorico si presentava come un'attività priva di ogni genere di regolamentazione e molto disomogenea a seconda del contesto (pubblico/privato, Paese o regione). In via eccezionale, a Venezia, già dalla seconda metà del XVIII secolo si erano avviati un processo di sistematizzazione e una progressiva specializzazione della disciplina, che superavano le pratiche artigianali di pittori mediocri; e, in generale, si osserva una nuova tendenza verso

¹ Questo articolo è stato realizzato nell'ambito delle borse di studio MAEC-AECID di Arte, Educazione e Cultura all'interno del programma di borse di studio per l'Academia de España en Roma. Si vedano una breve raccolta delle norme sul restauro in Emiliani 1978, 304-6; Rossi Pinelli 1978-79, 27-42.



Peer review

Submitted 2025-09-07
Accepted 2025-09-22
Published 2025-12-09

Open access

© 2025 Moraleda Gamero | CC BY 4.0

Citation Moraleda Gamero, M. (2025). "Tra Roma e l'Europa: Pietro Palmaroli e il restauro pittorico nell'Ottocento". *MDCCC 1800*, 14, 9-30.

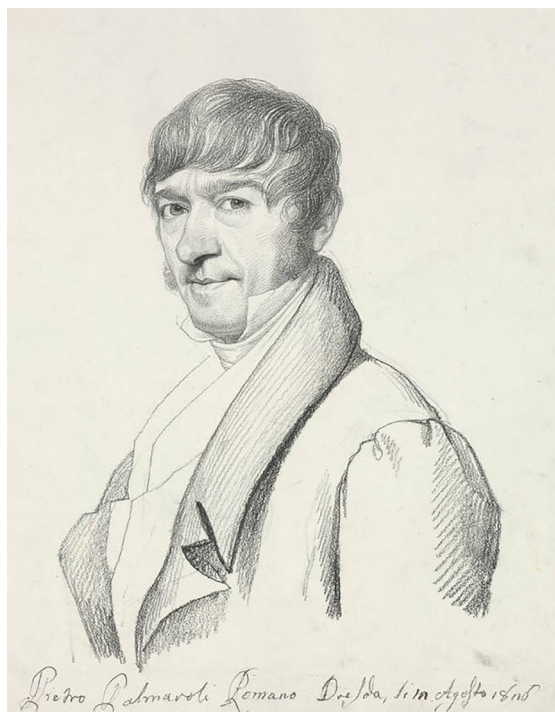


Figura 1 Vogel Von Vogelstein, *Pietro Palmaroli*. 1826. Dresda, Residenzschloss, Kupferstich-Kabinett, C3281

una graduale professionalizzazione a partire dall'inizio del secolo successivo. In quegli anni, in Francia, il restauro visse un'epoca d'oro; l'arrivo a Parigi di capolavori era incessante grazie alle campagne napoleoniche, con una particolare predilezione per i classicisti italiani e, soprattutto, per Raffaello, o per Murillo, nel caso della scuola spagnola. I dipinti, spesso già in condizioni non ottimali, raggiungevano la loro meta dopo un viaggio traumatico che avrebbe reso necessario un intervento di restauro. Dalla metà del XVIII secolo a Parigi era attiva una serie di restauratori che mettevano in pratica metodi innovativi altamente rischiosi, ma che potevano contare sul sostegno di alcuni scienziati. Con il tempo sono state constatate le terribili conseguenze di questi interventi. Le parchettature e, soprattutto,

i trasferimenti di supporto, erano le operazioni più apprezzate, sebbene presupponessero una grave mutilazione della materialità dell'opera. Dopo la caduta di Napoleone, molti dipinti furono restituiti ai Paesi d'origine, in buona parte dopo aver subito restauri di questo tipo.²

La formazione dei restauratori non era specializzata: si istruivano come pittori e poi acquisivano una serie di conoscenze e abilità grazie all'esperienza in laboratori più o meno specializzati. Il più degno di nota fu quello del convento dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, sotto la direzione di Pietro Edwards, con una vocazione scolastica (Perusini 2016, 1: 167-85); a Roma non comparve nulla di simile, ma ci furono comunque rispettati artisti dediti al restauro pittorico, come è il caso di Pietro Palmaroli [fig. 1].³

Palmaroli nacque a Roma nel 1767 e fu il restauratore prediletto dei papi, anche se l'intervento che lo portò alla fama, sulla *Deposizione della Croce* di Daniele da Volterra, fu svolto su committenza francese nella chiesa di Trinità dei Monti. Non disponiamo di informazioni riguardo alla sua formazione artistica né su come intraprese la carriera di restauratore.⁴ Alberto Silvestro, che ha studiato il suo profilo biografico in diverse pubblicazioni (1995; 2006; 2011), punta l'attenzione sul fatto che Palmaroli compiaia come 'scultore' in uno dei registri dell'Archivio del Vicariato di Roma, e suggerisce una formazione in questa disciplina artistica, forse presso la famiglia Malatesta, con cui era imparentato.⁵ Non si conosce la sua attività di pittore, ma è molto probabile che realizzasse copie degli antichi maestri, che gli sarebbero servite da esercizio per il suo mestiere e per guadagnare qualcosa dalla vendita dei dipinti, com'era abituale tra gli artisti che risiedevano a Roma.⁶ I suoi primi passi nel restauro sembrano inquadrarsi nel contesto del mercato romano delle antichità, alimentato da viaggiatori stranieri avidi di oggetti artistici di ogni genere: antichità, dipinti, incisioni, repliche di sculture in terracotta o in bronzo, ecc. La cerchia familiare di Palmaroli faceva parte proprio

² I francesi erano convinti che i dipinti italiani dovessero essere restaurati a Parigi (Hoeniger 2013, 15-28).

³ Vedi Bergeon 1981; 1995; Silvestro 1995; 2006; 2011; Rinaldi 2004; Giacomini 2007a, 169-77; Perusini 2012, 103-28.

⁴ Ségolène Bergeon (1981, 3) segnala che il modo di lavorare di Palmaroli era simile a quello di Giuseppe Zeni (1788-1835), farmacista e restauratore attivo a Padova, ma non suggerisce esplicitamente un rapporto diretto tra i due.

⁵ Silvestro (2011, 656-7 nota 5) si riferisce all'anno 1798, sebbene nel resto dei documenti appaia come pittore. Questo fenomeno si riscontra in altri casi, come quello dello scultore spagnolo Ramón Barba, che trascorse decenni come borsista a Roma e appare come *pittore* in diversi anni: Archivio Storico del Vicariato di Roma (d'ora in poi AVR), *Santa Maria del Popolo*, *Stato delle Anime*, libro 1806-22, anni 1806 e 1807.

⁶ La copia della pittura antica era un esercizio basilare per la formazione e il perfezionamento di qualsiasi artista e i pittori stranieri si recavano a Roma proprio per tale scopo. Molti collezionisti acquisivano copie, alcuni in maniera ingenua, altri su espressa richiesta; un esempio è il caso di Carlo IV che richiese al pittore *pensionado* José de Madrazo diverse copie a dimensione naturale delle figure che appaiono nella *Madonna col bambino e santi* di Tiziano, all'epoca nel Palazzo del Quirinale, oggi nella Pinacoteca Vaticana (Jordán de Urrés y de la Colina 1994, 136).

di questo ambiente, con molti parenti artigiani, tra i quali figuravano intagliatori di cammei, un souvenir molto apprezzato da chi visitava la Città Eterna. Anche la famiglia della moglie, Elisabetta Mugnoz, i cui antenati erano di origine spagnola,⁷ annoverava artigiani dediti a questo

tipo di commercio. I figli di Palmaroli avrebbero continuato la tradizione familiare: alcuni furono intagliatori di cammei, mosaicisti o incisori, e uno di loro, Felice, fu pittore-restauratore proprio come il padre, anche se di minor rilevanza (Silvestro 2011).

2 Restauratore di successo ed erudito

Nonostante ci siano ancora molte lacune a proposito dell'attività di Palmaroli, disponiamo di alcuni suoi scritti relativi ai lavori eseguiti. Non era abituale lasciare traccia scritta degli interventi, tantomeno nell'ottica di una possibile pubblicazione, circostanza che denota un livello di erudizione sopra la media.⁸ Forse l'aspetto più notevole di questi testi è l'ostinazione con cui egli giustifica la necessità delle proprie operazioni, considerate da lui imprescindibili, sebbene non sempre ideali. In essi si ripetevano una serie di elementi: Palmaroli descriveva il cattivo stato in cui versavano le opere prima del suo intervento, ricercava le cause del deterioramento, e infine arrivava a segnalare che alcune delle operazioni proposte erano poco auspicabili e che si potevano applicare soltanto in casi estremi e di assoluta necessità. In generale, si tratta di testi brevi in cui dà sintetiche informazioni sulle operazioni effettuate; essi costituiscono una valida testimonianza sui criteri utilizzati e sulla sua visione del restauro, anche se non sono esaurienti riguardo ai metodi e i materiali utilizzati.

Il primo scritto conservato del restauratore romano fa riferimento all'intervento sulla *Deposizione* di Volterra, e fu inviato come lettera a Giuseppe Antonio Guattani, rispettata figura del panorama artistico romano, per essere pubblicata nel suo compendio enciclopedico sulle belle arti a Roma (Palmaroli 1811). Palmaroli rivelava che per anni le condizioni della chiesa della Trinità erano state deplorabili. Senza un tetto che ne proteggesse l'interno, gli affreschi erano stati esposti all'inclemenza del tempo, il che aveva obbligato a prospettare una soluzione drastica per salvarli, pur cercando di adottare il metodo più rispettoso possibile. Applicò un innovativo procedimento di rimozione della pittura murale, che avrebbe sostituito il tradizionale strappo, con cui si perdevano una grande quantità di

pittura e tutti i dati sottostanti, e lo stacco a massello, che comportava un'enorme difficoltà di manipolazione e trasporto, oltre all'impossibilità di effettuare l'operazione in un'unica soluzione in caso di opere di grandi dimensioni. Questo nuovo metodo consisteva nella rimozione della superficie pittorica insieme all'intonaco, in modo tale da conservare la consistenza originaria irregolare e, con essa, parte della sua essenza murale; inoltre, si poteva realizzare in un'unica volta, si alleggeriva il peso e si otteneva una sufficiente flessibilità per montarlo su una tela, come se si trattasse di una foderatura tradizionale (Giacomini 2007a, 170-2). Il restauratore sosteneva l'assoluta necessità del distacco a causa delle circostanze concrete in cui si trovava il dipinto, pur ribadendo che l'ideale fosse evitare, per quanto possibile, questo tipo di intervento affinché le opere rimanessero *in situ* e sul loro supporto originale. Risiede qui, nel modo di giustificare le sue azioni, la grande differenza rispetto ad altri interventi dell'epoca che si realizzavano in maniera praticamente sistematica; ciò contrasta con l'atteggiamento dei restauratori francesi a Parigi e i loro trasferimenti di supporto da tavola a tela, vantati come interventi quasi miracolosi e considerati unicamente nei loro presunti aspetti positivi. Il dipinto di Volterra si può continuare ad ammirare, ancora oggi, nella sua ubicazione originale nella cappella Orsini, sebbene staccato dal muro e trasferito su tela (Giacomini 2016). Questo restauro ebbe enormi ripercussioni all'epoca, sia dentro che fuori Roma.

Dopo quest'impresa, Palmaroli venne invitato dal suo amico, il chimico Lorenzo Marcucci, a collaborare a un'altra pubblicazione, questa volta di taglio scientifico, incentrata sui materiali utilizzati nella pittura a olio da un punto di vista chimico-analitico.⁹ I contributi di Palmaroli si trovano nel capitolo dedicato alla pratica pittorica a olio nella scuola fiorentina, veneziana

⁷ Il nonno paterno, Ignacio Muñoz, era originario di Cuenca (Silvestro 1995, 12).

⁸ Senza entrare nel merito della pubblicazione di trattati specifici di restauro risalenti alla seconda metà del XIX secolo (quelli di Giovanni Secco Suardo, Ulisse Forni e Giovanni Bedotti in Italia o quello di Vicente Poleró in Spagna), si conservano alcuni manoscritti del già menzionato Pietro Edwards a Venezia e di suo figlio Giovanni (O'Kelly Edwards, Edwards 2004; Mazzaferro 2015). In Francia invece era più frequente la pubblicazione di brevi scritti sugli interventi in riviste e giornali come il *Mercure de France* o il *Journal de Trévoux* (Massing 2016, 283 nota 3).

⁹ Marcucci 1813; vi è una seconda edizione del 1816.



Figura 2
Giulio Romano, *Pala Fugger / Sacra famiglia*. 1522.
Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima

e fiamminga (Marcucci 1813, 199-240), segno che era ormai considerato un esperto di pittura antica e tecniche pittoriche. Questi appunti non riguardano il restauro propriamente detto, ma suggeriscono l'idea che i restauratori dovessero disporre di una serie di conoscenze teoriche e tecniche per esercitare la professione, e ci mostrano come Palmaroli, sotto la definizione di *ristauratore di quadri antichi*, divenne un autentico *connaisseur* della pittura antica.

Il crescente riconoscimento del restauratore lo portò nel 1814 a lavorare alle dipendenze di Vincenzo Camuccini - recentemente nominato Ispettore della Pubblica Pittura dello Stato Pontificio da Pio VII -, prima in maniera esclusiva e poi insieme al restauratore Giuseppe Candida, in un'intensiva campagna di restauro che comprendeva tutti i dipinti esposti (indipendentemente dalla proprietà) e che durò

fino al 1824.¹⁰ Il suo impegno non doveva essere esclusivo, giacché nel 1818 si stava occupando di un incarico ricevuto dalla corte di Napoli, stando a una lettera di Camuccini (Giacomini 2007a, 172 nota 117), oltre che da altri clienti stranieri, come alcuni familiari di Napoleone o l'imperatore d'Austria. Durante questa fase, intervenne su importantissime opere pittoriche di maestri quali Raffaello, Domenichino, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Caravaggio o Masolino.¹¹ Tutto induce a pensare che Palmaroli fosse stato scelto per il suo innegabile prestigio, e che forse le autorità pontificie stesse avessero imposto a Camuccini di avvalersi della sua collaborazione (Giacomini 2007a, 169). Il fatto è che le divergenze tra i due si inasprirono al punto che l'ispettore screditò diversi lavori di Palmaroli, incluso quello della *Deposizione*, sul quale Camuccini intervenne dieci anni dopo.¹² Questo affronto era forse originato

¹⁰ Sull'attività di Camuccini a Roma agli inizi del XIX secolo vedi Giacomini 2007a, in particolar modo su Palmaroli (169-77), dove raccoglie un buon numero di opere che restaurò durante gli anni al servizio dello Stato pontificio.

¹¹ Per approfondire questa informazione rimando alla nota 3.

¹² L'intervento sarebbe stato effettuato da Pietro Camuccini, fratello di Vincenzo, benché tradizionalmente sia stato attribuito a quest'ultimo (Giacomini 2007b, 180).



Figura 3
James Irvine, *Autoritratto*. 1825. Edimburgo, Royal
Scottish Academy of Art & Architecture, N. 1998.026

dal fatto che l'ispettore vedeva minacciata la sua autorità; a Camuccini non piacque che il cardinale Pacca non rispettasse la gerarchia e si rivolgesse direttamente a Palmaroli per commissionargli alcuni incarichi senza precedentemente consultare lui o l'Accademia di San Luca, e chiese spiegazioni che vennero disattese dal Camerlengo. In un'altra lettera indirizzata a Francesco Laboureur, presidente dell'Accademia di San Luca, diceva di non fidarsi più di Palmaroli a causa dei danni procurati dai suoi interventi sull'affresco di Volterra e sul ciclo sulla *Vita di Santa Caterina* di Masolino nella chiesa di San Clemente (Rinaldi 2004, 258). È possibile che Palmaroli agisse in modo troppo indipendente, scavalcando i dettami dell'ispettore, o che questi non fosse capace di imporre le proprie direttive al subordinato; ciò che è evidente, come segnala Federica Giacomini (2007a, 161), è una mancanza di unità in termini di criteri e metodologia, che presuppone una differenza abissale tra le pratiche di restauro a Roma e nella Venezia di Edwards. Tuttavia, gli attacchi di Camuccini non riuscirono a screditare il restauratore, che continuò a lavorare sia per i papi che per altri committenti.

Un altro intervento di cui Palmaroli lasciò una testimonianza scritta fu quello sulla *Pala Fugger* di Giulio Romano nella chiesa di Santa Maria dell'Anima (Palmaroli 1819) [fig. 2], la quale fu oggetto di disputa tra Carlo Fea, Commissario alle antichità, e Camuccini (Rinaldi 2004, 258; Giacomini 2007a, 44, 174). Il dipinto aveva subito gravi danni a causa di una piena del Tevere e conservava le tracce di due restauri antichi in cui si era ecceduto con le ridipinture. I pannelli che costituivano il supporto si erano separati e parte del legno era marcito a causa dell'azione dell'acqua. L'intervento strutturale consistette nel raddrizzare le deformazioni e riunire le tavole; fu necessario inoltre tagliare le parti marce e innestarle con legno ben trattato, fatto aderire con colla e cavicchi di legno. Palmaroli pulì la superficie del dipinto e tolse le antiche ridipinture che nascondevano la qualità pittorica originaria. Infine, stuccò le lacune con gesso per la doratura e reintegrò il colore, limitandosi a riempire soltanto le parti rotte del quadro. Sebbene manchino informazioni sui materiali utilizzati (i prodotti per la pulitura o il tipo di agglutinante dei colori) e vengano omesse



Figura 4 Anton van Dyck, *Carlo I*. 1635-36. Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 404420

alcune operazioni (come il consolidamento o la verniciatura), i documenti ci danno un'idea del modo di Palmaroli di restaurare le tavole. Un tipo di intervento che potremmo considerare *antiquato* se paragonato ai metodi francesi in voga in quegli stessi anni (assottigliamenti dello spessore delle tavole, parchettature e trasferimenti di supporti),

ma molto più rispettoso dell'opera e della sua materialità. Si limitava a ritirare le parti più danneggiate e sostituirle con un legno che doveva rispondere a requisiti specifici ed essere perfettamente asciutto per evitare possibili danni a causa dei movimenti, proprio come da prassi contemporanea.

3 La clientela internazionale e il mercato dell'arte

Nei primi decenni del XIX secolo a Roma si respirava ancora l'atmosfera del Grand Tour, poiché continuava a essere la meta principale di numerosi artisti, viaggiatori ed eruditi di tutto il mondo. Non v'è dubbio che chi passò per la Città Eterna in questi anni ebbe l'opportunità di conoscere il lavoro di Palmaroli e si premurò di accrescerne la reputazione, come testimoniano le memorie dell'artista francese Elisabeth Vigée Le Brun sul suo viaggio a Roma, nelle quali ricordava di aver

visto il dipinto di Volterra in pessime condizioni ma di essere stata assicurata che fosse stato perfettamente restaurato (Mazzocca 2004, 76-82).

Il restauratore, oltre a contare sul beneplacito delle autorità pontificie, disponeva di una clientela che includeva collezionisti stranieri. Di fatto, il suo primo grande incarico, quello della *Deposizione*, gli fu commissionato da un'autorità straniera. L'importanza di quell'incarico (l'affresco di Volterra era considerato il capolavoro più prestigioso a



Figura 5
Guido Reni, *La Fortuna*. Collezione privata
Danimarca. Christie's London
(Lotto 18, 5 luglio 1991)

Roma, secondo soltanto alla *Trasfigurazione* di Raffaello), proprio come segnala Simona Rinaldi (2004, 255), implicava necessariamente una precedente e fortunata traiettoria professionale del restauratore, che, all'epoca aveva già circa quarant'anni.

Le occupazioni di Palmaroli, che suole apparire come 'pittore' negli archivi del Vicariato di Roma,¹³ furono diverse; oltre al suo lavoro come

pittore-restauratore, si dedicò al commercio d'arte e all'esportazione di quadri antichi, attività che l'avrebbero messo in contatto con molti collezionisti e appassionati stranieri.¹⁴ Tra questi amanti delle arti ai quali prestò i suoi servizi si trovano alcuni familiari di Napoleone, come lo zio il cardinale Fesch e il fratello Luciano Bonaparte;¹⁵ l'ambasciatore austriaco Ludwig von Lebzeltern; l'imperatore d'Austria Francesco

¹³ AVR, *Sant'Andrea delle Fratte, Stato delle Anime*, 1801. In *La Strada Gregoriana di mano manca*, n. 238, è indicato come: «Sig. Pietro Palmaroli Pittore 33».

¹⁴ La compravendita di oggetti d'arte era un'attività abituale tra i restauratori perché combinavano la conoscenza dell'arte antica e il contatto con i collezionisti, e abbiamo visto che l'ambiente familiare di Palmaroli era orientato al mercato artistico. Come esempi noti in quelle stesse date, possiamo citare i fratelli Camuccini in Italia e José Bueno in Spagna (Giacomini 2007a; 2007b; Martínez Plaza 2018, 57).

¹⁵ Luciano gli commissionò il restauro di alcuni dipinti di sua proprietà: *Le nozze di Cana* di Annibale Carracci, *La guarigione del cieco* e *la Resurrezione del figlio della vedova* di Ludovico Carracci, *Cristo davanti a Pilato* di Hontorst e *la Madonna dei candelabri* di Raffaello (Perusini 2012, 111).



Figura 6
Il Garofalo,
San Girolamo in meditazione.
Ca. 1520-25. New Orleans, Isaac
Delgado Museum, 61.78

I,¹⁶ gli inglesi Kinnaird¹⁷ e James Irvine,¹⁸ e il re spagnolo Carlo IV, esiliato a Roma (Bergeon 1981, 4; 1995, 8; Rinaldi 2004, 257).

L'associazione di Palmaroli con Irvine ci permette di indagare la traiettoria professionale del restauratore precedente alla *Deposizione*, che finora non è stata trattata. James Irvine (1757-1831) fu un pittore e un mercante scozzese che visse a Roma tra il 1800 e il 1811, pur avendo già compiuto un primo viaggio in Italia qualche anno prima. Durante la permanenza a Roma, esercitò come agente dei collezionisti inglesi Buchanan, Gordon e Champernowne (Brigstocke 2012). William Buchanan (1777-1864), avvocato, mercante e appassionato d'arte, pubblicò un libro in due volumi intitolato *Memoirs of Painting, with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England Since French Revolution* (Buchanan 1824),¹⁹ in cui, dopo un breve riepilogo della storia universale della

pittura, enumerava le grandi collezioni europee di pittura del momento, segnalava le condizioni di opere capitali in rapporto al mercato artistico e raccontava fatti concernenti le importazioni di dipinti in Inghilterra, un compito nel quale lui stesso giocò un ruolo importante, insieme a Irvine e altri colleghi. Suo cognato, Alexander Gordon (ca. 1754-1849), era un commerciante delle Indie Orientali che viveva in Scozia e che fu un grande compratore di dipinti tramite Irvine, molti dei quali furono restaurati da Palmaroli. Infine, Arthur Champernowne (1767-1819) era un collezionista e mercante d'arte di Devon, in Inghilterra, che esportò opere dalla capitale pontificia dalla fine del XVIII secolo; fu socio di Buchanan nei suoi affari speculativi tra il 1802 e il 1806, anche se Irvine continuò a lavorare per lui a Roma fino al 1811 (Brigstocke 2012, 436 e 440).

Irvine seppe approfittare del movimento di oggetti artistici e dell'assenza di controllo

¹⁶ Il restauro del quadro di Giulio Romano di Santa Maria dell'Anima, la Pala Fugger, fu un'iniziativa dell'imperatore austriaco.

¹⁷ Si può trattare di Charles Kinnaird (1780-1826), 8th Lord Kinnaird, (<https://www.lordbyron.org/persRec.php?choose=PersRefs&selectPerson=LdKinna8>) o anche di William Kinnaird, l'editore di *Stuart's Athens*, che si trovava a Roma nel 1817, come attesta il necrologio dell'architetto Sir Charles Barry («The late Sir Charles Barry» (1860). *The Builder*, 18(902), 305-7; 305).

¹⁸ In alcune pubblicazioni Irvine viene citato come Irwin.

¹⁹ Nelle sue pagine Buchanan elogia i lavori di restauro di Bonnemaison e, soprattutto, il lavoro di trasposizione di dipinti di Hacquin nel volume I (ai quali faremo riferimento più avanti) e menziona Palmaroli (Buchanan 1824, 2: 274).



Figura 7
Perino del Vaga, *Natività*. 1534.
Washington, D.C.
National Gallery of Art, 1961.9.31

imperante nei convulsi anni dell'occupazione francese.²⁰ Effettuò compravendite di opere d'arte all'interno di una fitta rete di mercanti, restauratori, esportatori e collezionisti locali e stranieri. Le sue nuove occupazioni lo distolsero dalla pittura e dalla scrittura del grande libro sull'arte dell'antichità, progetto che coltivava quando aveva deciso di trasferirsi in Italia. Conosciamo i dettagli dell'attività di Irvine (clienti, fornitori e contratti) grazie ai suoi minuziosi libri dei conti e alla sua corrispondenza, essenziali per analizzare il mercato artistico in Italia all'inizio

dell'Ottocento.²¹ Nel 1801, Irvine spedì 26 dipinti di maestri italiani e fiamminghi in Inghilterra e continuò con esportazioni in Inghilterra e a Venezia negli anni successivi (Brigstocke 2012, 441). La sua provvigione come mercante era del dieci per cento sul prezzo finale di vendita, ma ciò che ci interessa qui è il suo rapporto con Palmaroli, che inizia nel 1801 e dura fino alla partenza del britannico nel 1811. Il restauratore appare costantemente nei libri dei conti, in particolar modo tra il 1802 e il 1804, e quasi sempre retribuito per la pulitura di dipinti di maestri conosciuti, in un'unica occasione

²⁰ La stessa cosa accadde con il mercato e le esportazioni di arte in Spagna tra il 1808 e il 1814. Alcuni personaggi agirono al margine della legge e finirono con l'essere processati, nonostante la prossimità alle autorità, come Frédéric Quilliet (Lasso de la Vega 1933).

²¹ I libri e altri documenti di archivio sono trascritti e pubblicati, insieme a un capitolo introduttivo, in Brigstocke 2012.



Figura 8 Giulio Romano e Francesco Penni (prima attribuito a Raffaello), *La Visitazione*. Ca. 1517. Madrid, Museo Nacional del Prado, P000300



Figura 9 Vicente López, *Pedro Gómez Labrador*. Ca. 1834. Barcellona, MNAC, N. 497131

per la foderatura di un quadro,²² sebbene altre volte non vengano specificate né le opere né i lavori effettuati. Le somme percepite sono variabili, ma risultano tutte molto basse se paragonate al restauro di un quadro per l'ambasciatore d'Austria per il quale incassò 100 piastre (Rinaldi 2004, 257). Per esempio, il 31 maggio 1801 gli vennero pagate 60 piastre per la pulitura di due Guido [Reni], e soltanto 16 per la pulitura di tre quadri qualche mese dopo (Brigstocke 2012, 336). L'anno successivo l'ammontare continua a diminuire in quantità che oscillano tra 1 e 25 piastre. Degna di nota è la differenza tra le cifre percepite, soprattutto l'alto prezzo del *Lairesse* (25 piastre) rispetto alla somma molto più bassa per un'opera di Velázquez (2 piastre per la pulitura del ritratto di papa *Innocenzo X*), che possiamo ipotizzare fosse una copia, sebbene non venga indicata come tale nei documenti – come probabilmente accadde

anche per molti altri dipinti. La variazione nei costi del lavoro potrebbe dipendere dalla qualità dell'opera, dalle dimensioni o dalla difficoltà dell'intervento. D'altro canto, va segnalato che sono presenti anche alcune somme di cui non si specifica la causale; può darsi che i due avessero un conto aperto, con stanziamenti che completerebbero la remunerazione percepita per i suddetti quadri, ma non possiamo scartare l'ipotesi che si riferiscano ad altri incarichi.

Palmaroli non è l'unico restauratore ad apparire nei conti di Irvine, benché il suo nominativo sia il più frequente. Sporadicamente fece ricorso a Rouby e a Felice Affricani, quest'ultimo per la foderatura di diversi dipinti, e ai restauratori di vasi etruschi Burri e Roccaggioni, giacché la sua attività di *dealer* non si limitava esclusivamente ai quadri (Brigstocke 2012, 319, 326, 433, 435, 436 e 445).

²² Per aver pulito e foderato un dipinto di Domenichino datato 6 gennaio 1805 (Brigstocke 2012, 319).

Si sono potuti identificare e localizzare alcuni dei dipinti sui quali intervenne Palmaroli; va però considerato che i libri contabili sono incompleti ed è quindi ipotizzabile che abbia lavorato su un numero più ampio di opere. Il triplo ritratto di *Carlo I* di Van Dyck è una delle opere più notevoli che Palmaroli restaurò per Irvine; eseguita dal pittore di camera del monarca inglese, fu inviata a Bernini perché ne traesse un busto in marmo (oggi andato distrutto). Irvine la comprò a Roma per la società di Buchanan e Champernowne, e nel 1822 fu acquisita da Giorgio IV, entrando a far parte, nuovamente, della Royal Collection britannica (Brigstocke 2012, 346 e 457; Alsteens, Eaker 2016, 198).²³

L'artista con il maggior numero di opere restaurate da Palmaroli è Guido Reni. La più conosciuta è *La Fortuna*, acquisita da Irvine per Gordon e poi riapparsa sul mercato artistico alla Christie's di Londra nel 1991.²⁴ Le altre opere di Reni sono due pezzi senza titolo su cui intervenne nel 1801 (le prime che restaurò per Irvine) che per le date e il destinatario coinciderebbero con la *Giuditta e Oloferne* e la *Lucrezia* provenienti da Palazzo Spada, comprate da Irvine per Gordon e che si ritengono delle copie dipinte dal cardinale Spada sulla base degli originali, oggi nella Sedlmayer Gallery di Ginevra (Colomer 2006, 226-7) e nel Neues Palais di Postdam;²⁵ due dipinti su rame, una *Trinità* e un *Martirio di San Pietro* (ne appaiono almeno due con lo stesso tema); e una *Madonna con angeli*, che si può ricollegare a una copia o a una versione dell'affresco della *Vergine che cuce* di Guido Reni nel Palazzo del Quirinale (Brigstocke 2012, 336, 462-5).

Di Tiziano figurano due dipinti, una *Madonna con bambino e santa Caterina* (si può trattare di

quella della Fondazione Magnani Rocca di Parma)²⁶ e un altro per cui si indica un pagamento di 8 piastre «To D^o p^d Palmaroli for cleaning the *Dead Colour* by Titian» il 13 aprile del 1803.²⁷ Palmaroli pulì altri due di Albano [Francesco Albani] acquisiti da Irvine per Gordon, sebbene il primo, *Mercurio e Argos*, sarebbe servito da pagamento parziale per il secondo, un *Riposo durante la fuga in Egitto*; entrambi furono foderati da Felice Affricani prima di passare nelle mani di Palmaroli, sebbene non sia stato possibile identificarli (Brigstocke 2012, 336, 450). Tra i Carracci, pulì una piccola *Annunciazione* di Annibale (per Gordon) e una *Carità* di Ludovico (per Buchanan), inviata da Genova, dove Irvine faceva affari (Brigstocke 2012, 336, 346, 452, 453). Palmaroli restaurò anche un paesaggio di Claude [Lorraine], che può corrispondere a quello descritto in una lettera di Buchanan in cui sarebbero rappresentati un'alba e un tempio con figure egizie (Brigstocke 2012, 346, 454). Non figura il soggetto del Domenichino che Palmaroli pulì e foderò, ma dalla data si potrebbe trattare della *Maria Maddalena in Gloria* che fece parte della collezione di Champernowne e che si ritiene essere una copia o una versione di quella conservata all'Hermitage (326, 455).²⁸

Palmaroli pulì un *San Geronimo* del pittore del primo Cinquecento noto come Il Garofalo, inviato poi a Champernowne e che, senza essere inequivocabilmente identificato, si presuppone sia quello custodito al New Orleans Museum of Art.²⁹ Del Guercino figura un quadro di cui non si menziona il tema, ma dal raffronto delle date potrebbe essere la *Madonna col bambino*, portato da Genova da Irvine per Champernowne (Brigstocke 2012, 325 e 461). Palmaroli restaurò due paesaggi di Poussin (entrambi per Gordon),

²³ Catalogo online della Royal Collection Trust: <https://www.rct.uk/collection/search#/7/collection/404420/charles-i-1600-1649>.

²⁴ Questa versione differisce da quella della Pinacoteca Vaticana perché la figura femminile regge una corona invece di un sacchetto di monete. Sulle diverse versioni, vedasi: Pepper, Mahon 1999; Brigstocke 2012, 462; Sito internet di Christie's: https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=6238439.

²⁵ Catalogo online della Fondazione dei Castelli e Giardini prussiani Berlino-Brandeburgo: <https://brandenburg.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=11893>.

²⁶ Brigstocke 2012, 476. Catalogo online della Fondazione Magnani Rocca: <https://www.magnanirocca.it/tiziano-sacra-conversazione/>.

²⁷ Non sappiamo a quale schizzo di Tiziano possa fare riferimento questo documento. Inoltre, Bergeon (1981, 4) e Rinaldi (2004, 257) assicurano che Palmaroli restaurò per Irvine il *Baccanale* di Tiziano del Prado, ma non è possibile giacché era nelle Colecciones Reales spagnole già nel 1658 (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-bacanal-de-los-andrios/c5309744-5826-48ac-890e-038336907c52>). È possibile che l'equivoco si debba a una confusione con il dipinto *Bacco e Arianna* (NG35) dello stesso autore appartenente alla stessa serie commissionata dal duca di Ferrara, che venne acquisito da Irvine per Buchanan a Roma nel 1806, e nella National Gallery di Londra dal 1826 (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne#VideoPlayer95809>). Il dipinto è stato pulito ma non ci sono prove che Palmaroli fosse responsabile, anche se è molto probabile (Buchanan 1824, 1: 116-17; 2: 135-6, 142-3, 173-4 e 277; Lucas, Plesters 1978; Bergeon 1995, 8; Dávila 1999, 62; Brigstocke 2012, 351, 354 e 476).

²⁸ Catalogo online del Museo Hermitage: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/31686>.

²⁹ Prima chiamato Isaac Delgado Museum (Brigstocke 2012, 344, 356 e 459). Catalogo online del New Orleans Museum of Art: <https://noma.org/collection/meditation-of-saint-jerome/>.

uno piccolo per 1 piastra e un altro di dimensioni più grandi per 3, che potrebbe essere uno a tema mitologico con *Mercurio e Argos* (Brigstocke 2012, 336 e 468). Altre opere su cui intervenne furono un paesaggio di Salvator Rosa, un dipinto con soggetto *La predica di san Giovanni Battista*, un'Adorazione dei pastori di Sassoferrato, due paesaggi di Wilson e un altro di Giovanni Francesco Bolognese, una *Maddalena* e una *Vergine con Bambino addormentato* di Schedoni, oltre a un ritratto di *Innocenzo X* di Velázquez, ancora da identificare e destinato a Buchanan e Champernowne, sebbene ne figurino un altro dello stesso tema e autore per Gordon, che non sappiamo se venne restaurato (Brigstocke 2012, 336, 337, 341, 343, 351, 354, 465, 470, 475 e 478).

A parte i lavori come restauratore, Palmaroli vendette alcuni dipinti a Irvine nel 1804: due di Salvator Rosa per 50 corone (più 8 per pulirli) e un altro di Agostino Carracci per 20, il che dimostra che esercitò anche come mercante d'arte (319, 325, 443). Inoltre, sono annotati pagamenti di grandi cifre nelle date in cui Irvine si trovava a Firenze, il che ci fa supporre che Palmaroli si sia occupato di alcuni dei suoi affari a Roma durante la sua assenza (330). Anche Irvine depositò elevate somme per commissioni e acquisti di quadri a Camuccini, tra i quali figurano un *Venere e Adone* di Tiziano³⁰ per 1.225 corone e un altro Tiziano per 1.550 piastre (319, 326, 328, 435-6). Simona Rinaldi fa risalire l'inizio della relazione tra Palmaroli e Camuccini al contesto del commercio di antichità e, effettivamente, è dimostrato che condivisero la clientela (Rinaldi 2004, 257-8).

Anche Palmaroli si occupò di operazioni per alcuni dei contatti di Irvine. Nella corrispondenza del mercante scozzese con Giovanni Battista Paroldo, un altro agente e intermediario a Genova, si menziona Palmaroli come restauratore in diverse

occasioni, in particolar modo per un quadro inviato dalla capitale della Liguria per essere venduto a Roma, un lavoro pagato direttamente da Paroldo, stando a queste lettere. Questi sembra incalzare Irvine affinché terminasse il restauro del suo Perino [del Vaga] e ne organizzasse la vendita, forse a Luciano Bonaparte, che era appena giunto a Roma; poco dopo, lo stesso Paroldo realizzò negoziazioni con il viceré d'Italia, che si trovava a Milano. Anche Irvine ne trattò la vendita con Buchanan, sebbene senza successo (Brigstocke 2012, 387-90, 396-7, 402-4, 444). Palmaroli dovette proseguire i rapporti con Paroldo a prescindere da Irvine, giacché, dopo un'interruzione nella corrispondenza tra i due, questi la riprese attraverso il restauratore poiché aveva perduto l'indirizzo dello stesso Irvine. Probabilmente Palmaroli fece da intermediario di Paroldo in alcune delle sue vendite, il che poté causare alcuni dissapori con Irvine. In una lettera, Paroldo assicurava a Irvine che Palmaroli non l'aveva mai nominato in relazione proprio alla vendita del Perin [Perino del Vaga], adducendo forse una desiderata commissione del mercante scozzese (Brigstocke 2012, 404). Questo dipinto, dopo anni di negoziazioni, passò nelle mani del cardinale Fesch,³¹ zio di Napoleone, e tutto fa pensare a Palmaroli come intermediario, oltre che restauratore. Il quadro, proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Consolazione di Genova, rappresenta una *Natività* e si trova attualmente nella National Gallery of Art di Washington³² (467).

Per quanto riguarda il mercato artistico, Palmaroli si occupò inoltre di richiedere licenze di esportazione di dipinti.³³ Tutti questi affari dovettero ampliare la sua clientela e aumentare la sua fama, soprattutto tra gli stranieri a Roma, fama che sicuramente si creò a prescindere dal suo legame con Irvine.

4 Palmaroli e il rapporto con la Spagna

Tra i contatti e la clientela del restauratore andrebbe incluso anche il contesto spagnolo a Roma. Alcune pubblicazioni riportano che Palmaroli lavorò per Carlo IV di Spagna durante il suo esilio romano, sebbene scarseggino dati precisi (Bergeon 1981, 4; Rinaldi 2004, 257). Il re

deposto giunse a Roma nel 1812 come prigioniero di Napoleone, ma tra gli onori di un monarca.³⁴ Lo accompagnavano la moglie Maria Luisa di Parma, buona parte della sua corte e un gran numero di domestici. I re spagnoli rimasero nella Città Eterna fino alla morte di entrambi nel 1819,

³⁰ *Venere e Adone* (n.49.7.16) oggi al Metropolitan Museum of Art ([https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437826?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Titian+\(Tiziano+Vecellio\)&offset=0&rpp=20&pos=2](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437826?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Titian+(Tiziano+Vecellio)&offset=0&rpp=20&pos=2)).

³¹ Il cardinale Fesch fu cliente di Palmaroli, restaurò e trasportò su tela i dipinti murali della *Visitazione* di Sebastiano del Piombo e *Nettuno e Anfitrite* di Giulio Romano, che si trovavano nella chiesa di Santa Maria della Pace (Perusini 2012, 111).

³² Catalogo online della National Gallery of Art, Washington: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46130.html>.

³³ ASR, Camerale II, Busta 5, fasc. 225 (cit. in Rinaldi 2004, 257 e 264 nota 14). ASR, Camerale II, b. 15, 1804, n. 136 e 148; 1805 n. 206; maggio 1806 f. 271; nov. 1806 f. 24; marzo 1808 (cit. in Brigstocke 2012, 443).

³⁴ Sull'esilio romano di Carlo IV: Smerdou Altolaquirre 2000.

a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro. È ben nota la passione collezionistica di Carlo IV sin dalla giovinezza, alla quale non rinunciò dopo aver perso la corona, nonostante le ristrettezze economiche in cui versava (Madrazo 1884, 303-13; Sancho 2008; García-Frías 2011). L'assegno economico durante l'esilio, prima concesso da Napoleone e poi dal figlio Ferdinando VII, risultava insufficiente per soddisfare il suo elevato standard di vita. A Roma comprò alcune proprietà, come l'ex convento di Sant'Alessio e un palazzo ad Albano.³⁵ I re si stabilirono prima a Palazzo Borghese su concessione del cognato di Napoleone, che si era imparentato con questa stirpe nobiliare grazie al matrimonio della sorella; e, in seguito, a Palazzo Barberini, in cui affittarono delle stanze nel piano principale.³⁶ Tuttavia, il loro obiettivo era avere un palazzo urbano proprio nell'antico convento gerolamino sul colle Aventino, con le trasformazioni necessarie a ricavare un'importante galleria con dipinti di tutte le scuole, in particolar modo quella italiana (Sancho 2008, 11; García-Frías 2011, 219). Carlo IV fu un grande collezionista di diversi oggetti artistici, specialmente di orologi, la sua vera passione. Nell'inventario dei beni alla sua morte, redatto dai pittori José de Madrazo e Juan Antonio Ribera, figurano 688 quadri acquisiti a Roma nel corso di poco più di sei anni. Spiccano i nomi di alcuni grandi maestri italiani, benché la qualità generale fosse piuttosto discreta e ci fossero molte copie. Si classificarono secondo il valore in buoni (173 dipinti), medi (185 dipinti) e pessimi (282 dipinti), oltre ad altri 48 di autori viventi che non erano stati valutati (García-Frías 2011, 217-18).

La collezione non sembra seguire nessuna pianificazione o motivazione concreta, risponderebbe piuttosto a una smania di accumulo, come suggerisce García-Frías (2011, 215). Altri autori, come Rose-de Viejo (1983, 1: 134-7), hanno invece segnalato criteri per soggetto, con una preferenza per temi devozionali che bene

si spiegano con l'indole spirituale del re, e per carattere decorativo; tuttavia, bisogna tenere conto di altre questioni come la disponibilità e il prezzo delle opere. Un buon numero di dipinti presenti sul mercato proveniva da enti ecclesiastici soppressi dalle autorità francesi.³⁷ Non abbiamo dati sui canali di acquisizione del re, tranne alcune annotazioni a margine dell'inventario che suggeriscono un temperamento impetuoso e una scarsa riflessione nell'acquisto di dipinti di qualità mediocre da venditori ambulanti.³⁸ Tuttavia, si sono fatti diversi nomi come possibili consiglieri o mediatori che poterono agevolare le sue acquisizioni (Rose-De Viejo 1983, 2: 724, 733 nota 21; García-Frías 2011, 216-17). Uno di questi è Manuel Godoy, precedentemente segretario di Stato e Principe della Pace, che continuava a essere il favorito del re e che l'aveva accompagnato nell'esilio, nonostante gli infruttuosi tentativi di Ferdinando VII per separarlo dai genitori. Proprio come Carlo IV, Godoy era un grande amante delle arti. Durante la sua lunga permanenza a Roma fu nominato accademico onorario dell'Accademia di San Luca, fu mecenate di artisti stabiliti nella Città Eterna, creò la sua personale collezione di dipinti e antichità (con caratteristiche simili a quella del re, benché in numero inferiore, con 300 dipinti circa), e promosse scavi archeologici nei terreni della sua villa.³⁹

Possono aver consigliato il re (e il suo favorito) anche i pittori di camera in esilio, i *pensionados* José de Madrazo e Juan Antonio Ribera⁴⁰ i quali, da buoni conoscitori della collezione, si incaricarono di realizzare l'inventario alla morte di questi. Madrazo si trovava a Roma da quasi un decennio quando arrivò Carlo IV ed era già coinvolto nello scenario artistico della città,⁴¹ fungendo così da tramite ideale con l'ambiente culturale locale e con le personalità – pittori, scultori e mercanti – che vi risiedevano.

Si è valutato, inoltre, un coinvolgimento di Vincenzo Camuccini, il pittore di maggior

³⁵ Quest'ultimo acquisito dal principe Corsini nel 1816 per 140.000 scudi (Madrazo 1884, 309; Sancho 2007; García Sánchez 2003).

³⁶ Dal 1814 fino alla sua morte nel 1819, benché dal 1816 avesse acquisito il palazzo a Sant'Alessio (Sancho 2008, 11-12).

³⁷ Un esempio della collezione di Carlo IV è la *Fuga in Egitto* di Alessandro Turchi il Veronese o l'Orbetto, proveniente dalla chiesa di San Romualdo di Roma (García-Frías 2011, 215).

³⁸ Si riferisce a due quadri attribuiti a Rosa di Tivoli (Philipp Peter Roos) che Carlo IV acquistò mentre andava a Sant'Alessio (Sancho 2008, 12-13).

³⁹ Il duca d'Alba visitò le collezioni di entrambi durante la sua permanenza a Roma e scrisse sul suo diario: «Ho visto Palazzo Barberini che è dove vivevano ora i nostri re genitori, ci sono bei dipinti che hanno comprato a Roma [...] da lì sono andato in un altro Palazzo dove c'è la collezione di Pittura del Principe della Pace ci sono belle cose e alcune che valgono poco e altre pessime» (cit. in García Sánchez 2012, 157 nota 53). Su Godoy a Roma, vedasi: Bocca 1965; Rose-De Viejo 1983, 2: 720-73; 2001; García Sánchez 2006.

⁴⁰ Si sa che occasionalmente entrambi restaurarono dipinti, per cui è probabile che si siano anche occupati della cura della collezione e dell'intervento sui dipinti che ne avessero necessità (Jordán de Urríes y de la Colina 1994, 144-6; Navarrete 1999, 396).

⁴¹ Su Madrazo a Roma: Jordán de Urríes y de la Colina 1992; 1994; Moraleda Gamero 2023.

prestigio a Roma, che dipinse una *Deposizione di Cristo morto* per Carlo IV nel 1816⁴² e che faceva parte del commercio artistico romano, insieme al fratello Pietro, con fama di *restauratore* abile, capace di far passare quadri di scarso valore per capolavori di autori conosciuti, indubbiamente un'attività molto redditizia che sembra rispondere al tipo di opere della collezione del re e di Godoy.⁴³

Nell'inventario redatto alla morte del re si indica che tutti i quadri avevano cornici dorate e si trovavano in perfetto stato di conservazione, il che suggerisce la realizzazione di operazioni di manutenzione e restauro (Sancho 2008, 12). Pietro Palmaroli era il restauratore romano più stimato del momento e non possiamo scartare l'ipotesi che il re desiderasse disporre dei suoi servizi di pulitura e conservazione di dipinti della sua collezione, e nemmeno che contribuì alla sua formazione come mercante di antichità. Il restauratore aveva il suo studio in tre stanze in affitto nelle stalle del Palazzo Barberini dal 1809, che dopo la sua morte passarono al figlio Felice.⁴⁴ Come abbiamo segnalato, Carlo IV abitò nel piano nobile dello stesso palazzo dal 1814, per cui la prossimità e la conoscenza reciproca erano garantite. La collezione fu rimandata in Spagna, suddivisa tra gli eredi e attualmente è dispersa. Uno dei quadri ancora conservati nelle collezioni reali spagnole è un *Innocenzo X con un prelato* (secondo Velázquez) dipinto da Pietro Martire Neri, oggi nel Real Sitio de El Escorial (Sancho 2008, 8 e 16 nota 33). Ricordiamo che Palmaroli aveva restaurato un *Innocenzo X* di Velázquez per Irvine; tuttavia, la presenza del prelato esclude ogni possibilità di paragone con questo dipinto. Quello su cui intervenne Palmaroli fu uno dei ritratti papali che passarono per le mani di Irvine e che rimangono ancora oggi non identificati. Sono numerose le copie e le versioni esistenti di questo celebre dipinto, alcune conservate in importanti collezioni come la National Gallery of Art di Washington, la Apsley House, l'Isabella Stewart Gardner Museum o l'Hermitage.

La mancanza di documentazione ci impedisce di affermare che Palmaroli svolgesse una qualche attività nella quadreria di Carlo IV a Roma, malgrado l'esistenza di alcuni indizi. La storiografia si è limitata a reiterare questo dato sulla base

della pubblicazione di Bergeon (1981, 4), che in realtà corrisponde a un'interpretazione distorta di un'informazione su un rapporto realizzato dal restauratore su istanza di diplomatici spagnoli. Si tratta di una notizia sconosciuta alla storiografia italiana su cui ci soffermeremo e che non implica nessun contatto diretto con il re deposto, sebbene possa aver avuto luogo un avvicinamento e vi fosse conoscenza reciproca.

Pietro Palmaroli fu consultato dalle autorità spagnole a Parigi sul possibile intervento e trasferimento di supporto di tre importanti dipinti di Raffaello: *Lo Spasimo di Sicilia* o *Caduta sul cammino del Calvario*, la *Madonna del Pesce* e la *Visitazione*, tutti attualmente nel Museo del Prado di Madrid.⁴⁵ Questi capolavori appartenenti alle collezioni reali spagnole erano stati sequestrati, come molti altri, durante l'invasione napoleonica e trasferiti in Francia. Una volta caduto l'imperatore e ristabilita la monarchia francese, si procedette alla restituzione (più o meno problematica) di molti quadri (Navarrete, Martínez 2015; González Mozo, Alonso 2011). Il caso dei tre Raffaello è particolarmente degno di nota per la dilazione delle trattative diplomatiche, l'opinione contraddittoria degli esperti e i restauri a cui vennero sottoposti. Le condizioni del trasferimento a Parigi e del suo immagazzinamento (sicuramente anche le precedenti) contribuirono a causare uno stato di conservazione deplorabile, fatto che ne ritardò la restituzione. Il pittore barcellonese Francisco Lacoma, *pensionado* a Parigi, andò a ispezionare i quadri come perito delle autorità spagnole per valutare se dovessero essere immediatamente inviate a Madrid o se piuttosto non convenisse intervenire prima, così come consigliavano i francesi. Lacoma fu concorde su questo aspetto e suggerì che almeno alla *Madonna del Pesce* venisse cambiato il supporto a Parigi, dove si trovavano rinomati specialisti in questo campo. I popolari restauratori francesi Féréol Bonnemaison e François-Toussaint Hacquin si erano guadagnati un'immensa fama per i loro spettacolari trasferimenti di supporto, in cui miravano a suscitare un effetto che combinava una solida base di applicazione scientifica con un intervento più vicino a un trucco di magia. Questi due restauratori stilarono un rapporto in

⁴² Un anno prima della *Lamentazione* per Carlo IV, Camuccini aveva dipinto un *Orazio sul ponte* per Godoy (Rose-De Viejo 1983, 2: 722-3; 2001, 130).

⁴³ Si arriva perfino ad affermare che molte delle opere di Godoy risultarono essere copie o imitazioni fornite da Pietro e Vincenzo Camuccini (Hiesinger 1978, 301; Rose-De Viejo 1983, 2: 724-5; 2001, 135; Martínez Plaza 2018, 29).

⁴⁴ «le tre stanze terrene a mano manca nell'ingresso del Palazzetto in via delle Quattro Fontane seg.¹⁰ nr. 29 – descritto in q. 58 locato fin dal 21 Feb.^o 1809 per annui sc. 30 = a Pietro Palmaroli per un anno da pagarsi di tre mesi in tre mesi anticipatam.¹⁰» (cit. in Silvestro 2006, 169). Altri artisti ebbero lì i loro studi in queste date, come Thorvaldsen, José Álvarez Cubero e José de Madrazo (Silvestro 2006, 170).

⁴⁵ Museo Nacional del Prado n. inv. P000298, P000297 e P000300. Il racconto si trova in Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 159-200. Anche in González Mozo, Alonso 2011.

cui riportavano la necessità dell'intervento e la loro esperienza con altre opere del maestro di Urbino. Pedro Gómez Labrador fu inviato come alto rappresentante della Spagna al Congresso di Vienna e in parallelo gestì il recupero dei dipinti confiscati dagli eserciti napoleonici. Il diplomatico spagnolo era molto restio al fatto che artisti francesi restaurassero i quadri e propose che un professore dell'Accademia di Belle Arti di San Fernando di Madrid andasse a vedere le opere a Parigi e, nel caso in cui l'intervento fosse risultato imprescindibile, che si potesse disporre dei servizi di Palmaroli, secondo Labrador, un pittore di Roma «il quale aveva portato a un tale punto di perfezione l'arte del restauro di quadri che non soltanto staccava e passava su altri fondi i dipinti a olio su legno o tela, ma che praticava uguale operazione con quelli dipinti sulla parete a fresco», e citava il caso della *Deposizione* di Volterra (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 175). Per Reale Ordine del 28 febbraio del 1815 si richiese all'ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede, Antonio Vargas Laguna, di consultare Palmaroli sul mezzo migliore e più economico per riparare e conservare questi quadri.

Non sappiamo come giunse la fama di Palmaroli all'orecchio di Gómez Labrador e tantomeno in qualità di specialista in trasferimenti di pittura di cavalletto. Possiamo vagliare diverse opzioni, tra le quali va segnalato un contatto precedente del restauratore italiano con la corte del re emerito Carlo IV a Roma; Vargas Laguna, oltre alle questioni spagnole nella capitale pontificia, si incaricava di quelle del re padre, e può essere che si fosse già avvalso dei servizi del restauratore o che lo facesse a partire da questo momento. Un'altra ipotesi è che Gómez Labrador contasse su riferimenti di Palmaroli attraverso le informazioni di un qualche artista spagnolo a Roma, proprio come accaduto con Lacoma a Parigi per questa stessa questione. Tuttavia, è probabile anche che lo conoscesse per conto proprio o attraverso i suoi contatti, giacché Labrador aveva svolto il ruolo di diplomatico in diversi territori italiani ed era stato nominato ambasciatore presso la Santa Sede nel 1800 per più di un anno (García Mantecón 2013; Romero Peña 2014).

In seguito alla richiesta delle autorità spagnole, Palmaroli stilò un rapporto con il suo parere,⁴⁶ che fu inviato a Madrid per essere esaminato dagli accademici di San Fernando, i quali, a loro volta, diffidavano dei restauratori francesi; temevano che questi si tenessero gli originali e restituissero delle semplici copie, facendo comunque pagare

un'elevata somma per il presunto restauro. Gli accademici erano favorevoli a farsi inviare i quadri a Madrid, nonostante i rischi comportati dal loro pessimo stato, affinché venissero restaurati in Spagna (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 179-80). La fuga di Napoleone dall'isola d'Elba fece precipitare gli eventi. Vennero prospettate diverse opzioni: la più perentoria consisteva nell'uscita immediata delle opere dal territorio francese, ma si pensò anche di nasconderle a Parigi e procedere all'intervento. Di fronte a questa urgenza, Lacoma, sempre più favorevole a un restauro in tempi rapidi, propose di proteggere i dipinti con una garza su tutta la loro superficie qualora fosse optato per l'invio immediato; ciò, tuttavia, non garantiva che giungessero integri e, in ogni caso, sarebbe stato necessario il cambio di supporto una volta arrivati a destinazione (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 176). Quando Gómez Labrador in persona vide i quadri a Parigi al suo ritorno da Vienna, ne constatò il pessimo stato e l'impossibilità che viaggiassero in tali circostanze. Riteneva inoltre necessario il trasferimento di supporto, «era indispensabile estrarli dalle tavole tarlate e rotte su cui erano dipinti, per fissarli sulla tela tramite un mezzo ingegnosissimo conosciuto a Parigi e Roma» (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 178) e reiterò la proposta di far chiamare Palmaroli per garantire il successo di suddetta operazione. Tuttavia, pare che al restauratore italiano venne semplicemente richiesta un'opinione sul modo migliore di affrontare il problema, senza richiedere i suoi servizi né il trasferimento a Parigi. Nel suo rapporto, Palmaroli si oppose categoricamente al procedimento proposto dai francesi «Facendo una tal'operazione si crede di eternare l'opere [...], ma io penso il contrario». Ramírez de Villa-Urrutia (1927, 178-9) sostiene che la sua posizione fosse dovuta non tanto al tipo di intervento, quanto alla sfiducia che altri potessero svolgere soddisfacentemente questa delicata operazione, che può essere molto pericolosa in mani poco esperte; tuttavia, le parole di Palmaroli non lasciavano adito a dubbi: «le dirò francamente, che per l'esperienza tante volte da me fatta qui in Roma, sarò sempre contrario all'operazione insinuata dalli Sig.^{ri} Bonnemaïson ed Hacquin di levarli dalla tavola, per quanto sia abile l'Artista, non sarà mai sicuro». Non sappiamo se con questa *esperienza*, il restauratore si riferisse all'esecuzione in sé o all'aver assistito ai risultati di altri interventi, forse su dipinti che anch'essi erano stati confiscati, restaurati e restituiti dai francesi a Roma.

⁴⁶ Trascritto nell'Appendice I alla fine di questo articolo (d'ora in poi *Rapporto di Palmaroli*). Archivo Histórico Nacional, Ministerio de Asuntos Exteriores, Santa Sede, leg. 738, n. 103 (cit. in González Mozo, Alonso 2011, 118 nota 26). Le due citazioni seguenti si riferiscono a questo rapporto.

La reputazione di Palmaroli come esperto in trasposizioni probabilmente si doveva all'eco del suo intervento sulla *Deposizione*, interpretato in maniera equivoca. Pare che questo stacco murale, così innovativo e applaudito all'epoca, venisse assimilato ai trasferimenti da tavola a tela. E ciò, nonostante nell'introduzione al testo sull'intervento della *Pala Fugger* a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, si indichi che Palmaroli venne chiamato per il restauro di questa *tavola*, in quanto era un «Artefice in questo genere espertissimo, e che si è acquistata iu [sic] simili lavori una giustissima fama», il che corrisponderebbe fino a un certo punto al giudizio di Gómez Labrador. Tuttavia, Bergeon (1995, 9) segnala che l'intervento sui supporti di legno era un campo poco esplorato e a uno stadio molto arretrato nell'Italia dell'epoca, se paragonato al lavoro dei restauratori francesi;⁴⁷ e il fatto è che il restauro a Roma si limitava a operazioni di tipo conservativo o di mantenimento, mentre erano eccezionali altre operazioni più radicali come i cambiamenti di supporto, tra i quali si annoverano alcuni stacchi murali, ma con un'apparente assenza di trasferimenti da tavola a tela (Giacomini 2007a, 159-60). Tuttavia, tutto fa pensare a un'origine italiana nell'invenzione dei trasferimenti di supporto; il primo caso documentato si riferisce all'artigiano Domenico Michelinì e a Francesco Riario per la diffusione in Francia.⁴⁸ Indipendentemente dall'origine, non c'è dubbio che lo sviluppo della tecnica si ebbe in Francia a partire dalla seconda metà del XVIII secolo e nei primi decenni del XIX. Non possiamo assicurare che non si praticassero trasferimenti di supporto in Italia a questa data e perfino prima.⁴⁹ Lo stesso Palmaroli aveva fama di esperto in questi trasferimenti e giustificava il suo rifiuto proprio alla luce della sua esperienza.⁵⁰ Tuttavia, tutto fa pensare che sia in Spagna che in Italia questo tipo di azioni non divennero mai consuetudine; nella sua corrispondenza, Labrador scrisse che «è operazione ignorata in Spagna»⁵¹ (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 188) e in un'altra missiva,

quando erano già stati restaurati i Raffaello in Francia, «della quale non c'è chi ne abbia conoscenza in Spagna, né in Italia, e nemmeno c'è a Parigi chi sia capace di eseguirla come M. Hacquin» (Ramírez de Villa-Urrutia 1927, 192), in cui possiamo apprezzare un palese mutamento d'opinione, sia per l'apparente oblio di Palmaroli che per la sua precedente diffidenza nei confronti dei restauratori francesi.

Sappiamo che il restauratore romano non andò a Parigi né vide con i suoi occhi «li belli quadri descrittivi».⁵² Sicuramente gli giunsero i rapporti dei restauratori francesi, che Palmaroli menzionava nel suo scritto, e sui quali si sarebbe basato nel redigere la sua relazione. Palmaroli non si limitò soltanto a dare la sua opinione sui trasferimenti di supporto, ma propose un'alternativa, adducendo che si trattava del metodo che lui stesso avrebbe applicato se si fosse dovuto occupare di suddette opere e che era il suo modo abituale di procedere nei restauri che soddisfacentemente realizzava a Roma. Questo documento risulta di grande interesse perché ci permette di conoscere meglio i materiali e le pratiche di restauro in questi primi anni di specializzazione. La ricetta consisteva nel mescolare una porzione di seccante e mezza porzione di olio cotto e stemperarli sul fuoco. In questo testo Palmaroli non precisava a quale seccante si riferisse, sebbene nelle sue annotazioni nel libro di Marcucci sconsigliasse l'uso di sale di Saturno (un sale di piombo con carattere seccante), che molti artisti utilizzavano, per il suo «cattivo effetto» e apportava una ricetta alternativa di olio seccante in cui faceva uso del litargirio, da utilizzare con i colori che impiegano più tempo ad asciugare come il nero d'ossa o le lacche. La composizione di suddetto olio seccante era la seguente: olio di noci con litargirio e un pezzo di mollica di pane, il tutto scaldato a bagnomaria, si aggiungeva un po' di cera e, quando era tiepido, si univa una parte di questo olio con tre di vernice di mastice (Marcucci 1813, 239-40). Sembra logico pensare che nel suo rapporto avrebbe alluso a questo tipo di seccante,

⁴⁷ Anche Perusini (2012, 112) fa notare che Palmaroli non doveva conoscere gli interventi realizzati in Francia, con sistemi di parchettature mobili, applicati per la prima volta da J.L. Hacquin nel 1770, e di cui Koester dà notizia nel suo trattato del 1828.

⁴⁸ Una lettera del direttore dell'Accademia di Francia a Roma del 1721 menziona Michelinì come restauratore di dipinti e ne elogia la tecnica di trasporto della pittura, sebbene sia stata segnalata anche una possibile confusione terminologica (Marinetti 2007, 38-9, 44; Rinaldi 2007, 8; González Mozo 2015).

⁴⁹ D'Agoty si diceva nel 1753 più favorevole ai metodi italiani che distruggevano il supporto, che a quello di Picault (Martínez Justicia 2008, 149).

⁵⁰ Non c'è certezza sul fatto che Palmaroli abbia realizzato un trasferimento da tavola a tela, fatta eccezione per quello di una *Madonna* di Garofalo (oggi perduta) eseguito nel suo viaggio a Dresda, già alla fine della sua vita, tra il 1826 e il 1828 (Bergeon 1981, 5).

⁵¹ Tuttavia, a mano a mano che avanza il secolo e sicuramente per influenza francese, si cominciarono a praticare con maggior frequenza; anche il trasferimento da tavola a tela fece parte delle prime prove di concorso per foderatore celebrate nel 1854 dal Museo de la Trinidad di Madrid, che in seguito si sarebbe fuso con il Prado (García Cabarcos, Martínez Pozuelo 2015, 119).

⁵² *Rapporto di Palmaroli*, vedi Appendice.

al quale più tardi si riferirà come «glutine», più che un sale. Una volta preparata questa miscela, che costituiva il fissativo o consolidante, si applicava sulle parti della superficie a rischio di distaccamento e si passava con un ferro da stiro caldo, non troppo per non danneggiare il colore, leggermente prima e sempre più forte fino a riuscire a renderla perfettamente piana. Una volta pronto, si eliminava l'eccesso di fissativo con panni di lino morbido e poi con una spugna impregnata di *acqua di ragia*.⁵³

Sorprende che Palmaroli fosse così trasparente nel comunicare il suo metodo di lavoro perché venisse eseguito da altri artefici;⁵⁴ di fatto, sono molto esigue le notizie in cui si descrivono le operazioni e i materiali utilizzati dai restauratori. Le ricette e i procedimenti solevano essere segreti che si custodivano gelosamente, non senza destare alcune critiche.⁵⁵ In determinate occasioni i restauratori si videro obbligati a stilare rapporti chiarificatori e altri inclusero piccoli contributi in pubblicazioni, come lo stesso Palmaroli, ma senza arrivare a descrivere nel dettaglio l'intervento.⁵⁶ I metodi di restauro sarebbero comparsi nei trattati specializzati della seconda metà del XIX, mettendo fine ai segreti di laboratorio (Poleró 1853; Secco Suardo 1866; Forni 1866).

È interessante che il fissativo utilizzato da Palmaroli fosse di natura grassa, quando nei trattati di restauro la cosa più frequente per questo tipo di operazioni era l'uso di colle animali magre.⁵⁷ È possibile che alcune delle critiche ricevute per i suoi restauri e il prematuro scurimento della superficie, che obbligava a intervenire nuovamente sulle opere nel giro di pochi anni, si spieghino per l'uso di olio e vernice come consolidante.⁵⁸ La rapida ossidazione di vernici e oli avrebbe provocato danni prematuri alle opere, creando un velo marrone e opaco che sarebbe diventato irrimediabile con il passare del tempo e avrebbe comportato maggiori rischi a lungo termine.

Per concludere il suo rapporto, Palmaroli aggiungeva che se le tavole fossero state separate sarebbe stato necessario riunirle e raddrizzarle, e che per questo compito si poteva contare su un ebanista esperto, sotto la direzione di un bravo artista. Non sappiamo se egli stesso si servisse di falegnami per i suoi restauri o se consigliasse ciò per il sospetto che i restauratori francesi non fossero capaci di affrontare la complessità di quel lavoro. Nel caso della *Pala Fugger*, in cui ricordiamo eliminò parte del legno in cattivo stato e lo sostituì con un altro asciutto, pare che egli stesso si occupò di queste operazioni. Tuttavia, non ci può nemmeno stupire che ci si avvallesse della collaborazione di altri professionisti o artigiani, in quanto i compiti nel restauro erano fortemente gerarchizzati e organizzati. Si dividevano in meccanici e artistici, come possiamo constatare nei primi trattati sul restauro nel XIX secolo.⁵⁹ Tra i primi si trovavano la foderatura delle tele e l'intervento sulle tavole e, tra i secondi, la pulitura e, principalmente, la reintegrazione cromatica. Questi ultimi erano effettuati da artisti pittori-restauratori, che godevano di maggior reputazione e di migliori salari rispetto ai foderatori o falegnami.⁶⁰

Alla fine non si tenne conto delle indicazioni di Palmaroli, né di quelle dell'Accademia madrilenia, e i responsabili delle opere a Parigi decisero che gli interventi sarebbero avvenuti nella capitale francese ad opera di François-Toussaint Hacquin, che si occupò della parte meccanica del trasporto con la consulenza del chimico Séguin, e Féréol Bonnemaïson, che si occupò della pittura, a seguito di rapporti favorevoli dei principali direttori di musei europei che si trovavano all'epoca a Parigi, tra cui Canova e Benvenuti. L'ambasciatore Gómez Labrador passò dall'opporli categoricamente a tale procedimento ad appoggiarlo, probabilmente grazie alla mediazione del suo amico Lord Wellington, che approfittò delle circostanze per ottenere una copia dello *Spasimo* dipinto da

53 Olio essenziale estratto dalla resina bianca che si raccoglie dall'abete, simile all'olio di trementina (Villarquide 2004, 1: 36). Si considera anche un'essenza di trementina impura o un distillato del petrolio.

54 Perusini (2012, 113) sottolinea il fatto che Palmaroli si guardava bene dal diffondere i suoi segreti.

55 Possiamo citare un esempio italiano di questo occultamento per quanto riguarda una «colla» utilizzata da Pellegrino Succi per consolidare gli affreschi (Giacomini 2007a, 253); e un caso spagnolo nel rapporto di Goya nel 1801, nel quale critica proprio la segretezza della professione per via di un restauro di Ángel Marañón al Buen Retiro (Martínez Justicia 2008, 203-4).

56 Accade con più frequenza in Francia, dove si conservano i rapporti di restauri come quello della *Madonna del Foligno* e quelli degli altri tre dipinti di Raffaello delle collezioni spagnole in archivi francesi o in pubblicazioni (González Mozo, Alonso 2011, 118 note 15, 29 e 31).

57 Poleró (2018, 124) consigliava una miscela di colla e miele.

58 «per la rimozione, affidata a Camuccini, dei *linimenti di grasso e di untume* adoperati da Palmaroli sulla *Deposizione* di Daniele da Volterra» (Giacomini 2007a, 247). Anche Cavalcaselle nel 1885 criticò l'eccessiva pulitura che Palmaroli aveva effettuato sulla *Fornarina* di Raffaello e che i fondi si erano eccessivamente scuriti (Perusini 2012, 112).

59 Questo accade tanto nel caso spagnolo quanto in quello italiano. Secco Suardo divide i compiti in tre gruppi, includendo la parte chimica per quanto riguarda la pulitura. Poleró esclude qualsiasi descrizione sulla foderatura o trattamento delle tavole nella prima edizione del suo trattato, probabilmente perché non considerava il suo lavoro di restauratore-pittore.

60 Questa divisione si è mantenuta nei musei spagnoli fino al XX secolo inoltrato.

Bonnemaison. Altri capolavori italiani ebbero la stessa sorte di questi tre, come fu il caso della

Madonna del Foligno, sempre di Raffaello, soltanto qualche anno prima.⁶¹

5 Dresda e l'apice della fama

Nonostante la buona reputazione all'estero e la nutrita clientela straniera che frequentava, Palmaroli varcò le frontiere di Roma soltanto in un'occasione, ormai quasi alla fine dei suoi giorni. Fu chiamato a Dresda da Federico Augusto I di Sassonia per restaurare alcuni dipinti della sua Gemäldegalerie tra il 1826 e il 1827 (Rinaldi 2004; Perusini 2012, 103-28). Tra le opere più significative di questa importante pinacoteca, intervenne sulla *Madonna Sistina* di Raffaello e *La Notte* di Correggio, sebbene in totale furono un mezzo centinaio. La galleria di dipinti del principe godeva di un'enorme fama, e pertanto decise di avvalersi dei servizi del restauratore più considerato di Roma. I risultati non furono così promettenti come ci si sarebbe aspettati, giacché la sua tecnica di reintegrazione fu del tutto disapprovata dagli esperti e dagli artisti tedeschi. Palmaroli applicò un metodo di ritocco con cui precorreva i tempi, il *punteggiato*. Si tratta di una risorsa tecnica ampiamente usata dai restauratori, anche nell'attualità. Dall'antichità e fino al XX secolo, il criterio per occultare o dissimulare una perdita di colore era stato principalmente quello mimetico, con cui si cercava di evitare qualunque protagonismo dell'intervento. Palmaroli anticipò di diversi decenni i post-impressionisti e la loro teoria del colore basata sulla miscela ottica nella retina con la quale si otteneva un effetto di vibrazione. Inoltre si soddisfaceva un criterio basilare della *teoria del restauro* che non sarebbe stato formulato fino al 1961 da Cesare Brandi,⁶² quello secondo cui tutto ciò che viene aggiunto deve rimanere distinguibile rispetto all'originale per non commettere falsificazioni. È stato suggerito anche che Palmaroli seguisse i passi di Carlo Maratti, considerato il vero inventore di questa risorsa, a partire dai suoi restauri di

dipinti di Annibale Carracci, eseguiti con una tecnica simile a suddetto *punteggiato* (Rinaldi 2004, 261-3). Il mezzo utilizzato da Palmaroli per la reintegrazione cromatica era la vernice, con cui si soddisfacevano anche i requisiti di reversibilità e stabilità, in maggior misura che con l'olio (Rinaldi 2004, 259-60; Perusini 2012, 113). Probabilmente oggi ci risulta molto significativa l'applicazione del punteggiato nella reintegrazione pittorica, poiché risponde a un criterio moderno. Tuttavia, le sue ridipinture tendevano a eccedere le lacune e invadevano in gran misura parti della pittura originale, di conseguenza ai suoi detrattori non piacque nemmeno la mancanza di mimetismo (Giacomini 2007a, 176). Nonostante la sua fama, il suo lavoro non fu esente da critiche, da quelle di Camuccini fino a quelle dei tedeschi Schinkel e Köster (Perusini 2012, 113-28).

Palmaroli morì il 12 febbraio del 1828, soltanto qualche mese dopo il suo ritorno a Roma, ma ci ha lasciato in eredità contributi significativi per la storia del restauro. Ci sono pervenuti alcuni scritti sui suoi lavori, il che è ancora un'eccezione nell'epoca di cui ci stiamo occupando, che contengono preziose informazioni. Nei suoi scritti e nei suoi lavori mostrava una tendenza all'intervento minimo, inteso come una volontà di conservare l'integrità dell'opera al di sopra di qualsiasi intervento drastico, sempre qualora fosse possibile. Si preoccupò di ideare un metodo efficiente di stacco murale per salvaguardare l'identità materica dell'opera e si oppose al trasferimento di supporto di dipinti da tavola a tela. Utilizzò metodi reversibili e discernibili nelle sue reintegrazioni cromatiche, sebbene altri, come il consolidamento con una miscela di resine e olio, sarebbero risultati dannosi per la loro conservazione.

6 Conclusioni

In questo articolo si sono approfonditi e chiariti alcuni aspetti sconosciuti o scarsamente trattati a proposito del restauratore Pietro Palmaroli. Questo lavoro si presenta come complementare ad

altri studi precedenti incentrati su diversi aspetti dell'attività del restauratore romano, ampliando in questo modo le conoscenze su questa interessante figura. I suoi legami con il mercato dell'arte

⁶¹ Il dipinto venne trasferito da Hacquin, e della parte estetica si incaricò il tedesco Mathias Bartholomäus Röser. Venne restituito dopo il Congresso di Vienna (mai nella sua ubicazione originale), ma non arrivò alla Pinacoteca Vaticana fino al 3 aprile del 1816, data posteriore all'uscita del rapporto di Palmaroli e che non gli poté servire per osservare gli effetti dell'intervento francese (Redig de Campos 1961, 188-9).

⁶² Sul trattamento delle lacune: Brandi 2000, 71-6.

sono dimostrati dai rapporti con James Irvine, e apportano informazioni concrete a proposito della sua attività precedente al restauro dell'affresco di Volterra finora poco conosciuta. Nel saggio è stato studiato il suo rapporto con la Spagna a partire da un dato poco accertato dalla storiografia, vale a dire la richiesta di un rapporto tecnico delle autorità spagnole in Francia nel 1815 come conseguenza del restauro di alcuni dipinti di Raffaello, il quale avrebbe anticipato la fama internazionale di Palmaroli di più di un decennio rispetto alla sua avventura a Dresda, sebbene Palmaroli non riuscì a recarsi mai né in Francia né in Spagna. Il rapporto stilato dal restauratore romano su queste opere apporta interessanti dati su criteri, metodologia e materiali applicati abitualmente nei suoi interventi. Questa informazione completa altri testi pubblicati da Palmaroli con taglio più erudito e interdisciplinare, come restauratore e come conoscitore della pittura, in cui combinava diversi rami di conoscenza come teorico e scienziato con

la pratica stessa del restauro pittorico. Palmaroli fu figura abbastanza eccezionale nella sua epoca, sebbene non l'unica. Altri restauratori furono coinvolti nel mercato artistico, come periti, consiglieri e mercanti d'arte, o come teorici ed esperti in pittura; a Roma possiamo citare i fratelli Vincenzo e Pietro Camuccini, e in Spagna, José Bueno e Vicente Poleró. Palmaroli aveva ottimi contatti con l'ambiente erudito romano, il che ci indica che fu forse un personaggio più importante di quanto sinora considerato. Ottenne il rispetto e l'amicizia di intellettuali come Guattani e Marcucci, con i quali pubblicò alcuni scritti, nonché la protezione di papa Pio VII e del cardinale Pacca. Una vasta clientela straniera richiese i suoi servizi, da James Irvine fino al sovrano di Sassonia, passando per le autorità francesi a Roma, i familiari di Napoleone, l'ambasciatore d'Austria, la corte napoletana, l'ambasciatore spagnolo a Parigi e sicuramente altri personaggi distinti dell'epoca.

Appendice

Trascrizione del rapporto di Pietro Palmaroli sul restauro dei quadri di Raffaello a Parigi (AHN, Ministerio de Asunto Exteriores, Santa Sede, leg. 738, n. 103).

Eccmo Signore

Onorato da V.Eccza col ricercare il mio parere sull'operazione da farsi alli consaputi Quadri di Raffaele appartenenti alla Corte di Spagna, che esistono in Parigi in mano del Sig. Rouf, le diro francamente, che per l'esperienza tante volte da me fatta qui in Roma, sarò sempre contrario all'operazione insinuata dalli Sig.^{ri} Bonnemaison, ed Hacquin di levararli dalla tavola, mentr per quanto sia abile l'Artista, non sarà mai sicuro, che la pittura venga fedelmente trasportata sulla tela senza che abbiano à caderne dei pezzi, ò che resti indebolita di tono, specialm.^{te} nelle parti oscure del quadro, dove il colore è stato oleoso. Facendo una tal operazione si crede di eternare l'opere di si gran Maestri, ma io penso il contrario avendomi mostrato l'esperienza, che qualunque tavola parlata (purchè non sia polvere) si può consolidare, e fare che non si tarli di più; con lo che si viene a consolidare, e fare che non si tarli di più; con lo che si viene à consolidare anche la pittura, e si rende meno sogetta ad'essere danneggiata dall'ingiurie del tempo, ò dall'accidenti, che possano accadere, come lo sarebbe se fosse trasportata sopra di un corpo flessibile, ed imbevuto di colle, bitumi, qual è la tela. Sè io mi trovassi sulla faccia del luogo m'impegnerei à rendere in brevissimo tempo piani, solidi, e capaci di girare tutto il mondo li belli quadri descrittivi di Raffaele. Io venero, e stimo li Sig.^{ri} Ristauratori di pitture, che operano in Parigi, e non intendo di farmi loro Maestro con insinuargli ciò, che potrebbero fare; ma solamente dico con ingenuità ciò, che farei se mi trovassi nel loro caso, e ciò, che con

felice successo io pratico continuamente qui in Roma, Prenderei dunque una data porzione di Seccante, ed a questo aggiunta una mezza porzione d'olio cotto, li stemprerei al fuoco, e liquerfatti, ed incorporati insieme questi due glutini, li passerei con pannello morbido sopra la parte del quadro, che minaccia di cadere, e subito con ferro da stirare caldo al punto di non danneggiare il colore, vi passerei sopra leggermente, e poi di mano in mano con forza fino a renderlo perfettam.^{te} piano: terrei pronti in tanto dei panni lini morbidi, e con essi toglierei il glutine superfluo, che resta sopra la pittura, indi con spugna fina ben gravida d'acqua di ragia lo lavarei ben bene fino à che li panni non portassero più con se macchia alcuna del sud.^o glutine.

Che se poi le tavole sono sciolte una dal altra bisogna interlararle adrizzando prima quelle, che fossero convesse, o concave; lo che non è difficile ad un abile falegname (de quali vene sono per tutto il mondo) sotto la direzione di un bravo Artista.

Con esporre a V. Eccza, tanto il mio sentimento, come l'operazione di cui mi servirei per salvare li sudetti celebri Quadri, credo aver adempiuto fedelmente la commissione da V.E. adossatami, e mi prevalgo di quest'occasione per rassegnargli la mia debole servitù in attestato di quella stima, con cui mi dico.

Roma li 19 Aprile 1815
Di V.Eccza
Umil.^{mo} e devot.^{mo} Servit.^{re}
Pietro Palmaroli

S. Eccza el Sig.^{re} Ministro di Spagna D. Ant.^o de Vargas

Bibliografia

- Alsteens, S.; Eaker, A. (2016). *Van Dyck: The Anatomy of Portraiture*. New Haven: Yale University Press.
- Bergeon, S. (1981). «Un restaurateur romain: Pietro Palmaroli». *Icom commite for conservation* (6th triennial meeting Ottawa 21-25 September). Paris: The International Council of Museums, 1-7.
- Bergeon, S. (1995). «Pietro Palmaroli e i fondamenti del restauro moderno». *Archeopicino*, 10, 5-10.
- Bocca, A. (1965). «Godoy principe... godereccio a Roma (1812-1832)». *Strenna dei Romanisti*, 26, 41-9.
- Brandi, C. (2000). *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.
- Brigstocke, H. (2012). «James Irvine: a Scottish artist in Italy. Picture buying in Italy for William Buchanan and Arthur Champenowne». *The Volume of the Walpole Society*, 74, 245-479.
- Buchanan, W. (1824). *Memoirs of painting, with a chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since French Revolution*, 2 voll., London: R. Ackermann.
- Colomer, J.L. (2006). «Guido Reni en las colecciones reales españolas». Colomer, J.L.; Serra, A. (eds), *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid: Fundación Carolina; CEEH, 213-39.
- Dávila, R. (1999). «Distintas intervenciones en las restauraciones de Tiziano». Checa Cremades, F. (eds), *Tiziano. Técnicas y restauraciones*. Madrid: Museo del Prado, 59-65.
- Edwards, P. (1994). *Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture. Istituzione di una formale pubblica scuola pel ristauo delle danneggiate pitture*. A cura di G. Basile, Roma: Ministero beni culturali e ambientali Istituto centrale del restauro.
- Emiliani, A. (1978). *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani*. Bologna: Alfa.
- Forni, U. (1866). *Manuale del pittore restauratore*. Firenze: Successori Le Monnier.
- García Cabarcos, M.C.; Martínez Pozuelo, F. (2015). «El Museo de la Trinidad: el Taller de Restauración y sus profesionales». *Boletín del Museo del Prado*, 23(51), 112-31.
- García-Frías, C. (2011). «Nuevas aportaciones al estudio de la colección pictórica de Carlos IV en el exilio». *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía: Carlos IV y el arte de su reinado* (6-8 de abril de 2011). Madrid, 211-61.
- García Mantecón, E. (2013). «El Marqués de Labrador: un desconocido diplomático y político extremeño». *Revista de estudios extremeños*, 69(1), 249-66.
- García Sánchez, J. (2003). «Notizie sul Palazzo Corsini di Albano e la dinastia Borbone». *Documenta Albana*, 2(25), 99-107.
- García Sánchez, J. (2006). «Manuel Godoy, 'genio delle scavazioni'. Algunas precisiones acerca de sus descubrimientos arqueológicos en el Monte Celio de Roma». *Archivo Español de Arqueología*, 79, 155-75.
- García Sánchez, J. (2012). «Un mecenas español en Italia: Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, XIV duque de Alba (1794-1835)». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110, 143-78.
- Giacomini, F. (2007a). *'Per reale vantaggio delle arti e della Storia' Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma: Quasar.
- Giacomini, F. (2007b). «Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela». D'Alconzo, P. (a cura di), *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo = Atti del Convegno Nazionali di Studi* (Napoli, 18-20 aprile 2007). Napoli, 171-85.
- Giacomini, F. (2016). «L'Ottocento a Trinità dei Monti tra distruzioni e rinnovamento». Di Matteo, C.; Roberto, S. (a cura di), *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri*. Roma: Luca, 213-21.
- González Mozo, A.; Alonso, R. (2011). «Reflexión ante la restauración del 'Pasma de Sicilia', de Rafael». *Boletín del Museo del Prado*, 29(47), 104-19.
- González Mozo, A. (2015). «De este modo aseguraremos una vida eterna a las obras'. La transposición de soporte como transgresión a la originalidad de las obras de arte». Navarrete, E.; Martínez, A. (a cura di), *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*. Madrid: RABASF; Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 127-63.
- Hiesinger, U. (1978). «The paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844». *The Art Bulletin*, 60(2), 297-320.
- Hoeniger, C. (2013). «Art, Science and Painting Restoration in Napoleonic Italy, 1796-98». Brajer, I. (eds), *Conservation in the Nineteenth Century*, London: Archetype, 15-28.
- Jordán de Urríes y de la Colina, J. (1992). «José de Madrazo en Italia (1803-1819)». *Archivo Español de Arte*, 65(259-60), 351-70.
- Jordán de Urríes y de la Colina, J. (1994). «José de Madrazo en Italia (1803-1819)». *Archivo Español de Arte*, 67(266), 129-48.
- Lasso de la Vega, M. (1933). *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*. Madrid: Maestre.
- Lucas, A.; Plesters, J. (1978). «An account of the condition, conservation, materials and techniques». *National Gallery Technical Bulletin*, 2, 25-47.
- Madrazo, P. (1884). *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.
- Marcucci, L. (1813). *Saggio analiticochimico sopra i colori minerali e mezzi di procurarsi gli artefatti gli smalti e le vernici. Colle note del Sig. Pietro Palmaroli, restauratori di quadri antichi*, Roma: Lino Contadini.
- Marinetti, R. (2007). «La foderatura dei dipinti: documenti e protagonisti». Rinaldi, S. (a cura di), *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*. Firenze: Edifir, 29-46.
- Martínez Justicia, M.J. (2008). *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid: Tecnos.
- Martínez Plaza, P.J. (2018). *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid: CEEH.
- Massing, A. (2016). «The Art of Conservation IV: Public controversies in eighteenth-century paintings restoration: the history of the transfer technique in France». *The Burlington Magazine*, 158, 283-9.
- Mazzaferro, G. (2015). *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*. Firenze: GoWare.
- Mazzocca, F. (2004). *Viaggio in Italia di una donna artista. I 'Souvenirs' di Elisabeth Vigée Le Brun 1789-1792*. Milano: Electa.
- Moraleda Gamero, M. (2023). «Entre Roma y Madrid. José de Madrazo y la restauración de pintura en España». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 118, 7-46.
- Navarrete, E. (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- Navarrete, E.; Martínez, A. (eds) (2015). *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*. Madrid: RABASF; Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- O'Kelly Edwards, G.; Edwards, P. (2004). «On the Restoration of the Royal Paintings of Venice (1812 and 1833)». Bomford, D.; Leonard, M. (eds), *Issues in the conservation of paintings*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 46-58.
- Palmaroli, P. (1811). «Lettera al Sig. Guattani del 10 settembre 1810». Guattani, G.A. (a cura di) *Memorie enciclopediche Romane sulle belle arti, antichità ecc.* Roma: Carlo Mordacchini. Vol. 5, 127-8.
- Palmaroli, P. (1819). «Restauratione di un Quadro di Giulio Romano». *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, 3, 413-15.
- Pepper, S.; Mahon, D. (1999). «Guido Reni's 'Fortuna with a Purse' Rediscovered». *The Burlington Magazine*, 141(1152), 156-63.
- Perusini, G. (2012). *Il Manuale di Christian Köster e il restauro in Italia e in Germania dal 1780 al 1830*. Firenze: Edifir.
- Perusini, G. (2016). «Il restauro a Venezia nell'Ottocento: un 'affaire accademico'». Pavanello, G.; Miarelli Mariani, I. (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*. Vol. 1, *L'Ottocento*. Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 167-85.
- Poleró, V. (1853). *Arte de la Restauración. Observaciones relativas á la restauración de cuadros*. Madrid: M.A. Gil.
- Poleró, V. (2018). *Arte de la restauración y otros textos sobre conservación de cuadros*. Editado por A. Macarrón. Sevilla: Athenaica.
- Ramírez de Villa-Urrutia, W. (1927). *El Rey José Napoleón. La misión del barón de Agra. Algunos cuadros del Museo del Prado. El papa de Velázquez*. Madrid: Francisco Beltrán.
- Redig de Campos, D. (1961). «La 'Madonna di Foligno' di Raffaello. Note sulla storia e i suoi restauri». *Miscellanea Bibliothecae Hertziana zu Ehren von Leo Bruhns*, 16, 184-97.
- Rinaldi, S. (2004). «Il punteggiato di Pietro Palmaroli. Genesi tecnica e teoria cromatica». *Studi di Storia dell'Arte*, 15, 255-74.
- Rinaldi, S. (2007). «Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento». Rinaldi, S. (a cura di), *Restauri pittorici e allestamenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*. Firenze: Edifir, 5-27.
- Romero Peña, A. (2014). «¿Amigo Perico?: amistad y relaciones de poder en la España de finales del Antiguo Régimen. Los inicios de la carrera diplomática de Pedro Gómez Labrador». *Extremadura. Revista de historia*, 2, 41-65.
- Rose-De Viejo, I. (1983). *Manuel Godoy: Patrón de las artes y coleccionista*. 2 voll. Madrid: UCM.
- Rose-De Viejo, I. (2001). «La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París». La Parra, E.; Melón, M. (eds), *Manuel Godoy y la Ilustración*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 119-64.
- Rossi Pinelli, O. (1978-79). «Carlo Fea e il Chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle 'Belle Arti'». *Ricerche di Storia dell'arte*, 8, 27-42.
- Sancho, J.L. (2007). «Los palacios de Carlos IV en Roma (1812-1819)». Hernando Sánchez, C.J. (eds), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna = Actas del Congreso Internacional en la Real Academia de España en Roma* (8-12 de mayo de 2007). Madrid, vol. 2, 975-1000.
- Sancho, J.L. (2008). «Coleccionista hasta la muerte. Casas y obras artísticas de Carlos IV en Francia y Roma, 1808-1819». *Reales Sitios*, 175, 4-25.
- Secco Suardo, G. (1866). *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti*. Milano: Pietro Agnelli.
- Silvestro, A. (1995). «Dove e quando è nato Pietro Palmaroli». *Archeopicino*, 10, 11-12.
- Silvestro, A. (2006). «Studi di artisti a Palazzo Barberini nell'Ottocento». *Studi romani*, 54, 168-71.
- Silvestro, A. (2011). «L'ambiente artistico prossimo a Pietro Palmaroli». *Atti del XLV Convegno di Studi Maceratesi* (Macerata, 28-29 novembre 2009). Macerata, 651-82.
- Smerdou Altolaguirre, L. (2000). *Carlos IV en el exilio*. Pamplona: EUNSA.
- Stendhal, H.B. (1829). *Promenades dans Rome*. Paris: Michel Lévy Frères.
- Villarquide, A. (2004). *La pintura sobre tela: historiografía, técnicas y materiales*, vol. 1. San Sebastián: Nerea.