

John Thorpe e gli artisti a Roma: il ruolo delle corrispondenze tra coscienza patrimoniale e strategie autopromozionali

Il carteggio del gesuita inglese con Henry Arundell (1767-1791) restituisce uno spaccato delle pratiche artistiche e di mercato nella capitale pontificia e delle modalità di autopromozione della cultura cattolica anglosassone

«The fine Arts are very often attended by foul hearts». Così sentenziava il 27 novembre del 1773 il padre gesuita John Thorpe in una lettera inviata ad Henry Arundell per il quale dal 1767 faceva da intermediario a Roma nelle committenze di dipinti e arredi destinati a essere inviati nella nuova residenza di Wardour nel Wiltshire, progettata da James Paine (fig. 1, tav. X)¹. Giunto nella capitale pontificia nel 1756, all'inizio Thorpe aveva anche provato a tirarsi indietro, ricordando al mecenate come forse lui non fosse la persona più adatta a seguire un tale incarico: «my present Studies and occupation are very widely different from those of our modern Virtuosi in painting, Sculpture and architecture. Besides these painters and company are a peculiar set of persons; a more than ordinary dexterity is required in treating with them»². Eppure, nonostante la maturata convinzione che a Roma bisognasse guardarsi costantemente dai «jealous dealers», Thorpe si sarebbe rivelato ben presto non solo un abile intermediario, orientando il gusto del committente e imparando a trattare e a confrontarsi con artisti di diverse nazionalità, con mercanti e altri committenti, ma anche un acuto osservatore del sistema artistico romano, registrando per tempo le principali novità che il mercato offriva, fino alla sua morte avvenuta proprio in quella città il 12 aprile 1792. A testimo-

1. James Paine, sezione della rotonda centrale della nuova Residenza di Wardour, 1768, penna, inchiostro e acquarello su carta, Londra, Victoria & Albert Museum.



niarlo sono le molte lettere che nell'arco di più di un ventennio egli invia da Roma, informando puntualmente Henry Arundell degli avvenimenti occorsi in città. Se ne ricava un affresco piuttosto vivace delle dinamiche che caratterizzano l'urbe cosmopolita in quei decenni: gli arrivi e le partenze degli artisti e dei mecenati inglesi e non solo, l'avvio e l'impatto suscitato da importanti committenze pubbliche come quella del *Monumento a Clemente XIII* di Antonio Canova, il sistema di funzionamento dei principali atelier romani, il vivace mercato sia di opere moderne che di copie – destinato a garantire, secondo Thorpe, «mountains of money» a copisti e mercanti – e infine lo sfondo storico e politico che anima la città, segnato dapprima dall'elezione al pontificato di Clemente XIV poi da quella di Pio VI e infine dai venti che provengono dai «Revolutionary propagandists», come egli scrive significativamente il 7 agosto 1790 al suo mecenate³.

Il carteggio di John Thorpe non è ignoto agli studi: proprio per la sua vastità e puntualità è stato variamente oggetto di interesse in più occasioni, come fonte preziosa per la ricostruzione di singole personalità – come quelle di Anton Raphael Mengs, Pompeo Batoni, Angelika Kauffmann, Giacomo Quarenghi, tutti in più occasioni menzionati dal gesuita nelle sue lettere e variamente convolti nelle imprese per Lord Arundell – sia di specifiche committenze di cui Thorpe è spettatore attento o in cui sono coinvolti i medesimi artisti cui egli si rivolge, come nel caso delle copie richieste da Leopoldo III di Anhalt-Dessau per la decorazione della residenza di Wörlitz, che vengono realizzate da Anton von Maron e dal suo allievo Vincenzo Robigliard proprio in quegli anni⁴.

Ma è la consultazione dell'epistolario nel suo insieme a offrirci una chiave di lettura densa di sollecitazioni sul ruolo stesso del carteggio artistico come strumento di diffusione e disseminazione di informazioni, idee, pratiche nell'Europa della seconda metà del XVIII secolo: una disseminazione che ha in Roma un punto di snodo imprescindibile. Le comunicazioni di Thorpe, che vive stabilmente nella capitale pontificia, sono molto frequenti e regolari: egli scrive a Henry Arundell due volte a settimana in media e, nell'arco di venticinque anni, ci sono pervenute 344 lettere di cui il numero più conspicuo, 163, redatte tra il 1771 e il 1776. La consapevolezza che lo stesso religioso ha del valore patrimoniale delle sue lettere emerge significativamente da quanto espresso al committente già in una missiva del 26 ottobre 1771, in una fase quindi ancora precoce del suo incarico, quando evidenziava che «it is proper that such intelligence Should be deposited along with the In-

ventory among the Archives of your family for the use or amusements of posterity»⁵. Le fotocopie, le trascrizioni e i preziosi indici del fondo più cospicuo, conservato in originale presso gli archivi della famiglia divisi tra il Wiltshire County Record Office e la collezione privata di Lord Clifford di Chudleigh, costituiscono infatti ancora oggi uno dei nuclei più importanti del Richard Brinsley Ford Archive del Paul Mellon Centre a Londra e una delle fonti più citate nel *Dictionary of British and Irish Travellers in Italy (1701-1800)* redatto da John Ingamells e pubblicato nel 1997 sulla base dei cospicui materiali raccolti da Brinsley Ford nel corso dei suoi studi⁶.

Le lettere di Thorpe hanno dunque avuto in Inghilterra una ricezione che, al pari dell'edizione parziale o complessiva di altre corrispondenze artistiche sette e ottocentesche, ne ha essenzialmente evidenziato l'importanza per la cultura nazionale e, nel caso specifico del Brinsley Ford Archive, come strumento di uno dei *topoi* per eccellenza della storiografia anglosassone, vale a dire il fenomeno del Grand Tour.

La forte e precoce autocoscienza del valore identitario di un'eredità culturale che si intende veicolare e forse anche costruire attraverso il carteggio e che affiora dalla notazione di John Thorpe sopramenzionata è però forse l'aspetto più interessante da cui muovere per alcune riflessioni che costituiscono il punto di partenza delle pagine che seguono. Emerge infatti in primo luogo una precisa volontà strumentale affidata alle lettere spedite da Roma dal padre gesuita, che evidentemente punta a restituire al committente ma anche, come si è visto, alla «posterity», una particolare angolazione dello sguardo sulla città dell'epoca e soprattutto del ruolo che in essa svolge la comunità anglosassone cattolica rispetto a quella anglicana: un aspetto quest'ultimo che investe, com'è ovvio, il punto di vista di Thorpe anche sulla comunità degli artisti inglesi residenti a Roma. Si collocano in quest'ambito, ad esempio, le considerazioni con cui, già nel dicembre del 1770, egli esprimeva a Lord Arundell la sua disapprovazione nei confronti della «eagerness» con cui «our English Gentry of a different persuasion is purchasing every thing that Catholicks call helps to devotion, as Crucifixes, little Statues and pictures of the B.d Virgin and the Saints, and the like pious ornaments of private oratories»⁷. Ugualmente lo preoccupano le frequentazioni dei giovani aristocratici presenti in città, come nel caso dei nipoti del collezionista Robert Trockmorts⁸. Gli sembravano poi incomprensibili, come scrive in una lettera del febbraio 1774, l'accoglienza e i favoritismi di cui

godevano artisti e mercanti anglicani «the first in favour, and to whom nothing is to be refused. This system is a mystery, & no one says by what merit Mr Jenkins & others have insinuated themselves into such distinction»⁹. Il favore raggiunto presso la corte pontificia e l'alta società romana da mercanti come Thomas Jenkins, notoriamente la più ricca e influente personalità della colonia inglese a Roma nella seconda metà del Settecento, forte di un prestigio ottenuto grazie alla sua «energy and urbanity and regrettably throu his duplicity», è spesso sottolineato da Thorpe come una delle contraddizioni del sistema romano e una prova della decadenza morale di quello che egli definisce l'«infamous pontificate of Ganganelli», cui si doveva la soppressione dell'ordine dei gesuiti e che egli spera superata nello spirito di «innovation in the Church» patrocinato da papa Pio VI¹⁰. L'abilità del mercante nell'ottenere canali privilegiati grazie ai rapporti esclusivi, costruiti con abili doti da intrattenitore, con la curia romana, le più note famiglie aristocratiche e con lo stesso pontefice – che lo facilita anche nell'accesso alle residenze pontificie per la riproduzione di opere da diffondere sul mercato 'in esclusiva' – è in più occasioni evidenziata dal prete inglese, così come gli strategici sodalizi con altri mercanti come Joseph Denham¹¹.

Alle doppiezze, alle ambiguità e all'avidità che secondo Thorpe sembrano dominare la condotta di buona parte degli inglesi a Roma, egli oppone la moralità e l'ingegno di quei 'virtuosi' mercanti e artisti che si fanno interpreti a Roma dei valori della comunità cattolica, come il mercante James Byres incontrato fin dal 1767, il quale affianca il gesuita tra il 1769 e il 1770 come intermediario per il primo progetto dell'altare della cappella di Wardour¹². Alla volontà di promuovere e rafforzare il prestigio di tale comunità a Roma, si affianca quella di esportare in Inghilterra un gusto fondato sui modelli romani più ortodossi, in grado di coniugare godibilità dell'arredo e ricercatezza estetica con un repertorio di soggetti sacri, allo scopo di arginare il «great & deplorable degeneracy in Catholick families' in England»¹³. Tale convinzione si fonda d'altra parte sulla certezza del gesuita della forte influenza della cultura anglosassone come arbitra del gusto in Europa, tale da diventare, secondo le sue considerazioni, un modello per il rinnovo 'all'antica' delle residenze a Roma e dintorni nella seconda metà del XVIII secolo, come nel caso del principe Abbondio Rezzonico per il quale – come Thorpe ricordava – l'Inghilterra «is his favourite country and in imitation of what he saw there, he has immediatly put up two large lamps at the corners of his residence in the Capitol»¹⁴.

Sul filo delle parole che unisce la Roma di Thorpe con l'Inghilterra di Henry Arundell si ricostruisce una geografia ben più complessa e non solo in termini territoriali, ma anche nei termini stessi delle modalità di diffusione dei saperi e, per così dire, del *comunicare Roma e l'Inghilterra in Roma*, nello specifico.

Il 'viaggio' della lettera del gesuita intreccia o anticipa la mobilità di uomini e cose e a volte ambisce a precorrere idee e tendenze del gusto o è esplicitamente utilizzata come traccia materiale a cui affidare informazioni che si ritengono di prima mano da conservare e tramandare.

Letti in quest'ottica, di particolare interesse si rivelano così anche i rimandi e le interazioni che il carteggio di Thorpe consente con luoghi altri da Roma e, in alcuni casi, con altre lettere, in particolare con le lettere degli artisti di passaggio o residenti in città. È grazie a questi rimandi che ci si può interrogare non solo sulle strategie di comunicazione messe in campo dall'intermediario nel restituire al committente il suo privilegiato (ma pur sempre personale) osservatorio della Roma cosmopolita della seconda metà del XVIII secolo, ma anche, più ampiamente, sulla rete di relazioni che l'urbe pontificia consente, sui rapporti tra artisti e mercato e, infine, sulle molteplici direttive che legano il carteggio d'artista con quello del 'pubblico' delle arti in Europa¹⁵.

In più occasioni Thorpe si mostra particolarmente attento nell'evidenziare al committente la sua diretta conoscenza e prossimità con alcuni fra i maggiori artisti residenti in città. Di Giovan Battista Piranesi ad esempio ricorda in una lettera del 10 novembre 1778 che «has done more for the honour of the Antiquities of Rome, and for the fine Arts in general, than any other Artist whatever»¹⁶. Parole di particolare lode in più occasioni sono riservate ad Antonio Canova: ma la digressione sulla celebrità dello scultore – «When sick some time ago, his lodgings, which are very small, were daily frequented by messages and Carriages of the prime Nobility. Such was the honour done to his excellency in the Arts, with which his own modesty and plain character stay well» – è in verità l'occasione per evidenziare al committente che egli ha «an intimate acquaintance» con l'artista¹⁷.

Se in tal modo egli evidenzia il rapporto privilegiato di cui può godere con l'eccellenza della 'scuola romana', allo stesso tempo la prossimità con gli artisti è comprovata dalla possibilità di farsi intermediario nelle comunicazioni che questi intendono trasmettere al committente anche quando si siano allontanati dalla capitale pontificia. È a questo punto che entra in gioco la lettera dell'artista nel carteggio di Thorpe.

Almeno dal 1774 Thorpe è in contatto con Giacomo Quarenghi, cui affida l'incarico della realizzazione dell'altare della cappella della residenza di Wardour (fig. 2): in una lettera del 9 marzo di quell'anno egli lo promuoveva presso Lord Arundell come molto adatto a realizzare l'impresa, destinata a diventare 'la più elegante in Inghilterra' e elogiava l'artista per la straordinaria capacità disegnativa nel riprodurre i migliori modelli antichi e come grande studioso di Palladio, tanto da firmarsi come 'l'ombra del Palladio', appellativo con cui il prete continuerà a chiamarlo anche nelle missive degli anni successivi ad Arundell¹⁸. Seppure in più occasioni Thorpe tenga a manifestare al committente il suo indiscusso sostegno per l'artista e la sua stima, la committenza a Quarenghi arrivava in un momento in cui l'architetto aveva mostrato una crescente insofferenza per gli ambienti della curia, come ricordava in una lettera a Mariano Carocci del 6 giugno 1773, auspicando un'imminente partenza «non potendo più vivere in mezzo a simil Preteria», sentimenti evidentemente ben celati, però, da Quarenghi nelle relazioni intratteneute con la committenza¹⁹. Thorpe sembra infatti seguire da vicino l'artista, si mostra a conoscenza delle altre committenze ricevute dall'Inghilterra, ne loda i disegni che Quarenghi gli mostra e pronti ad essere spediti ad altri committenti, così come lo spirito incessante di ricerca che avrebbero portato l'architetto, verso la fine del 1776, a trascrivere iscrizioni e a copiare frammenti archeologici a Pozzuoli e a Portici, contravvenendo alle prescrizioni dei Borboni che non avevano esitato ad arrestarlo²⁰. Ne tratta un ritratto fedele, che rivela anche il suo acuto spirito di osservazione: goffo, preso appassionatamente dalla musica e pronto a lasciare ogni cosa per essa, senza un soldo per il pranzo e talmente pieno di genio e fuoco che «non può bere altro che acqua: un piccolo bicchier di vino lo mette in uno stato di eccitazione»²¹.

Dalla fine di marzo 1774 e per i due anni seguenti Quarenghi invia ad Arundell decine di disegni relativi a diverse proposte e varianti per la decorazione della cappella e l'altare maggiore, fino al manufatto definitivo esposto al pubblico nel luglio 1776 prima di essere spedito in Inghilterra²². Rispetto alle attese della committenza, però, l'altare dovette rivelarsi fin troppo antichizzante, confrontato alla tradizionale iconografia cattolica in terra britannica e molteplici furono anche i problemi emersi durante la sua collocazione, in quanto le misure si rivelarono imprecise²³. Il malumore di Henry Arundell traspare appena dalle risposte di Thorpe, che continua non solo a lodare il lavoro dell'artista ma a farsene portavoce. Anche in que-

sto caso è possibile che il gesuita si mostrasse in confidenza con l'artista più di quanto non fosse. I carteggi privati di Quarenghi di questi anni, quelli intercorsi con altri artisti o persone di sua fiducia, come il bergamasco Tommaso Temanza, rivelano un artista esasperato dall'ambiente romano: nel 1776 egli confidava apertamente a Temanza «spero però che si muterà la scena e che mi caverò da questa Babilonia»²⁴. Questa insoddisfazione lo portò, come noto, alla definitiva partenza dalla capitale pontifica nel settembre del 1779 alla volta di San Pietroburgo dove, dopo un lungo viaggio, sarebbe giunto nel gennaio del 1780²⁵.

Viene dunque il sospetto che possa trattarsi di un artificio costruito a bella posta da Thorpe la notizia, comunicata a Henry Arundell in una lettera del 15 dicembre 1787, di aver ricevuto, portata da due 'virtuosi' di ritorno a Roma da San Pietroburgo, una lettera «from your Palladio, with many compliments for your Lordship»²⁶. Stando a Thorpe, nella sua lettera Quarenghi, ormai a San Pietroburgo da sette anni, riferiva del favore di cui godeva presso la corte di Caterina II, «who is so pleased with his fine drawings, and his blunt and honest behavior, that he is distinguished by her Majesty in a singular manner, never wants for Audience, and has frequent long conferences with the Empress upon the several plans of Edifices that either now are executing or intended to be raised»²⁷. A riprova della confidenza e della stima che l'artista ancora aveva nei suoi confronti, Thorpe ricordava, inoltre, di aver ricevuto insieme alla lettera anche un disegno con la pianta e il fronte di «Greek Churches in that city, on which he is now actually employed» e che infine l'architetto lo avrebbe informato che intendeva presto visitare l'Inghilterra²⁸. Ulteriori ricerche nel carteggio di Quarenghi potrebbero chiarire se in effetti questa lettera da San Pietroburgo sia stata realmente recapitata, ma in ogni caso ci sembra importante evidenziare che la sua menzione da parte di Thorpe si colloca nel contesto dell'esigenza del prete inglese di dimostrare ad Arundell la propria centralità nel mercato artistico di Roma.

Ad analoghi intenti si lega la volontà di promozione degli artisti romani rispetto alla comunità anglosassone. Il 30 dicembre 1775 ricordava infatti come fossero da privilegiare quest'ultimi per la realizzazione di «chimney pieces», un settore in cui le maestranze romane sembravano essersi guadagnate la fiducia di tutta Europa: «they have sent many of them to all countries where fires are used»²⁹. Inizialmente egli aveva puntato in alto, pensando di poter contare su «a magnificent chimney piece» da parte di Giovan Battista Piranesi presso il cui atelier, scriveva il 15 febbraio

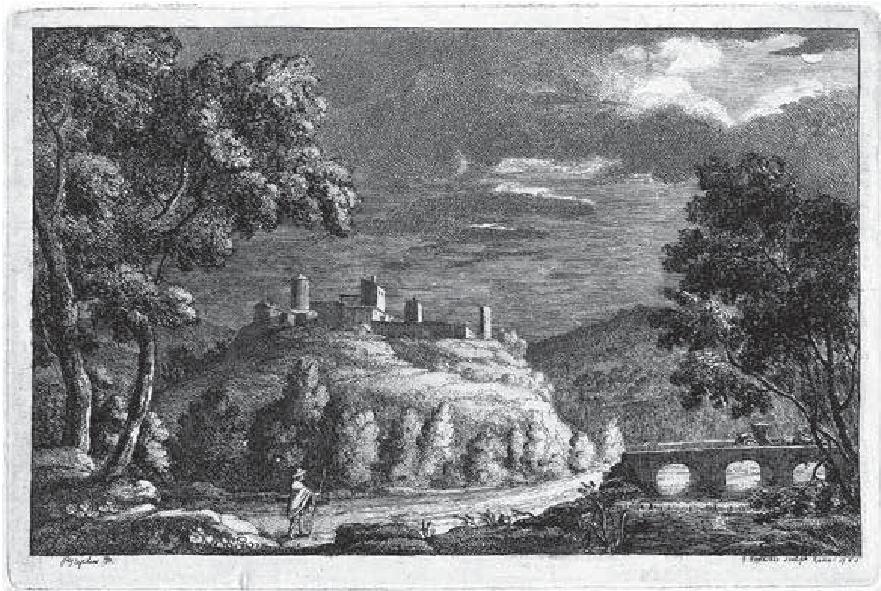
2. Veduta della Cappella di Wardour: altare di Giacomo Quarenghi e successivo ampliamento di John Soane (foto: Paul Barker, © Country Life).



1775, aveva visto non solo due «candelabra» in marmo adatti per l'altare di Wardour ma anche un camino di fattura straordinaria – «the finest that ever was, or perhaps ever will be made or rather compiled for most of the materials were chosen antique pieces collected and disposed with great taste» – venduto dall'artista a un russo perché fosse inviato a Caterina II a San Pietroburgo³⁰. Evidentemente però Arundell non si era mostrato convinto della proposta di Thorpe se, a qualche anno di distanza, il 10 gennaio 1778, il gesuita teneva a evidenziare come gli sembrasse strano che il mecenate inglese ritenesse che i camini realizzati a Roma non piacessero in Inghilterra, «because thanks and presents have been sent to the workmen of divers chimney-pieces that have done

from hence during three or four last years»³¹. E a dimostrazione di ciò, oltre a ricordare gli echi giuntigli da più parti degli acquisti anglosassoni in questo settore a Roma, ricordava di aver visto una lettera di John Talbot «of this kind came the other day»³²: notazione di estremo interesse perché oltre a evidenziare, ancora una volta, gli orientamenti di Thorpe, rivela come la lettera di ringraziamento di un committente soddisfatto potesse essere utilizzata da un artista e mostrata in atelier a un nuovo mecenate a scopo autopromozionale.

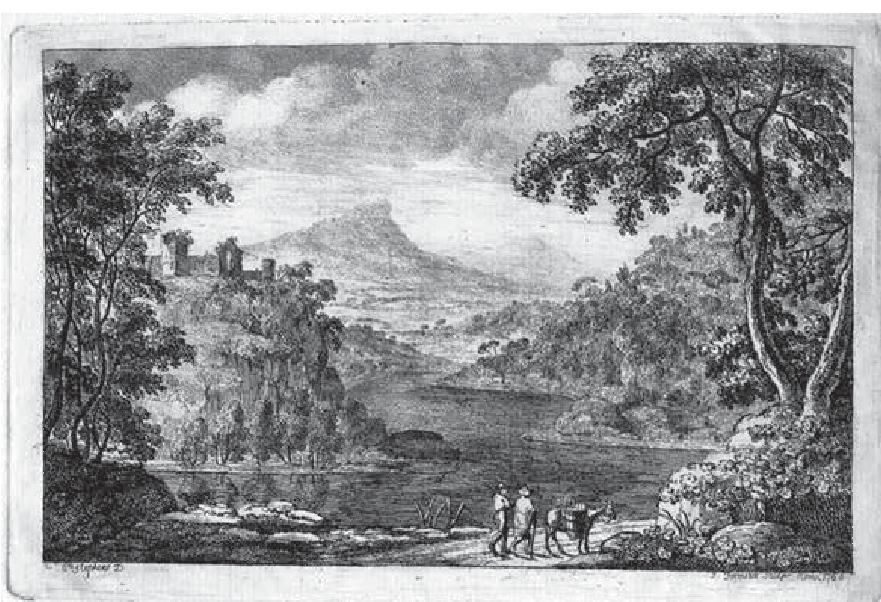
Particolare attenzione meritano, infine, tre lettere inviate da Napoli tra il dicembre 1772 e il febbraio 1773, rispettivamente dagli artisti Thomas Mason e Timothy Collopy al paesaggista



3. James Forrester, *Castello Foromica* (da Peter Stephens), in *Racolta di alcune delle più Belle Vedute D'Italia*, 1760, incisione, «No. 15 / P Stephens D / J. Forrester Sculpt Roma 1760», Londra, British Museum.

irlandese James Forrester, giunto nel 1755 a Roma dove si era inizialmente distinto come incisore di *Vedute*, come rivela la serie intitolata *Racolta di alcune delle più Belle Vedute D'Italia*, realizzata con Peter Stephens e stampata a Roma nel 1760 (figg. 3, 4). Nella capitale pontificia Forrester si sarebbe stabilito fino alla morte precoce, avvenuta nel 1776 all'età di 45 anni³³. A prima vista la presenza di queste lettere nel fondo Arundell del carteggio Thorpe appare di difficile spiegazione: per quanto infatti il prete inglese accladesse in più occasioni lettere di altri mittenti destinate ad Arundell, come nel caso delle lettere del cardinal Rezzonico tra l'ottobre e il novembre del 1775, in questo caso le missive non sembrano avere nessun

rapporto esplicito con il mecenate inglese³⁴. Si possono fare però delle ipotesi convincenti a partire da alcune considerazioni preliminari. In effetti James Forrester, artista cattolico ricordato anche da Jonathan Skelton nelle sue lettere da Roma nell'agosto del 1758 tra gli artisti inglesi che studiavano a Roma come uno dei pochi «*very good men*» e suo particolare amico, entra precocemente in amicizia con Thorpe³⁵. Nel 1771 questi infatti lo promuoveva esplicitamente presso Lord Arundell e non solo per le sue capacità nelle pitture di paesaggio nello stile di Gaspard Poussin e Claude, molto apprezzate dalla committente anglosassone, ma perché egli si era rivelato un mediatore attento e discreto in anni che Thorpe



4. James Forrester, *Montagna di Somma* (da Peter Stephens), in *Racolta di alcune delle più Belle Vedute D'Italia*, 1760, incisione, «P Stephens D / J. Forrester Sculpt Roma 1760», Londra, British Museum.

5. Jusepe de Ribera, *Pietà*, 1637, olio su tela, Napoli, Certosa di San Martino (foto: © Luciano Pedicini, fotografo/archivio dell'arte).



ricordava come difficili per i gesuiti a Roma: «I have many and great obligations to Forrester who has laid by every other work to Serve me in your commissions, and in the present circumstances of the Jesuits in Rome I should have been hindered from serving you if I could not have had his honest assistance with assurance of secrecy»³⁶. Dal 1774 l'amicizia tra il pittore e il gesuita è comprovata anche dal fatto che i due dividevano un appartamento al Corso, una residenza che Thorpe abbandona solo dopo la morte precoce dell'artista³⁷. Grazie all'intermediazione del religioso, che evidentemente trova in Forrester un interlocutore in grado di favorirlo anche

nella relazione con altri artisti, il pittore ottiene un'annualità da Lord Arundell, come documenta una nota di Thorpe dell'aprile del 1776, quando l'artista era morto già da diversi mesi³⁸. Trattandosi dunque di un pittore che percepiva uno stipendio fisso dal mecenate inglese e che a Roma doveva occuparsi di seguire o comunque affiancare Thorpe negli incarichi ricevuti dalla committenza e di segnalare opere interessanti da acquisire sul mercato, le tre lettere inviate da Napoli a Forrester da due artisti inglesi di scarsa fama non sono da considerare un caso. È invece molto probabile che esse siano state consegnate dallo stesso Forrester al gesuita perché le inviasse a Lord Arundell con

un doppio scopo: autopromozionale da un lato, per comprovare cioè la riconoscibilità sociale raggiunta dal pittore, dall'altro come vere e prove di un'expertise su un dipinto che l'artista-mercante irlandese intendeva probabilmente proporre in vendita allo stesso Arundell. Dalla lettura delle missive emerge infatti come entrambi i mittenti, un artista rimasto pressoché sconosciuto come Thomas Mason e un ritrattista più apprezzato come Thimoty Collopy, oltre a informare Forrester sugli incontri fatti in città e sugli studi portati avanti a Capodimonte – è il caso di Collopy, impegnato durante il giorno a copiare la *Danae* di Tiziano e «in the evening to instruct [madame Tenducci] in Drawing»³⁹ – fossero a Napoli per svolgere un compito ben preciso su richiesta dello stesso Forrester rimasto a Roma. Entrambi infatti forniscono al pittore una dettagliata descrizione della *Pietà* di Jusepe de Ribera nella Certosa di San Martino (fig. 5, tav. XI), capolavoro del pittore spagnolo ammirato da artisti e viaggiatori giunti nella città partenopea. I sopralluoghi dei due artisti hanno però la funzione di evidenziare non tanto la bellezza del dipinto, ma l'originalità e la bellezza di una versione del medesimo soggetto in possesso di Forrester ed esposta nel suo studio a Roma. Desideroso evidentemente di compiacere il pittore irlandese, Thomas Mason si era spinto addirittura oltre, rivelando una certa delusione di fronte alla visione della tela di Napoli che gli era parsa danneggiata e scura in alcuni punti e che «it could never be adequate to the Excellence of that at Rome»⁴⁰. Mason sosteneva di aver notato numerose differenze di qualità a favore della versione di proprietà di Forrester nella correttezza del disegno, mentre «the draperies of the figures are the same with that of Rome but very dark», e concludeva – pur consapevole che si trattava di suoi personali pensieri che alcuni avrebbero forse tacciato di assurdità – che «in short there is something in the Picture altogether that appear me to be a copy of yours than a replicate of the same author»⁴¹. Nella lettera del febbraio dell'anno successivo, scritta in risposta a una missiva di Forrester, Mason si dichiarava felice di sapere dall'artista che «your Picture merit still continue to triumph» e che anche occhi imparziali, che avevano potuto giudicare nello studio di Forrester la tela riferita alla Spagnoletto, avessero confermato «the original Beauties which predominate all through the Picture»⁴². Alle parole di Mason fanno eco quelle di Timothy Collopy il quale nella lettera non datata dell'inizio del 1773 non solo ribadiva che la visione della tela di Napoli aveva confermato l'eccellenza del dipinto in possesso di Forrester, ma che uguale eco era giunta da alcuni

«Gentleman» in arrivo a Napoli qualche giorno prima da Roma, notazioni che avevano incuriosito John Talbot che era partito per Roma con l'idea di «pay you a visit as soon as he arrived»⁴³. Nella medesima lettera inoltre Collopy riferiva di alcune malelingue riportate da Thomas Dashwood, «that you have been set up in the dealing way by Mr Jenkins in opposition to some others»: dicerie che, in realtà, allo stesso tempo, comprovavano la riconoscibilità conquistata da Forrester nel mercato d'arte a Roma, al punto da essere messo in relazione e sullo stesso piano con il leader assoluto, vale a dire Thomas Jenkins⁴⁴.

In conclusione le tre lettere ci forniscono una molteplicità di spunti di riflessione che meritano un ulteriore approfondimento. In primo luogo sulla fortuna della pittura dello Spagnoletto a questa altezza cronologica, da non sottovalutare se si considerano anche le curiose assonanze, specie nel taglio angolare conferito alla figura di Cristo, tra la *Pietà* del Ribera e la *Pietà* che Giuseppe Cades avviava nel 1776 per la cappella di Wardour, ove sarebbe arrivata nel 1787 (fig. 3): il richiamo si potrebbe spiegare proprio con la visione da parte del pittore romano della versione nello studio di Forrester⁴⁵. In secondo luogo esse gettano luce sulle dinamiche del mercato artistico dell'epoca e, al contempo, sul ruolo della corrispondenza: le lettere migrano di mano in mano e si caricano di significati e funzioni che vanno probabilmente al di là delle iniziali intenzioni dei loro scrittori. La loro acclusione, infatti, al carteggio di Thorpe è la prova innanzitutto della volontà di Forrester di fornire una 'certificazione' scritta dell'originalità e della qualità del dipinto in suo possesso. Ma in secondo luogo esse diventano una testimonianza del sostegno del gesuita a James Forrester come referente per quei collezionisti di area cattolica, tra i quali oltre Lord Arundell, anche Henry Blundell di Ince e Thomas Weld di Lulworth, che dovevano farsi promotori in Inghilterra dell'eccellenza del 'buon gusto'⁴⁶. E, infine, esse erano destinate a diventare, con l'insieme del carteggio, una dimostrazione da lasciare «to the posterity» del ruolo che quella comunità si stava guadagnando nella capitale pontificia e nel contesto della cultura europea, un ruolo 'identitario' che John Thorpe avrebbe voluto veder consolidato e perdurare, contro i venti avversi dei «revolutionary propogandists», ben oltre il XVIII secolo.

Carla Mazzarelli
Istituto di storia e teoria dell'arte
e dell'architettura,
Università della Svizzera italiana, Mendrisio
carla.mazzarelli@usi.ch

NOTE

Sono grata al Paul Mellon Centre for Studies in British Art per aver sostenuto le mie ricerche su John Thorpe grazie al finanziamento di una Research Grant nella primavera del 2014 e in particolare a Ella Fleming e Jenny Hill per l'aiuto nella consultazione dell'archivio. A Christoph Frank per il sostegno.

1. The Paul Mellon Centre, Archive, Brinsley Ford Archive (d'ora in poi: PMC, RBF), 1/714. Cfr. su John Thorpe e le committenze Arundell in particolare: A. Rowan, *Wardour Castle Chapel, Wiltshire*, in «Country Life», 1968, n. 10, pp. 908-912; J. Ingamells, *Thorpe, John*, in *Dictionary of British and Irish travellers in Italy*, ad vocem, New Haven, 1997, pp. 939-942; P.B. Kerber, *The Art of Catholic Recusancy: Lord Arundell and Pompeo Batoni*, in *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in the Eighteenth-century Rome*, atti del convegno (Roma 2006), a cura di D.R. Marshall, S. Russel, K. Wolfe, Londra, 2011, pp. 71-80.

2. PMC, RBF, 1/714 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 4 luglio 1769).

3. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 7 agosto 1790). I rimandi al mercato artistico romano della seconda metà del Settecento nel carteggio Thorpe sono molteplici. Si veda, ad esempio, nel caso del mercato antiquario: I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and Dealing in the Eighteenth-Century Rome*, I, London, 2010, pp. 324-325; per il mercato di copie: C. Mazzarelli, *Old masters da exempla a souvenirs: Note sulla fortuna dell'aurora Rospigliosi di Guido Reni tra '700 e '800*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma, 2012, pp. 509-257.

4. Cfr. ad esempio, Kerber, *The Art of Catholic...*, cit.; C. Teolato, *Circolazione di modelli tra Italia, Inghilterra e Germania: copie romane di gusto inglese a Wörlitz*, in *Roma fuori di Roma...*, cit., pp. 493-508.

5. PMC, RBF, 1/714 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 26 ottobre 1771).

6. Henry Arundell, VIII barone di Wardour (1740-1808) sposa Mary Cristina Conquest nel 1763. La sua seconda figlia sposa Charles Cliffors, VI barone di Chudleigh. Il fondo Thorpe presso il Richard Brinsley Ford Archive del Paul Mellon Centre è diviso in due faldoni: il primo (RBF, 1/714) contiene le trascrizioni parziali delle lettere e le fotocopie tra il 1767 e il 1774; il secondo (RBF, 1/715) tra il 1775 e il 1791. Gli indici redatti da Brinsley Ford sono particolarmente preziosi e sono organizzati sia per nome dei personaggi citati all'interno delle lettere, sia per tema.

7. PMC, RBF, 1/714 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 21 dicembre 1770).

8. «They lived in a wretched situation in Trastevere [...]. They frequent low English company, because there is the favourite card table of their tutor, unless when he chooses to exhibit with Cups & Balls, or declaim against the Jesuits in the vile hole of an English Coffee House», PMC, RBF, 1/714 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 9 marzo 1773).

9. PMC, RBF, 1/714 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 6 febbraio 1774).

10. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 25 febbraio 1775; 27 febbraio 1782). Sul ruolo di Thomas Jenkins a Roma si veda da ultimo 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, New Haven 2014, pp. 71-82; Bignamini, Hornsby, *Digging...*, cit., I, pp. 209-211.

11. Cfr. Mazzarelli, *Old Masters...*, cit., in part. p. 517; Ingamells, *Dictionary...*, cit., pp. 939-942.

12. PMC, RBF, 1/714 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 17 luglio 1767). Cfr.: P. Coen, *L'attività di mercante d'arte e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in «Roma moderna e contemporanea», 10, 2002, 1/2, pp. 153-178: per il suo ruolo nell'ambito della committenza cattolica: C. Hornsby, *Serving 'lovers of the Virtù'. Barazzi, Batoni and 'British dealers'*, in *Intorno a Batoni*, atti del convegno internazionale (Roma 2009) a cura di L. Barroero, Lucca, 2009, pp. 49-60 e in generale sulla figura dell'artista-mercante a Roma nel Settecento: P. 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, 2010.

13. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 29 Nov. 1788).

14. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 13 aprile 1791). In merito alle dimore di Abbondio Rezzonico, inoltre Thorpe precisava come continuasse a collezionare e a mandare antichità «and other marbles to ornament his villa at Bassano where he aims to imitate some of the beauties which he admires in the gardens of England» (*ibidem*). Sulla dimora Rezzonico in Campidoglio, realizzata su disegno di Giovan Battista Piranesi, cfr. M. Bevilacqua, *Piranesi decoratore: un disegno per l'appartamento Rezzonico in Campidoglio identificato*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al purismo*, in «Studi sul Settecento romano», 2, a cura di E. Debenedetti, Roma, 2010, pp. 183-191.

15. Si vedano in merito anche i contributi di S. Rolfi Ožvald e di T. Montefusco e T. Casola, quest'ultimo relativo all'ampio lavoro in corso di schedatura sui fondi di carteggi d'artista nella seconda metà del Settecento. Sul pubblico delle arti in Europa a questa altezza cronologica cfr. S. Costa, G. Perini Folesani, *I savi e gli ignoranti: dialogo del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, Bologna, 2017.

16. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 10 novembre 1778).

17. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 22 dicembre 1787).

18. PMC, RBF, 1/714 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 9 marzo 1774). Cfr. per un'aggiornata biografia dell'architetto, che tiene conto anche del carteggio Thorpe: P. Angelini, T. Manfredi, *Quarenghi, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem, vol. 85, Roma, 2016, pp. 322-324.

19. Giacomo Quarenghi a Mariano Carocci, Roma, 6 giugno 1773, cit. in *Giacomo Quarenghi architetto a Pie-*

troburgo, Lettere e altri scritti, a cura di V. Zanella, Venezia, 1988, p. 14.

20. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 20 novembre 1776). Cfr. Angelini, Manfredi, *Quarenghi...*, cit.

21. PMC, RBF, 1/714 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 22 ottobre 1774). Cfr. Angelini, Manfredi, *Quarenghi...*, cit.

22. Cfr. Rowan, *Wardour...*, cit.

23. *Ibidem*.

24. Giacomo Quarenghi a Tommaso Temanza, Roma, 1776, cit. in *Giacomo Quarenghi...*, cit., p. 31.

25. Angelini, Manfredi, *Quarenghi...*, cit.

26. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 15 dicembre 1787).

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*. La sintonia tra Caterina II e Giacomo Quarenghi è confermata da altre lettere dell'artista da San Pietroburgo. Cfr. in merito: *Giacomo Quarenghi...*, cit., in part. p. 42.

29. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 30 dicembre 1775).

30. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 15 febbraio 1775). Nel 1769 Giovan Battista Piranesi aveva pubblicato *Delle diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizi desunte dall'architettura egizia, etrusca e greca con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana, opera del cavaliere Giambattista Piranesi architetto...* (Roma, nella stamperia di Generoso Salomoni, con dedica a monsignor Giovanni Battista Rezzonico). Sul mercato di *chimney pieces* a Roma cfr. D. Stillmann, *Chimney-pieces for the English market: a thriving business in late eighteenth-century Rome*, in «The Art Bulletin», 59, 1977, pp. 84-94.

31. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 10 gennaio 1778).

32. *Ibidem*. Sugli acquisti di John Talbot a Roma cfr.

Ingamells, *Talbot, John*, in *Dictionary...*, cit., ad vocem, p. 923.

33. Sull'attività a Roma e il viaggio in Italia di Timothy Callopy e James Forrester cfr: Ingamells, *Forrester, James*, in *Dictionary...*, cit., ad vocem, pp. 371-372.

34. Il riferimento alle lettere di Giovan Battista Rezzonico a Lord Arundell è riportato negli indici del carteggio Thorpe redatti da Brinsley Ford tra l'ottobre e il novembre del 1775 (PMC, RBF, 1/715).

35. Jonathan Skelton, Roma, 20 agosto 1758. Cfr. in Ingamells, *Forrester...*, cit.

36. PMC, RBF, 1/714 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 25 maggio 1771).

37. Ingamells, *Thorpe...*, cit., p. 939.

38. PMC, RBF, 1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 13 aprile 1776).

39. PMC, RBF, 1/714 (Thomas Mason a James Forrester, Napoli, 14 dicembre 1772).

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*.

42. PMC, RBF, 1/714 (Thomas Mason a James Forrester, Napoli, 27 febbraio 1773).

43. PMC, RBF, 1/714 (Thimoty Collopy a James Forrester, Napoli, s.d. 1773).

44. *Ibidem*.

45. Sulla tela di Giuseppe Cades per Wardour, cfr. Kerber, *The Art of Catholic...*, cit.; A.M. Clark, *Cades Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, ad vocem, vol. 16, Roma, 1973, pp. 73-78.

46. Sul ruolo di Thorpe anche nelle committenze per Henry Blundell e Thomas Weld cfr. Ingamells, *Thorpe...*, cit., p. 941 e T.G. Holt, *Thomas Weld's Chapel at Lulworth. Some contemporary correspondence*, in «The Proceedings of the Dorset Natural History and Archaeology Society», 1980, 90, pp. 33-41. Si veda inoltre A. Lock, *Catholicism, Identity and Politics in the Age of Enlightenment: the Life and Career of Sir Thomas Gascoigne, 1745-1810*, Woodbridge, 2016.