

FRANCESCO BENAGLIA (1787-1846)

LA BIOGRAFIA ARTISTICA DI UNO SCULTORE NEOCLASSICO*

MASCIA MELEO

L'attività artistica romana vive, nel secolo XIX, un momento di sviluppo e riqualificazione notevole, non sempre indagato in tutti i suoi aspetti, anzi, in parte, totalmente disatteso.

Il nuovo corso della scultura, incoraggiato dal forte impulso esercitato dalle personalità di Antonio Canova (1757-1822)¹ e Bertel Thorvaldsen (1770-1838)², vede sostituirsi alla folta schiera di scultori-restauratori settecenteschi una nuova figura professionale: gli esecutori di riproduzioni d'arte.

Questa categoria (nei limiti in cui è possibile una classificazione), è composta prevalentemente da epigoni, allievi, collaboratori o più semplicemente seguaci dei due maestri che, sebbene spesso impegnati in un'opera di semplice divulgazione di un linguaggio ben codificato e di sicuro successo, nella loro attività tendono, talvolta, a celare aspetti più personali ed espressivi, volti alla ricerca di un linguaggio autonomo e peculiare, che aspira a divenire un vero e proprio stile personale.

Nella miriade di giovani autori formati all'ombra dei due artisti ed in un certo senso sminuiti dalla loro fama, Francesco Benaglia occupa un posto particolare e allo stesso tempo significativo della vita artistica e del substrato artigianale che animava, a principio del secolo, la scena romana e che proprio per questo vale la pena di essere analizzato con maggiore attenzione³.

Francesco Filippo Lorenzo Benaglia nacque a Roma il 20 maggio 1787⁴, da Carlo, argentiere romano, ed Annunziata Castelli⁵.

Secondogenito di tre figli⁶, ricevette la prima educazione artistica presso la bottega del genitore, situata al pianterreno della loro abitazione, in via del Pellegrino al civico n. 11, individuabile dall'insegna dell'*Ercole*⁷.

Ambizioso e volitivo, poco incline ad adattarsi alle aspettative familiari e soprattutto spinto dal desiderio di realizzare un'autonoma vita professionale lontano dalla tutela paterna, Francesco Benaglia aspirava ad una carriera artistica di primo piano nel campo della scultura. Fedele ai propri propositi, dal primo decennio del secolo affiancò al lavoro artigianale⁸ lo studio dell'anatomia e del pannello presso la Scuola del Nudo in Campidoglio⁹, dove fu premiato più volte: nel marzo del 1810, quando vinse il primo premio per la classe di scultura¹⁰ e l'anno successivo nel "Concorso dello studio delle pieghe del pannello"¹¹, quando ricevette il secondo premio con il disegno di *Figura virile vista da tergo*, tuttora conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca (fig. 1)¹².

Il disegno, qui reso noto per la prima volta, palesa un certo accademismo infatti, nonostante l'evidente attenzione prestata dal giovane alla costruzione della figura e del pannello e l'assenza di cancellature e ripensamenti,

il risultato non è pienamente convincente. Malgrado la cura riservata al chiaroscuro, il volto rivela alcune incertezze: quasi completamente in ombra si presenta poco approfondito e leggermente sproporzionato. Migliore, invece, la disposizione del manto: ogni piega è adattata e giustificata dal rapporto con il movimento e le proporzioni del corpo sottostante.

Il buon esito del concorso produsse una svolta inaspettata nell'avanzamento professionale del giovane: finalmente entrò in contatto con gli esclusivi circoli degli artisti contemporanei, che allora guidavano i giovani alla riscoperta del mondo classico. Probabilmente, gli stringenti rapporti intrattenuti nel corso di queste frequentazioni favorirono l'incontro con la sua futura moglie, Anna Maria Laboureur, da tutti chiamata Teresa, figlia del noto scultore Francesco Massimiliano Laboureur¹³, alla quale si unì in matrimonio il 14 giugno 1813¹⁴.

In seguito alla cerimonia Francesco Benaglia si trasferì in casa del Laboureur, in via del Babuino n. 76¹⁵, dove trascorse diversi anni prima di spostarsi, nel 1823, in via di Ripetta n. 157¹⁶.

La permanenza in una delle vie principali del commercio artistico, centro privilegiato già dal XVIII secolo delle abitazioni e degli *ateliers* di scultura di molti artisti italiani e stranieri, sortì l'effetto di rinnovare le ambizioni dello scultore.

Dopo una breve parentesi come incisore di cammei, sotto la protezione di Benedetto Pistrucchi¹⁷, della quale non rimane alcuna testimonianza¹⁸, si rese protagonista dei numerosi concorsi indetti dall'Accademia. Nel settembre del 1815 partecipò al "Concorso dell'Anonimo", misurandosi con Pietro Tenerani sul tema del *Redentore Resuscitato*¹⁹; l'anno successivo si presentò ad una nuova competizione bandita dalla Scuola del Nudo²⁰, nella quale gli venne riconosciuto un premio straordinario per l'esecuzione di una figura in rilievo rappresentante *Ganimede*, realizzata con grazia tale da sorprendere "i signori Accademici"²¹, che vollero incoraggiarlo al proseguimento degli studi.

Confortato dagli esiti favorevoli, si decise a tentare il concorso per il "Triennale Canoviano", indetto per la prima volta nel gennaio del 1817²².

Vinse, parimerito con Adamo Tadolini²³, il primo premio per la classe di scultura, provocando un'aspra polemica che coinvolse l'intera Accademia. La complessa *querelle* era stata principiata dal Tadolini già durante le sessioni d'esame, mediante una lettera inviata a Giuseppe Antonio Guattani²⁴, segretario dell'istituzione, in cui si metteva in dubbio il rispetto delle regole del concorso²⁵. Le accuse si indirizzavano soprattutto al gruppo eseguito, un esemplare in gesso di *Giasone e Medea* che, secondo Tadolini, non

era stato interamente realizzato dallo scultore (fig. 2).

Stando quindi alle parole dello scultore bolognese il Benaglia non avrebbe “*mantenuto il soggetto proposto*” e per questo avrebbe dovuto essere escluso dal concorso. Il proseguimento della prova invece insinuò nel concorrente il sospetto di “*qualche parziale presunzione*” ed il dubbio che nel lavoro fosse “*stato assistito da qualche mano maestra*”²⁶.

È chiaro che per Tadolini dietro la *Mano Maestra*, si celava Francesco Massimiliano Laboureur, suocero del Benaglia e vicepresidente dell'Accademia. In un'ulteriore missiva infatti, il bolognese, rincalzava la commissione proponendo un nuovo confronto, in modo da eliminare il “*tropo favore*” di cui godeva il rivale²⁷.

Le immediate conseguenze della polemica scatenatasi in seno all'accademia furono totalmente a discapito dello scultore romano: esposto al discredito pubblico dalle insinuazioni pronunciate dall'antagonista, si trovava a difendersi da accuse che miravano a colpire le sue qualità artistiche, ponendole in discussione.

La rilevanza assunta dalla controversia è testimoniata dalla lunga lettera inviata da Antonio Canova al Guattani, il 27 settembre 1817²⁸. Nello scritto il Presidente, nella speranza di placare gli animi, proponeva di analizzare le regole fondamentali da considerare affinché la prova risultasse regolare: il rispetto del tema indicato e l'uguaglianza tra i due modelli²⁹. Dal documento si evincono le reali imperfezioni del lavoro di Francesco Benaglia: non aveva proposto un altro soggetto, bensì aveva rappresentato il momento successivo rispetto a quello indicato, la celebrazione delle nozze tra i due amanti. Di maggior rilievo risulta l'inosservanza della seconda regola: Canova conferma che il modello definitivo è variato rispetto allo *sbozzo*. Complessivamente l'opera non piacque al maestro, che per miglior resa anatomica reputò vincitore il Tadolini³⁰;



Fig. 1 - F. BENAGLIA, FIGURA VIRILE VISTA DA TERGO, DISEGNO A MATTIA NERA E GESSETTO BIANCO, CM 59 X 44,5, 1811. ROMA, ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA, INV. N. B. 672



Fig. 2 - A. TADOLINI, GIASONE E MEDEA, GESSO, 1817. ROMA, STUDIO TADOLINI (DA HUFSCHEMIDT, TADOLINI..., ROMA 1996, P. 155)

ma i due voti di cui disponeva il Principe non furono sufficienti a garantire la vittoria del suo allievo prediletto, battuto per un solo voto dal Benaglia ed ammesso alla frequentazione del corso da Giuseppe Valadier³¹.

Il lungo dibattito intorno all'ammissione dello scultore, seguito attraverso le epistole dei protagonisti, consente di precisare alcune informazioni apparse in un recente saggio dedicato ad Adamo Tadolini, che assegnava al catalogo dell'artista romano una statua di *Mercurio che recide la testa ad Argo*, identificandovi, per altro erroneamente, l'opera tanto discussa³².

Una volta ammesso alla frequentazione dell'Accademia, lo scultore dimostrò le sue qualità, riuscendo perfettamente ad inserirsi nel gruppo e guadagnandosi la stima degli altri membri. I docu-

menti ritraggono uno studente zelante che, quasi per riscattarsi dei torti subiti, in anticipo di molti mesi rispetto agli altri allievi consegnava il saggio annuale: la copia della *Pallade Voliterna*³³, dando prova del talento posseduto e riabilitando definitivamente la propria immagine.

La prima produzione scultorea indipendente dai lavori eseguiti per i vari concorsi e dai saggi compiuti durante il percorso accademico, risale alla partecipazione alla realizzazione del *Catafalco per le esequie di Maria Isabella di Braganza*, celebrate il 28 settembre 1819, nella chiesa romana di Sant'Ignazio (figg. 3-4)³⁴.

Per la commemorazione della Regina spagnola, moglie di Ferdinando VII di Borbone, si predispose un apparato effimero la cui sontuosità e ricchezza furono tali da giustificare le numerose incisioni che ancora oggi ricordano l'evento. Il modello del Cenotafio, realizzato da Isidoro Velazquez (architetto maggiore di Sua Maestà Cattolica)³⁵, scelto dallo stesso Ferdinando e poi trasmesso al direttore dell'allestimento, Ulisse Pentini, prevedeva una decorazione affidata quasi esclusivamente a scultori spagnoli residenti temporaneamente

nella città pontificia: Antonio Solà e Raimondo Barba³⁶.

Per il monumento funebre il Benaglia modellò le due figure allegoriche della *Temperanza e della Fortezza*, poste sul basamento dell'apparato, ed i *putti piangenti* dei candelabri, collocati ai quattro angoli del piedistallo, chiaramente visibili in entrambe le incisioni di Vincenzo Feoli e nel disegno di Giuseppe Valadier (fig. 5)³⁷. Sempre per il cenotafio eseguì due medaglioni con i ritratti delle *Infanti Defunte*, sostenuti dai Geni alati al centro di ogni frontone, posizionati a coronamento di ogni arco. Secondo le fonti, i due ritratti dello scultore si



Fig. 3 - V. FEOLI, CATAFALCO DI MARIA ISABELLA DI BRAGANZA IN S. IGNAZIO. ROMA, GABINETTO COMUNALE DELLE STAMPE (DA FAGIOLO, IL SETTECENTO E L'OTTOCENTO, ROMA 1997, P. 293)

il proprio lavoro artistico in vista dell'acquisto di un suo *atelier*.

Terminati i tre anni di studio Francesco Benaglia acquistò un locale nei pressi del Tridente, in via delle Orsoline n. 28/31³⁸, dove stabilì il proprio laboratorio di scultura facendo il suo ingresso nel mondo dell'arte.

Gran parte delle opere realizzate dallo scultore nel proprio *atelier* furono eseguite per venderle ai ricchi viaggiatori stranieri giunti a Roma sulla scia del *Grand Tour*. Per ricostruire ed analizzare dettagliatamente la carriera del Benaglia è necessario quindi esaminare innanzitutto le opere realizzate nei primi anni di autonomia: tutti quei lavori che, proprio perché destinati al commercio estero, oggi sono irripetibili.

Tra le prime opere eseguite, ed irrimediabilmente perdute, compare il *Ganimede*. Realizzato nel 1823, contemporaneamente alla sua nomina ad accademico di merito a San Luca³⁹, era un'opera "estremamente graziosa", il cui volto ricalcava "bene l'antico". Il mito dell'ingenuo coppiere di Giove, si prestava alla rappresentazione di un nudo giovanile di grande bellezza e allo stesso tempo si uniformava alla ripresa di temi ed archetipi tratti dagli esemplari greci ed ellenistici imposti dalla corrente neoclassica e particolarmente ricercati dai collezionisti d'arte. L'esecuzione di questo lavoro suscitò un grande interesse, al punto che se ne diede notizia anche una contemporanea rivista tedesca⁴⁰, e sicuramente favorì la carriera artistica dello scultore, ciò nonostante non

è rimasta memoria. La stessa sorte accomuna l'*Apollo e Giacinto*, realizzato entro il marzo del 1823, di cui è noto solo l'elogio del cronista: "la composizione, la nobiltà in cui giace l'insieme il panneggiamento, il perfetto disegno [...] fanno conoscere il valore grande dell'artista"⁴¹ ed il *Giovane Parigino* (1824)⁴², che dovrebbe serbarsi "en terre de Paris"⁴³.

Sempre del 1823 è il *Crouching Lion*. Ordinato il 15 gennaio da William George Spencer Cavendish (Duca di Devonshire), il *Leone Ruggente* faceva parte della serie di copie delle opere del Canova che il nobile inglese andava commissionando a tutti gli allievi del maestro di Possagno, nel desiderio di realiz-



Fig. 4 - V. FEOLI DA G. VALADIER, APPARATO FUNEBRE IN ONORE DI MARIA ISABELLA DI BRAGANZA IN S. IGNAZIO. ROMA, GABINETTO COMUNALE DELLE STAMPE (DA FAGIOLO, IL SETTECENTO E L'OTTOCENTO, ROMA 1997, P. 293)

Fig. 5 - G. VALADIER, STUDIO PER CANDELABRO. ROMA, ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA (DA MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI, I DISEGNI DI ARCHITETTURA DELL'ARCHIVIO STORICO DELL'ACCADEMIA DI SAN LUCA, ROMA 1974)



sarebbero trovati nelle arcate laterali, tuttavia di essi non ne rimane alcuna memoria grafica.

L'esordio in un cantiere così importante, per lo scultore rappresentò un'occasione irripetibile per promuovere

zare nella propria Galleria di Chatsworth un memoriale a lui dedicato⁴⁴.

Il *Crouching Lion* è la replica del nobile animale posto da Antonio Canova di guardia al Monumento per Clemente XIII Rezzonico in San Pietro; l'altro animale, il *Leone Dormiente*, fu affidato a Rinaldo Rinaldi⁴⁵. Le due opere, cominciate il 21 gennaio 1823, furono portate a termine diverso tempo dopo, nel 1833⁴⁶. La notizia si evince da una lettera, datata 31 maggio 1823, indirizzata al Duca dalla gentildonna inglese Mary Bally, nella quale lo si informava che solamente una delle due copie si trovava "allo stato d'impostazione"⁴⁷. Sfortunatamente non è chiaro a quale dei due leoni si riferisse, ma è possibile che si trattasse proprio del leone vigile. Lo scultore romano consegnò verosimilmente il lavoro intorno al 1827, anno in cui cominciava "lo sbizzo" della scultura brasiliana. Un documento proveniente dal Thorvaldsen Museum riferisce, infatti, che nel 1830 il Benaglia si trovava sprovvisto di commissioni, è quindi impossibile che la statua completata nel 1833 fosse la sua⁴⁸.

Il *Crouching Lion* fu ultimato al più tardi intorno al 1828; alla consegna lo scultore ricevette un pagamento di 1100 scudi romani, una somma elevata, ma giustificata dall'alta qualità del lavoro⁴⁹.

Questo è l'unico contatto diretto tra il Benaglia e l'atelier del Canova ma, date le lunghe frequentazioni dello scultore con l'Accademia di San Luca, prima come studente, poi come professore⁵⁰, è lecito supporre che i due artisti si conoscessero, anche se non è ancora stato rintracciato alcun documento che possa testimoniare un rapporto di collaborazione o di allunato presso il celebre maestro.

Negli anni seguenti la scomparsa del Canova, Francesco Benaglia lavora alla statua celebrativa dell'imperatore del Brasile, *Dom Pedro I* (fig. 6)⁵¹, oggi conservata in esposizione permanente presso il Museo Nazionale di Belas-Artes di Rio de Janeiro⁵².

La scultura, di dimensioni colossali, fu ordinata tra il 1826 ed 1828 dal viaggiatore José Marcelino Gonçalves e dal Visconte de Pedra Blanca, per donarla a Bispo de Anamuria, direttore della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro, con lo scopo di sostituire il *pastiche* allora esposto: un ritratto del sovrano realizzato da Zepherino Ferrez (1797-1851)⁵³, collocato su un globo terrestre⁵⁴.

Incaricato della mediazione tra lo scultore romano ed i committenti fu il pittore Domingos Antonio de Sequiera (1768-1837)⁵⁵, che si preoccupò anche di recapitare al Benaglia un piccolo modello dell'opera approntato dal Ferrez per fornire una rappresentazione visiva del Sovrano allo scultore. Questo piccolo modello, realizzato in gesso, fu conservato dallo scultore nella sua bottega per tutta la vita, è infatti menzionato alla voce *Gessi* nell'inventario dei beni compilato dall'architetto Giovanni Azzurri⁵⁶.



Fig. 6 - F. BENAGLIA, DOM PEDRO I, MARMO, 1828. RIO DE JANEIRO, MUSEO NACIONAL DE BELAS-ARTES, INV. N. 3042

La statua, fino ad oggi ignota alla critica italiana, è un decoroso lavoro dai soli fini celebrativi. L'imperatore, raffigurato in abiti regali, è rappresentato stante, con il busto sbilanciato all'indietro e leggermente ruotato verso sinistra; la precarietà dell'atteggiamento del sovrano è dovuta alla posizione delle gambe, la destra in avanti e l'altra divergente verso sinistra: questo genera l'ambiguità della posizione del tronco. La mano sinistra impugna una lunga tavola, sulla cui fronte si legge la scritta "Politica do Brasil", con chiaro riferimento alla costituzione emanata nel 1822 dall'Imperatore. Chiude la composizione un piccolo bassorilievo classicheggiante raffigurante un leone, probabile allusione alla forza e alla fierezza del sovrano. Al volto è prestata la massima attenzione, lo scultore eseguì un primo modello in gesso della testa, efficace espediente per trasformare le dimensioni del piccolo modello, ma anche a perfezionare la somiglianza tra il ritratto e Don Pedro, dal quale nacque la rappresentazione perfettamente riuscita dell'Imperatore⁵⁷.

Collocata il 12 ottobre del 1830 nel Salone di Lettura della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro⁵⁸, con la proclamazione della Repubblica, alla fine

del secolo, fu trasferita nella Galleria Antica della Scuola Nazionale di Belas-Artes, dove rimase poco tempo, prima di trovare la definitiva sistemazione odierna.

Il *Don Pedro* avrebbe dovuto rappresentare l'apice della carriera artistica di Francesco Benaglia invece, malgrado il successo incontrato in Brasile (il poeta P.A. Cavroè dedicò addirittura un'ode all'opera), non influenzò la condizione professionale dello scultore che anzi, durante gli anni trenta del secolo, attraversava un momento difficile.

La pesante situazione finanziaria ed il lungo periodo di inattività sono riassunti in un unico documento, la supplica di Teresa Laboureur a Bertel Thorvaldsen: "Venerandissimo Signor Commendatore Padrone ed Amico, l'assicurazioni da lei ricevute, dopo le mie preghiere, per giovare nel migliore e plausibile modo a mio marito, nella sua attuale combinazione esser privo di Ordinanze, mi fecero tranquillizzare sul particolare ed attendeva da un momento all'altro, i risultati di questo tratto della di Lei bontà"⁵⁹.

La lettera, inedita, testimonia la precaria situazione lavorativa dello scultore romano che si risolse quindi a chiedere aiuto al famoso maestro, di cui era nota la bontà d'animo, ma anche la crescente richiesta di repliche degli esemplari già modellati, in genere affidate a collaboratori esterni dell'atelier di Piazza Barberini⁶⁰. I rapporti tra il Benaglia e Thorvaldsen sono confermati anche dal figlio Cesare che, in una memoria destinata all'Accademia di San Luca, scrive: "Avanzandosi coll'età la brama di percorrere una carriera più luminosa, sentendo il credito che a ra-

gione acquistava il Thorvaldsen [...] si risolvette con entusiasmo apprendere la scuola dell'egregio pregiato Artista"⁶¹.

Possiamo collegare a questo momento sfavorevole l'acquisto, da parte della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti nel 1831⁶² (di cui Thorvaldsen era presidente), del *Putto giacente in terra*, eseguito dall'artista⁶³. Il Benaglia del resto era membro di questo circolo culturale: è documentata la sua presenza accanto Thorvaldsen nella riunione tenutasi in casa del principe Aspreno Colonna l'otto dicembre 1830, durante la quale si diede lettura dello Statuto dei Cultori scritto proprio dal danese e da Tommaso Minardi⁶⁴. È probabile quindi che il maestro in una di queste occasioni avesse incoraggiato l'acquisto della scultura del Benaglia, del quale conosceva la delicata situazione economica.

Thorvaldsen poi impiegò direttamente Francesco come scultore, soprattutto per tradurre in marmo gli esemplari già modellati in gesso e destinati a soddisfare le numerose richieste della clientela, composta per lo più da ricchi viaggiatori stranieri. In effetti, nell'inventario si trovano alcune sculture che farebbero pensare a delle copie delle opere del maestro. L'ipotesi è avvalorata dalla presenza nei libri mastri dello scultore danese del Benaglia come ben pagato scultore già dal 1832⁶⁵. Entrambi i Benaglia collaborarono con l'*atelier* di Piazza Barberini: Francesco in maniera più indipendente con partecipazioni saltuarie, offrendo le proprie competenze a giornata, e Cesare in modo più proficuo, compiendo prima la formazione all'ombra del maestro, poi partecipando attivamente alle imprese decorative dell'*entourage* di Thorvaldsen⁶⁶.

La vicinanza al grande maestro non solo risollevò le sorti artistiche dello scultore, ma probabilmente il prestigio che ne derivò favorì il suo inserimento presso la Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, nella quale fece il suo ingresso presumibilmente nel 1833⁶⁷.

Tuttavia, nonostante la generosità del danese ed i riconoscimenti accademici, il Benaglia rimase a lungo sprovvisto d'incarichi. Del resto all'indomani del moti rivoluzionari del 1820 e del 1831, la diaspora dei mercanti e dei turisti unita al conseguente rarefarsi di commissioni aveva coinvolto quasi tutte le botteghe romane. Basta sfogliare le pagine delle riviste artistiche dell'epoca (quale ad esempio *Il Tiberino*), per rendersi conto che i cronisti cercavano di promuovere il lavoro degli artisti domandando, talora esplicitamente, la commissione di qualche opera.

Molti lavori, oggi perduti, sono commentati e talvolta riprodotti dagli storici della prima metà dell'Ottocento, "tuttora gli unici estimatori entusiastici degli scultori minori dell'epoca"⁶⁸.

La campagna promozionale rivolta al Benaglia ha inizio il 14 settembre 1833, allorché Filippo Gerardi, esponente del neoclassicismo letterario, in aperta polemica con la corrente romanica, innalza il gruppo di *Ossian e Malvina* realizzato dallo scultore, quale esempio di perfezione classica⁶⁹ e termina nel 1843. Della scultura tutto quello che rimane è proprio la descrizione fattane dal periodico. Gerardi loda in particolare il volto di Malvina, malinconico al punto che "mirandola fissamente, ti parrebbe scorgere l'anelito del suo petto, [...] e ti sembrerebbe di udire la sua voce"⁷⁰. Due anni dopo sempre lo stesso periodico ricor-

da la statua di *Imene*, il bassorilievo di *Venere che conduce Elena al Talamo*, e ribadisce la speranza "che alcuno ricco amatore di belle arti faccia all'Egregio Professore condurre il marmo di *Ossian e Malvina*"⁷¹.

Nell'ambito di una ricognizione nelle botteghe degli artisti compiuta dalla rivista, il 20 febbraio 1836, è pubblicato un articolo dedicato alla bottega di Francesco Benaglia, nel quale sono elencati solamente gli esemplari compiuti in marmo "Il Genio della Musica, San Giovanni bambino che dorme sopra una pelle d'agnello, Ganimede in riposo coll'aquila ai piedi, Venere Vincitrice, Amorino che stringe al seno una farfallina, Paride, giacente con il mano il pastorale e col suo cane a fianco, Testa del Divino Salvatore, Testa di Paride"⁷².

L'articolo menziona in tutto otto opere, nessuna di esse è stata rintracciata, ma è verosimile che fossero destinate al mercato antiquario ed oggi si trovino in collezione privata. Dei lavori sono forniti i soggetti ma non le relative misure, ma è probabile che nello studio si conservassero altre sculture, non nominate perché lavorate in gesso o non ancora completate. Di esse almeno tre dovrebbero essere riproduzioni d'esemplari famosi: la *Venere Vincitrice*, identificabile con l'esemplare classico oggi agli Uffizi⁷³, l'*Amorino che stringe al seno la farfallina e la Testa di Paride*, che lascerebbero supporre la possibilità di riconoscerli la copia delle opere di Canova⁷⁴; ma forse anche il *Ganimede*, stando alla descrizione, fu mutuato dal Thorvaldsen⁷⁵.

Malgrado la cospicua presenza di soggetti mitologici realizzati, la vicinanza al maestro danese e l'attenzione all'eloquenza dei volti (espressione del "nobile sentire"⁷⁶ purista del quale è in parte contaminato), Francesco Benaglia nella realizzazione dei monumenti funebri, ritrova moduli e tipologie canoviane: è il caso del *Cenotafio Falconieri* (fig. 7).

Conservato nella cappella gentilizia di famiglia, nella chiesa di San Giovanni Battista dei Fiorentini, custodisce le spoglie del Marchese Alessandro Falconieri (†1811) e di sua moglie Marianna Lante (†1833). L'incarico fu affidato allo scultore nel 1836⁷⁷ dal figlio maggiore della coppia, il card. Chiarissimo Falconieri, Arcivescovo di Ravenna, come si legge nella lunga iscrizione dedicatoria⁷⁸.

Il monumento, composto da un sottile zoccolo su cui poggia una lunga stele funeraria, ospitante al suo interno un piccolo bassorilievo quadrato con i ritratti dei coniugi defunti, unisce in sé la tipologia delle lastre funerarie istoriate e quella dei medaglioni con i ritratti dei defunti. Lateralmente è collocata la figura allegorica della *Gratitudine* (filiale), certamente ispirata ai precedenti antichi, soprattutto nell'equilibrata stesura plastica della forma e nel contegno che lo scultore conferisce al soggetto. La figura femminile, in piedi con il capo rivolto in basso in atto di porre una corona fiorita sul cippo funerario, denota come il Benaglia tenesse presenti le dolci figure del Canova.

Il Cenotafio, ultimato nel 1845, anno in cui fu posto nella chiesa, impegnò lo scultore per quasi un decennio.

Il clamoroso ritardo è da attribuire ai numerosi impegni lavorativi cui doveva far fronte lo scultore in quel periodo, primo tra tutti l'unico restauro documentato della sua carriera: il restauro della *Fontana di Venere*, nel cortile di

Palazzo Lante, in via dei Caprettari (fig. 8)⁷⁹; poi il lavoro per i gesuiti.

La fontana (oggi di ubicazione ignota), composta dal gruppo marmoreo della *Venere con putto*, in origine raffigurava la ninfa *Eubea e Bacco fanciullo*⁸⁰. Il restauro di questo gruppo, voluto nel 1838 dal Duca Giulio Lante⁸¹, in un certo senso sancì il prestigio artistico dello scultore: il busto della Venere, più volte lodato da Winckelmann⁸², apparteneva infatti ad un originale antico in marmo greco poi trasformato, per volontà del card. Marcello Lante nel 1794, nella ninfa⁸³. L'intervento fu un semplice provvedimento di tipo conservativo, destinato alle parti aggiunte alla fine del XVIII e alla cura del prezioso marmo, eppure procurò al Benaglia un inatteso successo tra i contemporanei ed un elogio pubblico sulle pagine del "Diario di Roma"⁸⁴.

Ben più impegnativo del semplice restauro fu la partecipazione alla decorazione scultorea del nuovo altare maggiore per la chiesa del Santissimo Nome di Gesù⁸⁵.

Per il cantiere lo scultore eseguì in gesso l'*Angelo della Fede* (fig. 9); posizionato sulla sinistra del timpano d'altare, contrappunto plastico volto ad inquadrare la *Gloria di angeli* sostenenti il monogramma di Cristo, al centro, realizzata dal Rinaldi, e a concludere simmetricamente la composizione congiuntamente all'*Angelo della Carità* di Filippo Gnaccarini⁸⁶.

Il contratto tra il Benaglia ed il procuratore Generale della Compagnia di Gesù, Padre Giovanni Roothaan⁸⁷, fu stipulato il 23 luglio 1841⁸⁸; il 9 settembre lo scultore presentò il modello in creta e pochi giorni dopo (il 28), ottenuta l'approvazione dei committenti, consegnò l'opera definitiva. Complessivamente lo scultore ricevette un pagamento di 200 scudi dal lavoro per i Gesuiti, versati in tre rate, secondo le modalità stabilite anche per



Fig. 7 - F. BENAGLIA, MONUMENTO AL CONTE ALESSANDRO FALCONIERI E ALLA CONTESSA MARIANNA LANTE, MARMO 1836-1845. ROMA, S. GIOVANNI BATTISTA DEI FIORENTINI, CAPPELLA FALCONIERI



Fig. 8 - VENERE CON PUTTO, (FONTANA). ROMA, PALAZZO LANTE, VIA DEI CAPRETTARI, CORTILE MERIDIONALE (DA DEBENEDETTI, STUDI SUL SETTECENTO ROMANO, N. 19, 2003, P. 462)

gli altri scultori⁸⁹. Un riesame della documentazione concernente il cantiere, precisa la datazione dell'ornato decorativo: l'inaugurazione dell'altare avvenne il 18 febbraio 1843, ma i due angeli adoranti furono consegnati, come da contratto, qualche anno prima. Si propone quindi di anticipare la datazione delle due sculture, indipendentemente dalle altre opere realizzate, al 1841⁹⁰.

Del 1842 è la *Tomba di Giovanni Cassio*, composta da un semplice "busto in marmo rappresentante l'effigie del medesimo"⁹¹, collocata nella chiesa del Santissimo Crocifisso di Nemi, oggi distrutta⁹². Dello stesso periodo dovrebbero essere il "Ritratto di Giuseppe Pomponi" (ignoto), ed il bozzetto del monumento "che si dovrà erigere a Pietro Metastasio nella chiesa di San Michele degli Italiani a Vienna"⁹³. Stando alla descrizione delle fonti, il Benaglia avrebbe realizzato due figure allegoriche di *Roma* e *Vienna* in atto di incoronare l'esimo poeta⁹⁴. Il monumento non fu mai realizzato, forse per la morte dello scultore, ma probabilmente doveva trovarsi dove

ora sorge la scultura commemorativa di Vincenzo Lucardi, anche se la chiesa in questione è dedicata alla Madonna della Neve (parrocchia della comunità italiana)⁹⁵.

Malgrado la quantità di monumenti realizzati in questo periodo, il Benaglia continua a proporre soggetti storici-mitologici; accanto ai lavori eseguiti dietro ordinazione, lo scultore espone il *Teseo nel labirinto*, di ben 9 palmi, e l'*Endimione dormiente*⁹⁶, forse copia dell'opera eseguita dal Canova. Indubbiamente fu una scelta legata al gusto dei committenti e alla richiesta del mercato collezionistico: si spiegherebbe così anche la presenza all'interno dello studio di numerose repliche dei celebri esemplari antichi esposti nei vari musei romani, quali la *Cerere* (Capitolina), l'*Apollino* e la *Venere de' Medici*, ed uno dei *Colossi di Monte*



Fig. 9 - F. BENAGLIA, ANGELO DELLA FEDE, GESSO, 1842. ROMA,

*Cavallo*⁹⁷; *souvenirs*, ambiti dai viaggiatori come ricordo del soggiorno romano.

Dei lavori successivi all'articolo del 1843, ci informa l'inventario dei beni redatto dopo la morte dello scultore.

Francesco Benaglia morì cinquantanovenne il 16 settembre 1846. Sepolto nel cimitero pubblico in San Lorenzo al Verano⁹⁸, fu ricordato dai colleghi, all'indomani della morte "Scolare del sommo Thorvaldsen indefesso e valente nell'arte, di cortesi costumi e soprattutto religiosissimo"⁹⁹.

Lo scultore si spense senza lasciare un testamento che dividesse il patrimonio di famiglia tra i molti discendenti, i quali dovettero provvedere da soli a trovare un accordo che dividesse le quote ereditarie tra ciascun figlio. Il lascito comprendeva: la casa paterna in via Ripetta, lo stabile in via del Babbuino e lo studio di scultura in via delle Orsoline. Sebbene Cesare si avvallesse da sempre della bottega paterna quale luogo di lavoro, essa era parte dell'asse ereditario di tutti i figli, ed in mancanza di un testamento che comprovasse il contrario, era costretto a rilevare la quota dell'atelier spettante agli altri fratelli¹⁰⁰.

Il 6 dicembre si procedette dunque alla perizia della bottega e conseguentemente alla stima di tutti gli oggetti, sculture, gessi e attrezzi del mestiere conservati all'interno¹⁰¹.

Perito fiduciario degli eredi, fu l'architetto Giovanni Azzurri, amico intimo di Francesco Benaglia, nominato dopo la prima stima effettuata da Guglielmo Cipolla.

Come si evince chiaramente dalle parole dell'Azzurri, la nuova valutazione era stata richiesta esplicitamente dai giovani, nell'intento, poi soddisfatto, di diminuire il valore dello studio e quindi alleggerire gli eccessivi costi che avrebbe sostenuto il fratello¹⁰². Il materiale, gessi, opere, disegni ed attrezzi da lavoro dello scultore, sarebbero rimasti invece di comune proprietà di tutti i figli¹⁰³.

Il risultato fu una cifra tutt'altro che esosa: millequattrocentosettantasei scudi e settantasette baiocchi¹⁰⁴; l'architetto aveva considerato elementi negativi la "la cattiva qualità de cementi", danneggiati dal salnitro e "la sua situazione", ossia l'isolamento in cui sorgeva il luogo di lavoro, non del tutto centrale, per non "Turbare la tranquil-

lità di chi vi stanZIA, ne da distrarre l'Artista da quelle estasi piacevoli in cui può immergersi tra quelle silenziose pareti, quando da' vita ai suoi marmi", ma secondo il perito di difficile accesso¹⁰⁵.

Seguendo il documento e dunque la descrizione del luogo, è possibile immaginare l'ambiente e l'organizzazione del laboratorio come si presentava agli occhi dei visitatori contemporanei. Il locale, composto di "una Camera con Cantina sotto al piano terra, di un Rimesone, e due Camere Superiori"¹⁰⁶, svela uno spazio interno razionalmente organizzato sulla base delle esigenze lavorative dell'artista: spazi ampi, grandi finestre e molte stanze per accumulare grandi quantità di modelli. Sembra dunque soddisfare le prerogative raccomandate da Francesco Carradori nell'*Istruzione elementare*, "Uno Stanzone da sbizzare le sculture, [...] Stanzone per Attrezzi, [...] Spogliatoj e luoghi necessari, [...] Stanze per Gessi e Modelli per studiare"¹⁰⁷.

Sebbene meno condizionato nell'allestimento del luogo di lavoro degli scultori-restauratori settecenteschi¹⁰⁸, lo scultore possedeva un laboratorio che si conformava alle esigenze della sua professione, ulteriormente ribadite dalla disposizione del materiale.

L'elenco delle sculture presenti è diviso in diverse categorie, stabilite in base al materiale di realizzazione: "Oggetti in gesso", "Oggetti in marmo", esclusi dalla valutazione della stima (sono le sculture eseguite dal Benaglia e dunque di comune proprietà); "Gessi", "Cavalletti", "Ferri", "Stampe e libri".

Il catalogo delle opere riserva poche novità rispetto ai lavori già ricordati. Agli oggetti realizzati in gesso e già noti si aggiungono due generici "Busti rappresentanti ritratti", di cui uno è identificabile nel ritratto di Giuseppe Pomponi¹⁰⁹, e la "Figurina rappresentante D. Pietro 1° Imperatore del Brasile", ossia modello realizzato e inviato da Zepherino Ferrez al Benaglia per la scultura brasiliana.

Alle opere in marmo, viceversa, si aggiungono un "Amorino con Lira", verosimilmente copia dell'*Amore con Lira* scolpito da Thorvaldsen nel 1818¹¹⁰, ed una "Testa di Ganimede". Le altre sculture in marmo sono sostanzialmente le opere eseguite precedentemente e già menzionate nell'elenco pubblicato dalla rivista nel 1843¹¹¹.

Tuttavia l'importanza di questo documento non risiede solamente nell'opportunità di colmare alcune lacune relative alle opere effettivamente realizzate dal Benaglia, quanto nella possibilità di muovere alcune considerazioni sulla preparazione professionale dello scultore, illuminata dalla presenza di numerosi gessi e libri di scultura.

I calchi in gesso, raggruppati nella sezione "Gessi", e probabilmente disposti disordinatamente in tutti gli ambienti della bottega, avevano molteplici applicazioni: potevano essere impiegati per fare delle repliche in marmo di sculture famose da vendere ai collezionisti, ma spesso erano adottati come modelli durante la realizzazione delle opere e nel procedimento di restauro di sculture antiche. Gli esemplari descritti dall'Azzurri sono in maggioranza frammenti di sculture celebri, come il *Torso del Belvedere*, il *Laoconte*, la *Maschera di Lucio Vero*, le *teste della Colonna Traiana*, la *Niobe* ed il *Gladiatore*¹¹². Accanto alla cospicua raccolta di pezzi antichi, sono conservate

numerose parti anatomiche, piedi, braccia e gambe, delle quali, alcune si riferiscono alle opere citate, mentre le altre probabilmente erano modelli per lo studio. L'esistenza nel laboratorio di questi esemplari, chiarisce la formazione culturale dello scultore, accademica e conforme ai prototipi seguiti da tutti gli artisti del periodo, ma illumina anche la lunga ricerca compiuta dagli artisti della prima metà dell'Ottocento per modellare un esemplare considerato, a ragione, "classico".

Procedendo nella lettura del documento si palesano anche i procedimenti tecnici utilizzati negli *ateliers* per realizzare una scultura: un complesso *iter* procedurale che prevedeva l'utilizzo di alcuni strumenti, già descritti ed illustrati dal Carradori e registrati nel laboratorio.

Delle sculture realizzate da Francesco Benaglia sono citate la *Gratitudine* ed il *Paride*, entrambe "*cavate da punti*"¹¹³. La tecnica di cavare da punti era il sistema utilizzato per trasferire in modo fedele sul marmo i modelli formati in gesso, con degli appositi telai accompagnati dall'ausilio di compassi di legno di diverse grandezze. Nella bottega dello scultore sono presenti: quattro telai e ben sei compassi, di cui uno con punte di ferro per determinare le dimensioni con maggiore precisione, molti cavalletti, indispensabili basi per sorreggere le sculture mentre si modellavano, alcuni strumenti musicali e numerosi ferri per scolpire¹¹⁴.

Sostanzialmente le metodologie di lavoro seguite dallo scultore romano rientrano in un sistema produttivo codificato già verso la metà del XVIII secolo e perpetrato ben oltre il neoclassicismo, allorché la necessità di soddisfare le nutrite richieste di repliche da parte della cliente-



Fig. 11 - STUDIO BENAGLIA. ROMA VIA DELLE ORSOLINE N. 27-31



Fig. 10 - TARGA MARMOREA A RICORDO DELLA PROPRIETÀ DI CESARE BENAGLIA. ROMA, VIA DELLE ORSOLINE N. 27

la stimolò gli artisti a perfezionare una struttura operativa che permettesse di raggiungere, in tempi brevi, il massimo grado di perfezione.

Si comprende dunque anche la presenza di alcuni testi fondamentali dell'epoca quali: la *Storia della Scultura* di Leopoldo Cicognara arricchita dalle relative tavole¹¹⁵, ed in virtù delle ripetute collaborazioni con il maestro danese i due volumi dell'*Intera collezione delle opere del cav. Alberto Thorvaldsen* (pubblicate da Andrea Acquistapace)¹¹⁶, del quale possedeva anche le incisioni della serie dei "*Dodici Apostoli col Salvatore*" ed il "*Giudizio di Salomone*".

Concludendo, Francesco Benaglia, durante la sua carriera sperimentò varie proposte artistiche, esaminando tutte le possibilità di cui disponeva uno scultore attivo a Roma tra il 1820 ed il 1846: fu argentiere, incisore di cammei, scultore, restauratore, collaboratore del Thorvaldsen ed ottimo esecutore di riproduzioni dall'antico. L'impressione che ne deriva però, soprattutto guardando le sue opere, è che non raggiunga mai una vera maturità artistica: le poche opere rintracciabili rivelano una marcata pesantezza, forse ancora scolastica. Nell'*Angelo* del Gesù sembra raggiungere un compiuto senso plastico ed una nuova ed equilibrata felicità compositiva, contraddetta, pochi anni dopo, dalla fredda ed accademica figura della *Gratitudine*. Stilisticamente lo scultore oscilla continuamente tra un bisogno di perfezione e di eleganza, che rappresenta il debito maturato nei confronti del Canova, e la purezza delle forme mutuata dal Thorvaldsen, senza, tuttavia, l'estro e la creatività necessarie a farne un maestro.

Della produzione artistica del Benaglia sono state rintracciate, fino ad oggi, non più di cinque opere: il *Crouching Lion*, *Dom Pedro I*, l'*Angelo della Fede*, il *Cenotafio Falconieri* ed il disegno conservato presso l'Accademia di San Luca. Lo studio di via delle Orsoline invece dopo aver continuato la propria attività fino agli anni settanta dell'Ottocento¹¹⁷ guidato da Cesare, continua ad esistere, almeno nella memoria di chi percorre la via, grazie all'epigrafe marmorea, con su scritto "Liberata Proprietà di Cesare Benaglia" (figg. 10-11-12) che ricorda ai passanti, che in quei locali, un tempo, lavoravano due artisti: Francesco e Cesare Benaglia.

APPENDICE DOCUMENTARIA*



Fig. 12 - VEDUTA DELLO STABILE DOVE SORGEVA LO STUDIO BENAGLIA. ROMA, VIA DELLE ORSOLINE N. 27-31

* Nel seguente regesto documentario sono riportati alcuni documenti citati in questo studio, per ragioni di spazio non è stato possibile inserirli tutti, ma se ne è data corretta collocazione archivistica nelle note di testo. Tutta la documentazione è stata riportata scrupolosamente come si presenta negli atti originali.

DOCUMENTO 1

ASR, *Trenta Notai Capitolini*, ufficio 11, notaio Apolloni Augusto, vol. 648.

[...]

(c. 132 r/v.)

I SSigg.ri Fratelli Benaglia figli della b.a. memoria dello Scultore Francesco Benaglia Consigliere Cattedratico nella Pontificia Accademia di S. Luca e mio Collega, ed Amico, mi fecero giungere una Perizia riguardante la stima fatta dall'Architetto Misuratore di Fabriche Sig.r Guglielmo Cipolla dello Studio appartenente al loro Padre, e situato nel Vicolo delle Orsoline ai Num. 30 e 31. Il Motivo di questa trasmissione a me di suddetta Perizia, non fu certo promosso da dubbio alcuno che Egli avessero, e delle condizioni, e dell'onestà del Sig.r Cipolla, cui essi stessi avevano affidato l'operazione, ma piuttosto ebbe origine dalla ben nota delicatezza di essi, poiché dovendo venire fra loro alla divisione di beni paterni, de' quali appunto fa parte il suddetto Studio, amarono che anche io dopo attentamente letta, ed esaminata la stima suddetta, esternassi il mio sentimento sul valore assegnato dall'Autore di essa al Fabbriato nella medesima contemplato.

Ora non potendo non aderire ai desideri dei nominati Sig.ri Benaglia al cui Padre tolto disgraziatamente ai vivi mi stringono vincoli d'amicizia, lessi e ponderai il lavoro del Sig.r Cipolla dopo aver fatto un accesso, a quello Studio tante volte da me visitato, unicamente per l'oggetto del quale era stato richiesto della mia opera. Dopo questa ispezione locale, dopo l'esame della Perizia, non posso nascondere che il suo ammontare, mi sembrò eccedere alcun poco i meriti della Fabbrica stimata.

Primo: Per la cattiva qualità de' cementi che la compongono danneggiati anche dal salnitro.

Secondo: Per la sua situazione.

Coerentemente alla prima mia osservazione si vedranno nel mio nuovo ristretto abbassati i prezzi di unità di materiali che compongono la proprietà Benaglia, e relativamente alla seconda diminuito il prezzo dell'Area, non meno che l'annuo reddito stabilito dal Sig.r Cipolla.

Convegno con esso che il luogo in cui è posto non è tale da Turbare la tranquillità di chi vi stanza, ne da distrarre l'Artista da quelle estasi piacevoli in cui può immergersi tra quelle silenziose pareti, quando da' vita ai suoi marmi.

Da ciò però non può non inferirsi che questo Studio non sia posto ne siti più popolati della Città, che anzi è in un luogo appartato, e d'incomodo accesso, che con difficoltà vi si provvede ai bisogni della vita, e che di conseguenza Architettonicamente considerato, ha pregi assai minori di quelli che sono situati ne' luoghi dal medesimo Sig. Cipolla nominati.

(c. 143 r.)

Ora presso queste riflessioni il nuovo epilogo delle parti di stima è il seguente:

= Epilogo =

Indicazione della specie	Quantità	Prezzo di unità	Importo	Osservazioni
Cavi di terra pei Fondamenti P.mi C.i	14.172 ¹ / ₂	4.00	56.688	
Muri di Fondamento	14.172 ¹ / ₂	1.00	141.725	
Muri Sopratterra	17.608	1.20	211.296	
Muri di testa mattoni	240	3	7.200	
Colle	14.839 ⁵ / ₆	.20	29.679	
Tetto	2.961	4.50	133.245	
Infissi di porte, ferramenti, telari di finestra	2.961	4.50	130.735	
Area	2.498 ¹ / ₂	12	299.660	
Totale de Valore de'cementi ed Area			1.010.228	

L'annua pigione da stabilirsi in seguito d'indagini fatte sul reddito di altri studj assai meglio situati e più ampi di quello di cui si tratta, non può oltrepassare i scudi cento annui; onde sarà un Capitale di s 2000

Somma 3010.228

Il suddetto valore diviso per metà darà s. 1505.114 che sarà del valore del Fabricato in stima, da ridursi però in millequattrocotocinque S.11 e Denari quattro, ritenendo che una somma non minore di Scudi Cento debba essere impiegata per gl'indispensabili risarcimenti che vi occorrono.

Roma 6 Dicembre 1846

Giovanni Azzurri Archit.o

(c. 143 r.)

Nota degli Oggetti di comune proprietà dei Sig.ri Germani Fratelli Cesare, Luigi, Augusto, Angelo e Gioacchino Benaglia, che esistono nello Studio di Scultura in Via dell'Orsoline n. 31 di già spettanti al defonto Francesco Benaglia.

= Gessi =

La Gratitude cavata da punti rotta.
N. 4 teste della Colonna Traiana in cattivo stato.
Una testa di Medusa della stessa grandezza in cattivo stato.
Frammento di due piccoli piedi in basso-rilievo
due piccoli torsetti di putti, come sopra.
Tre mani dal vero, ed un braccio.
Modello del Paride, cavato da punti rotto.
Puttino dell'Uccelletto rotto.

Braccio di Zenone rotto.
 Due gambe dal vero.
 Testa di Apollo, in cattivo stato.
 Testa di Mercurio come sopra.
 Frammento di un ginocchio.
 Mano antica in pessimo stato.
 Torso di Laocoonte in cattivo stato.
 Un braccio dal vero rotto.
 Maschera di Lucio Vero in cattivo stato.
 Gamba del Gladiatore in cattivo stato.
 Due braccia dal vero.
 Uno del Gladiatore.
 Puttino caduto con la mela.
 Piccola Cerere.
 Torso del Genio.
 Torso di Belvedere in pessimo stato.

(c. 133 v.)

Un piede, ed una mano.
 Testa di Focione rotta.
 Venere de' Medici in cattivo stato.
 Testa di Venere in pessimo stato.
 Testa del Bernino in cattivo stato.
 Torso di Bacco in cattivo stato.
 Altra Testa di Apollo in pessimo stato.
 Piede di Venere con altro in pessimo stato.
 Piccola Gratitudine rotta.
 Testa di figlio di Laocoonte in cattivo stato.
 Busto di Niobe in come sopra.
 Braccio, e ginocchio rotto.
 Gamba del Gladiatore in cattivo stato.
 Testa di Laocoonte rotta.
 Tre braccia, ed una mano dal vero.
 Testina, e busto di putto in cattivo stato.
 Figurina in bassorilievo come sopra.
 Piede dell'Apollo.
 Due piedi dal vero.
 Natiche dal vero.
 Colosso di M.te Cavallo rotto.
 Una gambetta, un braccetto, un torsetto di putto, una mano, un rosone, testa di Toro, frammento di puttino, testa di pelle di Montone, il tutto in cattivo stato.

Valore assegnato agli detti oggetti, come dall'Inventario s. 5.60

(c. 134 r.)

Nota degli Oggetti di comune proprietà dei Sig.ri Germani Fratelli Cesare, Luigi, Augusto, Angelo, e Gioacchino Benaglia, che esistono dello Studio di Scultura in Via dell'Orsoline n. 31 di già spettanti al defonto Francesco Benaglia.

= *Oggetti in Gesso* =

Bassorilievo rappresentante Venere che conduce Elena da Paride.
 Due Busti rappresentanti ritratti.
 Figura rappresentante la Resurrezione di N.S.

Un Endimione che dorme.
 Teseo nel Labirinto.
 Gruppo rappresentante Ossian e Malvina.
 Figurina rappresentante D. Pietro 1° Imperatore del Brasile.
 Busto colossale rappresentante il d.o Sovrano.
 Il Giovinetto Imene
 Il Leone che dorme di Canova.

= *Oggetti in Marmo* =

Paride pastore col suo cane.
 Ganimede con l'Aquila.
 Venere vincitrice del pomo

(c. 134 v.)

Amorino che scherza con la Farfalla.
 Altro Amorino con lira.
 San Giovannino che dorme.
 Testa di Ganimede.
 La copia in piccola dimensione della Venere di Medici.
 Copia come sopra dell'Apollino de' Medici.
 Copia come sopra della Cerere del Vaticano.
 La copia circa dal vero del Colosso di M.te Cavallo.

= *Cavalletti ed Altro* =

(c. 142 r.)

Due scale diverse.
 Una di tre gradini.
 Quattro telari da cavare de' punti.
 Varie mazzature.
 Quattro piedistallini di legno.
 Due Cavalletti da Muratore. Due Cavalletti da figure uno de' quali in cattivo stato.
 Tre Cavalletti da figure.
 Due Piedistalli di legno.
 Cinque Piedistallini.
 Cinque Cavalletti da figure.
 Un Cavalletto rotto, ed uno sgabello.
 Una Tavola, e quattro modelli.
 Due Cavalletti da teste, e altro senza il coperchio.
 Una sedia da modellare, e tre cassette in cattivo stato.
 Valore assegnato agli d.i. Oggetti come dall'Inventario s. 18.85

= *Ferri ed Altro* =

Ferro vecchio inservibile di peso Lib. 54 a S..18.. la X.na.
 Ferri da lavorare di peso lib. 58..a S. 06..
 N. 5 Compassi, ed uno più piccolo in grossezza.
 Tre Aste, di Trapano in cattivo stato.
 Tre Violini, de' quali uno in pessimo stato.
 Ferro verzella ed altro per armature di peso ass.e Lib. 62 1/2 a S..2..
 Un Compasso grande di legno con punte di ferro e viera
 Valore assegnato agli d.i. Oggetti come dall'Inventario s. 11.71

(c. 142 v.)

= Stampe e libri =

Il Cicognara con stampe relative.
Plutarco, Vite degli Uomini Illustri.
Due libri di Stampe a contorno dell'opere di Torvaldsen.
Dieci Apostoli col Salvatore del d.o Autore.
Il Giudizio di Salomone contorno.

Valore assegnato alli d.i. Oggetti come
dall'Inventario s. 22.50

Il Manichino, ed un pezzo di Marmo
rustico s. 13.00

= Ristretto =

Gessi s. 5.60
Cavalletti ed altro s. 18.85
Ferri ed altro s. 22.50
Stampe e libri s. 18.85
Manichino e Marmo s. 13.00
Totale s. 13.00

DOCUMENTO 2

ThM, Bd. 8, S. 589.

2 luglio 1830,

Veneratissimo Signor Commendatore Padrone ed Amico,
l'Assicurazioni da Lei ricevute, dopo le mie preghiere, per giovare
nel migliore, e plausibile modo a mio Marito, nella sua attual
combinazione di essere privo di Ordinazioni, mi fecero tranquillizza-
re sul particolare, ed'attendevo da un momento all'altro, i resulta-
ti di questo tratto della di Lei bontà.

Scorso un qualche tempo, e conoscendo i di Lei molti affari,
ed'occupazioni, di maggior momento, che non sono io, e la mia
famiglia, mi fa supporre, che siasi dimenticato, di quanto si com-
piacque promettermi; edè perciò che rinnovo alla di Lei memoria,
le mie preghiere, sull'assunto desiderato.

Sicura de'suoi particolari, ed assicurati favori, anticipo i miei
infiniti Ringraziamenti, ed insieme alla mia famiglia, i senti-
menti della mia giusta riconoscenza, colla quale mi ripeto.

U.ma Serva ed Amica
Teresa Benaglia

DOCUMENTO 3

ARSI, Fondo del Gesù, vol. 1227, fasc. 82 = I = 10.

[...]

Gnaccarini Filippo Scultore = Angelo della Carità in gesso

Per prezzo convenuto dell'angelo sud.o s. 200

1841 aprile 20 Primo a Conto s. 50
giugno 6 2° a Conto s. 50
7bre 23 3° in Saldo s. 200 s. 100
s. 200

[...]

Benaglia Francesco Scult.e = Angelo della Fede in gesso

Per prezzo convenuto pel' angelo sud.o s. 200

1841 lug. 23 Primo a Conto con Certif. s. 50
7bre 9 2° a Conto id. s. 100
7bre 28 3° id. id. Saldo s. 50
s. 200

[...]

(*) Vorrei rivolgere un sentito ringraziamen-
to al dott. Salvatore G. Vicario, alla cui dispo-
nibilità devo l'opportunità concessami. Desidero,
inoltre, ringraziare coloro che con preziose indi-
cazioni e suggerimenti hanno agevolato la ricer-
ca, le Prof.sse: Antonella Pampalone, Angela Ci-
priani e Rosella Carloni. Un particolare ringra-
ziamento va a Lucio Castelli e Jacopo Curzietti.

1) Su Antonio Canova si veda da ultimo:
S. ANDROSOV - M. GUDERZO - G. PA-
VANELLO (a cura di), *Canova*, catalogo del-
la mostra, Bassano del Grappa, Museo Civico
di Possagno, 22 novembre 2003-12 aprile
2004, con bibliografia precedente.

2) Sulla figura di Bertel Thorvaldsen resta
fondamentale il catalogo a cura di E. DI
MAJO - B. JØRNÆS - S. SUSINNO, *Bertel
Thorvaldsen 1770-1884. Scultore danese a Ro-
ma*, Roma 1989; Si veda anche: P. KARGE-
LUNG, *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il
mito*, in "Analecta Romana Istituti Danici"
(ARID), XVIII, 1991; B. JØRNÆS, *Bertel
Thorvaldsen*, Roma 1997, con bibliografia pre-
cedente.

3) Le ricerche condotte sino ad oggi sullo
scultore si sono rivelate piuttosto esigue e li-
mitate: complice da un lato la scarsa produ-
zione artistica superstate ed il periodo storico
denso di mecenatismo straniero, che ha favo-
rito la diaspora di molti manufatti artistici, il
Benaglia era del tutto sconosciuto. Mancava
uno studio analitico che si avvallesse della do-
cumentazione conservata presso i maggiori ar-

chivi romani, per ricostruirne la carriera e la
vicenda biografica. Su Francesco Benaglia si
cfr.: M.S. LILLI, *Aspetti dell'arte neoclassica,
sculture nelle chiese romane 1780-1845*, Roma
1990, pp. 45-77; A. PANZETTA, *Dizionario
degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo
Novecento*, Bologna 1990 (II ed. 2003), p. 82;
V. VICARIO, *Gli scultori italiani dal Neoclas-
sicismo al Liberty*, Lodi 1990 (II ed. 1994), pp.
114-115; B. STEIDL, *Benaglia Francesco*, in
SAUR, *Allgemeines Künstlerlexicon. Die Bil-
denden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol.
VIII, Leipzig 1994, pp. 588-589; H. TESAN,
Thorvaldsen und seine bilhauerschule in Rom,
Weimar 1998, pp. 165-166.

4) Archivio Storico del Vicariato di Roma
(=ASVR), *Parrocchia di San Lorenzo in Da-
maso*, Libro dei battesimi 1778-1789, c. 296r.

5) Per Carlo Benaglia si cfr.: R. DE FELI-
CE, *Aspetti e momenti della vita economica di
Roma e del Lazio nei secoli XVIII e XIX*, Roma
1965, pp. 263-267, n. 103; C. BULGARI, *Ar-
gentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*, Roma 1958,
pp. 133-134; Archivio di Stato di Roma
(=ASR), *Tribunale del Governatore, Miscella-
nea Artigiani e Artisti*, busta n. 5, fasc. 466.

6) Dal matrimonio tra Carlo ed Annun-
ziata Castelli (1776), nacquero tre figli: An-
drea (1777-1830 ca.), Francesco e Pietro Pao-
lo (1789-1864). Pietro, spesso confuso con il
fratello Francesco, è ricordato come autore del
Monumento Falconieri in S. Giovanni dei Fio-
rentini (1845) sulla base di un errore nella let-

tura della firma posta in calce al basamento:
P. BENAGLIA F. (Pietro Benaglia fecit) piut-
tosto che, come è visibile dalla fotografia, F.
BENAGLIA S. (Francesco Benaglia Suptor).
In realtà, dopo un ventennio in cui esercitò la
carriera d'argentiere, Pietro scelse una profes-
sione impiegatizia: fu scrivano presso il Segre-
tariato dei Brevi alla Consulta. Le attività pro-
fessionali del Benaglia sono confermate dal te-
stamento (redatto il 30 agosto 1837) e dal-
l'inventario dei beni conservato presso l'ASR.
Cfr.: ASVR, *Parrocchia di San Lorenzo in Da-
maso*, Libro dei battesimi 1778-1789, c. 364r;
ASR, *Trenta notai Capitolini*, ufficio 24, notaio
Monetti Orazio, vol. 823, cc. 117r- 120v (per
il testamento); *Ibid.*, cc. 165r- 241r (per l'in-
ventario).

7) ASVR, *Parrocchia di San Lorenzo in
Damaso*, Stati delle Anime 1806-1810.

8) Carlo Benaglia nel 1795 si era trasfe-
rito con l'intera famiglia in via del Corso, al ci-
vico n. 989, dove aveva aperto una nuova bot-
tega, che meditava di lasciare al figlio Andrea
non appena si fosse patentato maestro argen-
tiere. Il laboratorio di via del Pellegrino fu ce-
duto quindi in affitto dal 1794 al 1803 a Fran-
cesco Pozzi e l'anno successivo, una volta sfit-
to, rilevato da Andrea. Dal 1806 al 1807 Fran-
cesco è documentato nella bottega dell'Erco-
le accanto al fratello maggiore; dal 1808 inve-
ce, Pietro subentrò ad Andrea, il quale, dopo
il secondo matrimonio con Maria Marinucci
(nel 1799 aveva sposato Prudenzia Viola,

morta precocemente) era tornato nell'abitazione di via del Corso. Cfr.: BULGARI, 1958, *op. cit.*, p. 133; ASVR, *Parrocchia di San Lorenzo in Damaso*, Stati delle Anime, 1794, 1803, 1804, 1806, 1807, 1808.

9) Cfr.: ASVR, *Parrocchia di San Lorenzo in Damaso*, Stati delle Anime, 1810-1813. Purtroppo gli Stati delle Anime della Parrocchia nel periodo interessato non sono ordinati; seguono invece un elenco di nomi, non distinti per vie e privi di qualifica. Per la Scuola del Nudo: C. PIETRANGELI, *L'Accademia del nudo in Campidoglio*, in "Strenna dei Romanisti", XXX, Roma 1969, pp. 326-334; S. MEYER, *Il trasferimento dell'Accademia del Nudo alle Convertite*, in P. PICARDI - P.P. RACIOPPI, *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti"*. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento, Roma 2002, pp. 13-34.

10) Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca (=AASL), vol. 56, c. 105, "Concorso della Ins. Accademia Capitolina [...] Studio delle pieghe de' Panni. Scultura = Due Primi Premj= Francesco Benaglia Romano e Gio. Pietro Ruggeri Romano"; M. MISIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca*, Roma 1823, p. 353; G. HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris 1964, p. 115.

11) È nota l'importanza attribuita al problema del panneggio nella poetica neoclassica: Winckelmann riteneva fosse "il terzo pregio delle opere antiche", mentre Francesco Milizia lo considerava la discriminante per la valutazione delle capacità dell'ingegno di un'artista. Cfr.: J.J. WINCKELMANN, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. PFI-STER, Torino 1973, p. 28.

12) AASL, inv. n. B. 672. Nello studio dell'accademia virile è probabile che lo scultore riproducesse un manichino anatomico snodabile, elemento sovente utilizzato dagli artisti nell'esercizio del disegno, opportunamente drappeggiato per l'occasione.

13) Per lo scultore si veda: G. SICA, *Francesco Massimiliano Laboureur*, in M. NATOLI - M.A. SCARPATI (a cura di), *Il Palazzo del Quirinale. Il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, Roma 1989, vol. II, pp. 52-54; F.M. D'AGNELLI, *I Laboureur, scultori romani tra Settecento e Ottocento*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), "Studi sul Settecento Romano", n. 17, Roma 2001, pp. 229-234, in particolare pp. 232-233.

14) ASVR, *Parrocchia di San Lorenzo in Lucina*, Libro dei matrimoni 1810-1825, c. 21v. Dal matrimonio tra Francesco e Teresa Laboureur nacquero sei figli: Roberto (n. 1814-1815), Cesare (1816-1888), Luigi (1817-1878), Augusto (1819), Angelo (1821) e Giacchino (1823 ca.). Cfr.: ASVR, *Parrocchia di San Lorenzo in Lucina*, Libro dei battesimi 1810-1814, c. 112v; *Ibid.*, Indice dei morti 1804-1825, "1815 [...] Benaglia Francesco [Roberto]"; *Ibid.*, Libro dei battesimi 1815-1822, cc. 23r, 48r, 95v, 149v. Dei numerosi figli solamente Cesare fu scultore, gli altri fratelli scelsero, indipendentemente dal vissuto paterno, professioni diverse: Luigi divenne architetto, Augusto perseguì la carriera scientifica divenendo perito fisico, mentre Angelo, dopo un lungo periodo in cui svolse l'attività di computista rilevò un negozio di carrozze.

Gioacchino intraprese la carriera governativa rivestendo anche il ruolo di esattore legale per la Congregazione dei Virtuosi del Pantheon; carica affidatagli il 5 settembre 1864 da Pietro Galli, allievo prediletto di Thorvaldsen, probabilmente in rapporto con Cesare, con il quale aveva condiviso gli incarichi per la decorazione della villa di Giovanni Torlonia. Per le professioni dei Benaglia si cfr.: ASR, *Trenta notai Capitolini*, uff. 19, notaio Carosi Paolo, vol. 855, cc. 3r-14r, in particolare c. 4v; Per Gioacchino: *Ibid.*, notai, uff. 11, notaio Apolloni Augusto, vol. 705, cc. 215r - 217v, in part. c. 216r.

15) Fu una scelta dei due giovani quella di trasferirsi in casa del Laboureur, questo particolare si evince chiaramente dall'Atto di fede dotale conservata in ASR. In base a questo documento, F.M. Laboureur si impegnava ad ospitare i due coniugi, oltre a fornire alla figlia una cospicua dote, stabilita in 16050 franchi, pari a scudi 3000. Come risulta dalla documentazione posteriore, del tutto inedita, il Laboureur, negli ultimi anni della sua vita incontrò notevoli difficoltà finanziarie, al punto che fu costretto a vendere tutti i propri beni. In forza alle difficoltà incontrate dal suocero, Francesco non ricevette mai la dote promessa, e solamente alla morte dello scultore (1832), i due giovani fecero valere il proprio credito acquistando i due corpi di case poste in via del Babuino, senza tuttavia mai trasferirvi. Cfr.: ASR, *Trenta notai Capitolini*, uff. 25, notaio Salvi Pietro, vol. 787, cc. 35r-37r. Per le questioni finanziarie del Laboureur: ASR, *Trenta notai Capitolini*, uff. 39, notaio Wanroy Formicini Antonio, vol. 118, cc. 124r-134r, cc. 150r-153r.

16) ASVR, *Parrocchia di San Rocco*, Libro dei morti 1825-1854, c. 195r. La Parrocchia di San Rocco, sfortunatamente non conserva gli Stati delle Anime. La nuova abitazione dello scultore la ricaviamo dai numerosi documenti dell'ASR e dall'atto di morte succitato.

17) La notizia dell'alunato presso il Pistrucchi è fornita dal figlio Cesare, "[...] Conoscendo che li camei in duro andavano molto di moda, si decise ad esserne l'incisore, e sotto la guida del bravo Pistrucchi apprese in breve tempo ad incidere così bene, che n'ebbe parecchi a farne per commissione, ed alcuni anche di Gabinetto". Non esiste altro documento comunque, che attesti un rapporto diretto tra i due artisti. L'attività d'incisore del Benaglia è poi ulteriormente ribadita nella documentazione rinvenuta presso l'ASVR, dove, nel periodo compreso tra il 1813 ed il 1817, è qualificato come incisore. Cfr.: ASVR, *Parrocchia di San Lorenzo in Lucina*, Stati delle Anime, 1813-1817; J.B. HARTMANN, *Alcuni documenti inediti, nonché estratti ed appunti inerenti a Bertel Thorvaldsen e l'Accademia di San Luca*, in "Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca", vol. IX, 1969, p. 69. Su Benedetto Pistrucchi si veda: L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *I modelli in cera di Benedetto Pistrucchi*, in "Bollettino di Numismatica", I-II, numero monografico, 1989; EADEM, *Nuovi Documenti per Benedetto Pistrucchi*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", XVII, 2003, pp. 225-228, al quale si rimanda per la bibliografia precedente.

18) Le ricerche sono state condotte presso

i principali Gabinetti romani: il Museo della Zecca dello Stato, il Gabinetto Numismatico dei Musei Vaticani ed il Gabinetto dell'Accademia Nazionale di San Luca, dove, tuttavia, non è stato possibile reperire alcun manufatto.

19) Cfr.: A. BUSIRI VICI, *65 anni delle scuole di belle arti della Insigne e Pontificia Accademia denominata di San Luca*, Roma 1895, p. 99; R.M. GALLEN PELLEGRINI, *Pietro Tenerani: centodieci lettere inedite*, Massa Carrara 1998, p. 241; M. RODINÒ DI MIGLIONE, *Nuove ricerche sui concorsi dell'Accademia di San Luca tra il 1812 e il 1816*, in P. PICARDI - P.P. RACIOPPI, *op. cit.*, 2002, pp. 329-338, in particolare p. 353, dove si parla del concorso del 1816, senza, tuttavia, mai nominare lo scultore.

20) BUSIRI VICI, 1895, *op. cit.*, p. 99.

21) La commissione era composta da Antonio Canova, il Vici e Gaspere Landi. Vinse la prova Alessandro Laboureur (suo cognato) e Felice Baini, ma la bellezza dell'opera del Benaglia fu tale che ne diede notizia anche il Diario di Roma. Cfr.: *Ibid.*, p. 101; CRACAS, *Diario di Roma*, 23 ottobre 1816.

22) Il concorso prevedeva una borsa di studio del valore di 60 zecchini, alla quale si aggiungeva una pensione di 20 scudi mensili per ogni anno di studio. Il vincitore era tenuto a presentare, alla fine di ogni ciclo scolastico, un saggio che dimostrasse i progressi ottenuti. Cfr.: A. CIPRIANI, *L'Accademia di San Luca, Canova e l'incoraggiamento per i giovani artisti*, in G. DELFINI FILIPPI (a cura di), *Antonio Canova e l'Accademia*, Treviso 2002, pp. 21-29.

23) Per un profilo dello scultore si veda: T.F. HUFSCHEMIDT, *Tadolini, Adamo - Scipione - Giulio - Enrico. Quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli XIX e XX*, Roma 1996.

24) P.P. RACIOPPI, *Guattani Giuseppe Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), vol. 60, Catanzaro 2003, pp. 507-511.

25) "Allorché ebbero luogo i primi Saggi pel Concorso Canova fu escluso il Sig. Durantini [...] perché allo sbozzo fatto, non aveva mantenuto il Soggetto proposto. Io [Tadolini] osai concorrere nella classe di Scultura, e uno dei quali io dovea misurarmi fu un certo Benaglia. Quando furono compiti i primi modelli subito mi lusingai che il pred. Sig. Benaglia sarebbe stato parimenti escluso per la stessa ragione del Durantini". AASL, vol. 86, f. 200, pubblicato in T.F. HUFSCHEMIDT, 1996, p. 154.

26) *Ibid.*

27) *Ibid.*

28) Cfr.: H. HOUNOR, *Epistolario 1816-1817*, Roma 2003, pp. 1049-1050.

29) Nella lettera si legge chiaramente che doveva essere rappresentato il momento dell'incontro tra Medea e l'eroe. Era poi considerata norma imprescindibile, la corrispondenza totale tra il modello eseguito a casa e lo sbozzo estemporaneo eseguito in Accademia. Cfr.: *Ibid.*, p. 1049.

30) HOUNOR, 2003, *op. cit.*, 1050.

31) *Ibid.*, p. 1050.

32) Cfr.: T.F. HUFSCHEMIDT, 1996, *op. cit.*, pp. 154-157. La studiosa scrive: "France-

scio Benaglia, con un soggetto estemporaneo – *Mercurio che recide la testa ad Argo* – gli sottrasse la vittoria (quest'opera del Benaglia si trova oggi a Palazzo Corsini)". La già citata lettera del Canova chiarisce definitivamente la questione sul tema svolto, il gruppo proposto dallo scultore era totalmente conforme al regolamento: un gruppo in gesso raffigurante *Giasone e Medea*. Riguardo al *Mercurio che recide la testa ad Argo*, mancando nello studio, qualsiasi rimando bibliografico o archivistico che avvalorasse le parole della studiosa, si è ritenuto opportuno svolgere un sopralluogo nella suddetta Galleria che, attualmente, conserva solamente due opere del XIX secolo di cui una proprio del Tadolini, mentre l'altra è di John Gibson. Dalle ricerche effettuate non risulta che il fondo Corsini abbia mai acquisito e quindi conservato opere di Francesco Benaglia, che per altro, come risulta dall'abbondante documentazione, non ha mai scolpito un gruppo raffigurante Mercurio ed Argo. Ritengo, invece, che l'Hufschmidt abbia confuso l'opera in oggetto con il *Marte* scolpito da Cesare Benaglia (1845) per la Galleria dell'Ercole e Lica del demolito palazzo Torlonia, ospitato fino al 1997 in Palazzo Corsini, prima del definitivo trasferimento presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM) di Roma.

33) "Li 2 aprile 1818. Questo congresso fu tenuto unicamente per dare i soggetti per l'esperimento annuale, da seguirsi ogni anno dai premiati e pensionati del Concorso Triennale Canoviano [...] Scultura = nell'anno 1° La copia di palmi 4 di una statua antica. [...] Scultura copia della Pallade di Velletri". "Li 12 luglio 1818. [...] Fattosi ricerca sull'esperimento annuale che debbono fare i Sig.ri pensionati del Concorso Triennale secondo i progetti dati nelle rispettive classi, si provò che il signor Benaglia ha già eseguito la sua commissione con la copia della Pallade Voliterna". Cfr.: AASL, vol. 58, cc. 65-66.

34) Sull'argomento si cfr.: CRACAS, *Diario di Roma*, 19 ottobre 1819, n. 19, p. 3; *Descrizione succinta dei funerali fatti in Roma d'ordine di S.M. Cattolica alla sua Augusta Sposa defunta Maria Isabella di Braganza*. Roma 1819, pp. 3-11; G.A. GUATTANI, *Pompa Funebre per le solenni esequie di Maria Isabella di Braganza regina delle Spagne e delle Indie fatta celebrare in Roma da S.M.C. l'Augusto Consorte Ferdinando VII l'anno MDCCCXIX*, Roma 1819, pp. X-XII; M. FAGIOLO, *Il Settecento e l'Ottocento, in Corpus delle feste a Roma*, Roma 1997, pp. 293-294, 417.

35) Cfr.: J.M. PRADOS, *Isidro Velazquez y la Arquitectura efimera*, in *Cinco siglos de arte en Madrid*, vol. XV, Madrid 1991, pp. 87-96, con bibliografia precedente.

36) Per i due scultori si cfr.: C. BROOK, *Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 68, 1999, pp. 17-30.

37) Il disegno del Valadier, a lungo ritenuto uno schizzo della commemorazione dell'Infanta di Spagna, tenuta a Roma nel marzo del 1820, nella Chiesa dei Santi Apostoli, è stato giustamente assegnato da Papi alla celebrazione delle esequie della Regina di Spagna. Concordo con lo studioso, la cui ipotesi è avvalorata dal disegno precedente (n. 2799), dove al centro si legge chiaramente la scritta Ma-

ria Isabella di Braganza, ed in alto a destra, si trova lo schizzo di un piccolo candelabro con putti identico a quello riprodotto nell'illustrazione. Cfr.: P. MARCONI - A. CIPRIANI - E. VALERIANI, *I disegni di architettura dell'archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, vol. II, disegni n. 2974-2800; FAGIOLO, *op. cit.*, 1994, p. 294.

38) ASR, *Trenta notai Capitolini*, notaio Pozzi Antonio, uff. 14, vol. 582, cc. 662r-670v.

39) Lo scultore, l'anno precedente aveva accettato la nomina, con suo sommo scontento, ad accademico d'onore, ponendo la condizione che non appena si fosse reso vacante un posto, sarebbe divenuto un accademico di merito. Il 2 marzo del 1823 si tenne quindi il ballottaggio per l'approvazione del Benaglia nel corpo accademico. "13 Genn.o 1822. [...] Si propone acad.o d'onore il Sig.re Fran.co Benaglia Scultore. Risoluzione approvata". "2 marzo 1823 [...] Il Sig.re Benaglia ottenne voti: 16 per il sì, e voti: 4 per il no. Sig.re Viganoni ottenne voti: 16 per il sì, e voti: 4 per il no per cui furono entrambi eletti acad.ci di merito". Cfr.: AASL, vol. 60, c. 37; *ibid.*, *Miscellanea Scuole I*, fasc. 35; *ibid.*, *Miscellanea Congregazioni I*, fasc. n. 22; *ibid.*, fasc. 27.

40) KUNSBLETT, 1823, p. 298.

41) CRACAS, *Notizie del Giorno*, 13 marzo 1823.

42) L'opera è ricordata varie volte dalla storiografia, tuttavia nessuno fornisce l'indicazione esatta della sua ubicazione. Cfr.: KUNSBLETT, 1824, p. 285.

43) Cfr.: E. BENEZIT, *Dictionnaire des Pentres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris 1976, vol. I, p. 566.

44) J. KENSWORTHY-BROWE, *A Ducal Patron of Sculptors*, in "Apollo", XCVI, n. 128, 1972, pp. 322-331.

45) Sullo scultore si veda: M.S. LILLI, *Rinaldo Rinaldi*, in "Antologia di Belle Arti", n. 13-14, 1980, pp. 94-101.

46) KENSWORTHY-BROWE, 1972, *op. cit.*, p. 327.

47) *Ibid.*

48) Thorvaldsen Museum Archiv (=ThM), Bd. 8, S. 589; cfr., App. Doc.

49) La splendida replica eseguita dal Benaglia è ancora conservata nella Galleria di Chatsworth.

50) Nel 1827 il Benaglia diventa insegnante di scultura presso la Scuola del Nudo in Campidoglio. Dal 1826, ogni anno è proposto in qualità di Consigliere per la classe di scultura, tuttavia gli vengono sempre preferiti altri artisti: Pietro Tenerani nel 1826, Adamo Tadolini nel 1831. Il 9 novembre 1834 è eletto finalmente Consigliere, nel 1839 Censore ed il 18 aprile 1845 Cattedratico. Cfr.: AASL, *Miscellanea Congregazioni I*, fasc. 93; *ibid.*, fasc. 11; *Miscellanea Congregazioni II*, fasc. 108; HARTMANN, 1969, *op. cit.*, p. 69.

51) Cfr.: F. MARQUES DOS SANTOS, *As Belas artes no Primeiro Renaido*, in "Estudos Brasileiros", n. 11, Rio de Janeiro 1940, pp. 494-495; W. ALAYA - C. CAVALCANTI, *Dicionario Brasileiro de artistas plasticos*, Bra-

silia 1973, vol. I, *ab vocem*; B. STEINDL, 1994, *op. cit.*, pp. 588-589.

52) Vorrei vivamente ringraziare la dott.ssa Mariza Guimarãs Dias, responsabile della Scultura presso il Museo Nacional de Belas-Artes di Rio de Janeiro, per avermi fornito la fotografia, riprodotta dal catalogo del Museo, dell'opera del Benaglia in Brasile, inv. n. 3042.

53) Per un profilo di questo incisore-scultore si cfr.: ALAYA - CAVALCANTI, 1973, *op. cit.*, vol. I, *ab vocem*.

54) *Ibid.*, p. 214.

55) Per un profilo del pittore si cfr.: M. AMARAL, *Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Portual 2003, vol. VI, pp. 809-812.

56) ASR, *Trenta notai Capitolini*, uff. 11, notaio Apolloni Augusto, vol. 648, c. 132r.

57) Il Tiberino, 12 aprile 1843.

58) ALAYA - CAVALCANTI, 1973, *op. cit.*, p. 214.

59) ThM, Bd. 8, S. 589. Cfr., Appendice Documentaria.

60) Sulla situazione professionale degli artisti nel primo Ottocento, sino al loro inserimento nell'entourage del maestro danese si veda: R. CARLONI, *Scultori-restauratori nella Roma di Thorvaldsen, Giuseppe Franzoni e Lorenzo Moglia*, in ARID, "Analecta Romana Istituti Danici", XXIX, 2003, pp. 175-192.

61) Cfr.: HARTMANN, 1969, *op. cit.*, p. 69.

62) La Società, fondata nel 1829, da un gruppo di artisti italiani e stranieri, svolgeva un ruolo assistenziale favorendo, mediante continue rassegne di opere d'arte, la vendita degli esemplari esposti ed impegnandosi ad acquistare il maggior numero possibile di opere rimaste invendute. Cfr.: V. GOLZIO, *La Società di Amatori e Cultori*, in "Strenna dei Romanisti", XLI, 1980, pp. 228-237.

63) *Catalogo pel mese di marzo delle opere esposte pubblicamente nel Campidoglio della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti l'anno 1831*, Roma 1831, n. 60.

64) S. SPADINI, *Società degli Amatori e Cultori fra Otto e Novecento*, Roma 1998, pp. 3-18.

65) Comunicazione scritta della dott.ssa Hanne Nordahl; cfr.: TESAN, 1998, *op. cit.*, p. 166.

66) Cesare partecipò alla decorazione della galleria del demolito Palazzo Torlonia in Piazza Venezia, per la quale eseguì il *Marte* (1845), oggi conservato presso la GNAM di Roma, e realizzò per il Teatro della villa del Principe Torlonia su via Nomentana, due statue in gesso rappresentanti Sofocle e Mozart (1843). Cfr.: J.B. HARTMANN, *La vicenda di una dimora principesca romana. Thorvaldsen, Pietro Galli ed il demolito Palazzo Torlonia in Roma*, Roma 1967; M. APOLLONI - A. CAMPITELLI - A. PINELLI - B. STEINDL, *Villa Torlonia. L'ultima impresa del mecenatismo romano*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 28-29, numero monografico, 1986; E. DI MAJO, "Ercole e Lica" e le dodici divinità dell'Olimpo dal Palazzo Torlonia alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in G. PAVANELLO (a cura di) *Antonio Canova e il suo ambiente*

artistico fra Venezia, Roma e Parigi, in "Studi di arte veneta", Venezia 2000, pp. 307-325.

67) Il Benaglia compare per la prima volta come membro della Compagnia nel 1833. Cfr.: Il Tiberino, 28 settembre 1833; *Ibid.*, 15 giugno 1833; *Ibid.*, 13 settembre 1833.

68) M.S. LILLI, 1980, *op. cit.*, pp. 94-101, in particolare p. 95.

69) Il Tiberino, 14 aprile 1833, n. 35.

70) *Ibid.*

71) Il Tiberino, 15 aprile 1835.

72) Il Tiberino, 20 febbraio 1836, n. 7.

73) Cfr. F. HASKELL - N. PENNY, *L'antica nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1550-1900*; Torino 1981, pp. 136-138.

74) Cfr.: S. ANDROSOV, *Testa di Paride, in Canova, cit.*, p. 398.

75) Il Tiberino scrive: "Ganimede in riposo tenente nella destra un vaso e una tazza nella sinistra, e coll'aquila ai piedi". La posizione sembra ricordare nella disposizione degli oggetti l'omonima statua realizzata dal Thorvaldsen nel 1816, dalla quale l'opera del Benaglia diverge per la presenza nell'animale ai piedi del giovane e per la posizione di riposo. Cfr. Il Tiberino, 5 aprile 1836.

76) LILLI, 1980, *op. cit.*, p. 96.

77) Il Tiberino, 8 ottobre 1836.

78) "A. X. / ALEXANDRO FALCONIERO/ ET MARIEMNAE LANTE/ PARENTIBUS PIETISSIMIS/ CLARISSIMUS CARD. ARCHIEP. RAVENNAT. POS./ A. MDCCCXLV". Cfr. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma 1876, vol. VIII, p. 46, n. 133.

79) Per la famiglia Lante si cfr.: P. PECCHIAI, *I Lante*, Roma 1966; T. AMAYADEM, *La storia delle famiglie romane*, Bologna 1967, vol. II, pp. 2-4.

80) A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma 1941, p. 785.

81) Devo questa informazione alla dott.ssa Rita Randolfi, che ringrazio per la disponibilità con la quale mi ha fornito tutte le indicazioni riguardanti i Lante e la succitata Fontana, prima dell'intervento dello scultore.

82) Per la storia della scultura e le stime effettuate dai vari scultori si cfr.: R. RANDOLFI, *Albacini, Cades, Ceccarini, D'Este, Landi e Pacetti, e la collezione di sculture dei Lante Vaini della Rovere nel Palazzo di piazza dei Caprettari*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), "Studi sul Settecento Romano", n. 19, 2003, pp. 437-445.

83) Cfr.: B. CIRULLI, *L'attività di committente del cardinal Marcello Lante: un inventario inedito*, in "Roma moderna e contemporanea", n. 1-3, 2001, pp. 315-331.

84) Nelle pagine del periodico si legge: "[...] Il sullodato signor Duca si è dato cura di farla riattare, dandone l'incarico al sig. Prof. Francesco Benaglia, il quale corrispondendo con tutta precisione al desiderio del committente, si è meritato la comune soddisfazione". Si veda, CRACAS, *Notizie del Giorno*, 12 luglio 1838.

85) Cfr.: C. GALASSI PALUZZI, Note

sull'altar maggiore del Gesù, in "Roma", IV, 1927, pp. 248-258; P. PECCHIAI, *Il Gesù descritto e illustrato*, Roma 1952, pp. 207-213; C. CESCHI, *Le chiese di Roma dagli inizi del Neoclassicismo al 1961*, Roma 1963, pp. 81-82.

86) Per un profilo dello scultore cfr.: E. BIANCHI, *Gnaccarini Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, 1998, pp. 428-429; in cui però non è menzionato il lavoro per l'altare della chiesa del Gesù.

87) Archivium Romanorum Societatis Jesu (=ARSI), *Fondo del Gesù*, vol. 1227, fasc. 82=I=I. Il generalato di Padre Roothaan durò dal 1829 al 1853; fu lui ad incaricare l'Accademia di San Luca di bandire il concorso che si tenne nel 1840, per scegliere l'architetto al quale affidare la progettazione del nuovo altare. Tutti i documenti ed i relativi contratti però si riferiscono sempre a Padre Luigi Chierighini, Padre Generale della Compagnia di Gesù, che evidentemente curò tutto l'allestimento.

88) ARSI, *Fondo del Gesù*, vol. 1227, fasc. 82=I=10. Parzialmente segnalato in PECCHIAI, 1952, *op. cit.*, p. 200.

89) *Ibid.*

90) Nel corso delle ricerche effettuate presso l'ARSI, sono emersi inediti aspetti documentari relativi al cantiere del 1840, che saranno oggetto di una prossima pubblicazione da parte di chi scrive.

91) Il Tiberino, 5 aprile 1843.

92) Nonostante la mancanza di documentazione, per la cronologia della tomba siamo stati aiutati dal rinvenimento dell'atto di morte dell'avvocato romano. In base al documento Giovanni Cassio è morto il 6 settembre 1842, nel territorio di Nemi, diocesi di Albano, ed il suo corpo fu tumulato nella chiesa del Santissimo Crocifisso. Purtroppo i sopralluoghi effettuati non hanno dato l'esito sperato, del monumento del Benaglia non v'è rimasta traccia; probabilmente è andato distrutto durante i bombardamenti che hanno colpito i Castelli Romani durante la seconda guerra mondiale. Cfr.: ASR, *Trenta notai Capitolini*, uff. 16, notaio Hilbrat Luigi, vol. 524, cc. 150r-153r, in particolare per l'atto di morte c. 152r; *Ibid.*, uff. 3, notaio Damiani, vol. 650, cc. 140r-147v; *Ibid.*, uff. 11, notaio Apolloni Augusto, vol. 648, cc. 249r-281r.

93) Il Tiberino, 5 aprile 1843.

94) *Ibid.*

95) A Vienna, nella cripta della chiesa di Michaelerkirche (San Michele), si conserva effettivamente un monumento dedicato al celebre poeta, ma la fattura, lo stile e la composizione dell'opera non sono assolutamente neoclassici. Sebbene chi scrive ignori completamente l'autore del monumento (oggi ancora sconosciuto), propone una datazione per l'esecuzione dell'opera, non più tarda negli anni '70 del Settecento.

96) Il Tiberino, 12 aprile 1843.

97) *Ibid.*

98) ASVR, *Parrocchia di San Rocco*, Libro dei morti 1825-1854, c. 195r; ASR, *Trenta notai Capitolini*, uff. 2, notaio Blasi Antonio, vol. 758.

99) CRACAS, *Notizie del Giorno*, 17 settembre 1846.

100) ASR, *Trenta notai Capitolini*, uff. 11, notaio Apolloni Augusto, vol. 648, cc. 127r-147r; cfr. Appendice Documentaria.

101) Cfr.: *Ibid.*, Appendice Documentaria cc. 132 r-147r.

102) *Ibid.*, c. 132 r/v.

103) Non è stato possibile visionare l'inventario dei beni esistenti nella casa di proprietà dei coniugi Benaglia dove dovevano essere collocate altre opere perché, nella succitata casa, la stima non venne effettuata. Si è cercato quindi il testamento di Teresa Labourer, ma le ultime volontà della vedova sono ancora sigillate. Il documento in questione è infatti conservato tra gli inventari e testamenti chiusi dell'ASR, e sebbene ci è stata data la possibilità di leggerlo, ad un controllo più accurato, la documentazione è risultata irreperibile. Ringrazio comunque il personale dell'archivio per la disponibilità.

104) ASR, *notai*, uff. 11, c. 130r.

105) *Ibid.*, c. 132v.

106) ASR, *notai*, uff. 14, c. 662r.

107) F. CARRADORI, *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, Roma 1802, tav. XV.

108) Si confronti, per esempio, l'atelier di Bartolomeo Cavaceppi o il laboratorio gestito in società da Innocenzo Spinazzi e Gioacchino Falcioni. Cfr.: C. PIVA, *La casa bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro dell'antichità che voleva diventare un'Accademia*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 70, 2000, pp. 5-20; R. CARLONI, *Una società tra scultori romani del Settecento. Gessi, bozzetti, frammenti di Innocenzo Spinazzi nella bottega in comune con Gioacchino Falcioni*, in E. DEBENEDETTI (a cura di), "Studi sul Settecento Romano", n. 17, 2001, pp. 95-121.

109) Il Tiberino, 12 aprile 1843.

110) *L'Amore con Lira* fu scolpito inizialmente da Bertel Thorvaldsen come piccola integrazione alle *Grazie* (1817), ma il successo immediato riscosso dal piccolo amore lo convinsero a farne una scultura isolata, replicata più volte per molti committenti. Cfr. E. DI MAJO, *Amore con Lira, in Bertel Thorvaldsen 1770-1844*, 1989, scheda n. 38, pp. 173-174.

111) Il Tiberino, 12 aprile 1843.

112) ASR, *notai*, uff. 11, c. 133r/v.

113) CARRADORI, *op. cit.*, tav. VIII.

114) *Ibid.*, tav. XXI, XXXIII-XXXVII.

115) L. CICOGNARA, *La storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova...*, Venezia 1813-1818.

116) Sull'argomento cfr.: M. MELEO, *L'inventario di Andrea Acquistapace. La vita, le collaborazioni ed il rapporto con Thorvaldsen attraverso nuovi documenti*, in "Analecta Romana Istituti Danici" (ARID), XXXI, 2005, pp. 109-132.

117) Dopo questa data sono registrati molteplici contratti d'affitto che testimoniano la cessata attività della bottega di scultura e la morte di Cesare. Cfr.: Archivio Storico Capitolino (=ASC), *Rubricella Atti Privati*, 15 novembre 1882 "Benaglia Gioacchino e Augusto, Affitto di casa in via delle Orsoline"; *Ibid.*, 12 novembre 1888 "Benaglia Augusto, Affitto in via delle Orsoline".