



2012

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

eum



Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
Vol. 5, 2012

ISSN 2039-2362 (online)

© 2012 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore
Massimo Montella

Coordinatore di redazione
Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico
Pierluigi Feliciati

Comitato di redazione
Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Dipartimento beni culturali
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Claudia Giontella †, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

Comitato scientifico
Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Bernardino Quattrociocchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web
<http://www.unimc.it/riviste/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Cinzia De Santis

Progetto grafico
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

«The true estimation» e «un certo convenzionale valore». Tutela e mercato delle sculture antiche a Roma alla fine del Settecento

Chiara Piva*

Abstract

Il contributo intende analizzare il mercato delle sculture antiche nella capitale pontificia di fine Settecento dal punto di vista economico, gettando un ponte tra questa problematica materia di indagine e i più noti studi sul mercato di dipinti e stampe. La questione è osservata da un duplice punto di vista: il ruolo del museo nel condizionamento del mercato di antichità e il problema della valutazione dei costi, in una prospettiva tra Stato Pontificio e mercato inglese. Più che le normative o sporadiche proposte per fissare i prezzi delle sculture, come fattori di condizionamento del mercato emergono così da un lato i curatori del Pio-Clementino dall'altro le figure di intermediari e mercanti.

The essay analyzes the market of ancient sculptures in late XVIIIth century Rome, from an economic point of view and in connection with other well-known studies on market of paintings and printings. Considering Pontifical State and English market, the contribution

* Chiara Piva, Ricercatore di Museologia e critica artistica e del restauro, Università Ca' Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Dorsoduro, 3484/D, 30123 Venezia, e-mail: chiara.piva@unive.it.

offers reflections about the museum's authority in the market of antiquities and about the evaluation of prices. More than laws or sporadic proposal to fix the prices, the main factor conditioning the market appears to be the expertise by Pio-Clementino museum's curators and by others intermediaries and art dealers.

Lo studio del mercato d'arte è ormai da tempo un terreno fertile per un fiorire di ricerche condotte con una molteplicità di approcci metodologici¹. Nonostante il proliferare di indagini su collezionisti, intermediari, eruditi e musei, colpisce la quasi totale assimilazione dell'idea del mercato con il commercio di dipinti e stampe², mentre appaiono sporadiche le analisi economiche sul mercato delle sculture, soprattutto per quel terreno scivoloso rappresentato dalla valutazione degli scambi di opere in marmo antiche, restaurate e moderne³.

Si tratta d'altra parte di un crinale oggettivamente difficile da percorrere non solo per la natura stessa di questo commercio, in cui l'assenza di tracce spesso rappresentava la regola necessaria, ma soprattutto per la mancanza di fonti sistematiche.

Per indagare il mercato romano della scultura, per esempio, le licenze d'esportazione non permettono di quantificare il volume effettivo degli scambi con l'estero, soprattutto se le si paragona ad altre fonti, come per esempio il catalogo di vendita di Bartolomeo Cavaceppi, catalogo ben noto e vastissimo, che contribuì a diffondere le opere restaurate dall'artista romano in mezza Europa⁴. I traffici messi a segno da Cavaceppi trovano infatti solo limitati e parziali riscontri nei permessi di esportazione dove il nome del restauratore romano appare raramente⁵. D'altra parte però un'indagine ad ampio raggio intorno ai permessi di esportazione, come quella proposta da Serenella Rolfi e Susanne Meyer, è senza dubbio estremamente stimolante dal punto di vista qualitativo e metodologico, per la possibilità di leggere le licenze come spie di alcuni meccanismi del sistema⁶. Rispetto a questa prospettiva, questo contributo

¹ Senza dubbio ha avuto un ruolo determinante nell'esordio di questo genere di studi Haskell 1963. La varietà delle indagini sul mercato d'arte condotte da diverse prospettive è testimoniata – tra i tanti – da Rizzo 1978; Throsby 1994; O. Michel 1996; De Marchi, Goodwin 1999; Pagano de Divitiis 2000.

² Tra i numerosi contributi recenti di grande interesse su questo fronte cfr. De Marchi 2002; Pinchera 2006; De Marchi, Van Miegroet 2006; Coen 2006; P. Michel 2008; Coen 2010a; Coen 2010c. Per un confronto dei problemi posti dal mercato di scultura antica con quello della pittura, cfr. *Il laboratorio del Settecento* 2011, dove anche chi scrive ha proposto una prima riflessione, di cui questo contributo rappresenta un approfondimento.

³ Esistono ovviamente diverse importanti eccezioni, prima fra tutte Haskell, Penny 1981; ma anche Zablotney 1999; Pinelli 2000; Pinelli 2010; Luzón Nogué, Negrete Plano 2010. Per il mercato delle copie riferito però essenzialmente ai dipinti cfr. Mazzarelli 2006.

⁴ Cavaceppi 1768-1772; cfr. Meyer, Piva 2011.

⁵ Bertolotti 1875-1880, III (1877), pp. 220-223; IV (1880), pp. 80-86. Nella *Lista dei richiedenti delle licenze d'esportazione dal 1775 al 1802*, pubblicata in «Ricerche di storia dell'arte», 90 (2006), pp. 43-47, Cavaceppi compare una sola volta nel 1795.

⁶ Meyer, Rolfi 2008.

intende ragionare su due fronti: da un lato sul ruolo del museo nel mercato di antichità nel Settecento, dall'altro sul problema dei prezzi.

Chi ha esemplarmente studiato l'origine e il progetto culturale dei musei pontifici nel XVIII secolo ha più volte messo in luce come questi siano nati da un'esigenza di tutela di un patrimonio a rischio di esportazione, missione esplicitata chiaramente dai curatori, ma recepita anche dalla stampa periodica specializzata dell'epoca⁷.

Rispetto a questa vocazione originaria, l'arco cronologico della costruzione e allestimento del museo Pio-Clementino (1770-1796), con il succedersi di due pontefici, rappresenta un utile terreno di prova per verificare se realmente l'istituzione esercitasse un ruolo di tutela e controllo del mercato d'arte, ma soprattutto per analizzare criticamente quali scelte governassero la selezione delle opere da acquistare e quindi preservare nella città di Roma, a discapito di quelle che invece furono lasciate al libero mercato delle esportazioni. Le scelte museologiche dei curatori possono in questa ottica essere lette come uno degli elementi di condizionamento del mercato di antichità. Altrettanto interessante dunque analizzare come il museo venisse percepito dagli altri attori in scena, collezionisti e intermediari, che necessariamente si trovarono a convivere con le strategie di allestimento e ordinamento di questa istituzione.

Importante mi sembra prima di tutto osservare che, in particolare nel pontificato di Pio VI, con Giovanni Battista Visconti (1768-1784) e Filippo Aurelio (1784-1799) la carica di Commissario alle Antichità coincidesse con quella di Direttore del Pio-Clementino. Nei decenni precedenti Winckelmann, designato Commissario nel 1763, non sembra aver ricoperto ruoli operativi nei musei pontifici, anche se formalmente la sua carica lo avrebbe previsto⁸. Lo studioso tedesco, infatti, lavorò essenzialmente per collezionisti privati e non può essere casuale che avesse un atteggiamento piuttosto permissivo sulle licenze di esportazione; come più volte osservato, dietro la celebre definizione «boni ma non singolari» lasciò uscire dalla capitale pontificia più di un capolavoro⁹.

D'altra parte non si può dimenticare che Winckelmann si considerasse attore, parte in causa del mercato di antichità, così come si può ricavare dall'analisi del suo epistolario. Mentre era residente a Villa Albani aveva iniziato a raccogliere una propria collezione di sculture antiche e scriveva a Bianconi: «Ho cominciato a formarmi un piccolo studiolo e lo sto adornando con gessi regalatimi dal mio

⁷ Hautecoeur 1910; Pietrangeli 1985, in part. p. 91; Rossi Pinelli 1998.

⁸ In proposito Gaetano Moroni scrive: «Le attribuzioni sotto questo nuovo aspetto, vennero stabilite dal cardinal camerlengo Silvio Valenti, con editto del 5 gennaio 1750. Laonde, [...] si legge che il commissario delle antichità romane è consigliere della commissione generale per la conservazione dei monumenti antichi, per gli acquisti di oggetti di antichità, ed ornamento dei pontificii Musei di Roma, e pinacoteche di essi, e per le altre dipendenze di belle arti»; Moroni 1840-1861, ad vocem *Commissario e Commissariato delle Antichità Romane*, vol. XV, pp. 84-87.

⁹ Rossi Pinelli 1978-1979.

graziosissimo Padrone»¹⁰. Col tempo la raccolta divenne «una piccola stanza che è il suo museo» – come la descrivono gli amici tedeschi che gli fanno visita –, ricca di bassorilievi, busti, bronzi, sculture e libri disposti sulla sua scrivania e intorno al letto¹¹.

Nonostante non potesse disporre di molto denaro, Winckelmann non si lasciava sfuggire volentieri le statue che passavano per lo studio di Cavaceppi¹². In alcuni casi lo studioso tedesco riuscì a concludere acquisti a proprio vantaggio sfruttando la sua posizione come Commissario alle Antichità e arginando così l'intraprendenza degli inglesi sul mercato¹³. Nel 1763 ad esempio scriveva:

è comparsa da poco tempo in qua una testa di Fauno giovane con due piccole corna sulla fronte, che supera quanto di più bello mi è mai venuto fatto di contemplare. Cavaceppi è l'attuale possessore di questo pezzo, ed esso infine passerà senza dubbio nelle mani di qualche Britano. E chi fuorché un individuo di quella nazione, ha mezzi e coraggio a pagare un oggetto di tanto pregio? Quel che è certo per altro si è, che in quanto le mie forze il consentiranno m'impegherò a tutt'uomo, perché quella meravigliosa testa non vada fuori Roma¹⁴.

In questo caso evidentemente il tedesco riuscì a bloccare l'esportazione della statua, acquistandola per sé e pubblicandola nei *Monumenti antichi inediti*¹⁵.

Più spesso Winckelmann si rammarica quando deve cedere le opere più pregiate a mercanti ben più facoltosi di lui: di una testa di Atena posseduta da Cavaceppi, che lo aveva molto entusiasmato, scriveva nel 1764 a Franke: «siccome io non permetterò mai che un tal capo d'opera sorta di Roma, spero che mi cadrà nelle mani»¹⁶. Ma pochi mesi dopo doveva constatare amaramente:

Jenkins ha comprato una testa di Pallade, che io tengo per la più perfetta bellezza sotto al sole, e mi prevenne mentre io teneva consiglio colla mia borsa. Ma se posso impedirlo, essa non uscirà di Roma¹⁷.

In questo caso lo studioso dovette evidentemente recedere, se la scultura con ogni probabilità è identificabile con l'Atena venduta, dopo una intricata vicenda, a William Weddell per Newby Hall¹⁸.

¹⁰ Winckelmann 1961, pp. 151-152.

¹¹ Una descrizione efficace dello studio di Winckelmann a villa Albani si trova in una lettera del 26 dicembre 1767: «Io ero in una piccola stanza che è il suo museo. Ah che visione santa! Quanti bassorilievi, busti, bronzi, sculture e libri giacevano sulla sua scrivania e intorno al letto. Sulla scrivania pendeva un ritratto dipinto da Maron» (Winckelmann 1949-1954, vol. IV, p. 258; traduzione di chi scrive). Cfr. anche Winckelmann 1961, pp. 151-152.

¹² Lettera del 28 dicembre 1765 (Winckelmann 1830-1834, vol. III, p. 253).

¹³ Su questo ormai amplissimo argomento di indagine si veda da ultimo Coltman 2009.

¹⁴ Lettera al sig. Riedesel, aprile 1763 (Winckelmann 1830-1834, vol. III, p. 190).

¹⁵ Winckelmann 1767, tav. XCVI, n. 237.

¹⁶ 18 agosto 1764 (Winckelmann 1830-1834, vol. III, p. 223).

¹⁷ Lettera del 22 Febbrajo 1765 (Winckelmann 1830-1834, vol. III, p. 233).

¹⁸ Howard 1982, p. 69; Coltman 2003, pp. 376-377 che discute l'attendibilità delle fonti relative a questo caso.

Anche per gli anni in cui la carica di Direttore del museo Pio-Clementino e quella di Commissario alle Antichità coincidevano nella persona di Giovanni Battista Visconti, e poi del figlio Filippo Aurelio, valutare l'efficacia dell'azione di tutela non è facile perché manca ancora oggi un quadro completo dei ritrovamenti e delle relative vendite, in un momento in cui l'attività di scavo aveva assunto dimensioni vastissime¹⁹. Alcuni casi testimoniano la pronta reazione del Commissario-Direttore, altri al contrario denunciano la difficoltà da parte di queste figure istituzionali a esercitare una reale azione di tutela senza un'adeguata struttura burocratica e organizzativa di supporto²⁰.

Emblematico è il caso dello scavo della villa di Cassio presso Tivoli²¹, promosso a partire dal 1773 da Domenico De Angelis, imprenditore di scavi, una di quelle figure di intermediari che si andavano diffondendo nel mercato romano di questi anni, con una progressiva appropriazione di competenze specifiche²². L'impresa di De Angelis si rivelò subito prolifica per il ritrovamento di due serie di sculture di grande interesse: numerose erme di filosofi e otto sculture femminili²³. L'entità dei ritrovamenti stimolò l'appetito del proprietario del terreno dando inizio ad una lunga causa giudiziaria. De Angelis di fronte alle difficoltà tentò di prendere accordi con Thomas Jenkins e Gavin Hamilton per vendere rapidamente quanto ritrovato fino a quel momento²⁴. Le opere si sarebbero disperse sul mercato antiquario, se Giovanni Battista Visconti nel 1775 non avesse fatto visita improvvisamente allo scavo e, valendosi del diritto di prelazione, non avesse posto il fermo sui ritrovamenti, ordinandone l'acquisto a favore del museo Pio-Clementino²⁵. La relazione redatta da Visconti in questa occasione restituisce con grande efficacia la fluidità di un sistema di tutela che, pur tentando formalmente di stabilire regole e limiti al libero mercato dei ritrovamenti, doveva costantemente scontrarsi con la scarsa propensione a rispettare una normativa scritta, ancora troppo recente e scarsamente applicata. Così De Angelis, a fronte delle richieste di chiarimento di Visconti per la mancata denuncia dei beni ritrovati, accampava una varietà di giustificazioni e rispondeva:

¹⁹ Molto interessante in merito da ultimo Bignamini, Hornsby 2010.

²⁰ La situazione cambierà radicalmente dopo l'editto Doria Pamphili; Emiliani 1978; Rossi Pinelli 1978-1979; Curzi 2004.

²¹ Lanciani 1922; Pietrangeli 1949-1951.

²² Sulle figure di mercanti e intermediari romani: Ashby 1913; Ford 1974; Coen 2004; Coen 2006.

²³ Palma Venetucci 1992.

²⁴ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 11; cfr. Borsari 1898, pp. 31-35.

²⁵ «Poiché ebbe il Commissario attentamente considerato questi bei monumenti conoscendo quanto potrebbero interessare l'erudizione, le Arti (ornamento di Roma stessa che potrebbe arrivare in queste qualche compenso della perdita delle Niobidi) stimo suo debito il vietarne per ora ogni contratto finché da cura superiore non se ne disponga» (Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod.Pa.Lat.*, 9697, in Palma Venetucci 1992, p. 234).

d'aver omesso questa formalità siccome ben consapevole che presentemente era fuori di consuetudine, aver però egli avuta sempre intenzione di significare per lettera al Commissario medesimo le sue scoperte, la qual cosa avrebbe di già certamente eseguito, se dagli affari domestici, e particolarmente dalla morte di taluno de' suoi congiunti non ne fosse stato distratto²⁶.

Alla fine della contrattazione il museo pagò 1550 scudi per «12 statue in qualche parte mancanti, le quali rappresentano Apollo con sette Muse, una Giunone, una Pallade, una figura giacente, ed altra dormiente, di tre Erme con iscrizioni Greche ed immagini non più vedute di Biante, Periandro, ed Eschine, e di quindici frammenti d'Erme senza capo con iscrizioni di diversi valentuomini della Grecia»²⁷.

Nel selezionare le opere tuttavia Visconti tralasciò un gruppo di *Satiro e Ninfa*, forse considerando il soggetto decisamente lascivo per il museo pontificio: la scultura venne fatta restaurare da Pierantoni e venduta a Thomas Jenkins per 600 scudi; passata in proprietà a Townley per 350 sterline, è oggi conservata al British Museum²⁸.

La divisione dei ruoli istituzionali in ogni caso non doveva essere sentita come particolarmente vincolante sul fronte del mercato e i legami personali e professionali tra intermediari e curatori del museo pontificio non mancavano. Non è un caso che fu lo stesso Ennio Quirino Visconti a curare l'edizione della collezione personale di antichità di Jenkins pubblicata per i tipi di Antonio Fulgoni nel 1787²⁹.

Se la rarità del soggetto iconografico rappresentava senza dubbio uno dei criteri ricorrenti per selezionare le antichità da tutelare, come ripetutamente precisato nei mandati di acquisto del Pio-Clementino, tuttavia, leggendo in controluce le licenze di esportazione, si può tentare di capire quali fossero le sculture che non interessavano le collezioni pontificie. Si tratta di un lavoro ancora da fare in modo sistematico, ma che potrebbe dare esiti interessanti. In diversi casi infatti i Visconti sminuiscono il valore di un'opera perché non la reputano interessante per il Vaticano e ne concedono il diritto di esportazione senza opporsi: nel 1787 per esempio Filippo Aurelio aveva minimizzato il trasporto a Firenze delle antichità di Villa Medici; di una vasca trasferita al giardino di Boboli scriveva esplicitamente «non merita d'esser considerata», dal momento che per il Vaticano ne era stata trovata una di maggiori dimensioni³⁰.

Per capire il potere esercitato dal museo nel mercato di antichità emblematiche sono le transazioni messe a punto con Giuseppe Rega, uno dei mercanti ancora

²⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod.Pa.Lat.*, 9697, in Palma Venetucci 1992, p. 234.

²⁷ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 11.

²⁸ Inv.1658. Nel catalogo della Townley Collection è indicato come «restored by Sposino»; cfr. Cook 1985, p. 16. Sui costi della transazione cfr. la scheda di Ian Jenkins in *Grand Tour* 1997, pp. 76-277. Per ulteriori considerazioni sulla valutazione degli importi di vendita si veda più oltre.

²⁹ Visconti 1787.

³⁰ Capecci, Paoletti 2002, pp. 26-27, pp. 35-36; D'Agostino 2003.

poco noti alla storiografia, ma molto attivi sul mercato antiquario. Rega, originario di Chieti, dal 1776 era residente a Roma in Strada Paolina e in un decennio di permanenza della capitale pontificia aveva intessuto una fitta rete di affari, accreditandosi presso i maggiori collezionisti di antichità³¹. Fin dai primi anni della fondazione aveva messo a segno diverse negoziazioni estremamente vantaggiose con il museo Pio-Clementino e, anche dopo il trasferimento a Napoli nel 1787, aveva continuato a tenere contatti con l'ambiente romano³².

Il legame di fiducia che Rega doveva avere con Giovanni Pierantoni, allora Soprintendente ai restauri del Pio-Clementino in crescente ascesa professionale, gli garantì notevole fortuna. Dimostrando una certa autonomia di iniziativa, infatti, Pierantoni autorizzò l'acquisto da Rega di una statua di Sesto Empirico, il maestro di Marco Aurelio, per ben 1000 scudi, cifra che, sebbene giustificabile con la rarità del soggetto, certo non sembra pienamente conveniente per una scultura con una testa di reimpiego e alla quale fu comunque necessario integrare gambe e braccia³³.

La regolarità degli investimenti per gli acquisti promossi dal museo erano un fattore chiaramente percepito. Nel caso della cosiddetta *Ballerina di Goethe*, una ninfa completata con testa di menade proveniente da Palazzo Carafa-Columbrano e venduta da Rega al Pio-Clementino nel 1788, il prezzo offerto dalle casse pontificie tagliò rapidamente fuori dalle trattative gli altri soggetti interessati all'acquisto³⁴. Il *Genio di Augusto*, ritratto velato dell'imperatore alto 12 palmi, al momento della vendita mancante delle braccia, fu acquistato nel 1790 insieme ad una più generica scultura di donna velata pagando a Rega il prezzo di 700 scudi. Una cifra che anche in questo caso si giustifica solo in virtù della rarità del soggetto e di un trattamento privilegiato nei confronti del venditore³⁵. L'interesse erudito del pezzo antico era certamente uno degli elementi determinanti per un'elevata valutazione e il parere dei Visconti in merito diventava decisivo.

³¹ Archivio del Vicariato di Roma, *Stati d'Anime*, S. Andrea delle Fratte, 1782-1786: «Giuseppe Rega antiquario, anni 55, Veneranda Ruggeri moglie anni 41, Rosalina figlia anni 21, Filippo figlio antiquario anni 19»; notizie brevi su questa famiglia in Pirzio Biroli Stefanelli 2003, p. 466.

³² Le prime vendite di Rega al museo risalgono al 1772-1773; Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 16. Per ulteriori notizie si veda Piva 2007, in part. pp. 192-198.

³³ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 26. Oggi è nella Sala della Biga, Inv. 2340. Cfr. Spinola 2003, pp. 70-71, n. 24 con bibliografia precedente.

³⁴ La scultura è descritta e commentata da Visconti 1782-1807, vol. III, tav. XXX; inv. 813; cfr. Spinola 1999, pp. 167-168, n. 38, figg. 27-28 con bibliografia precedente. La trattativa per l'acquisto è ricordata da Goethe nel suo *Viaggio in Italia* dove precisava come Rega fosse disposto a vendere la scultura per trecento zecchini (seicento scudi), ma dai mandati di pagamento si ricava che Pierantoni la acquistò per il museo in quello stesso mese per ottocento scudi. Il museo ottenne in aggiunta «una testa colossale di Adriano, e un bassorilievo di una femina inatto di portare al sacrificio un toro» (Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 25).

³⁵ Sulla scultura e la vendita cfr. Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 26; Visconti 1782-1807, vol. III, tav. II; Inv. 259; Spinola 1999, p. 266, n. 22; Piva 2007, pp. 57-59.

Pierantoni stesso in una lettera datata 11 marzo 1789 aveva fatto pressioni su Pietro Gui, Tesoriere della Camera Apostolica, asserendo di aver incontrato nel proprio studio il Pontefice stesso e aver concordato direttamente con lui la vendita per 3000 scudi di quattro statue acquistate a Napoli³⁶. Secondo la descrizione data dal restauratore si trattava di una figura togata con il ritratto di Tiberio trovata a Capri, una scultura di Igea con testa pertinente, un ritratto a figura intera di Faustina Maggiore e una statua di Console senza testa. Per farsi autorizzare la spesa decisamente ingente Pierantoni aveva però dovuto allegare il parere erudito di Ennio Quirino Visconti che ne attestava la singolarità del soggetto, l'eccellenza dello stile e la qualità dello stato di conservazione³⁷.

La disponibilità economica dell'amministrazione pontificia, pur condizionata dall'*expertise* dei curatori del museo, rappresentava evidentemente una componente determinante nel mercato di antichità in questi anni. Tra quelli che seppero senza dubbio sfruttare la situazione si può ricordare ancora lo scultore Carlo Albacini, nominato su iniziativa di Domenico Venuti quale emissario della corte napoletana a Ripa Grande, ma che, pur dovendo difendere gli interessi dei Borbone, non mancò contemporaneamente di fare affari con il Pio-Clementino, sfruttando il clima di esplicita competizione tra le due realtà museali³⁸.

Dal *coté* inglese l'azione del museo sul mercato rappresentava evidentemente un pressante elemento di concorrenza: Charles Townley, per esempio, giunto in Italia proprio negli anni di allestimento del Pio-Clementino, nonostante la propria ampissima disponibilità economica, lamentava con i corrispondenti inglesi la frequente frustrazione nella concreta possibilità di fare buoni affari, a fronte della capacità dell'amministrazione pontificia di ottenere i pezzi migliori³⁹.

Parallelamente agli scambi di sculture più pregiate, e in stretta relazione con la necessità ancora condivisa di restaurarle, sorgeva nella capitale pontificia un ricco commercio di intere partite di frammenti di marmi antichi o di marmi grezzi⁴⁰. A sfruttare questa fetta di mercato collaterale, ma indispensabile,

³⁶ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 26.

³⁷ La descrizione autografa di Visconti riferisce: «La statua trionfale togata alta palmi dieci di finissimo marmo di Grecia venuta non ha gran che tempo da Capri donde era stata dissotterrata è nel suo genere un de' più singolari monumenti ed un vero esemplare dell'arte. L'eccellenza colla quale ne ha trattato il pannello l'antico artefice non ha pari in altra figura togata. Le due statue venute da Venezia, e che si ammirano nel Museo, nobile acquisto di N.ro Signore, sono anch'esse trattate è vero con egregia maestria: ma in quelle si fa riguardare la franchezza, la facilità, la grandiosità dello stile; in questa la sublimità, la finezza, la scelta in una esecuzione la più difficile ed elaborata e come quelle son modelli del gusto, questa lo è ancora di perfezione» (Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 26, fasc. 123).

³⁸ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 27. Un'interessante e parallela lettura della vicenda della *Ballerina di Goethe* dal punto di vista napoletano è in D'Alconzo 1999, pp. 70-73, che riporta in appendice n. 8, p. 150 la lettera di Venuti con l'incarico ad Albacini. Per alcuni affari fatti da Albacini nel museo Pio-Clementino cfr. Piva 2007, p. 197 e *passim*.

³⁹ *Grand Tour* 1997, pp. 264-265; Hill 2002.

⁴⁰ Dinamiche di mercato simili mi sembrano rintracciabili nel mercato di quadri; cfr. Coen 2010b.

furono spesso gli stessi scalpellini impiegati nel laboratorio di restauro del Pio-Clementino, primi e più diretti mediatori tra la domanda e l'offerta, come Nicola Valentini, Filippo Tenti, Francesco Barberi, Giovanni Tili, Francesco Girometti, Antonio Blasi e Angelo Cremaschi. Almeno saltuariamente questi ultimi due furono attivi anche nel commercio fuori dalla capitale pontificia, avendo presentato richiesta di licenza di esportazione⁴¹. Anche tra i «mercanti di marmi», procacciatori per il museo di pezzi di statuaria o di marmi pregiati, come Giovanni Antonio Bertè, Antonio Vinelli, Ottavio Raggi, Giuseppe Radici, Pietro Leonardi, Giovanni Belli, Bernardo Triscornia e Giuseppe Giovannelli, all'inizio del secolo qualcuno tentò di fare affari esportando sculture all'estero⁴².

Per completare il quadro sarebbe utile un confronto sistematico dei nomi emersi dallo spoglio delle licenze di esportazione, con quelli presenti in tutti i mandati di acquisto del museo Pio-Clementino; con ogni probabilità si ricaverebbero numerose occorrenze comuni e il confronto confermerebbe la presenza di figure professionali specializzate.

Vorrei però concludere con alcune brevi riflessioni sulla valutazione economica delle sculture antiche. Sono ben consapevole di percorrere un terreno complesso e scivoloso, soprattutto per la discontinuità delle informazioni, per l'ampiezza dell'arco cronologico e per la difficoltà di fare paragoni con altri dati. Credo però che noi storici dell'arte dobbiamo imparare a dialogare su questo terreno con gli storici e gli studiosi di economia, soprattutto quando giustamente si sottolinea la rilevanza del mercato d'arte e dei consumi culturali nell'economia complessiva della capitale pontificia del XVIII secolo⁴³.

In particolare credo che il valore crescente assunto dalla scultura nei diversi passaggi di proprietà possa aprire una prospettiva per indagare il rapporto tra mercato delle antichità romano e inglese. Diversi sono i casi in cui intermediari come Hamilton e Jenkins seppero sfruttare le differenze di valutazione economica. Oggi non è facile misurare esattamente lo scarto tra le due realtà, soprattutto per la difficoltà di operare con certezza equivalenze tra le diverse monete, anche a fronte della difformità delle informazioni tramandate dalle fonti. Intorno agli anni Novanta del Settecento il rapporto tra scudo romano e sterlina inglese sembra poco superiore a 1:4, ma il valore si dimostra estremamente variabile. L'architetto Charles Heathcote Tatham, per esempio, a proposito di alcuni affari fatti da Jenkins a Roma del 1795 in una lettera precisava che 25 scudi fossero «equal to about £ 6», in un'altra asseriva 110 scudi romani «equal to about £ 27 sterling»⁴⁴. Lo stesso collezionista, in viaggio tra Roma e Napoli dal

⁴¹ Nella lista dei permessi di esportazione pubblicata in Meyer, Rolfi 2008 compaiono: Blasi Antonio, 1 (1788); 1 (1794); 1 (1796); Blasi Giuseppe, 1 (1791); Cremaschi Angelo, 1 (1801). Su questi personaggi si veda Piva 2007, in part. pp. 177-183.

⁴² Nelle richieste di licenza compare Giovannelli Giuseppe, 2 (1801); 1 (1802). Sui mercanti di marmo Piva 2007, pp. 198-206.

⁴³ Si veda in particolare Donato 2004.

⁴⁴ Ashby 1913, pp. 506 e 508.

1794 al 1797, si lamentava d'altra parte della precarietà del mercato romano e della frequente variabilità delle stime:

With the regard to the true estimation of Connections to be made at Rome, at the present day, I find by experience they are very precarious and uncertain. Travellers of fortune (very limited in their numbers) may for the most part be considered continually upon the wing⁴⁵.

A questo scopo credo che le valutazioni espresse nelle licenze di esportazione non possano essere utilizzate come valori indicativi, perché numerosi esempi segnalano la tendenza a sottostimare le opere per ridurre l'importo percentuale da pagare come tassa di esportazione⁴⁶. Indicativa in questo senso è la vicenda della *Venere di Newby*. Il torso originale infatti fu acquistato nel 1763 da Hamilton nella vendita della collezione Barberini per 300 scudi e già l'anno successivo venne da questi ceduta a Jenkins per 1000 scudi⁴⁷. Fatta restaurare a Cavaceppi delle parti mancanti e integrata, su consiglio del proprietario, di una testa con ritratto di Agrippina, venne quindi esportata in Inghilterra con regolare permesso accordato da Winckelmann nel 1764. L'anno successivo fu venduta al collezionista inglese William Weddel per un prezzo esorbitante oscillante tra 1000 e 16.000 sterline⁴⁸. Nel permesso di esportazione è però riportata significativamente solo la prima stima fatta al momento dell'acquisto dai Barberini «con testa Riportata non sue braccia gamba dritta con l'intera base moderno lavoro, stimata scudi 300»⁴⁹.

A questo proposito emblematica è la scelta di Cavaceppi di inserire nel proprio testo indirizzato *Agli amatori dell'antica scultura* alcune interessanti indicazioni sui prezzi più opportuni da applicare nel commercio di antichità⁵⁰. Pur asserendo di fornire queste cifre solo nell'interesse dei compratori per scongiurare il pericolo di frodi, prima di pubblicare il proprio listino il restauratore precisa cautelativamente come non esistessero parametri assoluti non solo perché i prezzi erano regolati dal rapporto tra domanda ed offerta, ma soprattutto «perché il merito maggiore, o minore non nasce dalla mole del lavoro, ma dall'eccellenza dell'arte, la quale non si può con parole indicare»⁵¹.

⁴⁵ *Ivi*, p. 508.

⁴⁶ Bertolotti 1875-1880.

⁴⁷ La notizia dell'acquisto di Hamilton è in Farington 1923-1928, vol. I, pp. 124-125. Per il passaggio a Jenkins si veda Casanova 1770, p. 21 e Dallaway 1800, vol. II, p. 97.

⁴⁸ L'intera vicenda è ricostruita da Irwin 1962, p. 91; Howard 1982, pp. 67-68 con ampia bibliografia precedente e riferimenti d'archivio. La statua da ultimo è passata da Christie's nel 2002 per 8 milioni di sterline; cfr. Guilding 2004, p. 75.

⁴⁹ Bertolotti 1875-1880, vol. II, p. 216.

⁵⁰ Cavaceppi 1768-1772, vol. III, pp. 8-10; cfr. Piva 2011, in part. pp. 51-53.

⁵¹ E prosegue: «Di mala voglia ancora m'induco ad assegnar prezzo alle produzioni di un'Arte liberale e nobilissima parendomi quasi (ciò facendo) recar a quella ingiuria e vergogna. Tuttavia perché non si creda ch'io voglia maliziosamente occultare il valor di que' generi, su i quali io mercanteggio, dirò qualche cosa principale, che potrà servir di norma al resto».

Nonostante questa prudenza, le informazioni fornite da Cavaceppi meritano attenzione perché sono un caso raro, se non unico per quest'epoca, di esplicitazione dei meccanismi del mercato. Cavaceppi afferma che una testa imperiale con pochi dettagli di restauro dovesse essere valutata circa 50 zecchini (100 scudi), ma «se poi la medesima fosse affatto intatta, potrebbe stimarsi il doppio. Una Testa Greca vale sempre più». Una statua «sana» a grandezza naturale, con le braccia e le gambe di integrazione, secondo Cavaceppi poteva essere venduta a 500 zecchini (1000 scudi), ma se

il restauro consistesse in piccoli pezzi, versi grazia una mano, un mezzo braccio, o un piede, può pagarsi Zecchini ottocento. Per le Statue Greche di stile sublime, il valore cresce a dismisura.

La conclusione in ogni caso lasciava ampio spazio alle valutazioni erudite dei singoli pezzi per cui: «la varietà delle grandezze, e de soggetti che contengono erudizione altera ancor molto i prezzi». Sottolineando la variabilità dei costi dalla qualità del materiale, dal soggetto e dalla qualità dei restauri, Cavaceppi poteva così accreditarsi come un affidabile conoscitore, ruolo che riuscì a ricoprire con grande credibilità almeno per il mercato inglese. Il suo nome ricorre frequentemente nella corrispondenza tra gli intermediari residenti a Roma e gli acquirenti d'oltremarina, dove è citato come una delle voci più autorevoli per stime e valutazioni, a garanzia del prezzo proposto⁵².

Forse non è un caso che il listino fornito da Cavaceppi sembri prospettare importi decisamente elevati, probabilmente più adatti al mercato inglese piuttosto che a quello romano. Negli anni di allestimento del Pio-Clementino, poco dopo la pubblicazione del testo di Cavaceppi, l'offerta crescente provocata dal procedere degli scavi e la capacità del museo di condizionare il mercato avevano certamente mutato l'ordine di grandezza.

Il listino proposto da Cavaceppi trova, infatti, rarissimi riscontri nei mandati di pagamento del Pio-Clementino, solo per casi eccezionali o pezzi decisamente pregiati, mentre la grande quantità degli acquisti veniva conclusa a tariffe molto inferiori. Una testa antica, anche di soggetto erudito e buono stato di conservazione, veniva frequentemente acquistata dal museo per 30-50 scudi⁵³. Da una scultura a figura intera assai raramente si riuscivano a ricavare più di 400 scudi, mentre la maggior parte delle statue passavano al museo per

⁵² Cfr. Lettera del 13 luglio 1779 di Hamilton a Thomas Pitt in Cassidy 2004, app. I, p. 813.

⁵³ Nel 1775 Hamilton spuntò per una «Testa colossale di Camelo» 110 scudi, ma si tratta assolutamente di un'eccezione; nel 1778 per esempio a Pierantoni un «Busto di bellissima scultura rappresentante un fauno coronato di pino colle corna nascenti sulla fronte assai particolare» fu pagato solo 54 scudi, mentre Giuseppe Angelini non ne ottenne più di 40 per una scultura «di Pallade minore del naturale, ma di maniera elegantissima» e Franzoni solo 30 per «una testa conservata di Euripide Filosofo» (Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, bb. 16-20).

importi inferiori a 200 scudi⁵⁴. Da un primo spoglio si può inoltre affermare che il prezzo applicato dipendesse non solo dalla qualità del materiale venduto, ma anche dal venditore o intermediario: Hamilton, Jenkins e i restauratori più accreditati potevano spuntare con il museo buone valutazioni, mentre la stragrande maggioranza degli acquisti avveniva attraverso fornitori meno autorevoli con importi decisamente più bassi.

Nelle indicazioni fornite da Cavaceppi il valore dell'opera era proporzionale alla sua integrità materiale e alla limitatezza dei restauri, mentre dalle notizie relative alle vendite di antichità si ricava frequentemente come, ancora in questi anni, il passaggio di una scultura nello studio di un restauratore potesse contribuire ad accrescerne notevolmente il valore⁵⁵.

Indicativa è una licenza accordata a Ferdinando Lisandroni nel 1789 dall'Assessore alla scultura. Il parere positivo è infatti giustificato con

il considerare se ad una persona, che colla sua abilità, ed industria promuove un commercio utile allo Stato coll'esitare ai forastieri i monumenti, che non contribuiscono all'ornato della capitale. [...] Questi fa ora uscir dal suo studio restauri tanto perfetti, che potranno avere gli eguali, ma non i superiori. Rispetta egli la venerabile Antichità, e perciò senza alterar coi ritocchi, senza imposturar colle frodi, presenta l'antico qual fu, o elegnate, o mediocre, sempre mirabilmente accompagnato da supplementi. A quest'arte unisce una particolare onestà, ed una inarrivabile esattezza nell'obedire alle Leggi; di modo che ora non pone neppure in contratto le cose antiche da esso acquistate, se prima non è sicuro di poterne ottenere l'estrazione⁵⁶.

L'abilità del restauratore, l'attenzione ai criteri di integrazione e la sua aderenza alle leggi di tutela diventavano così agli occhi dell'autorità pontificia elementi di accreditamento per l'esportazione.

In conclusione un'idea dei criteri di valutazione per le opere moderne si trova nelle parole di Filippo Aurelio Visconti: nel 1823 infatti, quasi alla fine della carriera, il vecchio Commissario ancora attivo in epoca di Restaurazione nell'amministrazione del museo, sottolineava la difficoltà del proprio compito, perché

⁵⁴ Anche Hamilton «per una statua trovata fralle ruine del Palazzo Imperiale sul Palatino, rappresentante il Saurotono, che viene da Prassitele, secondo le recenti scoperte di Winckelmann» dovette accontentarsi di scudi 500 e ancora Jenkins accettò 400 scudi per «una statua mutilata d'un Sileno della grandezza naturale trovata a Torrangela» definita da Visconti «la più elegante che si possa vedere nelle Gallerie Romane del predetto carattere». I venditori meno esperti ottenevano valutazioni assai meno elevate: Filippo Tenti per «una figura femminile sedente mancante del capo e d'un bassorilievo di buona scultura con tre giovinette prigioniere con una vecchia e un vecchio» ricevette 43 scudi, Giovanni Volpato «per prezzo delle tre statue trovate nello scavo di S. Marco rappresentante Giove, Marte e la Fortuna e di due gran cippi» 135 scudi in tutto, e Giuseppe Antonio Cassarini «per una statua rappresentante un Sacerdote di Bacco un poco frammentata alta al naturale con anche un pezzo di Verde di Corsica» appena 100.

⁵⁵ Howard 1982, che, costituendo ancora il catalogo più completo dei restauri realizzati da Cavaceppi, fornisce un'infinità di esempi per quello che riguarda i prezzi.

⁵⁶ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 5, fasc. 154.

due cose danno regola alle giuste estimazioni degli oggetti moderni una è il prezzo che sono state pagati agli artefici, l'altra le ricerche degli Amatori, che hanno dato a quelli un certo convenzionale valore, che per pratica, e per frequenti occasioni si adatta alli generi, i quali si debbono apprezzare⁵⁷.

Dal momento che per le sculture antiche il prezzo pagato agli artefici non era certamente più valutabile, «le ricerche degli Amatori» diventavano decisive per condizionare quel «certo valore convenzionale» e in definitiva ne determinavano la stima.

Riferimenti bibliografici / References

- Ashby 1913 = Thomas Ashby. *Thomas Jenkins in Rome*. «Papers of the British School at Rome», VI (1913), n. 8, pp. 487-511.
- Bertolotti 1875-1880 = Antonio Bertolotti. *Esportazione di oggetti di Belle Arti da Roma nei secoli XVI-XVII-XVIII*. «Archivio Storico Artistico Archeologico e Letterario della città e provincia di Roma», I-IV (1875-1880).
- Bignamini, Hornsby 2010 = Ilaria Bignamini, Clare Hornsby. *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*. New Haven-London: Yale University Press, 2010.
- Borsari 1898 = Luigi Borsari. *Notizie inedite intorno a scoperte di antichità in Roma e suo territorio*. «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XXVI (1898), pp. 18-39.
- Capecchi, Paoletti 2002 = Gabriella Capecchi, Orazio Paoletti. *Da Roma a Firenze: le vasche romane di Boboli e cinquanta anni di vicende toscane*. Firenze: Olschki, 2002.
- Casanova 1770 = Giovanni Battista Casanova. *Discorso sopra gl'antichi, e varj monumenti loro per uso degl'alunni dell'elettoral'Accademia delle Bell'Arti di Dresda di G.Casanova*. Leipzig: alle spese della vedova Dyck, 1770.
- Cassidy 2004 = Brendan Cassidy. *Gavin Hamilton, Thomas Pitt and Statues of Stowe*. «The Burlington Magazine», 146 (2004), n. 1221, pp. 806-814.
- Cavaceppi 1768-1772 = Bartolomeo Cavaceppi. *Raccolta d'antiche statue, busti e bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*. Roma: Pagliarini-Salomoni, 1768-1772.
- Coen 2004 = Paolo Coen. *Vendere e affittare quadri: Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*. «Quaderni storici», 116, XXXIX (2004), n. 2, pp. 421-448.
- Coen 2006 = Paolo Coen. *I "quadrari" Giovanni Rumi e Giovanni Barbarossa, mercanti d'arte professionisti nella Roma del diciottesimo secolo e i loro rapporti con l'Accademia di San Luca*. «Roma moderna e contemporanea», XIII, 2005 (2006), n. 2/3, pp. 347-363.

⁵⁷ Roma, Biblioteca di Palazzo Venezia, Mss. *Lanciani* 62, cc. 109-113 in Rolfi 2006, p. 12.

- Coen 2010a = Paolo Coen. *Cultura della vendita e metodi promozionali nel mercato d'arte romano del XVIII secolo*. In: *Il Settecento negli studi italiani. Problemi e prospettive*, a cura di Anna Maria Rao, Alberto Postigliola. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2010
- Coen 2010b = Paolo Coen. *Giovanni Battista Piranesi mercante d'arte e di antichità, "connessione fra lavoro antico e lavoro moderno"*. In: *Roma e l'antico. Realtà e visione nel Settecento*, catalogo della mostra, a cura di Carolina Brook, Valter Curzi. Milano: Skira, 2010, pp. 65-70.
- Coen 2010c = Paolo Coen. *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*. Firenze: Olschki, 2010.
- Coltman 2003 = Vicky Coltman. *'Providence send us a lord': Joseph Nolleckens and Bartolomeo Cavaceppi at Shugborough*. In: *The Rediscovery of the Antiquity. The Role of the Artist*, edited by Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen, Annette Rathje. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2003, pp. 371-396.
- Coltman 2009 = Vicky Coltman. *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2009.
- Cook 1985 = Brian Cook. *The Townley Marbles*. London: British Museum Publication, 1985.
- Curzi 2004 = Valter Curzi. *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Bologna: Minerva Edizioni, 2004.
- D'Agostino 2003 = Andrea D'Agostino. *Vicende collezionistiche di alcuni rilievi dell'Ara Pacis Augustae*. «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XVII (2003), pp. 26-52.
- D'Alconzo 1999 = Paola D'Alconzo. *L'anello del Re. Tutela dal patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*. Firenze: Edifr, 1999.
- Dallaway 1800 = James Dallaway. *Anecdotes of the Arts in England; or, comparative remarks on architecture, sculpture, and painting, chiefly illustrated by specimens at Oxford*. London: T.Cadell & W. Davies, 1800.
- De Marchi, Goodwin 1999 = Neil De Marchi, Craufurd D.W. Goodwin. *Economic Engagements with Art*. Duke: Duke University Press, 1999
- De Marchi 2002 = Neil De Marchi. *Size and Taste. Taking the measure of the history of art markets*. In: *Economia e arte secc. XIII-XVIII*. Atti della "Trentatreesima Settimana di Studi", Prato, Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", 30 aprile - 4 maggio 2000, a cura di Simonetta Cavaciocchi. Firenze: Le Monnier, 2002, pp. 79-91.
- De Marchi, Van Miegroet 2006 = Neil De Marchi, Hans J. Van Miegroet. *Mapping markets for paintings in Europe, 1450-1750*. Turnhout: Brepols, 2006.
- Donato 2004 = Maria Pia Donato. *Il vizio virtuoso: collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del Settecento*. «Quaderni storici», 115 (2004), 1, pp. 139-160.

- Emiliani 1978 = Andrea Emiliani. *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*. Bologna: Edizioni Alfa, 1978.
- Farington 1923-1928 = Joseph Farington. *The Farington Diary*, edited by James Greig. London: Hutchinson, 1923-1928.
- Ford 1974 = Ford Brinsley. *Thomas Jenkins: Banker, Dealer and Unofficial English Agent*. «Apollo», XCIX (1974), pp. 416-425.
- Grand Tour 1997 = *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra, a cura di Andrew Wilton e Ilaria Bignamini (Londra, Tate Gallery, 10 ottobre 1996 - 5 gennaio 1997; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 febbraio - 7 aprile 1997). Milano: Skira Editore, 1997.
- Guilding 2004 = Ruth Guilding. *The Sculpture Gallery at Newby Hall*. In: *Drawing from the past. William Weddell and the transformation of Newby Hall*, exhibition catalogue, edited by Giles Worsley, Kerry Bristol, William Connor. Leeds: Leeds Museums and Gallery, 2004, pp. 73-92.
- Haskell 1963 = Francis Haskell. *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*. London: Chatto and Windus, 1963.
- Haskell, Penny 1981 = Francis Haskell, Nicholas Penny. *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven-London: Yale University Press, 1981.
- Hautecoeur 1910 = Louis Hautecoeur. *La vente de la collection Mattei et les origines du Musée Pio-Clémentin*. «Mélange d'archéologie et d'histoire de l'Ecole Française de Rome», (1910), n. XXX, pp. 57-75.
- Hill 2002 = Susan Hill. *Catalogue of the Townley Archive at the British Museum*. Cambridge: British Museum Press, 2002.
- Howard 1982 = Seymour Howard. *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth Century Restorer*. New York-London: Garland Publishing, 1982.
- Il laboratorio del Settecento* 2011 = *Il laboratorio del Settecento. Legislazione, tutela, pubblico e mercato nella seconda metà del XVIII secolo*, a cura di Susanne Adina Meyer, Serenella Rolfi. San Casciano: LibroCo, 2011.
- Irwin 1962 = David Irwin. *Gavin Hamilton Archaeologist, Painter and Dealer*. «The Art Bulletin», XLIV (1962), n. 2, pp. 87-102.
- Lanciani 1922 = Rodolfo Lanciani. *Gli scavi di Pio VI nella villa di Cassio*. «Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte», (1922), n. II, pp. 3-15.
- Luzón Nogué, Negrete Plano 2010 = José María Luzón Nogué, Almudena Negrete Plano. *La gipsoteca di Mengs dell'Accademia di San Fernando e i gessi della Real Fabbrica delle Porcellane del Buen Retiro a Madrid: funzione didattica e uso commerciale delle copie dall'antico*. In: *Roma e l'antico. Realtà e visione nel Settecento*, catalogo della mostra, a cura di Carolina Brook, Valter Curzi. Milano: Skira 2010, pp. 161-168.
- Mazzarelli 2006 = Carla Mazzarelli. «Più vale una bella copia che un mediocre originale»: teoria, prassi e mercato della copia a Roma fra Sette e Ottocento. «Ricerche di storia dell'arte», (2006), n. 90, pp. 23-31.

- Meyer 2006 = Susanne Adina Meyer. *La pierre de touche. Riflessioni sul pubblico romano tra Sette e Ottocento*. «Ricerche di storia dell'arte», (2006), n. 90, pp. 15-22.
- Meyer, Piva 2011 = Susanne Adina Meyer, Chiara Piva. *L'arte di ben restaurare. La Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*. Firenze: Nardini Editore, 2011.
- Meyer, Rolfi 2008 = Susanne Adina Meyer, Serenella Rolfi. *Le fonti e il loro uso. Documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI*. In: *Una miniera per l'Europa*, a cura di Maria Cecilia Mazzi. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 2008, pp. 77-143.
- O. Michel 1996 = Olivier Michel. *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*. Rome: Publications de l'École Française de Rome, 1996.
- P. Michel 2008 = Patrick Michel. *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- Moroni 1840-1861 = Gaetano Moroni. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*. Venezia: Tip. Emiliana, 1840-1861.
- Pagano de Divitiis 2000 = Gigliola Pagano de Divitiis. *Cultura ed economia: aspetti del Grand Tour*. «Annali di architettura», 12 (2000), pp. 127-140.
- Palma Venetucci 1992 = Beatrice Palma Venetucci (a cura di). *Le erme tiburtine e gli scavi nel Settecento*. Roma: De Luca, 1992.
- Pietrangeli 1949-1951 = Carlo Pietrangeli. *La villa Tiburtina detta di Cassio*. «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XXV-XXVI (1949-1951), pp. 157-181.
- Pietrangeli 1985 = Carlo Pietrangeli. *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*. Roma: Edizioni Quasar, 1985 [1993].
- Pinchera 2006 = Valeria Pinchera. *Arte ed economia. Una lettura interdisciplinare*. «Rivista di storia economica», (2006), n. 2, pp. 241-266.
- Pinelli 2000 = Antonio Pinelli. *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*. «Ricerche di Storia dell'Arte», (2000), n. 72, pp. 85-106.
- Pinelli 2010 = Antonio Pinelli. *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*. Bari: Laterza, 2010.
- Pirzio Biroli Stefanelli 2003 = Lucia Pirzio Biroli Stefanelli. *Il giornale di Vincenzo Pacetti: spagnoli a Roma nella seconda metà del XVIII secolo*. In: *Illuminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, a cura di José Beltrán Fortes, Beatrice Cacciotti. Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2003, pp. 329-339.
- Piva 2007 = Chiara Piva. *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*. Roma: Edizioni Quasar, 2007.
- Piva 2011 = Chiara Piva. *Il soggetto della Raccolta. La teoria di Cavaceppi*. In: Meyer, Piva 2011, pp. 26-53.
- Rizzo 1978 = Francesco Rizzo. *Il mercato e la valutazione dei quadri*. In: *La scienza estimativa e il suo contributo per la valutazione e la tutela dei beni*

- artistici e culturali*. Atti dell'VIII incontro del Centro Studi di Estimo. Firenze: Le Monnier, 1978, pp. 155-176.
- Rolfi 2006 = Serenella Rolfi. *Recensire, scrivere di storia, esportare. Roma "emporio" del gusto fra critica e mercato nel secondo Settecento*. «Ricerche di storia dell'arte», (2006), n. 90, pp. 5-14.
- Rossi Pinelli 1978-1979 = Orietta Rossi Pinelli. *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle «Belle Arti»*. «Ricerche di storia dell'arte», (1978-1979), n. 8, pp. 27-42.
- Rossi Pinelli 1998 = Orietta Rossi Pinelli. *Tutela e vantaggio generale: Carlo Fea o dei benefici economici garantiti dalla salvaguardia del patrimonio artistico*. In: *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti: due pontefici cesenati nel bicentenario della campagna d'Italia, atti del convegno internazionale, Cesena 1997*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna: CLUEB, 1998, pp. 155-163.
- Spinola 1999 = Giandomenico Spinola. *Il Museo Pio-Clementino II*. Città del Vaticano: Tipografia Vaticana, 1999.
- Spinola 2003 = Giandomenico Spinola. *Il Museo Pio-Clementino III*. Città del Vaticano: Tipografia Vaticana, 2003.
- Throsby 1994 = David Throsby. *The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics*. «Journal of Economic Literature», XXXII (1994), n. 1, pp. 1-29.
- Visconti 1782-1807 = Ennio Quirino Visconti. *Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto*. Roma: Ludovico Mirri, 1782-1807.
- Visconti 1787 = Ennio Quirino Visconti. *Catalogo di monumenti scritti del Museo del Signor Tommaso Jenkins*. Roma: Antonio Fulgoni, 1787.
- Winckelmann 1767 = Johann Joachim Winckelmann. *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati da Giovanni Winckelmann*. Roma: Marco Pagliarini, 1767.
- Winckelmann 1830-1834 = Johann Joachim Winckelmann. *Opere di G.G. Winckelmann*. Prato: Fr. Giachetti, 1830-1834.
- Winckelmann 1949-1954 = Johann Joachim Winckelmann. *Briefe*, hrsg. Von W. Rehm. Berlin: Walter De Gruyter, 1949-1954.
- Winckelmann 1961 = Johann Joachim Winckelmann. *Lettere italiane*, a cura di Gioio Zampa. Milano: Feltrinelli, 1961.
- Zablotney 1999 = Sara Zablotney. *Production and Reproduction: Commerce in Images in Late-Eighteenth Century London*. In: De Marchi, Goodwin 1999, pp. 413-422.

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Annalisa Banzi, Elisa Bonacini, Pierluigi Feliciati, Luca Gulli,
Lucia Nardi, Chiara Piva, Emilio Sereni, Francesca Talò,
Federico Valacchi, Mattia Voltaggio.

www.unimc.it/riviste/index.php/cap-cult

eum edizioni università di macerata

ISSN 2039-2362

