Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo



FONDAZIONE FRANZONI ETS



TUTTE LE STATUE PARTONO DA ROMA

SCULTURA BAROCCA TRA CENTRO E PERIFERIA 1630-1750

Atti del Convegno di Studi

Roma, Palazzo Caetani
12-13 febbraio 2026

a cura di Adriano Amendola e Cristiano Giometti

ISSN 2724-4229 [online]
ISBN 9791280779229
Arti Grafiche Francescane srls

Marmora et Lapidea

anno VII 2026

CISMaL
Centro internazionale di studi sul marmo e sul lapideo

Peripheral Baroque Sculpture
1630 - 1750

Finanziato dall'Unione europea
NextGenerationEU

Ministero dell'Università e della Ricerca

Italiadomani
PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE
Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo
Eccellenza 2023-2027

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DiSPaC
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE

MM Dottorato in Metodi e Metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica

Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del "doppio cieco" (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell'ambito di un'ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2026, FONDAZIONE FRANZONI ETS
Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA
Rivista annuale del CISMaL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo
ISSN 2724-4229 [online]
Numero monografico anno VII (2026): ISBN 9791280779229

Claudio Paolocci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it
Sito web: https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea

INDICE

Adriano Amendola, Cristiano Giometti
Tutte le statue partono da Roma. Forme e metodi a confronto ..... pag. 9

Scultura tra contesti e narrazioni

Angela Orlandi
Economia e società a Roma (secoli XVI-XVIII) ..... » 15

Anna D'Ambrosio
Vedere, passando da Roma a Napoli. Percorsi, soste ed emergenze nella letteratura odeporica moderna (con una proposta di datazione del Busto di Urbano VIII *di Bernini)* ..... » 29

Alessandra Rodolfo
«La nova augusta scala marmorea coperta di finissimi stucchi»: la proficua collaborazione fra Giacinto Ferrari "stuccatore di palazzo" e Michelangelo Simonetti nel Museo Pio Clementino ..... » 55

Giuseppina Merola
«Una profusione di marmi, stucchi e dorature». Il cantiere barocco della cappella di Sant'Isidoro a Frascati ..... » 77

Vittoria Brunetti
Una «divota statua» carrarese a Montefiascone ..... » 95

Problemi tecnici e forme della sperimentazione

Giuliano Colicino
«Vedere e rivedere e potendo comprare. Sculture e trasporti tra Montecassino, Boville Ernica e Ferentino ..... » 121

Antonio Marras
Committenze e maestranze nei monumenti funebri della Tuscia e del Reatino: alcuni casi di studio ..... » 143

Antonio Russo

In variate proporzioni. Architettura e scultura a Roma tra Cinque e Seicento ..... » 167

Adriano Amendola

Convenzione e invenzione: nuove considerazioni su Pompeo Ferrucci e Ippolito Buzio tra centro e periferia ..... » 191

L'importanza dei committenti

Francesco Federico Mancini

Un cardinale, un vescovo, un ordine religioso e un artista: Leonard Chailleau (Leonardo Scaglia) tra Provenza, Umbria e Marche (con un soggiorno a Roma) ..... » 225

Chiara Carpentieri

Le «Are dei Sacrificy antichi» dal Pantheon al Cortile delle Statue. Nuovi documenti sui piedistalli per la vasca di porfido vaticana ..... » 249

Maria Celeste Cola

Modelli tardo barocchi nel primo Settecento romano. Carlo Rainaldi e Giuseppe Riccardi ..... » 275

Non solo Roma: altri centri della scultura barocca (Nord Italia)

Daniele Sanguineti

Filippo Parodi: la consistenza dei soggiorni romani e il riutilizzo dei modelli tra Genova e Venezia ..... » 297

Giuseppe Dardanello

Filippo Juvarra. Modelli per l'iconografia della scultura ..... » 319

Donato Salvatore

Un contesto barocco a Torino e un'immagine della città..... » 355

Non solo Roma: altri centri della scultura barocca (Sud Italia)

Gianluca Forgione
Il Cristo velato *e la scultura barocca romana* ..... » **377**

Elisa Acanfora
Roma-Napoli-Province: circolazioni di modelli e questioni metodologiche ..... » **399**

Filippo Aruanno
Nuove aggiunte a Nicola Fumo tra Basilicata, Puglia e Nuovo Mondo ... » **425**

La diffusione dei modelli romani

Paolo Coen
Sculture di Gian Lorenzo Bernini nel diciottesimo secolo: le prospettive degli 'intendenti' romani e di alcuni viaggiatori e residenti britannici ..... » **451**

Cristiano Giometti
Da Ponte Sant'Angelo a Ronciglione: modelli berniniani in periferia ..... » **473**

Antonello Ricco
Modelli romani in Terra Santa: un Crocifisso 'vivo' tra Algardi e Bernini ... » 497

Teresa Leonor M. Vale
Il Re, ma anche ambasciatori, aristocratici e prelati: la committenza portoghese di scultura barocca romana tra Seicento e Settecento ..... » **519**

Grégoire Extermann
Francesco Moratti (1669-1719), uno scultore padovano tra Roma e Montecassino ..... » **543**

Carla Mazzarelli
Algardi in viaggio: intorno al Crocifisso Alamandini *da Roma a Bologna, da Bologna a Roma e la sua ricezione (XVII-XIX secolo)* ..... » **577**



Il volume raccoglie gli interventi presentati nel convegno *Tutte le statue partono da Roma: scultura barocca tra centro e periferia (1630-1750)*, svoltosi a Roma presso la Fondazione Camillo Caetani il 12 e 13 febbraio 2026. L'incontro si colloca all'interno delle attività del progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas*, di cui il convegno, preceduto da *workshops* svolti presso gli atenei di Firenze e di Salerno, ha rappresentato una occasione di restituzione pubblica dei risultati della ricerca e, al tempo stesso, un momento di confronto con studiosi della produzione artistica barocca nelle sue molteplici dimensioni storiche, sociali e culturali.

Il progetto è scaturito dall'esigenza di affrontare in maniera sistematica un ambito della storia dell'arte ancora solo parzialmente esplorato: la diffusione della scultura barocca nello Stato della Chiesa tra i primi decenni del Seicento e la metà del secolo successivo, partendo dall'attuale regione Lazio e indagando anche le aree geografiche di confine con Toscana, Umbria, Abruzzo e Campania. Se la storiografia ha da tempo riconosciuto a Roma un ruolo centrale nello sviluppo della scultura europea del XVII secolo – grazie alla presenza di artisti di straordinaria statura, basti citare Gian Lorenzo Bernini o Alessandro Algardi, e alla concentrazione di grandi cantieri promossi dalla committenza pontificia, ecclesiastica e aristocratica – rimane ancora da approfondire con maggiore ampiezza e sistematicità il modo in cui modelli, linguaggi e pratiche operative elaborati nel contesto romano si siano diffusi e trasformati nei territori circostanti, generando a loro volta opere nuove.

Nel corso degli ultimi decenni gli studi sulla scultura barocca hanno conosciuto un significativo vigore e rinnovamento metodologico. Accanto alle tradizionali ricerche attributive e monografiche, l'attenzione degli studiosi si è progressivamente estesa ai contesti di produzione, alle reti di bottega, alle dinamiche della committenza e ai processi di circolazione delle opere. In questa prospettiva la scultura appare sempre più come il risultato di un sistema complesso di relazioni, in cui la sua realizzazione coinvolge una pluralità di attori – artisti, assistenti, scalpellini, fonditori, trasportatori, intermediari, committenti – e presuppone l'esistenza di infrastrutture materiali e organizzative capaci di sostenere la produzione e la diffusione delle sculture.

È proprio in questo senso che Jennifer Montagu ha proposto la felice espressione di "industria dell'arte" per descrivere le realtà produttive della scultura romana del

Seicento: un sistema articolato e altamente specializzato in grado di far fronte a una domanda crescente di opere destinate all'Urbe e a numerose città e piccoli borghi dell'Italia e dell'Europa.
All'interno di queste dinamiche Roma svolse indubbiamente un ruolo di primo piano. La città costituiva il principale laboratorio di sperimentazione formale e il luogo in cui si concentravano i grandi protagonisti della scultura barocca, non solo i già citati Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, con Andrea Bolgi, François Duquesnoy e Giuliano Finelli, ma la generazione successiva composta da artisti di vaglia come Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Domenico Guidi, Giuseppe Mazzuoli, fino a quelle degli scultori attivi agli inizi del XVIII secolo, quali Camillo Rusconi, Lorenzo Ottoni, Bernardino Cametti e Filippo della Valle, tra gli altri. Le loro botteghe, spesso strutturate come vere e proprie officine, divennero centri di formazione e di produzione dai quali uscivano modelli destinati a essere replicati, adattati e diffusi in contesti geografici anche molto lontani.
Tuttavia, se la centralità di Roma è un dato acquisito, resta ancora da comprendere pienamente in che modo questo sistema produttivo si articolasse sul territorio e quali dinamiche regolassero la diffusione delle opere e dei modelli al di fuori del contesto urbano. Il titolo scelto per il convegno *Tutte le statue partono da Roma* allude volutamente a questa centralità, ma intende al tempo stesso problematizzarla. Più che descrivere un processo lineare di irradiazione dal centro verso la periferia, contesti sui quali hanno riflettuto Carlo Ginzburg ed Enrico Castelnuovo, esso suggerisce infatti di interrogarsi sulle molteplici modalità attraverso cui le opere scultoree venivano concepite, realizzate, trasportate e installate nei diversi contesti territoriali. Altrettanto frequentemente i modelli elaborati a Roma venivano reinterpretati da artisti attivi nei contesti locali, dando luogo a fenomeni di adattamento e di rielaborazione che contribuiscono a definire la specificità di una grammatica formale più vernacolare, ovvero intesa nell'accezione poetica di linguaggio colorito e caratteristico di una comunità, volto alla semplicità espressiva ma, al tempo stesso, ad assumere un tono riconoscibile e identitario. La periferia non appare dunque soltanto come un luogo di ricezione passiva dei modelli romani, ma anche come uno spazio di mediazione culturale e di produzione artistica dotato di una propria autonomia.

Il progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750* ha inteso proprio indagare queste dinamiche; l'area geografica si è rivelata particolarmente significativa poiché al centro di una fitta rete di località che, nel corso del Seicento e della prima metà del Settecento, furono teatro di importanti iniziative artistiche promosse da ordini religiosi, famiglie aristocratiche e municipalità.
Uno degli obiettivi principali della ricerca è stato compiere un censimento sistematico delle opere scultoree barocche presenti in questi territori, seguendo le principali direttrici viarie, con particolare attenzione alla loro collocazione originaria, alle

vicende conservative e ai contesti di committenza. Tale lavoro di ricognizione ha costituito la base per la costruzione di un atlante digitale (https://peripheralbaroque.unifi.it/), pensato come uno strumento di ricerca e di divulgazione capace di integrare dati storico-artistici, documentari e geografici. Il suo sviluppo, consentito dal Laboratorio LiEC dell'Università degli Studi di Firenze, e il progressivo avanzamento nell'implementazione, da parte delle due unità di ricerca, e il suo utilizzo ha consentito di sviluppare nuove modalità di analisi e di visualizzazione dei dati, rendendo possibile una lettura più dinamica delle relazioni tra opere, artisti, botteghe e luoghi di produzione. La dimensione cartografica dell'atlante permette, ad esempio, di ricostruire le traiettorie della circolazione delle sculture, di individuare le aree di maggiore concentrazione delle commissioni e di mettere in relazione i diversi centri produttivi che partecipavano al sistema della scultura barocca.
In questo contesto il convegno ha rappresentato un momento di verifica e di apertura del progetto verso la comunità scientifica e un più ampio uditorio di appassionati, reso possibile dalla Fondazione Camillo Cateani e dal suo Presidente Antonio Rodinò di Miglione. L'incontro è stato concepito come uno spazio di confronto su alcune delle principali questioni che emergono dallo studio della scultura barocca in rapporto ai contesti territoriali e alle dinamiche della produzione artistica. I contributi presentati sono stati organizzati attorno ad alcune linee tematiche che riflettono altrettanti ambiti di indagine, e introdotti dalla *keynote lecture* affidata a Tomaso Montanari, che ha analizzato l'invio di opere di Gian Lorenzo Bernini destinate a illustri committenti internazionali, aprendo così a quel fenomeno della diffusione del barocco romano in questo specifico caso amplificato anche dalla cospicua produzione di traduzioni a stampa delle invenzioni del maestro[1].

Una prima sezione, dedicata alla *Scultura tra contesti e narrazioni*, propone uno sguardo sulla scultura barocca legato ai contesti sociali e culturali nei quali le opere furono prodotte e percepite. I contributi qui raccolti di Angela Orlandi, Anna D'Ambrosio, Alessandra Rodolfo, Giuseppina Merola e Vittoria Brunetti, mostrano infatti come la comprensione della scultura tra Sei e Settecento richieda di considerare non soltanto le opere e i loro autori, ma anche le dinamiche della committenza e il tessuto economico, le condizioni materiali dei cantieri del Museo Pio Clementino, della cappella di Sant'Isidoro a Frascati e la Cattedrale di Montefiascone, e le modalità attraverso cui le opere furono descritte e interpretate nelle fonti contemporanee e dai viaggiatori stranieri.

[1] Il video della *keynote lecture* di Tomaso Montanari è disponibile *on line* all'indirizzo web https://peripheralbaroque.unifi.it/attivita-e-pubblicazioni, 12 febbraio, parte 1, 11:20/57:00.

La seconda parte, dedicata a indagare *Problemi tecnici e forme della sperimentazione*, ha affrontato alcuni aspetti che caratterizzarono la produzione scultorea tra Sei e Settecento, affidando gli affondi a Giuliano Colicino, Antonio Marras, Antonio Russo e Adriano Amendola.
In particolare, sono emerse le modalità di trasporto e circolazione delle sculture e le pratiche commerciali nella diffusione delle opere, nonché il rapporto tra architettura e scultura generando soluzioni compositive innovative, non ultima l'importanza del restauro di opere antiche e moderne che ha evidenziato il ruolo di Pompeo Ferrucci, quale autore del completamento della bozza della prima versione del *Cristo della Minerva*, oggi a Bassano Romano.

La terza sezione è stata incentrata sull'*Importanza dei committenti*, figure fondamentali nel definire i programmi scultorei e nel determinare le scelte iconografiche e stilistiche. L'analisi delle strategie di autorappresentazione delle *élites* ecclesiastiche e aristocratiche consente di comprendere meglio le motivazioni che stanno alla base delle commissioni e di ricostruire le reti di relazioni che collegavano i centri periferici all'Urbe. I saggi di Francesco Federico Mancini, Chiara Carpentieri e Maria Celeste Cola analizzano alcuni aspetti di questo complesso fenomeno attraverso casi di studio esemplari che vedono coinvolti lo scultore Leonard Chailleau, attivo tra Provenza, Umbria e Marche con un soggiorno a Roma, le famiglie Albani e Ruspoli.

La quarta e la quinta sezione sono state dedicate agli altri centri produttivi con particolare attenzione ai processi di adattamento e di trasformazione dei linguaggi figurativi. In questa prospettiva sono intervenuti Daniele Sanguineti per il contesto genovese, Giuseppe Dardanello e Donato Salvatore per quello di Torino, mentre Gianluca Forgione, Elisa Acanfora e Filippo Aruanno si sono concentrati sulla scultura prodotta a Napoli e le propaggini del Viceregno, giungendo a toccare persino il Nuovo Mondo. Venezia è stata rappresentata al convegno dall'intervento di Maichol Clemente incentrato su Tommaso Rues, contributo non presente agli atti.

L'ultima sezione, dedicata alla *diffusione dei modelli romani*, ha inteso analizzare le modalità attraverso cui le invenzioni scultoree si propagarono in ambiti geografici diversi, grazie al mercato dell'arte, alla mobilità degli artisti e alle reti della committenza internazionale. Paolo Coen, Cristiano Giometti, Antonello Ricco, Teresa Leonor Vale, Grégoire Extermann e Carla Mazzarelli hanno esaminato da diversi punti di vista la ricchezza e la polifonia di questo fenomeno che ha coinvolto aree geografiche più prossime all'Urbe come Ronciglione e Montecassino fino ad arrivare in Terrasanta e al massiccio invio di sculture romane in Portogallo.

Gli studi raccolti in questo volume speciale di *Marmora et Lapidea*, grazie al sostegno della Fondazione Franzoni di Genova e all'entusiastica adesione del Direttore Claudio Paolocci, restituiscono la ricchezza e la varietà delle prospettive emerse

nel corso del convegno. Attraverso l'analisi di casi di studio specifici, di contesti territoriali o di problematiche più generali, i contributi offrono nuovi elementi per comprendere la complessità dei rapporti tra centro e periferia nella produzione artistica barocca. Nel loro insieme essi mostrano come la diffusione della scultura romana non possa essere interpretata soltanto come un fenomeno di irradiazione unidirezionale, ma debba essere letta piuttosto come il risultato di una rete dinamica di relazioni, scambi e adattamenti. Il volume rappresenta dunque una prima tappa di un percorso di ricerca più ampio, auspicabilmente destinato a svilupparsi con future ricerche in territori ancora da indagare. La progressiva costruzione dell'atlante digitale e l'ampliamento del censimento delle opere consentiranno infatti di approfondire la conoscenza di questo patrimonio e di aprire nuove prospettive di studio sulla geografia culturale della scultura barocca.

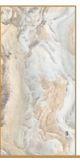
Se il titolo del convegno evoca provocatoriamente l'idea che "tutte le statue partano da Roma", i saggi qui raccolti mostrano come la realtà storica sia molto più articolata: le opere viaggiano, i modelli si trasformano, gli artisti si spostano e le periferie diventano a loro volta luoghi di elaborazione e di produzione scultorea.

È proprio nell'analisi di queste dinamiche che si coglie uno degli aspetti più fecondi del progetto *Peripheral Baroque Sculpture* e, più in generale, sulla circolazione delle forme artistiche nell'età moderna.

Adriano Amendola e Cristiano Giometti

OPEN ACCESS

MARMORA et LAPIDEA 7-2026
ISSN 2724-4229 [online]
pp. 451-471



Paolo Coen

Sculture di Gian Lorenzo Bernini nel diciottesimo secolo: le prospettive degli 'intendenti' romani e di alcuni viaggiatori e residenti britannici

Abstract ITA

Il saggio esamina la fortuna della scultura di Gian Lorenzo Bernini nel Settecento romano, assumendo come caso esemplare la vendita del *Nettuno e Tritone* nel 1786. L'episodio consente di indagare le tensioni tra tradizione romana e gusto internazionale. A Roma, biografi, eruditi e guide consolidarono Bernini come fondamento della scuola capitolina; in ambito britannico, invece, il classicismo portò a giudizi spesso negativi, soprattutto sulla sua scultura. In questo quadro si inserisce Thomas Jenkins, mercante e mediatore, che sfruttò tali contraddizioni per immettere Bernini nel mercato internazionale. La sua azione segnò un punto di svolta, contribuendo alla nuova circolazione dell'artista.

Abstract ENG

The essay examines the reception of Gian Lorenzo Bernini's sculpture in Rome over the course of the eighteenth century, taking as a case study the sale of the *Neptune and Triton* in 1786. This episode provides a lens through which to explore the tensions between Roman tradition and international taste. In Rome, biographers, scholars, and guidebooks consolidated Bernini's status as a foundational figure of the local artistic school; in the British context, by contrast, classicism often prompted negative judgments, especially of his sculpture. Within this framework emerged Thomas Jenkins, a dealer and cultural mediator who capitalised on these contradictions to introduce Bernini into the international market. His actions marked a turning point, fostering the artist's renewed circulation beyond prevailing aesthetic prejudices.

Parole chiave

Gian Lorenzo Bernini, Grand Tour, mercato dell'arte nel Settecento, Nettuno e Tritone, Thomas Jenkins

Copyright © 2026 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-p-coen-sculture-bernini-xviii-secolo
Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Nel 1786 un mercante e imprenditore romano, Giuseppe Staderini, mise in vendita un importante gruppo marmoreo di Gian Lorenzo Bernini, raffigurante *Nettuno e Tritone* **[fig. 1]**. L'opera, com'è noto, era stata realizzata tra il marzo 1622 e il febbraio 1623 su ordine del cardinale Alessandro Damasceni Peretti, nipote per parte materna di papa Sisto V e in genere detto il cardinal Montalto[1]. Il gruppo era stato sistemato in origine alla sommità della peschiera della Villa Peretti all'Esquilino: qui lo ripresero diverse stampe d'epoca e qui rimase per oltre un secolo e mezzo, mentre la villa, passata alla famiglia Negroni, entrava gradualmente in un processo di decadenza. È all'interno di tale contesto, segnato più che altro dalla dismissione di oggetti d'arte, che l'ultimo proprietario italiano del gruppo, Staderini appunto, lo vendette al diplomatico e mercante britannico Thomas Jenkins.
La vendita e la successiva uscita da Roma del *Nettuno e Tritone* costituiscono un episodio di spicco nel mercato artistico romano[2]. L'episodio si potrebbe quasi definire un punto di non ritorno, anche al di là della mera constatazione che cade in una fase liminale, ovvero alla vigilia della frattura determinata dalle campagne di Napoleone I e dalle conseguenti requisizioni sistematiche. L'affare del *Nettuno e Tritone* rivela il funzionamento interno di un mercato, quello della scultura barocca con destinazione fuori da Roma, che stava ridefinendo i propri criteri di valore. Non sembra casuale che a essere coinvolta in questo processo fosse proprio un'opera di Bernini. Più di ogni altro scultore del Seicento romano, egli incarnò il problema della persistenza di opere barocche su quella precisa e determinata piazza anche nel diciottesimo secolo e della domanda allora espressa dal *coté* britannico.
All'interno di questo perimetro, questo contributo sostiene che la vendita del 1786

[1] R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London, Phaidon, 1966, pp. 177-178; J. Pope Hennessy, J. Wyndham, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London, Phaidon, 1963, p. 123; J. Pope Hennessy, *Catalogue of the Victoria and Albert Museum*, London, Her Majesty's Stationery Office, 1964, p. 596 s; C. Benocci, *Documenti inediti sul "Nettuno e Tritone" di Gian Lorenzo Bernini per la peschiera di Villa Peretti Montalto a Roma*, in «Storia della città», 14 (1989), pp. 83-86; B. Granata, *Le passioni virtuose: collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Roma, Campisano, 2012; B. Granata, *Nuove riflessioni sul gusto collezionistico del cardinale Alessandro Peretti Montalto*, in *Prìncipi di Santa Romana Chiesa*, Quaderni delle giornate di studio, 2 (Roma, 27 maggio 2013), a cura di M. Gallo, Roma, Gangemi, 2013, pp. 5-12; A. Seidel, *The Peretti Montalto Collection of sixteenth and seventeenth century sculptures: Bernini, Giambologna, and beyond,* in «Römisches Jahrbuchder Bibliotheca Hertziana», 43 (2017-2018), pp. 181-217.

[2] Per una ricostruzione d'insieme del mercato romano e per la griglia interpretativa si rinvia a P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo*, con una prefazione di E. Castelnuovo, 2 voll., Firenze, Olschki, 2010.

costituì il momento nel quale Thomas Jenkins trasformò la controversa reputazione di Bernini in una risorsa commerciale. Si tratta di un problema sfaccettato, insieme di gusto, di valutazione storica, di qualificazione estetica e, in fin dei conti, di collocazione mercantile. Il *Nettuno e Tritone* diventa così un punto di osservazione privilegiato per interrogarsi sul destino della scultura barocca romana nel Settecento.

Bernini osservato dal fronte romano

Nel Settecento Bernini continuò a rimanere un artista divisivo, che obbligava di volta in volta a prendere una posizione[3]. Le sue opere suscitavano a seconda delle circostanze ammirazione o fastidio, devozione oppure rigetto. Solo in rari casi è possibile cogliere situazioni e realtà intermedie. Le reazioni nei loro confronti permettono di osservare in modo particolarmente chiaro la frattura fra tradizione locale e gusto internazionale, fra memoria urbana e canone classicista, fra valutazione storica e domanda espressa dal pubblico del collezionismo al di là dei confini delle Mura Aureliane.
Per ragioni di schematizzazione, occorre fermarsi e riflettere su di un primo fronte, costituito dagli "intendenti" d'arte romani, che in genere si rivelò favorevole a Bernini. Uno dei principali pilastri di questa linea è la *Vita del Cavalier Giovan Lorenzo Bernino*, che il suo ultimogenito, Domenico Bernini, iniziò a scrivere all'indomani della morte del padre, nel 1680, per pubblicarla nel 1713[4]. L'opera ha un carattere apertamente apologetico e costruisce l'immagine di Bernini come genio universale, vertice della scultura moderna e il solo capace di raccogliere il pesante fardello di Michelangelo. Sotto questo profilo la biografia di Domenico supera per importanza quella di Filippo Baldinucci, pure uscita trent'anni prima e redatta da uno

[3] B. Ciuffa, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620-1720)*, con una presentazione di T. Montanari e una prefazione di B. Jatta, Roma, Artemide, 2018; *A Transitory Star: The Late Bernini and his Reception*, a cura di C. Lehmann, K. J. Lloyd, Berlin, De Gruyter, 2015; A. Bacchi, A.-L. Desmas, *La fortuna di Bernini nella scultura del Settecento*, in *Bernini*, a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 333-348.

[4] D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, Roccò Bernabò, 1713, rist. anastatica Todi, Ediart, 1999. Si veda anche Idem, *The Life of Gian Lorenzo Bernini*, a cura di F. Mormando, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2011. Sulla strategia storiografica dell'artista e per le complesse vicende di questa biografia si vedano E. Bellini, *Le biografie di Bernini e la cultura romana del Seicento*, in «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», 3 (2003), pp. 399-406; T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino, Einaudi, 2016, p. 49 s.

specialista in storia dell'arte. Va ammesso: per molti, anche a livello accademico, Bernini restò un modello poetico da proporre agli artisti delle giovani generazioni, affinché l'imitassero. Lo attestano con chiarezza diverse prove di concorso bandite dall'Accademia di San Luca, inclusa quella del 1738, cui prese parte Edme Bouchardon[5]. D'altro canto Bernini jr., anche perché di mestiere faceva lo storico, anziché l'artista, preferì fare un passo indietro: evitando di scendere nell'agone estetico, egli fissò il significato di Bernini all'interno di un quadro narrativo più grande, quello della tradizione artistica capitolina, che fino allora aveva avuto una sola stella fissa, appunto Michelangelo Buonarroti. Anziché possibile modello da imitare nel presente, ecco dunque un nuovo e diverso Gian Lorenzo, ormai fondamento storico imprescindibile per una corretta ricostruzione della storia dell'arte a Roma. La ricezione romana di Bernini trovò un secondo, fondamentale interprete in Lione Pascoli, principalmente attraverso le *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* pubblicate fra il 1730 e il 1736[6]. Pascoli non era solo un uomo di carta e di penna: egli aveva una consuetudine viva e diretta con la pratica del collezionismo e del mercato dell'arte. Faccio mia l'interpretazione offerta anche di recente da Francesco Federico Mancini: Pascoli fu contrassegnato da una ragguardevole indipendenza di giudizio, che lo pose al di fuori delle mode e dalle facili condanne, soprattutto di marca classicista[7]. Nello specifico, Pascoli adottò la stessa linea strategica di Domenico Bernini, riconoscendo l'importanza strutturale dell'artista barocco nella storia dell'arte romana, la sua influenza, il successo e la centralità nel panorama artistico complessivo. La dicono lunga non solo e non tanto le pagine di lode, per esempio nel proemio, dove parla fra l'altro «de' venerandi sepolcri innalzati, e scolpiti […] dai Bernini», o alle altre dove viene detto «celebre»[8]. Ma ancor più le continue citazioni, quasi sempre prive di aggettivi, nelle biografie di un congruo numero di artisti coevi, da Giovanni Battista Gaulli a Carlo Maratti. In

[5] *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 3 voll., Roma, Quasar, 1988-1991, II, pp. 99-200, 208. Ringrazio Maria Celeste Cola per l'indicazione, fornita nel corso del convegno.

[6] L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, (1730-1736) ed. critica con introduzione di A. Marabottini, Perugia, Electa, 1992.

[7] A. Ciuffetti, *Famiglia, erudizione e collezionismo nella prima metà del Settecento: Lione Pascoli e la sua quadreria*, in «Proposte e ricerche», XXVIII/54 (2005), pp. 80-96; F.F. Mancini, *La raccolta di Lione Pascoli: un caso di collezionismo eccentrico*, in *Lione Pascoli e il collezionismo in Italia nella prima metà del Settecento: un giro di orizzonte*, Atti del convegno (Deruta, Palazzo dei Consoli-Sala del Consiglio Comunale, 17-18 settembre 2021), a cura di F.F. Mancini, Milano, La casa degli artisti, 2022, pp. 61-73.

[8] L. Pascoli, *Vite*…, cit., pp. 42, 127.

sostanza, Pascoli a sua volta considerò Bernini uno snodo storico imprescindibile, una figura che non poteva essere rimossa, pena compromettere la conoscenza e la comprensione dello sviluppo dell'arte moderna.
In modo diverso, eppure altrettanto efficace, agirono le guide di Roma. Conviene sottolineare come gli studi moderni abbiano ormai pienamente rivalutato il genere della guida turistica[9]. Da sottoprodotto di consumo, le guide si sono fatte strada nella considerazione scientifica, fino a trovare una nicchia a sé nell'ormai lunga storia della letteratura da viaggio. Attualmente esse sono giudicate strumenti chiave nella costruzione di canoni visivi, identità e gerarchie fra le cose menzionate e perciò degne di essere fruite e, all'esatto contrario, le molte, moltissime altre cose omesse – e perciò implicitamente ritenute prive di valore. Tale nuova dimensione critica vede Roma occupare un ruolo significativo. Secondo quanto segnalò a suo tempo Ludwig Schudt, almeno dal sedicesimo e dal diciassettesimo secolo la città, prendendo le mosse dagli antichi *Mirabilia Urbis,* sviluppò in questo campo una solida tradizione, che guadagnò ulteriore quota nel corso del diciottesimo, anche e soprattutto sulle ali della domanda connessa al Grand Tour[10]. Famiano Nardini, Filippo Titi, Pietro Rossini, Francesco Ficoroni, Gregorio Roisecco e dalla seconda metà del secolo Ridolfino Venuti, Giuseppe Vasi e suo figlio Mariano, quasi tutti sottoposti ad aggiornamenti, ristampe e traduzioni in varie lingue, ne rappresentano i gangli essenziali. Bene: il nome e le opere di Gianlorenzo Bernini costituiscono una presenza fissa in questo filone letterario. Si pensi all'opera di Filippo Titi (1639-1702), protonotario apostolico della Chiesa, comparsa nel 1674 e ristampata fino all'edizione del 1763, con aggiornamenti di Giovanni Gaetano Bottari[11]. Bernini è di gran lunga l'artista più citato, seguito a distanza da Michelan-

[9] J. Buzard, *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford, Oxford University Press, 1993; R. Koshar, *'What Ought to Be Seen': Tourists' Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe*, in «Journal of Contemporary History», 33 (1998), pp. 323-340; *Exploring the Use and Impact of Travel Guidebooks*, a cura di K.A. Scott, T. Glynn**,** Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 2014.

[10] L. Schudt, *Le guide di Roma*. *Materialen zu einer Geschichte der romischen Topographie*, Wien-Augsburg, Benno Filser, 1930. Sulla tradizione delle guide si vedano le ricerche di S. Fogelberg Rota, tra cui il volume collettaneo *Rome and the guide book tradition: from the Middle Ages to the 20th century*, a cura di A. Blennow, S. Fogelberg Rota, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020. Tra i saggi pubblicati al suo interno si segnala A. Witte, E. van Kemenade, N. Graaf e J. Terburg, *Codifying the genre of early modern guidebooks: Oskar Pollak, Ludwig Schudt and the creation of le guide di Roma (1930)*, pp. 313-338.

[11] Cfr. F. Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma, 1674-1763*, a cura di B. Contardi, S. Romano, 2 voll., Firenze, Centro Di, 1987; F. Titi, *Studio di pittura scoltura et architettura nelle chiese di Roma (1674),* a cura di D. Delle Fave, con un saggio storico di C.

gelo Buonarroti. Ancor più esplicito l'*Itinerario istruttivo* dell'incisore Giuseppe Vasi, apparso nel 1763 e dopo il 1782 proseguito da Mariano. Valga per tutti il passaggio che i Vasi dedicarono al *Baldacchino* di San Pietro: «Questo maestoso altare viene nobilmente decorato da un magnifico baldacchino di metallo dorato, sostenuto da quattro superbe colonne […]; opera veramente meravigliosa del cav. Bernini»[12]. Stringendo nuovamente il fuoco su Roma, la tradizione delle guide settecentesche fece di Bernini una gloria cittadina, giudicandolo una ricchezza stabile, acquisita di qualsiasi esperienza romana.

Bernini osservato attraverso la lente anglo-romana

Sembra ora il caso di porre sotto la lente d'ingrandimento un secondo e diverso fronte settecentesco, rappresentato dai residenti e i viaggiatori britannici a Roma[13]. In genere, queste persone operarono un distinguo fra Bernini architetto e Bernini scultore. Per l'architetto, i britannici solo di tanto in tanto si espressero negativamente. È il caso di un allievo poco noto di William Chambers, l'architetto Willey Reveley (1760-1799), originario della regione del Northumberland e tornato di recente alla ribalta per i suoi disegni dei templi di Paestum[14]. Durante il soggiorno in Italia, durato quattro anni, dal 1784 al 1788, il giovane tenne un diario di viaggio, che al ritorno in patria costituì la base per un volume di 311 fogli, una sorta di canovaccio per un *Dictionary of Achitecture*, oggi in deposito presso il Royal Institute of British Architects[15]. Il manoscritto riporta il momento della sosta ad Ariccia e della visita alla Collegiata di Santa Maria Assunta, progettata e costruita da Bernini fra il 1663 e il 1665, che agli occhi di Reveley fu soltanto «a very bad copy of one of the finest buildings in the world [*scil.* the Pantheon]»[16].

Occhipinti, Roma, Universitalia, 2017; A. Ciannarella, *"È riuscita di molto maggior fatica e spesa di quel che ci saremmo potuti mai immaginare": Giovanni Gaetano Bottari e l'ultima edizione dello* Studio di pittura, scoltura et architettura, in «La bibliofilia», 123 (2021), pp. 365-380.

[12] G. Vasi, M. Vasi, *Roma nel Settecento. Itinerario istruttivo di Roma* (1794), ed. a cura di G. Matthiae, Roma, Golem, 1970, p. 414.

[13] Per una visione d'insieme della comunità anglo-romana cfr. J. Ingamells, *A Dictionary of Irish and British Travellers in Italy 1701-1800*, New Haven-London, Yale University Press, 1997.

[14] C. Cerone, *Willey Reveley. Un giovane architetto inglese a Paestum*, Paestum, Paestum in arte, 2021.

[15] W. Reveley, *Volume containing notes and sketches for a proposed Dictionary of Architecture by Willey Reveley*, Ms., Londra, Royal Institute of British Architects, ReW/1.

[16] Per l'esatto riferimento cfr. J. Ingamells, *A Dictionary of Irish and British Travellers*, cit., p. 807.

Assai più di frequente i britannici rivolsero su Bernini architetto giudizi positivi o addirittura lusinghieri. Molto prima di Reveley, in questo modo si espresse George Berkeley (1685-1753) **[fig. 2]**[17]. Berkeley, filosofo e religioso anglicano, si recò in Italia due volte, nel 1714 e poi nel 1716-1720, allorché servì da accompagnatore al giovane George Ashe, il figlio del Vice-cancelliere dell'Università di Dublino. Il soggiorno a Roma cade dall'aprile al novembre 1718. Lo studioso, che aveva alle spalle una formazione da grecista, aveva per obiettivo dichiarato visitare i templi dorici della Magna Grecia, in particolare in Sicilia. Nulla perciò di strano che a Roma egli spendesse parole di ammirazione per Piazza del Popolo e il Pantheon. Al contrario, disdegnò tutti gli edifici moderni, cioè non classici, con la sola eccezione della piazza del Campidoglio di Michelangelo e del colonnato di Bernini davanti a San Pietro **[fig. 3]**[18].
Un segnale di rilievo giunge poi da Tobias Smollett (1721-1777) **[fig. 4]**[19]. Smollett, storico e narratore, oltre che medico e chirurgo, effettuò insieme alla moglie due Grand Tour. Dal primo, che risale al 1764-1765 e che gli diede l'opportunità di visitare Roma, nel tardo settembre 1764, venne fuori una serie di otto lettere, pubblicate nel 1766[20]. Anche Smollett nutriva forti e decise riserve per quanto era stato costruito a Roma dopo l'età classica: «Moderna architecture failed to please. The churches and palaces were too crowded with petty ornaments and such an assemblage of useless festoons, pillars, pilasters and their architrave entablatures»[21]. Ciononostante, egli ebbe parole di plauso per la piazza e il colonnato di San Pietro, per le quali scomodò la categoria del sublime[22].

Il tributo a Bernini architetto proseguì fino all'estremità del secolo ed ebbe un importante vessillifero in William Chambers (1723-1796) **[fig. 5]**[23]. Figura centrale del classicismo georgiano, Chambers si formò tra viaggi in Oriente con la Compagnia

[17] D. Berman, *Berkeley*, Firenze, Sansoni, 1998.

[18] *The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne*, a cura di A.A. Luce, T.E. Jessop, 9 voll., London, Nelson and Sons, 1948-1957, vol. 7, 1955, pp. 241, 250-253; *Ivi*, vol. 8, 1956, pp. 111-112.

[19] *The Letters of Tobias Smollett*, a cura di L. M. Knapp, Oxford, Clarendon Press, 1970; R. D. Spector, *Tobias Smollett*, Boston, Twayne Publishers, 1989.

[20] T. Smollett, *Travels through France and Italy*, ed. cons. a cura di F. Felsenstein, Oxford-New York, Oxford University Press, 1981.

[21] *Ivi*, lettera XXX.

[22] *Ivi*, lettera XXXI.

[23] J. Harris, *Sir William Chambers: Knight of the Polar Star*, London, A. Zwemmer, 1970; *Sir William Chambers*, a cura di M. Snodin, London, Victoria and Albert Publications, 1996.

delle Indie e soggiorni a Parigi e Roma, coniugando palladianesimo, suggestioni francesi e interesse per l'estetica cinese. A Roma egli trascorse cinque anni, dal 1750 al 1755, facendosi notare da Robert Adam, che ne ammirò il gusto squisito. Tornato a Londra, l'architetto si dedicò alla trattatistica e insieme alla progettazione, realizzando opere emblematiche come Somerset House a Londra. Notevole anche il suo impegno in ambito didattico e teorico, che si espresse attraverso la fondazione della Royal Academy nel 1768 e la redazione del *Treatise on Civil Architecture*. Bene: nel 1773, al momento di spedire in Italia uno dei suoi numerosi allievi, Edward Stevens, egli fornì il consiglio di studiare e copiare le opere Michelangelo, Vignola, Peruzzi, Palladio e «of the celebrated Bernini»[24].

Il clima cambia di tono e volge decisamente al freddo quando i britannici trattarono Bernini scultore. Giusto allora tornare a Tobias Smollett. Smollett, proprio nella medesima lettera in cui plaudiva il *Colonnato* di San Pietro **[figg. 2-3]** si scagliò con decisione verso la *Cattedra* **[fig. 6]**, «a heap of puerile finery, better adapted to an Indian Pagod, than to a temple built upon the principles of Greek architecture»[25].

Un'ideale rassegna dei giudizi negativi deve includere Patrick Home (1728-1808) **[fig. 7]**, esponente della famiglia Home di Wedderburn. Rientrato in Scozia dopo una lunga esperienza coloniale in Giamaica, Home investì ingenti capitali nella costruzione e nel rinnovamento delle residenze di famiglia, tra cui Paxton House e Wedderburn Castle. Per farlo, egli promosse un programma architettonico e collezionistico aggiornato al gusto neoclassico, in dialogo con architetti come Robert Adam. Anche per questo l'aristocratico scozzese effettuò due volte il *tour*: la seconda, la più lunga e la più importante, fra il 1771 e il 1777, gli diede la possibilità di commissionare un congruo numero di opere, soprattutto copie destinate a Wedderburn. Seguendo il filo delle sue giornate, ricostruibili attraverso i suoi diari manoscritti, il 5 settembre 1772 egli visitò con la moglie la Galleria Borghese e dunque fra l'altro *Il ratto di Proserpina*. Dal suo punto di vista, che era quello di un committente e collezionista, lo stile di quel pezzo era «un peu maniérée»[26].

Ancora più avanti, verso la fine del secolo, è possibile collocare la testimonianza di Thomas Watkins (1761-1829), un erudito gallese ed ecclesiastico di fede anglicana. Watkins si recò in Italia nel 1787, poco dopo essersi laureato presso il Christ Church di Oxford, quando aveva ventisei anni. Durante il viaggio egli appuntò le

[24] J. Harris, *Sir William Chambers*, cit., pp. 1-8.

[25] T. Smollett, *Travels through France and Italy*, cit., lettera XXXI.

[26] J. Ingamells, *A Dictionary of Irish and British Travellers...*, cit., p. 516.

proprie esperienze attraverso una serie di lettere al padre, pubblicate nel 1792[27]. Da queste lettere emerge la preferenza per il classicismo di Algardi e soprattutto di François Duquesnoy, e, per converso, il disprezzo nei riguardi di Michelangelo Buonarroti e delle «productions» berniniane[28].
In questa sequenza di giudizi negativi sembra corretto attribuire un ruolo centrale a James Byres (1733-1817) **[fig. 8]**[29]. Byres, di origini scozzesi, si era mosso alla volta di Roma nel 1758, per entrare nello studio di Anton Raphael Mengs e così diventare un pittore professionista. Subito bocciato da Mengs, dagli anni sessanta egli ripiegò su mestieri collaterali all'arte, come la guida turistica, lo scrittore e soprattutto il mercante d'arte. In queste nuove e differenti vesti lo scozzese incontrò un congruo numero di viaggiatori, com'è logico soprattutto britannici, svolgendo un ruolo importante di mediatore culturale. Nel sistema costruito da Byres, Roma era degna di interesse soprattutto in quanto deposito dell'antico. Le sue scelte di visita e di acquisto privilegiano sistematicamente antichità, calchi, disegni, vedute. Anche per questo, cioè per motivi commerciali, James Byres si distinse fra i più tenaci e violenti detrattori di Bernini. Lo dimostrano le annotazioni di in margine alla sua copia personale dello *Studio* di Filippo Titi, nell'edizione del 1721, al cui interno definì «monstrously charactered» le figure dell'artista barocco[30].

Thomas Jenkins: la linea di crinale

Esattamente in tale contesto si inserisce Thomas Jenkins, come si è accennato al principio di saggio. Thomas Jenkins (1722-1798) **[fig. 9]**, inizialmente formatosi come pittore specialista nel ritratto, si qualificò a Roma come una figura di raccordo tra aristocrazia britannica e l'ambiente locale, svolgendo anche un ruolo ufficioso di intermediario politico e diplomatico per il governo inglese[31]. La sua rete

[27] T. Watkins, *Travels through Swisserland, Italy, Sicily, the GreekIslands, to Constantinople* (…), 2 vols., London, printed for T. Cadell, 1792.

[28] *Ivi*, vol. 2, p. 91.

[29] B. Ford, *James ByresprincipalAntiquarian for the English visitors to Rome*, in «Apollo», XCIX (1974), pp. 446-461; P. Coen, *L'attività di mercante d'arte e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in «Roma moderna e contemporanea», X/1-2 (2002), pp. 153-178; P. Coen, *Il mercato dei quadri*…, cit., in particolare p. 70 s.; W. J. Burney Paton, *"You are master": James Byres' glyptic sales to Charles Townley*, in «Gemmae», V (2023), pp. 117-139.

[30] J. Ingamells, *A Dictionary*…, cit., p. 170.

[31] P. Coen, *Il mercato dei quadri*…, cit., in particolare p. 193 s.; J. Yarker, *Marketing Wilson in Rome: the role of Thomas Jenkins*, in *Richard Wilson and the transformation of European landscape painting*, a cura di M. Postle, R. Simon, Yale, Yale Centre for British Art-Amgueddfa

di relazioni, costruita tra atelier, salotti e ambasciate, ne fece un mediatore culturale di primo piano. Proprio da questa posizione privilegiata maturò un interesse sempre più marcato per il collezionismo e per il mercato delle antichità, dove s'impose come antiquario, mercante e agente d'arte. Fra le sue caratteristiche nelle vesti di mercante rientrava la capacità di cogliere tempestivamente le occasioni offerte dal mercato. Per quanto abituato ad assecondare la domanda britannica per statue classiche e opere del seicento o settecento di pretta marca classicista, già negli anni sessanta egli iniziò a spingere linee parallele o addirittura divergenti. Questa linea può ripercorrersi attraverso la sua acquisizione sia di dipinti e disegni di Guercino, sia di quadri di Caravaggio e dei suoi seguaci, fra cui Mathias Stom[32]. Il motivo è semplice e rientra nelle normali dinamiche del commercio. Al contrario delle opere di Raffaello, di Annibale o di Guido, pezzi di questo genere si trovavano molto più facilmente sul mercato romano e a costi di gran lunga più contenuti. Di qui l'idea di spingerli, di proporli anche sul mercato britannico.
Tutto questo contribuisce a spiegare il comportamento di Jenkins nella dismissione dei beni provenienti dalla Villa Negroni Montalto e dalla successiva vendita del 1785-1786. Com'è noto, Jenkins comprò da Staderini un nutrito gruppo di sculture, una quarantina delle quali furono trattenute dai Musei Vaticani, mentre le altre furono destinate all'estero[33]. Insieme a questo secondo gruppo vi era appunto il *Nettuno e Tritone* di Bernini **[fig. 1]**. Come ha ricostruito William Collier[34], il gruppo passò in Inghilterra per 500 sterline, pari a 2.000 scudi, cui bisogna aggiungere altre 400 sterline fra spese di restauro, imballo e trasporto. L'operazione riuscì perfettamente. Attraverso la mediazione di un noto collezionista, Charles Townley, il pezzo giunse nelle mani di Sir Joshua Reynolds, il fondatore della Royal Academy e, ironicamente, l'apostolo del verbo accademico classicista in Inghilterra. Egli lo avrebbe tenuto per circa 6 anni, fino alla morte, giunta nel 1792.

Cymru-National Museum Wales-Yale University Press, 2014, pp. 71-87; C. Hornsby, *"Rome… to say the truth. Seems to be in a most tottering state": the contrasting fortunes of some British artist-dealers, 1797-1805*, in *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750-1850): Akteure und Handlungsorte*, a cura di A. Fronhöfer, H. Putz, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019, pp. 31-48.

[32] P. Coen, *Caravaggio e i suoi nel mercato d'arte romano del XVIII secolo*, in *Caravaggio e l'Europa*, a cura di L. Spezzaferro, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009, pp. 148-156.

[33] *J. J. Winckelmann e le collezioni di Roma. Le antichità Montalto a Villa Negroni*, Atti della giornata di studio (Roma, Musei Vaticani, 18 maggio 2018), a cura di C. Valeri, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 2019.

[34] W. Collier, *New Light on Bernini's Neptune and Triton*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 31 (1968), pp. 438-440.

Conclusione

Come ricorda anche Lucia Simonato, il 17 aprile 1787 il critico Francesco Milizia (1725-1798), scrisse una lettera a Girolamo Zulian, già ambasciatore presso la Santa Sede della Repubblica di Venezia, con all'interno un'invettiva contro l'intero ambiente artistico romano, a suo avviso reo di continuare a sostenere Bernini e il berninismo, anziché cedere il passo alla rivoluzione introdotta dall'astro nascente di Antonio Canova con il *Monumento a Clemente XIV Ganganelli*[35]. Alla vigilia della crisi del mercato romano, Bernini appare dunque come un artista difeso a Roma come gloria locale, rifiutato in ambito britannico come modello estetico.
Esattamente come accaduto con Caravaggio, a Jenkins va dunque ascritta la responsabilità di avere creato una breccia all'interno del sistema mercato fra Roma e la Gran Bretagna. L'acquisto del *Nettuno e Tritone* nel 1786 rappresenta il risultato di una vera e brillante strategia mercantile. Certo, Jenkins la collocò in un contesto, in un ventaglio più ampio. Ma soprattutto la propose come un capolavoro storico, come la testimonianza di un virtuosismo tecnico degno di essere conservato. In questo modo Bernini divenne d'un colpo degno di essere commerciabile. In altri termini rese bene accetto quel che il gusto dominante tendeva a respingere, aggirando il canone classicista. Fu in questo modo che Bernini tornò a circolare praticamente ovunque, cioè grazie a strategie mercantili sofisticate. È in questa posizione instabile, in qualche negoziata e negoziabile, che Bernini rivela tutta la sua utilità come strumento per comprendere le tensioni profonde del mercato artistico europeo nel XVIII secolo.

[35] L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano, Electa, 2018, pp. 13-14.



Fig. 1 Gian Lorenzo Bernini, *Nettuno e Tritone*, Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 2 John Smibert, *Ritratto di George Berkeley*, 1730 ca., Londra, National Portrait Gallery.



Fig. 3 Gian Lorenzo Bernini, *Piazza San Pietro*, 1656-1667, Roma.



Fig. 4 Anonimo artista, *Ritratto di Tobias George Smollett*, 1770 ca., Londra, National Portrait Gallery.



Fig. 5 Francis Cotes, *Ritratto di Sir William Chambers*, 1764, Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery.



Fig. 6 Gian Lorenzo Bernini, *Cattedra di San Pietro*, 1657-1666, Città del Vaticano, basilica di San Pietro.

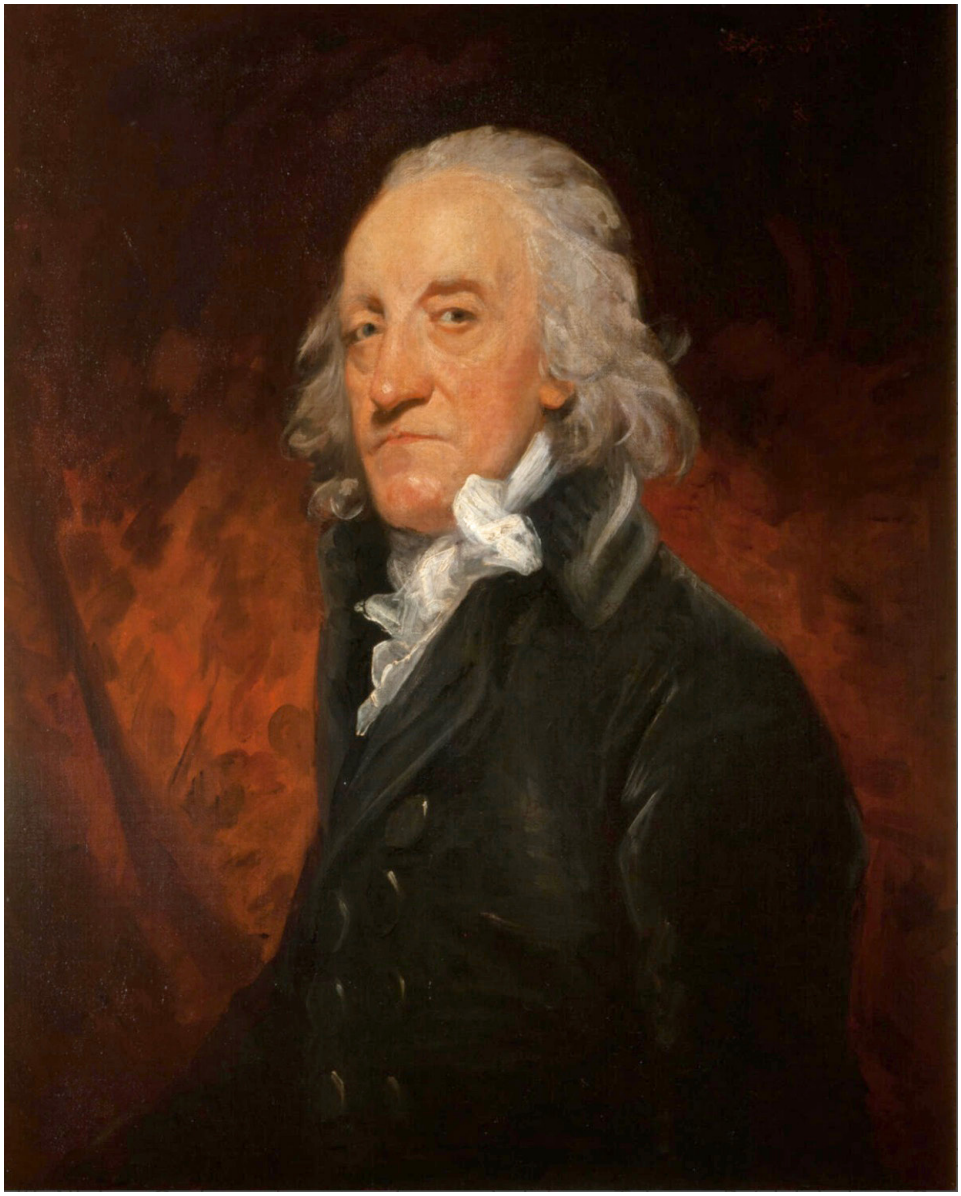


Fig. 7 Sir Joshua Reynolds, *Ritratto di Patrick Home of Wedderburn*, 1787-1789, Edimburgo, National Portrait Gallery.



Fig. 8 Hugh Douglas Hamilton, *Ritratto di James Byres*, 1782-1791, Aberdeen, Aberdeen Archives, Gallery & Museums.



Fig. 9 Angelika Kauffmann, *Ritratto di Thomas e Anna Maria Jenkins*, 1790, Londra, National Portrait Gallery.

PROFILO AUTORE

Paolo Coen

Paolo Coen è professore ordinario di Museologia e storia della critica e del restauro e Presidente del Corso di Studi in DAMS presso l'Università degli Studi di Teramo. A contratto, insegna Museologia presso la Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici della Sapienza Università di Roma e presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Perugia. I suoi studi si concentrano sulla storia del mercato dell'arte, sui rapporti tra produzione artistica e sistemi economici e sulla circolazione delle opere tra Italia ed estero, con particolare attenzione all'età moderna e contemporanea. È autore di circa 180 pubblicazioni scientifiche, in italiano e in inglese, tra monografie, saggi e contributi in volumi e riviste di fascia A.

Paolo Coen is Full Professor of Museology and the History of Criticism and Preservation, and President of the DAMS Degree Programme at the University of Teramo. He's Adjunct Professor of Museology at the School of Specialisation in Archaeological Heritage at Sapienza University of Rome and at the School of Specialisation in Art Historical Heritage at the University of Perugia. His research focuses on the history of the art market, the relationship between artistic production and economic systems, and the circulation of artworks between Italy and abroad, with particular attention to the early modern and modern periods. He is the author of approximately 180 scholarly publications, in Italian and English, including monographs, essays, and contributions to edited volumes and leading academic journals.

Marmora et Lapidea

anvur

A-CLASS Journal
National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes

Rivista scientifica

Area 8 (Architettura – CUN/VQR 8a)
Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)
Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Rivista di Classe A

Settore disciplinare 10/B1 (Storia dell'Arte)

Marmora et Lapidea

Editorial Team

Editor-in-Chief

Claudio Paolocci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

Editorial Board

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova
Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD
Luisa Passeggia, CISMaL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

Scientific Committee

Leticia Azcue Brea, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD
Heloisa Barbuy, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo
Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST
Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS
Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD
Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova
Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne
Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS
Catherine Guégan, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes
Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA
Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios
Rosa López Torrijos, Universitad de Alcalà de Henares
Arianna Magnani, Università degli Studi di Enna “Kore”
Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d’Arte, Varsavia
Mario Rizzo, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici
Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST
Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS