

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Verso la creazione di un patrimonio storico-artistico Il restauro pittorico nelle collezioni reali e pubbliche in Prussia (1760-1830)

Robert Skwirbli

Technische Universität Berlin, Deutschland

Abstract Efforts to preserve paintings in the Prussian royal collections in the eighteenth century aimed mainly at repairing damage caused by war or inadequate storage, and at presenting them in representative and educational settings. After the Napoleonic Wars, this first aim of emphasising the dignity and timeless beauty of the works was supplemented by an ideal of 'truth' as a presumed historical originality, which had to be preserved or recreated. This ideal was partially linked to a nationalistic patriotism and led not only to professionalisation, by creating a special school of restoration, but also to a renewed artistic heritage.

Keywords Art history. Conservation. History of collections. History of museums. Paintings. Prussia. Restoration. Romanticism.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Le premesse. – 2.1 Dal degrado degli ultimi anni di Federico II ai fatti di Parigi del 1807-14. – 2.2 Uno scopo nuovo nell'allestimento: dalla galleria sovrana al museo pubblico. – 2.3 Le opere disponibili. – 3 Le conseguenze. – 3.1 Un cambio di priorità. – 3.2 Ideale e realtà. – 3.3 La professionalizzazione. – 4 I conflitti. – 4.1 Il restauratore tra artista libero e artigiano impiegato. – 4.2 Malintesi, pregiudizi e incomprensioni. – 4.3 L'ossessione per i falsi nel primo Ottocento. – 5 Conclusioni.

1 Introduzione

Il saggio si concentra sull'organizzazione delle prassi del restauro pittorico nelle collezioni reali e proto-museali in Prussia dalla metà del Settecento fino all'apertura del Königliches Museum a Berlino nel 1830 (cf. Vogtherr 1997; Skwirbliès 2017, 181-338; Bauer, Most 2021); in particolare, viene esaminata la politica di restauro delle opere d'arte, soprattutto quadri, nel settore pubblico - ossia le gallerie proto-museali nei castelli reali di Berlino e Potsdam e la pinacoteca del museo pubblico, quest'ultimo inaugurato nel 1830, ma in preparazione già nel decennio anteriore. In questo contesto, interessa l'ambizione, essenzialmente politica, di raccogliere e rendere accessibile un patrimonio artistico considerato nazionale, e di costituire un *corpus* di oggetti che rappresentasse sia lo Stato prussiano come *Kulturstaat* (Neugebauer 2009, XIII), che la civiltà europea in generale. Questo piano prevedeva, subito dopo l'acquisto, la conservazione e la preparazione delle opere per essere esposte al pubblico.

Per la storia del restauro nelle collezioni reali a Berlino e Potsdam, una recente, sostanziale scoperta è rappresentata dal manuale manoscritto del restauratore Friedrich Schultz del 1789, edito, commentato e analizzato da Alexandra Bauer e Mechthild Most della Fondazione dei Castelli e Giardini Prussiani Berlino-Brandeburgo (Bauer, Most 2020; 2021). Oltre a pubblicare e analizzare questo testo cruciale, le due studiose offrono uno sguardo preciso sui documenti e sulle opere, delineando un ampio panorama sulle procedure di intervento operate su quadri e opere d'arte nelle gallerie reali del Settecento. Al contempo, la bottega di restauro istituita nel 1824 per la pinacoteca del futuro museo reale - l'odierno Altes Museum -, sotto la direzione di Jakob Schlesinger, è stata studiata approfonditamente da Ute Stehr, restauratrice alla Gemäldegalerie di Berlino (Stehr 2012). Infine, i trattati sulla tecnica e sui modi di restaurare i quadri antichi di Christian Philipp Koester, collega e cognato di Schlesinger a Berlino, pubblicati dal 1827 al 1830, sono stati studiati e ripubblicati prima da Thomas Rudi (1999; 2001), poi in traduzione italiana da Giuseppina Perusini (2012).

Le traduzioni delle fonti citate sono dell'autore, che ringrazia Marco Cerasoli per la sua gentile assistenza.

2 Le premesse

2.1 Dal degrado degli ultimi anni di Federico II ai fatti di Parigi del 1807-14

Nel Settecento i pittori di corte erano responsabili anche del restauro dei quadri, oltre ai tanti altri incarichi come sovrintendenti alle gallerie; queste mansioni includevano la buona conservazione delle opere in generale, e la pittura di stemmi e decorazioni (Bauer, Most 2021, 49, 65-70; Skwirblies 2012, 3-8, 17-20). Nella seconda metà del Settecento i pittori iniziarono ad essere impiegati soprattutto nel restauro, come nel caso di Friedrich Schultz, che dal 1754 al 1794 lavorò a Potsdam e Berlino (Bauer, Most 2021, 59-64, 71-3). Il problema principale nel trattamento dei quadri era rappresentato dalla protezione delle superfici, cioè dalla stesura della vernice. Questa costituiva il primo rimedio su cui nel Settecento si concentravano i responsabili delle gallerie, seguito dalla riparazione di telai e dei craquelé, delle crepature e dei buchi (Bauer, Most 2020, 50-8). Dopo l'acquisto veniva sempre messo a punto un trattamento conservativo prima che le opere fossero appese; ciò includeva anche il rimontaggio sui telai dopo il trasporto e le rintelature. Anche le campagne di Federico II per rifornire la Bildergalerie di Sanssouci e il Neues Palais dopo i saccheggi nel 1763, durante la Guerra dei sette anni, hanno coinvolto ampie campagne di restauro (Bauer, Most 2021, 60-3, 65-6).

La tutela cominciò a venir meno con l'assenza di responsabili ufficiali per i quadri nelle gallerie, dopo la morte dell'ispettore Matthias Oesterreich avvenuta nel 1778. Il re stesso non era più disposto a spendere tanto per la manutenzione: nel 1787, l'anno della sua morte, i visitatori del castello di Berlino si meravigliavano che nulla fosse pulito o spazzato, e che l'umidità si raccogliesse e gocciasse dai quadri (Bauer, Most 2021, 70). Sotto il suo successore, Federico Guglielmo II, numerosi quadri furono restaurati; l'ormai esperto pittore Friedrich Schultz era però anziano. L'ispettore della galleria lo spinse dunque sia a istruire come suo successore un giovane pittore, Christian August Beckly, sia a raccogliere in forma scritta i suoi metodi e le sue ricette affinché fossero depositati nell'accademia: è questo il prezioso documento che Mechthild Most e Alexandra Bauer hanno scoperto, pubblicato e rivalutato anche attraverso esperimenti pratici (Bauer, Most 2021, 86-107).

Pur garantendo una continuità di pratica, il testo di Schultz non sembra aver avuto effetto durevole: oltre al Beckly, che morì nel 1815, mancava personale qualificato con esperienza. Le guerre napoleoniche rappresentarono una ulteriore cesura, poiché migliaia di opere d'arte furono portate da Berlino e Potsdam a Parigi. Alcune di esse

vennero lì esposte e restaurate. Con il loro ritorno in patria nel 1815 giunse il momento di un'autocritica assai dura, portata avanti dall'ufficiale della Corte Ernst Friedrich Bußler, attivo nel recupero delle opere requisite. A Parigi egli aveva osservato prassi di restauro – almeno su alcune opere – di livello ben diverso (Skwirblies 2012, 9-10; Etienne 2012, 211-66; Savoy 2011, 321-36).

Bußler rintraccia responsabilità soprattutto nel sovraffaticamento dell'unico restauratore, Beckly, che non sarebbe riuscito a portare a termine tutti i lavori necessari: «Perciò è successo che tutti i quadri in tutti i castelli si seccavano, potevano soffocare in se stessi così com'è successo, e che riguardando il trattamento di opere d'arte, allo stato Prussiano si faceva non del tutto a torto il rimprovero di barbarie».¹ Secondo Bußler era soprattutto la mancanza di nuova vernice che avrebbe fatto seccare i quadri fino al distacco del colore dal supporto.

Ogni successivo restauro trasforma il quadro sempre di più in un cattivo nuovo, e con rimpianto e dolore ci si allontana dalle opere, che in altri tempi erano così vivificanti e attraenti, e che per tanti non mantengono più la fisionomia della maniera del maestro, e ancor meno la forza ingente del suo genio.²

Bußler qui riassume abitudini visive ed estetiche che risalgono alle usanze di fruizione dei quadri del Settecento, connesse al diletto creato dall'opera e al riconoscimento di attributi particolari dell'artefice in essa espressi. Con la formazione del museo pubblico, si aggiunsero nuovi motivi, che trasformarono anche le condizioni necessarie per il restauro.

2.2 Uno scopo nuovo nell'allestimento: dalla galleria sovrana al museo pubblico

Le gallerie reali erano accessibili al pubblico già nel Settecento: quella nel castello di Berlino aprì dopo il 1710, la Bildergalerie di Potsdam-Sanssouci nel 1764 (Bauer 2015, 97, 108). Con la crisi di stato durante il periodo napoleonico e dopo il 1815, si iniziò a progettare un museo pubblico che potesse, come dichiarato poco prima della sua apertura, «prima dilettere, poi educare» (Karl Friedrich Schinkel e Gustav Friedrich Waagen, cf. Vogtherr 1997, 156). Da un memorandum di

¹ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA) I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VIII Spez. Nr. 5, senza fol. (rapporto di E.F. Bußler, 28-12-1815).

² GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VIII Spez. Nr. 5, senza fol. (rapporto di E.F. Bußler, 28-12-1815).

Karl von Stein zum Altenstein, capo di stato nel 1807 e dal 1817 ministro della pubblica istruzione in Prussia, si deduce l'importanza e l'orientamento di questa nuova istituzione:

Le scienze e le belle arti nella loro prosperità sono il risultato e l'espressione dello stato più alto dell'umanità. Quello che ne viene afferrato, si avvicina a quello stato superiore. [...] Se lo scopo dello Stato è di rendere accessibili i beni più alti all'umanità, ciò si può raggiungere soltanto tramite le belle arti e le scienze. (Ranke 1881, 402)

L'arte deve condurre «l'uomo al regno spirituale superiore e ad arrendersi ad esso», e questo potevano farlo soltanto le scienze vere, l'arte vera:

Si può comprendere come attraverso di esse lo studio diventi vivo e vigoroso, come l'uomo si dedichi interamente ad esso e al compimento di ciò che sa di essere il suo dovere, con amore e sacrificio di tutto il resto, e come le belle arti si impadroniscano della sensualità, la nobilitino a sentimenti più elevati, e come questi stessi siano così portati al massimo. Non c'è bisogno di spiegare come tramite queste quello che si chiama patriottismo e tutte le forze spirituali più importanti vengano elevati e ravvivati. (402-3)

A quest'idea educativa se ne contrappose un'altra:

Il vero si distingue facilmente dal falso. [...] La Francia, con una tendenza subordinata diretta alla mera espressione della forza, non può considerare la scienza e l'arte da questo unico punto di vista. In contrasto con esse, ha cercato di usarle per un fine inferiore, e le ha profanate. (403)

Questo memorandum ci fa capire l'ideologia sulla quale è basato il museo berlinese: il Louvre non era tanto il modello, quanto il suo contrario (Pommier 2015, 104-13; Savoy 2011, 403, 408-9). Non meraviglia, dunque, se i restauri condotti lì furono criticati quando le opere tornarono a Berlino nel 1815 (Savoy 2011, 335-6).

2.3 Le opere disponibili

La terza premessa per un nuovo approccio al restauro era rappresentata dall'ampliamento dei fondi di quadri: oltre alle tele del Sei e Settecento venivano considerate sempre più importanti anche le tavole tardo-medievali, provenienti sia dalle province nuove all'ovest, sia dalle collezioni storiche o berlinesi, sia dall'Italia.

Un pittore inviato al convento soppresso di Marienfeld in Westfalia, nel 1804 inoltra un rapporto su tavole e tele che gli sembravano importanti, «nello stile più antico gotico», e che raccomanda per il trasferimento a Berlino: nonostante «i corpi nudi siano disegnati male e abbiano delle proporzioni poco naturali, tuttavia nell'espressione dei visi c'è nell'insieme tanta verità, e tutto è fatto con molta solerzia».³ Gli «sembrano di valore in considerazione della loro età, e della storia dell'arte»; la condizione della maggior parte di esse sarebbe stata «buona», una tavola rotta in mezzo, quattro altre «danneggiate».⁴ Di un altro gruppo di pitture da altare di carattere simile scrive che sarebbero «ancora assai ben conservate», «a parte che in alcuni punti è caduta la base di calcio»; erano però dipinte su tavole talmente spesse che «ogni quadro peserà mezzo quintale».⁵ Può essere stato uno dei motivi per cui le opere non furono portate a Berlino, ma andarono disperse.

Un altro esempio riguarda due tavolette di Lucas Cranach il Vecchio, offerte nel 1820 dalla vedova di un cortigiano - il figlio del famoso Carl Heinrich von Heineken, direttore del Kupferstichkabinett di Dresda 1746-63 (cf. Schuster, Ketelsen 2018). Il ministro Altenstein ne raccomandava l'acquisto al re, scrivendo che «come pezzi più piccoli del maestro sono molto apprezzabili, ma senza ogni decoro esterno e quindi a prima vista non danno nell'occhio; poichè non sono ancora restaurati ma ancora completamente presenti nella loro forma originaria, che però aumenta il loro valore artistico di tanto».⁶ Furono stimati 200 talleri e acquistati.⁷

Destino più significativo, infine, ebbe la collezione di Edward Solly: i tremila quadri che il commerciante inglese raccolse nell'arco di non più di cinque anni - la maggior parte tra il 1817 e il 1820 -, tra cui centinaia di tavole antiche, sia olandesi sia italiane, senz'altro tra le più famose e rare già all'epoca, accrebbero l'interesse già suscitato nei primi anni del secolo. Esse finirono nel museo prussiano, dotandolo di un fondo preziosissimo di opere mai viste prima a Berlino (Skwirblies in Skwirblies et al. 2021, 11-39; Skwirblies 2017, 126-80).

³ GStA I. HA Rep. 76alt Kultusministerium III Nr. 253, senza fol. (rapporto di J.C. Rincklake, 25-02-1803). Cf. Skwirblies 2017, 206-9.

⁴ GStA I. HA Rep. 76alt Kultusministerium III Nr. 253, senza fol. (rapporto di J.C. Rincklake, 25-02-1803).

⁵ GStA I. HA Rep. 76alt Kultusministerium III Nr. 253, senza fol. (rapporto di J.C. Rincklake, 25-02-1803).

⁶ GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VI Gen. Nr. 1 Bd. 2, fol. 78 (Altenstein a Hardenberg, 23-01-1820).

⁷ GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VI Gen. Nr. 1 Bd. 2, fol. 117 (Altenstein a Hardenberg, 12-06-1820). Cf. Grosshans et al. 1996, 34 (Berlin, Gemäldegalerie SPK, Kat. Nr. 564 e 566).

3 Le conseguenze

3.1 Un cambio di priorità

È ben noto che in questi anni nasceva una tutela sistematica del patrimonio, come in Francia e in Italia, così anche in Prussia. Come punto di riferimento in Prussia si considera il Marienburg: esso rappresenta l'avvio cruciale sia di una coscienza storica – cioè una volontà di conservare e restaurare i relitti del passato – che di un'idea nazionale di opera d'arte – cioè la ricerca di un'identità collettiva nello specchio dei resti storici (cf. Scholl 2016). Tutto ciò portava ad un cambio di priorità anche nel campo del restauro delle opere d'arte: mentre inizialmente lo scopo era quello di salvare e riportare l'opera all'antica bellezza, si aggiungeva ora l'intenzione di rivelare il suo carattere storico, oltre a quello del «genio dell'artista», come scrisse il già citato cortigiano Bußler.⁸ È questo che rendeva importante conservare lo stato «vergine»⁹ dell'opera, che, in questo contesto, significava garantire che essa non fosse stata manomessa né falsificata nel suo carattere storico. Come già citato, solo la vera arte può, secondo Altenstein, servire a educare e portare l'uomo ad uno stato più elevato.

Il collezionismo di Edward Solly si basava proprio su questa idea, lui suggerita da conoscitori come Aloys Hirt e Karl Friedrich Schinkel (Skwirbli 2017, 291-302). Solly scrisse in una lettera ad un agente a Dresda il 24 settembre, probabilmente del 1817 [fig. 1]: «Se mi potesse dare dei prezzi di quadri italiani antichi» – e specifica: «dal 1500 al 1530» – «e anche delle descrizioni di essi, se ne potrebbe ragionare. Quelli ritoccati [*aufgeputzte*] dei commercianti d'arte però non mi piacciono – meglio piuttosto quelli dalle collezioni vecchie, per quanto siano neri».¹⁰ E questo successe: nonostante il conoscente di Dresda non gli potesse fornire opere di questo genere, furono degli agenti e commercianti italiani a vendergli negli anni seguenti centinaia di quadri antichi: Antonio Fusi di Milano, Marziale Reghellini del Veneto, come pure il romano Felice Cartoni (Skwirbli 2021; 2017, 386-418). Quest'ultimo vendette a Solly dei quadri provenienti dalle accademie di Bologna e Firenze, che lì erano considerati doppiamente oppure di qualità scarsa – il che spesso significava che avesse solo semplicemente un cattivo stato di conservazione.

⁸ GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VIII Spez. Nr. 5, senza fol. (rapporto di E.F. Bußler, 28-12-1815).

⁹ GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VI Gen. Nr. 1 Bd. 1, fol. 82 (Johann Gottfried Schadow a Hardenberg, 23-01-1817).

¹⁰ Dresden, Stadt-, Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB), Mscr. Dresd. 1 35 IV, Nr. 634a (Solly a J.F.G. Krause, 24-09-[1817]).

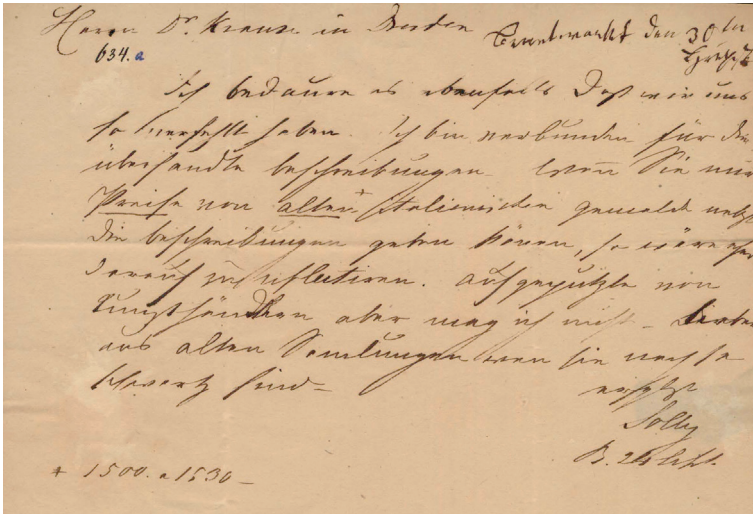


Figura 1 Lettera di E. Solly a J.F.G. Krause. 15-09-[1817]. Dresden, SLUB, Ms. Dresd. I 35 IV, Nr. 634a

A Berlino, tutti questi quadri venivano stimati molto proprio perché provenivano dai depositi demaniali italiani, cioè dalle chiese e dai conventi recentemente soppressi, e dunque non erano ‘curati’. Karl Friedrich Schinkel dava una stima ad alcuni di essi che superava di molto quella delle accademie italiane: ad esempio, valutava ben tremila talleri una grande pala alta tre metri di Prospero Fontana [fig. 2], creduta opera del Parmigianino (Skwirbli 2017, 571, nr. 17; Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 336). Preparando i quadri acquistati per l’esposizione nella futura pinacoteca del museo, nell’inventario venne annotato che Lanzi avrebbe probabilmente parlato proprio di questo quadro:¹¹ si tentava dunque di connettere in modo preciso ciascuna opera con una storia dell’arte. Per quanto riguarda il restauro, sembra che in Italia la pala fosse considerata in uno stato «buono» – come descritto nel 1810 – non «guasto» (Skwirbli 2017, 571, nr. 17) – come diceva l’elenco del 1818 – forse per facilitarne l’alienazione; nel 1823, anno al quale risale l’inventario preliminare del museo di Berlino, fu infine ritoccata da Aloys Menschel, uno dei restauratori secondari della bottega berlinese.¹²

¹¹ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 39v, nr. VII 62 (annotazione di G.F. Waagen, ca. 1826-28). Cf. Skwirbli in Skwirbli et al. 2021, 39 nota 10.

¹² ZA-SMB, I/GG 25, fol. 39v, nr. VII 62. Cf. Stehr 2012, 56-8.



Figura 2 Prospero Fontana, *Sposalizio di S. Caterina*. 1540. Su legno, 299 × 181 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 336. Foto: Jörg P. Anders

Un altro quadro, registrato nel 1810 come opera di Francesco Francia, «buono ma alquanto patito», definito nel 1818 addirittura «slavato e guasto», valeva comunque 3.000, anzi, 4.000 talleri secondo Schinkel (Skwirbli 2017, 568, nr. 6; Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 281); fu uno dei primi quadri ad essere restaurato nel 1822, dopo l'acquisto della collezione Solly.¹³ In quel momento ancora non era nata la bottega di Schlesinger e Koester, ma veniva impiegato un restauratore di origine probabilmente romana, già attivo presso Solly stesso, Stefano Teoli (Skwirbli 2012, 21-5; 2017, 328-30). Il quadro fu attribuito a Giacomo Francia secondo un'iscrizione ancora visibile.

3.2 Ideale e realtà

Lo stato originario era un'ideale quasi irraggiungibile, come spiega il direttore dell'accademia berlinese, Johann Gottfried Schadow, nel 1817, a proposito di una delle tante offerte d'acquisto di quadri fatte allo stato per il futuro museo:

Pitture antiche che erano nelle mani di commercianti di quadri e restauratori, possono essere e sono raramente vergini, cioè non toccate. Nei tre secoli dalla loro creazione sono state perlopiù rinnovate restaurate? Tre volte, soprattutto quelle italiane. Considerando che i pittori davano l'ultimo tocco con vernice liquida a base di olio per rendere più splendenti i colori sottostanti, che si chiama velatura e che si sciacqua via facilmente, si capisce la difficoltà nel riconoscerne l'originalità.¹⁴

Per gli acquisti di quadri valeva pur sempre l'ideale dell'opera mai ritoccata: i restauri del passato erano visti come un disturbo del quadro, sia esteticamente sia - e questo diventa sempre più importante - storicamente. Questi aspetti - che superavano tre secoli di tradizione moderna di pittura, che per Schadow era la norma (cf. Mai 2010, 192-3) - emergono anche dalle parole del pittore-restauratore Christian Koester, in procinto di accettare la proposta di andare a Berlino a restaurare le nuove collezioni di quadri antichi e antichissimi insieme a Schlesinger:

Tanti dei quadri nella collezione di Solly, a seconda del momento della loro di creazione e del loro valore, appartengono a un'epoca dell'arte in cui culminò la pittura sacra per le chiese. Quello che

¹³ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 46v, nr. IX 20 (annotazione: restaurato da Teoli).

¹⁴ GStA I. HA Rep. 74 Staatskanzleramt L VI Gen. Nr. 1 Bd. 1, fol. 82 (Johann Gottfried Schadow a Hardenberg, 23-01-1817).

ce ne resta è da stimare al pari delle antichità, anzi, dovrebbe essere ben più caro delle pietre scavate. Da ciò risulta automaticamente l'importanza del restaurare.¹⁵

Quindi il problema di come restaurare un quadro si poneva sotto due aspetti cruciali: la pulitura e il ritocco.

A questo punto, si affacciava però un dilemma. Si volevano i quadri mai ritoccati - Solly richiedeva dipinti antichissimi, per quanto fossero neri; ma quelli disponibili non erano privi di danni. Inoltre, si volevano le opere non restaurate; ma neanche si poteva lasciarle così come si trovavano. Il restauro era necessario, e l'idea ingenua - basata sull'esperienza con i quadri moderni - era di poter semplicemente togliere le ombre accumulate sopra le opere, di liberarle dalla patina e dalle tracce accumulate dal tempo dopo la loro creazione.

Le indagini eseguite dopo l'acquisto permettevano, tuttavia, di superare questa idea imprudente. Lo stesso Koester, dopo aver lavorato per tre anni sulle pitture provenienti dalla collezione Solly, affermava che «tanti quadri antichi, soprattutto quelli che si trovavano nelle chiese e quelli che giravano poco tra i commercianti d'arte» - quindi esattamente quello che si raccoglieva a Berlino - «purtroppo sono spesso in uno stato tale che, oltre alle ferite grosse» - cioè ai supporti e agli strati di pittura danneggiati - «appaiono devastati da fumo, polvere, sporcizia, vernice cattiva e ritocchi» (Koester 1827, 17) in quantità tale da formare una «vera e propria crosta» di sporcizia, penetrata anche nello strato di pittura (Koester 1827, 18; cf. Stehr 2012, 60). Schlesinger la paragonava a una «spessa vernice di avorio» (cit. da Stehr 2012, 61).

3.3 La professionalizzazione

Poste a confronto, si può osservare come le pratiche del restauratore di corte Schultz fossero parzialmente seguite anche dai restauratori del futuro museo: questi ultimi infatti lavoravano in modo simile per quanto riguarda le vernici, il fissaggio con il mastice, ecc. (Bauer, Most 2021, 93-4). Quello che Schultz non esplicita molto nelle annotazioni del 1789 è invece il ritocco (Bauer, Most 2021, 95): questo divenne piuttosto il nodo cruciale nelle discussioni degli anni 1820. D'altra parte, in altri punti del testo si può osservare una sorta di professionalizzazione, intesa come un aumento di precauzione e attenzione in base anche al 'materiale' presente nell'opera. Ne è un esempio la pulitura.

¹⁵ GStA I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Staatlichen Museen II D Nr. 1, fol. 38 (Koester a Waagen, s.d. [fine dicembre 1823]).

Non mancano le polemiche sulle puliture esagerate, soprattutto contro i non professionisti. Teoli, come Solly stesso, fu accusato di aver pulito via le velature dei quadri tentando di togliere la vecchia vernice (Skwirbliès 2012, 13). Non sappiamo se Solly in prima persona abbia davvero messo la mano sui quadri della sua collezione, come affermava Hirt nel 1822;¹⁶ è più probabile che siano stati sempre dei restauratori, come Teoli, a lavorare per lui. Inoltre, si può ipotizzare che era il metodo, in sé buono, a dover essere adattato alle pitture più delicate, e non il contrario: ad esempio, l'esperimento di Mechthild Most ha appurato che il metodo di Schultz per la pulitura, essendo molto potente, può facilmente danneggiare la superficie della pittura (Bauer, Most 2021, 93). La studiosa osserva, come fa anche Ute Stehr (2012, 100-1), che rispetto ai metodi più recenti le liscivie come quella di Schultz, seppur basate su un processo non solo più controllabile ma anche più lento per dare al restauratore l'opportunità di intervenire in tempo, erano davvero molto forti (Bauer, Most 2021, 90-3). I restauratori del museo apparivano invece più attenti dei precedenti restauratori di corte, sebbene usassero anche loro delle sostanze simili. Uno dei problemi principali era costituito dalla differenza tra le tele sei- o settecentesche, fatte con vernici spesse a base di olio, e le tavole a tempera del Quattro- Cinquecento, le quali, benché spesso coperte da spessi strati di sporczia, erano molto più delicate (Bauer, Most 2021, 50-2, 96-7; Stehr 2012, 99, 101). Lo stesso Edward Solly, intervistato davanti al parlamento inglese nel 1836 in quanto esperto di collezionismo, sottolineò la necessità di fare tantissima attenzione alla pulizia dei quadri - pulizia che non doveva essere mai troppo forte (Report 1836, 148, nr. 1860).

La professionalizzazione del restauro oscillava dunque tra un riadattamento di metodi e pratiche di Parigi in particolare, e un conservatorismo che rinunciava ad esempio alla sostituzione del supporto oppure alle parchettature. Schultz ne dava istruzioni, ma in modo non preciso. Come osserva Mechthild Most, non emerge dal suo compendio né dalle altre fonti settecentesche quanto fosse complesso l'incollaggio di pitture su tavola; la studiosa evidenzia come Schultz fosse ben informato e attento, aperto anche alle nuove tecnologie, ma ancora perseverava sullo stato della pratica e del sapere tipici del Settecento (Bauer, Most 2021, 100-1). Analogamente, i restauratori del museo sapevano come stabilizzare i supporti lignei, ma in modo assai primitivo rispetto all'arte delle parchettature di Parigi (Stehr 2012, 87-9).

Le pratiche classiche del restauratore - la pulitura, la riparazione di fessure e la stabilizzazione dei colori - non vennero rivoluzionate da Schlesinger e Koester. Anche la capacità artigianale - come si

16 GStA I. HA Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. 1, fol. 98v (Hirt a Altenstein, 12-02-1822). Cf. Skwirbliès 2012, 23.

può osservare dai trattati e dai risultati rintracciabili - non era del tutto nuova, seppure fosse comunque portata al massimo livello sia da Schultz che da Schlesinger. Sono due gli aspetti significativi che sembrarono piuttosto marcare un cambiamento. Innanzitutto, l'organizzazione di una bottega, quasi come una manifattura, con più personale specializzato e coordinato con salari non altissimi, ma fissi e sicuri. La condizione precaria di un restauratore come Schultz, con un solo allievo e successore, aveva impedito di impiantare una solida tradizione nel campo del restauro. Nel rapporto sopra citato del 1815, Bußler di certo esagerava nel parlare del degrado totale di tutti i quadri in tutte le gallerie - proprio perché voleva spingere le autorità ad assumere un candidato da lui ritenuto professionista per il posto di pittore-restauratore di corte.

L'altro aspetto significativo è l'espansione del sapere, dell'esperienza generale in materia di restauro, inclusa l'abolizione di quell'atteggiamento di segretezza ancora visibile in Schultz, che trasmette il suo *arcantum* in un manoscritto all'accademia e a un solo allievo (Bauer, Most 2021, 72-5). Qui gioca molto anche l'etica del restauro: la nuova coscienza storica, che andava oltre le norme accademiche o di corte tese a rendere un quadro 'buono', cioè ben pulito e ritoccato, richiedeva ora di trattare l'opera come fonte storica - ecco la 'verità', che viene sempre menzionata come ideale, lo scrupolo nel rispettare e ricercare questa 'verità' nell'opera, invece di portarla in uno stato 'vergine' (cf. Skwirbli 2017, 174-8, 333-8). Le tante opere - anche famosissime - restaurate al Louvre e poi restituite, come pure la pubblicazione di manuali, come la ristampa di quello storico di Cennino Cennini proprio nel 1821, quando la collezione Solly fu acquistata per lo stato prussiano, costituiscono una base solida per lo sviluppo di restauri più raffinati a Berlino, e per l'attenzione ad una loro documentazione accurata (cf. Stehr 2012, 63-4, 103-4).

4 I conflitti

4.1 Il restauratore tra artista libero e artigiano impiegato

Osservando la professionalizzazione e la specializzazione dei restauratori è utile perdere di vista il fatto che l'impiego principale di queste persone era pur sempre l'arte - ossia, si trattava di pittori. L'immagine che essi avevano di sé stessi era causa di continui conflitti con le mansioni da restauratore. Friedrich Schultz era impiegato come pittore, ma pagato come un artigiano, come i suoi successori Beckly e Bock (Bauer, Most 2021, 71-3). Nel suo manuale, Schultz descriveva con cura i vari metodi della riparazione e conservazione, ma della parte strettamente artistica, quale il ritocco, non parlava affatto (Bauer, Most 2021, 95). Come anche per la pulitura, questo dettaglio

rappresentava un punto debole. L'esempio di un restauro eseguito nel 1828 dimostra il problema. Si trattava, in questo caso, di un quadro particolarmente prezioso dal punto di vista storico, almeno per Aloys Hirt: una *Presentazione al Tempio* che Hirt stesso supponeva essere di Andrea da Salerno, cioè Andrea Sabatini, fondatore della pittura rinascimentale o della scuola di Napoli, se non addirittura di Raffaello stesso [fig. 3].¹⁷ Anche se i suoi colleghi non erano d'accordo – il quadro entrò nel museo nel 1830 con l'attribuzione a Lorenzo Costa, tutt'ora valida grazie alla firma dell'artista ormai scoperta (Waagen 1830, 75; Grosshans et al. 1996, 33, Kat. Nr. 114) –, essi erano tuttavia convinti che fosse necessario un restauro adeguato. Il dissenso verteva su chi dei restauratori dovesse eseguirlo. Hirt incaricò Johann Erdmann Hummel, pittore classico e suo amico (Morton 1989; Stehr 2012, 56). Waagen e Schinkel, invece, intendevano affidare il quadro a Schlesinger, che ritenevano avesse più esperienza con la pittura antica, mentre la «capacità del prof. Hummel come restauratore» sarebbe stata più adatta per «la realizzazione di quadri dipinti con un pennello grosso e in modo pastoso». ¹⁸ Schlesinger, nel *Cristo morto* attribuito a Correggio – opera in realtà di Bellini – avrebbe invece dato prova di essere il più versato dell'intero atelier proprio per il restauro di questo tipo di quadri. A causare il conflitto erano, in fondo, soprattutto questioni di onore e orgoglio tra gli artisti-restauratori. Da quanto si può appurare considerando i quadri superstiti che nel frattempo restaurarono, anche solo leggermente, Schlesinger e Hummel non erano poi molto diversi nelle loro abilità.

Quest'orgoglio professionale è espresso anche da Koester, il quale, prima di accettare insieme a Schlesinger l'incarico berlinese del 1824, scrisse a Waagen:

Non è neanche cosa da poco per me e Schlesinger concederci in modo così esclusivo al mestiere del restaurare. Il tempo che ci assorbe interamente non sarebbe pagabile a nessun prezzo, se non sentissimo d'altra parte anche l'onore dell'affare e della nostra relazione. Noi tutti dobbiamo affrontare la cosa con grandezza, affinché non ci schiacci.¹⁹

Era la possibilità di poter riscoprire i quadri come primi testimoni storici che spingeva gli artisti ad assumere lavori di restauro; es-

¹⁷ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 42, nr. VIII 17.

¹⁸ GStA I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Staatlichen Museen II D Nr. 1, fol. 93 (Waagen e Schinkel a Altenstein, 23-08-1828); pubblicato da Motschmann 2021: «Entgegnung Hirts auf ein Schreiben von Schinkel und Waagen an Staatsminister von Altenstein. Berlin, 24. August 1828». Cf. Stehr 2012, 58-9 (quadro non identificato).

¹⁹ GStA I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Staatlichen Museen II D Nr. 1, fol. 38 (Koester a Waagen, s. d. [fine dicembre 1823]).



Figura 3 Lorenzo Costa, *Presentazione al Tempio*. Ca. 1485. Su legno, 148 × 101 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 114. Foto: Jörg P. Anders

si alla fine si identificavano in gran parte con gli ideali del romanticismo - come anche Hummel, tra l'altro (cf. Morton 1989). È ovvio che i pittori-restauratori italiani e francesi, provenienti da un ambiente molto diverso, fossero estranei a questo mondo tedesco-romantico-nazionalistico.

4.2 Malintesi, pregiudizi e incomprensioni

Dure erano le polemiche contro i restauratori francesi e italiani che emersero da parte dei responsabili del museo berlinese dopo il viaggio in Italia del 1824:

Quanto i restauratori italiani superano i nostri nella grandezza delle pretese per i loro lavori, tanto gli italiani sono inferiori ai no-

stri nella regolarità e sistematicità del restauro, come pure nell'accuratezza e scrupolosità del trattamento; perché mentre i signori Schlesinger e Koester, fin dal primo lavoro preliminare, mirano soprattutto a mantenere e completare il più possibile il carattere originario di ciascun quadro, quindi a collegarsi con il loro restauro alle opere in tutti i modi immedesimandosi con esse, nel restauro di Palmaroli o Camuccini il carattere originale del quadro viene più o meno obliterato, e il tutto adattato alla loro propria maniera e abbassato ad essa.²⁰

Ricordiamo qui anche le parole del ministro Altenstein, che accusava la Francia di fare abuso dell'arte «profanandola» per motivi di mera rappresentanza del potere.

Questo verdetto tagliente sembra comunque risultare anche dalle esperienze negative registrate a Berlino nel 1822 e 1823, quando per delle somme vertiginose vennero impiegate persone non proprio affidabili. Così, almeno, riportano le fonti nei casi di un allievo del commerciante d'arte parigino Alexis Delahante, suocero del maestro dell'opera di Berlino Gaspare Spontini (cf. Skwirbli 2017, 342-4), e del restauratore Stefano Teoli. Mentre Delahante avrebbe dimostrato abilità particolare nei restauri di quadri moderni, soprattutto della scuola neerlandese, e per i paesaggi, a Teoli venne riconosciuto talento nel restauro delle pitture di scuola antica italiana.²¹ I quadri di tali scuole, dunque, venivano di preferenza lui affidati. Teoli aveva già restaurato per Solly e Johann Wolfgang von Goethe a Weimar, e sembrava possedesse al riguardo «tanta capacità»²² (cf. Haussmann 2002, 141-4; Skwirbli in Skwirbli et al. 2021, 85). Nel 1822 gli vennero dunque affidati i restauri di alcuni quadri di proprietà del museo. Tuttavia, a operazioni avviate, egli divenne bersaglio delle critiche aspre di Hirt e Schultz: osservandolo direttamente all'opera, ne disapprovavano modi e tecniche di lavoro. Questa ostilità verso i restauratori stranieri è anche confermata dalle pretese finanziarie che essi avevano e dall'inasprimento dei susseguenti giudizi degli esperti berlinesi.

L'ampiamente discusso restauro della Madonna Sistina di Dresda, eseguito da Pietro Palmaroli, fu criticato in particolare per i ritocchi; un articolo anonimo apparso in una rivista berlinese nel 1828, a due anni di distanza, accusava Palmaroli di aver danneggiato «l'espres-

²⁰ GStA I. HA Rep. 76 Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Adh., fol. 107 (Waagen [e Schinkel] a Altenstein, s.d. [1824]). Cf. Skwirbli 2017, 333; Stehr 2012, 65.

²¹ GStA I. HA Rep. 76 Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. 1, fol. 101 (Schultz a Altenstein, 03-03-1822).

²² GStA I. HA Rep. 76 Ve. Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. 1, fol. 99 (Hirt ad Altenstein, 12-02-1822), cit., fol. 101 (Schultz a Altenstein, 03-03-1822).

sione divina dei visi» (Schölzel 2012, 133; Perusini 2001, 142). Questa è in effetti la chiave per capire anche le critiche durissime scagliate contro Teoli, il quale, incaricato di restaurare un *San Sebastiano* di scuola antica veneta, litigò violentemente con la commissione artistica del museo – cioè, essenzialmente, con Hirt, Schinkel, Waagen e con i pittori accademici (Skwirblies 2017, 328-32). Questi ne criticavano soprattutto i ritocchi, tanto che Teoli si rifiutò di continuare il lavoro; anche perché, osservava, vi erano fraintendimenti e ambiguità tra i membri della commissione stessa. La questione era: qual era la verità, il carattere originario, la «maniera propria» (*der ihm eigenthümlichen Weise*)²³ che doveva essere restituita nel quadro?

Ciò che i funzionari berlinesi raccomandavano sembrava essere una mescolanza di idee romantiche e di pratiche neoclassiciste che si concretizzavano in una maniera abbastanza austera di restaurare le pitture – pitture che, tanto più, erano state scelte in precedenza secondo lo stesso principio di austerità. Gli esempi al riguardo sono noti (Savoy 2011, 329-36): la *Leda* del Correggio, la cui testa era già stata tagliata all'inizio del Settecento, fu restaurata due volte in Francia (Savoy 2011, 334-5; Röske 1999; Stehr 2012, 107-12; Berlin, Gemäldegalerie SPK, Kat. Nr. 218). Una prima versione della testa restaurata era presente quando il quadro entrò nelle collezioni di Federico II; la seconda fu eseguita a Parigi da Pierre-Paul Prud'hon, il 'Correggio francese'. Quando il quadro tornò a Berlino nel 1815, «la nuova testa» era annotata nel catalogo della mostra trionfale organizzata per le opere ricuperate a Parigi, a cura del direttore Schadow, il quale definì il dipinto «di nuovo ridipinto molto bene» (*Verzeichniß* 1815, 78; cf. Vogtherr 1997, 74-5); nel 1834 però si intervenne per rifare il tutto un'altra volta: Schlesinger ricreò una *Leda* correggio-raffaellesca molto più pudica di quanto dovesse essere l'originale, o la versione francese (Röske 1999, 270-1). La verità ovviamente sta nell'immaginazione di coloro che la guardano ad oggi.

Da parte dello Stato, comunque, gli unici aspetti importanti erano il risparmio, il controllo e la conformità: tutto ciò si concretizzava nella bottega istituita da Schlesinger, Koester e gli altri a partire dal 1824. Così riassumeva il ministro l'anno seguente:

L'esperienza ci aveva insegnato, nei nostri esperimenti con artisti stranieri e locali, che l'esecuzione corretta di questo importante lavoro non poteva essere raggiunta se eseguita da individui nei loro laboratori senza una continua supervisione, e che il pagamento per il restauro di singoli dipinti ai prezzi abituali era straordinariamente alto. Perciò, allo stesso tempo, era necessario con-

23 GStA I. HA Rep. 76 Kultusministerium Sekt. 15 Abt. I Nr. 4 Bd. 3, fol. 78v (Schinkel e Hirt a Altenstein, 24-06-1824).

siderare l'istituzione di un atelier di restauro circoscritto, in cui artisti provati potessero lavorare insieme per un certo salario, durante un periodo di tempo fisso, sotto una supervisione costante.²⁴

4.3 L'ossessione per i falsi nel primo Ottocento

Parlando del controllo, arriviamo all'ultimo tema in questa riflessione. «Da una fonte molto affidabile», annuncia una rivista per «amatori studiosi di belle arti» nel gennaio del 1818, «abbiamo la notizia che due speculatori di Firenze, i quali sapevano della tendenza in Germania verso la più antica scuola italiana, stanno comprando a poco prezzo tutti i quadri antichi di cui riescono ad entrare in possesso, per mandarli in Germania e venderli» (LKK 1818, 255).

[Questi] commercianti di quadri hanno concluso un accordo con diversi artisti (anche se non meritano questo venerabile nome), che devono lavare, verniciare e ridipingere questi quadri in breve tempo, per cui è fatta condizione esplicita che ogni pittore consegnino un quadro grande o due piccoli in un giorno. È naturale che questi cercatori di profitto si impossessino solo di quadri cattivi e mediocri, e che questi ultimi siano completamente rovinati dalla fretta con cui procedono [nella loro attività]. (1818, 255)

Questa «notizia» è basata su un fatto vero: a Firenze era attivo un commerciante di origine tedesca, Giovanni Metzger, che comprava e rivendeva quadri antichi, ed è anche vero che usava ritocarli; sappiamo in più che questi interventi furono criticati dagli acquirenti (Skwirblies 2017, 132-40; Meyer 2013, 259-81). Se e come ci fossero anche dei falsi rimane incerto. Gottfried Schadow, nel 1817, scrisse a Goethe che un commerciante romano gli aveva mostrato dei «quadretti carini» che dovevano sembrare antichi: una *Madonna*, un *Sant'Uberto*, i *Re Magi in viaggio*, in realtà fatti - o falsificati - da un certo Olivier di Vienna (Koltes, Bischof, Schäfer 2004, 398-9). I tre fratelli Olivier erano dei giovani pittori veramente affascinati, come tanti loro amici e colleghi, dalla pittura del primo Rinascimento (Hackmann, Heyden in Nerlich, Savoy 2013, 215-18). Nel 1817, Heinrich Olivier realizzò delle copie degli affreschi di Bernardino Luini a Milano e le mandò a Berlino, affinché fossero esposte alla mostra accademica (Brunner 2017). I fratelli produssero quadri che, ad oggi, ben riconosciamo come Nazareni, ma se intendessero truffare o meno resta alquanto dubbio. Sembra più probabile che le polemiche sui falsi fossero in fondo delle critiche anti-nazarene.

²⁴ GStA I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett Nr. 20537, fol. 33 (Altenstein a Federico Guglielmo III, 15-12-1825).



Figura 4 Hans Maler, *Anna Regina d'Ungheria*, 1525. Su legno, 34 × 28 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 592A. Foto: Jörg P. Anders



Figura 5 Autore ignoto, *Davide suona per Saul* (dettaglio). Su legno, 89 × 170 cm. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1409. Foto: Autore

Comunque il sospetto esisteva. Esempi concreti illustrano che questa ‘fobia’ per i falsi circolava di fatto anche tra i responsabili del museo. Aloys Hirt comprò - non sappiamo come - una «Vera Icona» con la cifra di Albrecht Dürer; secondo lo stesso Hirt, questa proveniva dalla casa Holzschuher a Norimberga,²⁵ e ancora nel 1827 veniva ammirata da Carl Gustav Carus addirittura come il quadro più bello della futura pinacoteca del museo (Carus 1865, 235). Waagen lo riconobbe invece come «moderna abborracciatura, fatta per ingannare».²⁶ Venne relegata nelle collezioni dei castelli a scopo decorativo, da dove scomparve quasi immediatamente.²⁷ Cosicché non possiamo più giudicarne la bontà.

Invece, è più chiaro il caso del ritratto di una regina, acquistato a Basilea come opera di Hans Holbein, e creduto essere l’effigie di

²⁵ Motschmann 2021: «Schreiben Hirts an das Kultusministerium. Berlin, 5. Dezember 1822».

²⁶ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 85v, nr. XIV 34; cf. Skwirblies 2017, 136.

²⁷ Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Graphische Sammlung (SPSG), Inv. 89, Verzeichniss A, fols 36v-37r, nr. 337: «è scomparso durante la disposizione dei quadri Solly nei diversi castelli, probabilmente è stato trafugato».

Anna Bolena, moglie di Enrico VIII. Anche qui vi era il sospetto che fosse un falso. Schadow scrisse molto semplicemente che «la Anna Bolena è nuova» (1833, 171). Carus la lodava come il *Cristo* di Dürer (Carus 1865, 235). Anche stavolta Waagen credette di aver scoperto un falso, anzi, ancor più, svelò che il quadro era stato pesantemente ritoccato e vi fosse applicata un'iscrizione falsa.²⁸ Il vero autore, infatti, non è Holbein ma un artista di non basso pregio, Hans Maler. E la regina non è Anne Boleyn, ma sempre di una regina si tratta: è Anna di Ungheria [fig. 4] (Kemperdick in Skwirblies et al. 2021, 102-3).

L'ultimo caso qui presentato è una tavola abbastanza grande, che ricorda il pannello di un cassone (Skwirblies 2017, 629, nr. IV 32) [fig. 5]. Questa entrò nella collezione Solly con l'attribuzione al Bacchiacca, assieme ad un'altra tavola tuttora attribuita all'artista (Skwirblies 2017, 630, nr. IV 40: Berlin, Gemäldegalerie SPK, Kat. Nr. 267). Aloys Hirt credeva fosse addirittura opera di Andrea del Sarto; Waagen, invece, aveva dei dubbi: il pezzo fu posto in deposito come opera di «autore sconosciuto».²⁹ Dal Novecento, fu creduto un falso eseguito all'epoca del Romanticismo; e, in quanto tale, sarebbe stato l'unico nella collezione. Di recente, un'analisi scientifica ha però escluso si trattasse di un'opera del tardo Settecento o primo Ottocento (U. Stehr, com. pers.).

5 Conclusioni

I primi interventi per la conservazione dei quadri nelle collezioni reali di Prussia puntavano perlopiù alla riparazione dei danni - causati dalle guerre o da una custodia inadeguata - e alla presentazione delle opere negli ambiti di rappresentanza e di istruzione. Lo scopo iniziale di porre in risalto la dignità e la bellezza intramontabile delle tele venne affiancato, specialmente dopo le Guerre napoleoniche, all'ideale dell'originalità storica. Questa andava riscoperta, anche attraverso un restauro accurato. Parzialmente connesso a un patriottismo nazionalistico, tale ideale portava non solo verso una professionalizzazione del settore, con la creazione di una scuola particolare di restauro, ma anche verso il rinnovamento dell'idea di patrimonio in sé. La creazione di un patrimonio artistico in Prussia si basava quindi essenzialmente su prassi di intervento e rimaneggiamento dei quadri - il che poteva comportare anche più di un semplice restauro, causando dei conflitti che andavano ben oltre le discussioni a livello pratico e accademico. Agli aspetti generali relativi alla manutenzione - come conservazione, pulitura, riparazione - si accostavano quin-

²⁸ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 87, nr. XIV 57.

²⁹ ZA-SMB, I/GG 25, fol. 16v, nr. IV 32.

di idee particolari legate alla purezza e all'adeguatezza dei restauri. Le stesse opere e i restauratori con il loro lavoro vennero collegati in modo nazionalistico a tali idee nascenti nel campo del restauro: è così che l'attenzione alla 'verità' storica e la consapevolezza di quanto tale verità fosse fragile divenne il nodo principale di tanti conflitti su prassi e metodologie – a livello locale e internazionale. Lo storicismo dell'epoca romantica formava il museo di Berlino, e con questo anche lo sguardo di intere generazioni di tedeschi sull'arte europea.

Abbreviazioni

GStA	Berlin: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz
SLUB	Dresden, Stadt-, Landes- und Universitätsbibliothek
SPSG	Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Graphische Sammlung
ZA-SMB	Berlin, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Bibliografia

- Bauer, A.N. (2015). «Das ungeliebte Erbe. Die Bildergalerie des Berliner Schlosses in friderizianischer Zeit (1740-1786)». Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.), *Die Bildergalerie Friedrichs des Großen. Geschichte – Kontext – Bedeutung*. Regensburg: Schnell + Steiner, 95-134
- Bauer, A.N.; Most, M. (2020). «Das "Schultzsche Geheimnis" und die "Kunst alte Gemälde zu reparieren". Ein wiederentdecktes Traktat zur Gemälderestaurierung bei den königlich preußischen Sammlungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts». *Kulturgeschichte Preußens – Vorträge und Forschungen*, 5. <https://doi.org/10.25360/01-2020-00007>.
- Bauer, A.N.; Most, M. (2021). «'Wie ein Chirurgus bei einem Regiment Soldaten'. Zur Geschichte der Gemälderestaurierung bei den königlich preußischen Gemäldesammlungen des 18. Jahrhunderts». *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Restaurierung*, 34, 49-107.
- Brunner, A. (2017). «Olivier, Heinrich». *Allgemeines Künstlerlexikon*, 93, 326.
- Carus, C.G. (1865). *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Bd. 2. Leipzig: Brockhaus.
- Etienne, N. (2012). *La restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*. Rennes: Presses universitaires.
- Grosshans, R. et al. (1996). *Gemäldegalerie Berlin*. Gesamtverzeichnis, Berlin: Staatliche Museen.
- Hausmann, U. (2002). «Katalog der Gemälde». Bothe, R.; Hausmann, U. (Hrsgg), *Goethes "Bildergalerie". Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar*. Berlino: G+H, 77-250.
- Koester, C. (1827). *Ueber Restauration alter Oelgemälde*, Bd. 1. Heidelberg: Winter.
- Koltes, M.; Bischof, U.; Schäfer, S. (Hrsgg) (2004). *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestenform*. Bd. 7, 1816-1817, Teil 1: *Regesten*. Weimar: Böhlau.

- LKK (1818). *Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde, insbesondere für Theater und Musik*, 1(1817/18), 61, 31-01-1818.
- Mai, E. (2010). *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- Meyer, C. (2013). *Die Geburt des bürgerlichen Kunstmuseums – Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main*. Berlin: G+H. Berliner Schriften zur Museumsforschung 32.
- Morton, M.L. (1989). «Johann Erdmann Hummel and the Flemish Primitives: The Forging of a Biedermeier Style». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, 46-67.
- Motschmann, U. (2021). *Kritische und kommentierte Edition des (Privat-)Briefwechsels und der Amtlichen Schriften von Aloys Hirt*. Berlin: BBAW. <https://alloys-hirt.bbaw.de/>.
- Nerlich, F.; Savoy, B. (2013). *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*. Bd. 1, 1793-1843. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Neugebauer, W. (2009). «Staatlicher Wandel. Kulturelle Staatsaufgaben als Forschungsproblem». Neugebauer, W. (Hrsg.), *Acta Borussica, n. s., Preußen als Kulturstaat, sez. I: Das preußische Kultusministerium als Staatsbehörde und gesellschaftliche Agentur (1817-1934)*. Bd. 1, *Die Behörde und ihr höheres Personal*, Teil 1: *Darstellung*. Berlin: Akademie, XI-XXXI.
- Perusini, G. (2001). *Il manuale di Christian Koester e il restauro in Italia e Germania dal 1780 al 1830*. Firenze: Edifir. Storia e teoria del restauro: Documenti 16.
- Pommier, E. (2015). «Wien 1780 – Paris 1793. Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste?». Savoy, B. (Hrsg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 96-116.
- Ranke, L. von (1881). *Hardenberg und die Geschichte des preußischen Staates von 1793-1813*, Bd. 3. Mit einer Denkschrift Hardenberg's über die Reorganisation des preußischen Staates vom Jahre 1807. Leipzig: Duncker & Humblot. Sämtliche Werke 48.
- Report (1836). *Report from the Select Committee on Arts and their Connexion with Manufactures; with the Minutes of Evidence*. London, House of Commons, 16 August 1836.
- Röske, T. (1999). «Correggios 'Leda': ein verdrängtes Bild». Reinink, W.; Stumpel, J. (Hrsgg.), *Memory & Oblivion = Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art* (Amsterdam, 1-7 September 1996). Dordrecht: Kluwer, 265-74
- Rudi, T. (1999). *Christian Philipp Koester (1784-1851), Maler und Restaurator. Monographie mit kritischem Oeuvreverzeichnis*. Frankfurt am Main: Lang.
- Rudi, T. (2001). *Christian Philipp Koester: Ueber Restauration alter Oelgemälde. Nachdruck der Originalausgabe von 1827 bis 1830*. Leipzig: Seemann.
- Savoy, B. (2011). *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.
- [Schadow, J.G.] (1833). «Ueber die Solly'sche Gemälde-Sammlung». *Museum. Blätter für bildende Kunst*, nr. 21 (28-05-1833), 161-2; nr. 22 (03-06-1833), 170-2.
- Scholl, A. (2016). «Friedrich Gilly und die Entdeckung der Marienburg als Bau-Denkmal». Hilliges, M.; Scholl, A. (Hrsgg.), *Gilly – Weinbrenner – Schinkel. Baukunst auf Papier zwischen Gotik und Klassizismus*. Göttingen: Universitätsverlag, 33-41.
- Schölzel, C. (2012). «Der besondere Umgang mit Raffaels Sixtinischer Madonna. Aspekte der Restaurierung des Bildes». Henning, A. (Hrsg.), *Die Sixti-*

- nische Madonna. *Raffaels Kultbild wird 500*. München; London; New York: Prestel, 129-55.
- Schuster, M.; Ketelsen, T. (Hrsgg) (2018). *Carl Heinrich von Heineken in Dresden und auf Schloss Altdöbern*. Dresden: Sandstein. Schriftenreihe der Carl-Heinrich-von-Heineken Gesellschaft 1.
- Skwirbli, R. (2012). «Restoration of Artworks in the Berlin Royal Picture Collection Between 1797 and 1830. Internationalization, Professionalization, Institutionalization», in Etienne, N. (éd.), «La restauration des œuvres d'art en Europe entre 1789 et 1815: pratiques, transferts, enjeux», *CeROArt*, hors série, 10 April. <https://doi.org/10.4000/ceroart.2356>.
- Skwirbli, R. (2017). *Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut. Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797-1830*. Berlin; Boston: De Gruyter. *Ars et scientia* 13.
- Skwirbli, R. (2021). «Edward Solly, Felice Cartoni, and their Purchases of Paintings. A 'Milord' and his 'Commissioner' Anticipating a Transnational Network of Dealers». Bracken, S.; Turpin, A. (eds), *Art Markets, Agents and Collectors. Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550-1950*. New York et al.: Bloomsbury, 174-84.
- Skwirbli, R.; Contini, R.; Kemperdick, S.; Kleinert, K.; Rowley, N.; Salomon, S. (eds) (2021). *The Solly Collection 1821-2021. Founding the Berlin Gemäldegalerie*. Munich: Deutscher Kunstverlag.
- Stehr, U. (2012). «Johann Jakob Schlesinger (1792-1855). Künstler – Kopist – Restaurator». Suppl., *Jahrbuch der Berliner Museen*, n.s., 53, 2011.
- Verzeichniß (1815). *Verzeichniß von Gemälden und Kunstwerken, welche durch Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden und [...] in den Sälen der königl. Akademie der Künste [...] öffentlich ausgestellt sind*. Berlin: Quien.
- Vogtherr, C.M. (1997). «Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums». Suppl., *Jahrbuch der Berliner Museen*, n.s., 39, 1997.
- Waagen, G.F. (1830). *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*. Berlin: Akademie der Wissenschaften.