

ANNE-LISE DESMAS

PAOLO BENAGLIA

LA CARRIERA DI UNO SCULTORE A ROMA NEGLI ANNI TRENTA DEL SETTECENTO

Questo articolo riprende il titolo e sviluppa il contenuto della conferenza data alle giornate di studio dei 15-16 giugno 2001 sul *Gusto antico – gusto moderno – buon gusto*, organizzate da Elisabeth Kieven e John Pinto alla Biblioteca Hertziana di Roma, con la collaborazione

di Olivier Bonfait dell'Accademia di Francia a Roma. La Bibliotheca Hertziana ha gentilmente provveduto per l'occasione alle riprese delle opere in Palestrina. Ringrazio calorosamente Matteo Lafranconi per la rilettura del mio testo in italiano.

INDICE

1. Alcuni nuovi dati biografici	293
2. L'attività di Benaglia nei cantieri del papa Corsini	296
3. Una prima attività con opere in legno e stucco .	302
4. Un artista napoletano e non accademico di San Luca a Roma	309
5. Paolo Benaglia Virtuoso del Pantheon	311
6. Benaglia allievo di uno scultore romano?	311
7. La protezione del cardinale Passeri	312
8. Un artista autore di sole opere monumentali? .	313
9. Lo studio di Paolo Benaglia	315
10. Un'importante commissione per Napoli	316
11. Un'opera dimenticata a Palestrina	319
12. La mancata partecipazione di Benaglia alla decorazione del sepolcro di papa Orsini	322
Appendice documentaria	325
Abbreviazioni e titoli citati più volte	328

Secondo le testimonianze contemporanee scritte su Paolo Benaglia (Napoli, c. 1694 – Roma, 1737), egli era considerato da Niccolò Gabburri un «professore meno che mediocre», da Edme Bouchardon «uno degli scultori meno bravo che ci fosse», e da Francesco Valesio uno «di poco o niun sapere nella sua arte».¹ Sofferinarsi su un artista oggi sconosciuto,² il quale pativa di così poca fama ai suoi tempi, potrebbe pertanto sembrare incongruo. Ciononostante, si deve pure constatare che opere di questo scultore napoletano si trovano non solo su famosi edifici di Roma come la Fontana di Trevi o la basilica lateranense, ma anche in quasi tutte le altre costruzioni erette da Clemente XII come il palazzo della Consulta, la facciata di San Giovanni dei Fiorentini o la cappella Corsini. Questo contrasto tra una quasi onnipresenza dell'artista nei maggiori cantieri edilizi della Roma degli anni '30 del Settecento e i giudizi negativi emessi sul suo conto, riscontrabili con una frequenza perlomeno inconsueta, invita in qualche modo ad interrogarsi su chi fosse di preciso Paolo Benaglia. Le opere conservate e in maggior parte documentate, le testimonianze contemporanee e il ritrovamento di preziose carte d'archivio, tra i quali l'inventario post-mortem, offrono materiale sufficiente non solo per ripercorrere la vita e l'attività artistica dello scultore ma soprattutto per rintracciare elementi che, interpretati in sottili connessioni tra loro, permettono di intravedere in quali condizioni materiali esercitava il suo mestiere, quale mondo artistico frequentava, in che modo e in quale contesto politico e religioso riusciva a ottenere commissioni. Più che stabilire una biografia e un catalogo dell'artista, appare così possibile seguire il percorso particolare di Paolo Bena-

glia, cioè, in modo complessivo, capire lo svolgimento della carriera romana di uno di questi scultori non romani coinvolti negli importanti cantieri pontifici del secondo quarto del Settecento per la maggior parte dei quali, ancora oggi, si può solo associare al nome qualche opera monumentale.

1. Alcuni nuovi dati biografici

Dalla scoperta dei documenti di contabilità dei lavori per la facciata del Laterano si è potuto apprendere che Paolo Benaglia non morì nel 1739, come ripetono erroneamente i dizionari, ma nel marzo del 1737.³ L'atto di morte ritrovato permette di conoscere inoltre la data di nascita dello scultore: morto all'età di 43 anni nel 1737 dovette dunque nascere intorno al 1694.⁴ Un difetto di esattezza è da tenere in conto in questo tipo di documenti: lo scultore, ad esempio, è segnalato in età di 31 anni nel 1727 e di 37 anni in un censimento del 1734.⁵ Ad ogni modo, apparteneva alla stessa generazione di scultori più famosi quali Filippo della Valle (c. 1697–1768), Giovanni Battista Maini (1690–1752) e Bernardino Ludovisi (1694–1749). La sua giovinezza napoletana e la sua prima formazione artistica non sono purtroppo documentate. Rimase almeno fino al 1720 nella sua città natale, anno in cui venne pagato per due *Angeli* (fig. 13) in legno in Santa Maria della Sapienza:⁶ sembra infatti poco probabile che un artista potesse esser chiamato da Roma per una partecipazione così modesta alla decorazione interna della chiesa.

¹ GABBURRI, p. 2123; VALESIO 1978, p. 966; Jules Carnandet, *Notice historique sur Edme Bouchardon...*, Paris 1855, p. 33, lettera di Edme Bouchardon a suo padre da Roma, il 3 settembre 1731: «Cette fontaine [de Trevi] avoit été donnée à faire à un sculpteur des plus mauvais qu'il i eut, sous Benoît XIII. Depuis la mort de ce pape, on a esté si mécontent de cette ouvrage que l'ont a fait cesser ce dit sculpteur, malgré les grande dépençe que l'ont avoit déjà fait».

² Sono stati dedicati a Paolo Benaglia schede biografiche e un articolo: Alberto Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'evo moderno*, Roma 1942, p. 309–10; Oreste Ferrari, «Benaglia (Paolo)», in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 8, Roma 1966, p. 158sg.; Carla Benocci, «Benaglia (Paolo)», in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 8, München e Leipzig 1994, p. 589; BERSHAD 1985 (questo articolo pubblica in realtà un inventario di opere che non sono di Paolo Benaglia, come si spiegherà qui sotto).

³ DESMAS 1998, in particolare p. 784 e nota 69. La data errata di morte nel 1739, indicata nelle schede di Ferrari e Benocci (citate alla nota precedente) è stata ripresa in *Corpus delle Feste a Roma, 2: Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma 1997, p. 417. Si poteva sapere però dal libro di Cesare D'Onofrio, il quale pubblica un pagamento per la Fontana di Trevi alla vedova di Paolo Benaglia, che lo scultore era morto prima del mese di dicembre del 1738 (D'ONOFRIO 1977, pp. 547–49).

⁴ AVR, San Marco, *Libro dei morti*, 1737, 7 marzo, fol. 118v: «Paulus Benaglia Neapolitanus aetatis suae ann. 43 receptis Eccl. sacramentis animae Comm.e munitus et in articulo suae mortis adiutus heri in Comm.e S. M. E. animam Deo redidit et hodie in hac eccl.a sepultus fuit».

⁵ AVR, Santa Maria sopra Minerva, *Libro degli Stati delle anime*, 1727, fol. 49r; Santa Caterina della Rota, *Libro degli Stati delle anime*, 1734, p. 40, n° 148.

⁶ RIZZO 1979, p. 46, e doc. 1–2, p. 54. In questo articolo, Paolo Benaglia è stranamente detto romano.

Non si conosce esattamente l'anno in cui lo scultore si trasferì a Roma. Una testimonianza per provare che Costanza Benaglia, sua sorella, era libera di qualsiasi impegno per sposarsi, informa che quest'ultima arrivò in città nel marzo del 1722.⁷ Vari documenti sembrano dimostrare che i fratelli Benaglia erano molto legati tra loro: sarebbe quindi lecito pensare che questa data fosse quella dell'arrivo nell'Urbe non solo di Costanza ma anche di Paolo e delle altre due sorelle. Di sicuro, lo scultore era a Roma dal 1724 – e a partire da quell'anno che la sua presenza è attestata da diversi lavori di scultura –, e almeno da questa data sembra essersi fissato definitivamente a Roma. Nel 1727, sposò Caterina Venturelli, nata a Roma intorno al 1703 e figlia di Ventura, originario di Todi,⁸ chirurgo di professione, il quale offrì una dote piuttosto modesta di centotrenta scudi.⁹ Il fratello della sposa è ricordato come scultore ma non si sa nulla su quest'artista.¹⁰ La coppia, dopo la celebrazione in San Lorenzo in Lucina, parrocchia di Caterina, abitò nei pressi di Santa Maria sopra Minerva in un appartamento di una casa appartenente al conte Suderini dove fu però censita unicamente per l'anno 1727;¹¹ due anni dopo, si era spostata verso il Tevere, nella parrocchia di San Nicola degli Incoronati dove fu registrata la morte di un figlio che aveva

appena otto mesi.¹² Nel 1728, Paolo Benaglia era stato ammesso tra i Virtuosi del Pantheon: la sua presenza assidua alle congregazioni e gli incarichi che gli furono affidati sembrano dimostrare che rimase fisso a Roma nonostante solo dal 1734 si sia potuto trovare di nuovo traccia dello scultore e sua moglie negli *Stati delle anime* di Santa Caterina della Rota, censiti in una casa della via Giulia.¹³ Avevano allora due gemelle di quattro anni e un maschietto di un anno e, insieme a loro, vivevano le sorelle di Paolo, Anna Maria e Costanza. L'altra sorella, Antonia, aveva lasciato la casa poco tempo prima del censimento sposandosi, il 21 gennaio 1734, con Gennaro Nicoletti,¹⁴ nato a Napoli intorno al 1696 e arrivato a Roma nel 1720.¹⁵ Registrato nella parrocchia dei Santi Celso e Giuliano in qualità di pittore,¹⁶ Gennaro Nicoletti non sembra avere nessuna parentela con un omonimo più conosciuto, Francesco Nicoletti;¹⁷ la sua attività artistica è comunque suggerita da vari pagamenti dalla Camera Apostolica per un quadro destinato alla chiesa di Castel Sant'Elia, vicino Ronciglione, rappresentante *Sant'Antonio abate e san Rocco insieme alla Vergine in gloria con angeli*.¹⁸ Anna Maria Benaglia si sposò invece a maggio del 1736 con Nicola Scagnetti.¹⁹ Napoletano, formatore di mestiere, quest'ultimo lavorò abbastanza regolarmente per

⁷ AVR, notaio Sfaciamonti, uff.I, *Interrogationes*, 1739, 5 maggio, fol. 270v–280r: «la sudetta Costanza è napoletana, e venne in Roma nel mese di marzo 1722». Non sono conservati gli atti dei notai presso i quali furono firmati le interrogazioni e posizioni matrimoniali di Paolo e delle altre due sorelle; non si può quindi sapere quando essi arrivarono di preciso a Roma.

⁸ AVR, San Lorenzo in Lucina, *Libro dei matrimoni 1725–1739*, 1727, 16 marzo, fol. 39r. Si conserva la licenza matrimoniale (stessa parrocchia, n°11.271, 16 marzo 1727) ma non le posizioni e interrogazioni per il matrimonio presso il notaio Gaudenzi.

⁹ ASR, 30 notai capitolini, uff. 32, busta 387, 1727, 15 marzo, fol. 677 e 691, «Dotale 130 m.ta pro D. Paulo Benaglia et D. Catharina Venturelli». Tra i 130 scudi, trenta erano in realtà dati dal convento di Santa Caterina della Rota.

¹⁰ AVR, San Lorenzo in Lucina, *Libro degli Stati delle anime*, 1737, p. 51.

¹¹ AVR, Santa Maria sopra Minerva, *Libro degli Stati delle anime*, 1727, fol. 49r.

¹² AVR, San Nicola degli Incoronati, *Libro dei morti 1726–1805*, fol. 8r, n°77, 1729, 6 ottobre, morte di Giuseppe Tommaso Pietro Benaglia, identificato come figlio di Paolo Benaglia e Caterina Venturelli. È grazie a questo atto che si deduce che l'artista viveva in questa parrocchia, della quale non sono conservati i *Libri degli Stati delle anime*.

¹³ AVR, Santa Caterina della Rota, *Libro degli Stati delle anime*, 1734, p. 40, n° 148 (strada Giulia, casa palazzetta che segue di Monserrato, secondo appartamento). Sono stati controllati i libri degli anni 1727, 1728, 1730 e 1734 (quelli degli anni 1729, 1731 a 1733 e 1735 sono mancanti).

¹⁴ AVR, Santa Caterina della Rota, *Libro dei matrimoni 1709–1743*, 1734, 4 marzo, fol. 47v, n°251, lo sposo, Gennaro Nicoletti, figlio del defunto Antonio napoletano, proviene dalla vicina parrocchia di San Biagio della Pagnotta, via Giulia (parrocchia per la quale non sono conservati i *Libri degli Stati delle anime*). Gli atti del notaio che firmò le posizioni e interrogazioni matrimoniali, Nicola Angelini, non sono conservati.

¹⁵ AVR, notaio Sfaciamonti, uff.I, *Interrogationes*, 1739, 5 maggio, fol. 270v–280r (Gennaro Nicoletti testimonia per lo «stato libero» della sua cognata Costanza Benaglia e informa che è napoletano, figlio del fù Antonio, che ha 43 anni e che è arrivato a Roma nel 1720).

¹⁶ AVR, Santi Celso e Giuliano, *Libro degli Stati delle anime*, 1740, fol. 16v: la coppia viveva allora strada de' Banchi, con un figlio di tre anni.

¹⁷ Architetto e anche pittore, Francesco Nicoletti è noto per gli acquerelli rappresentanti la festa organizzata nel 1729 dall'ambasciatore di Francia, il cardinale di Polignac, per la nascita del Delfino; si veda la scheda biografica da Tommaso Manfredi in CONTARDI/CURZIO 1991, p. 409sg., e Carla Benocci, «Francesco Nicoletti e Paolo Anesi a Villa Doria Pamphili (1748–1758)», in Carlo Marchionni: *architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1988, pp. 209–78.

¹⁸ ASR, Camerale I, Tesoreria generale, *Libri di entrata ed uscita*, vol. 1699, 1735, 15 novembre, p. 226: «sc. 20 m.ta pag.ti con m.to di Mons. Tes.re a Genn.ro Nicoletti pittore a conto di sc. 60 prezzo del quadro da farsi p l'altare magg.re della nuova chiesa del castel S. Elia Ducato di Ronciglione spett.e alla R. C. d'altezza p.mi 15 e larghezza p.9 romani coll'immagine di S. Ant.o Abb.e, S. Rocco, e della Mad.a S.ma in gloria con Angeli attorno a tutte sue spese». Il pittore ricevette altri due pagamenti di 20 scudi il 13 gennaio, e il 31 marzo del 1736 data alla quale il quadro è detto «fatto» (*Ibidem*, vol. 1700, p. 78 e 115); ricevette altri 10 scudi in rimborso di spese fatte per il quadro il 10 gennaio del 1737 (*Ibidem*, vol. 1702, p. 134).

¹⁹ AVR, Santa Caterina della Rota, *Libro dei matrimoni 1709–1743*, 1736, 22 maggio, fol. 52v, n°272. Vissero poi a pochi passi da Antonia e Gennaro Nicoletti, nella parrocchia dello sposo «strada dei Banchi, passato il Banco di Santo Spirito», dove egli aveva la sua «bottega di formatore», (Santi Celso e Giuliano, *Libro degli Stati delle anime*, 1740, fol. 17v, casa 13). Anna Maria ricevette già nel 1732 sussidi dotali dalla Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (non poté riceverli l'anno precedente perché non era in grado di dare la «fede del Battesimo» al momento del controllo): si veda BONACCORSO/MANFREDI 1998, p. 101 e 102.



1. Paolo Benaglia, *Sant'Andrea Corsini mentre distribuisce il pane ai poveri sulla soglia del suo palazzo. Roma, San Giovanni in Laterano, cappella Corsini*

l'Accademia di Francia a Palazzo Mancini: vari pagamenti tra il 1739 e il 1745 attestano che fu incaricato dal direttore Jean-François de Troy di restaurare i calchi dell'Accademia e di formare in gesso per i borsisti numerose statue tra le quali il *Zenone*, la *Flora* e il «nuovo» *Antinoo* del museo capitolino, e il *Caunus e Biblis* del conte Fede.²⁰ La sorella più giovane, Costanza, visse con Antonia prima di maritarsi, nel 1739,²¹ con Giacomo Gonfiantini, sarto.²² Grazie all'eredità di uno zio materno benestante,²³ le tre sorelle Benaglia poterono sposarsi con delle doti non insignificanti: 300

scudi per Antonia e Anna Maria e 230 scudi per Costanza.²⁴ Nessuno degli atti riferisce purtroppo il mestiere di Giovanni Tommaso Benaglia, padre di Paolo e delle sue tre sorelle, deceduto prima del 1727.²⁵

Nel 1736, Paolo Benaglia, allora al culmine della sua carriera e benestante, comprò a giugno una vigna nei dintorni della Porta Salaria di un valore di 930 scudi²⁶ e ad ottobre una casa nella parrocchia di San Marco, vicina a Palazzo Venezia, con due botteghe sormontate da due appartamenti

²⁰ Parigi, Archives nationales de France, O¹ 1947¹⁶ a O¹ 1947²⁴.

²¹ AVR, Santi Celso e Giuliano, *Libro dei matrimoni 1733-1755*, 1739, 7 maggio, fol. 33v. Si veda anche a nota 7.

²² AVR, Santo Stefano in Piscinula, *Libro degli Stati delle Anime*, 1740, casa 214: la coppia è censita nella parrocchia dello sposo, piazza dell'Orologio dietro la Chiesa Nuova, con un figlio di un mese (era vicina quindi alle altre due sorelle Benaglia). ACR, Archivio urbano, sez. 58, prot. 35, 21 e 28 luglio 1760, eredità di Giacomo Gonfiantini.

²³ ACR, Archivio urbano, sez. 23, prot. 83, 1769, fol. 409-413, 452-455.

²⁴ ASR, 30 notai capitolini, uff. 32, busta 414, 1736, 14 maggio, fol. 54 e 67, dote di Anna Maria Benaglia, (300 scudi tra cui 25 offerti dalla congregazione dei Virtuosi del Pantheon). ACR, Archivio urbano, sez. 42, prot. 148, 1734, 2 gennaio e 14 aprile, dote di Antonia Benaglia (300 scudi); sez. 39, prot. 76, 1739, 6 maggio, dote di Costanza Benaglia (230 scudi).

²⁵ È detto morto nell'atto di matrimonio di Paolo Benaglia.

²⁶ ASR, 30 notai capitolini, uff. 13, 1736, 30 giugno, busta 526, fol. 67-72, vendita da Antimo Paolini a Paolo Benaglia di una vigna posta fuori Porta Salaria, grande diciannove e mezzo pezze, con una casetta di tre stanze, un tinello grande e un tinello piccolo con cisterna e pozzo.

per un valore di 2 800 scudi.²⁷ Ma tragicamente, nemmeno sei mesi dopo averne preso possesso,²⁸ morì in questa dimora il 6 marzo 1737.²⁹ Fu sicuramente vittima di una malattia contagiosa poiché nemmeno due mesi più tardi moriva anche la sua ultima figlia, Rosa, nata solo mezzo anno prima.³⁰ La famiglia Benaglia rimase in quella casa fino al 1741³¹ data in cui la madre, tutrice dei suoi figli, decise di venderla a Camillo Pamphili.³² La morte troppo precoce che «portò a miglior vita» Paolo Benaglia mise improvvisamente fine alla sua carriera, la quale si era quindi svolta nel breve intervallo di una ventina d'anni, e interruppe un'attività che si era in realtà intensificata di recente, sotto il pontificato di Clemente XII.

2. L'attività di Benaglia nei cantieri del papa Corsini

Paolo Benaglia fu in effetti coinvolto nella decorazione scultorea di quasi tutti i cantieri promossi a Roma dal papa fiorentino Clemente XII Corsini eletto nel 1730 dopo la morte di Benedetto XIII;³³ l'artista si trovò così a realizzare tra gli anni 1733–1736 non meno di due grandi bassorilievi in marmo e sei statue monumentali, alcune in travertino, altre in marmo.

La prima commissione che lo scultore ottenne fu proprio per la cappella familiare che il pontefice fece erigere nel Laterano dal suo architetto prediletto, Alessandro Galilei:³⁴ gli fu affidata la realizzazione di uno dei quattro grandi bassorilievi in marmo che sormontano le nicchie delle pareti laterali della cappella e che rappresentano alcuni miracoli di sant'Andrea Corsini. Insieme ai due francesi Lambert-Sigsbert Adam e Pierre de L'Estache e al romano Pietro Bracci, Paolo Benaglia partecipò quindi a una delle parti più prestigiose della decorazione la quale, oltre ai ritratti del papa e del cardinal nipote per le loro tombe e alle statue delle virtù nelle nicchie, contava anche bassorilievi in stucco intorno alle finestre e sotto la cupola. Mentre tutto il programma decorativo della cappella con la scelta degli artisti era stato previsto in un chirografo firmato dal papa a gennaio del 1733, i pagamenti permettono di precisare che nell'agosto seguente lo scultore aveva finito la sua opera.³⁵ La scena (fig. 1), che raffigura *Sant'Andrea Corsini mentre distribuisce il pane ai poveri sulla soglia del suo palazzo*,³⁶ dimostra quanto lo scultore era al suo agio nell'esercizio del rilievo. La composizione è molto chiara e scava lo spazio grazie alla prospettiva degli elementi architettonici sul fondo e alla disposizione molto abile delle figure su diversi piani; la gestualità dei personaggi e l'attenzione ai dettagli dei vestiti o alle fisionomie dei volti rendono la scena storica e dinamica. Lo scultore napoletano realizzò un rilievo che, oltre a provare una perfetta maestria tecnica, si fonde stilisticamente nella decorazione scultorea della cappella. L'opera di L'Estache, scultore che rimase totalmente estraneo all'arte romana contemporanea, stona invece con una maniera classicheggiante propria del primo stile di Versailles.³⁷ E se la scena scolpita dal più giovane francese Adam mostra come egli fu influen-

²⁷ ASR, 30 notai capitolini, uff. 29, 1736, 5 ottobre, busta 363, fol. 568–573 e 586–591, vendita da Giorgio Placco (rinomato in qualità di «intagliatore e gettatore di caratteri» come viene definito in vari documenti stampati) a Paolo Benaglia di una casa (vedere anche una quietanza il 20 novembre, *ibidem*, fol. 690–693 e 705–707).

²⁸ *Ibidem*, fol. 689 (1736, 29 novembre).

²⁹ Si veda alla nota 4.

³⁰ AVR, San Marco, *Libro dei morti*, 1737, 20 aprile, fol. 120r.

³¹ AVR, San Marco, *Libro degli Stati delle anime*, 1737, fol. 133v–134r, casa 11, famiglia 14: Caterina Venturelli vedova Benaglia (33 anni) vive con i suoi figli, Alessandra e Maddalena (gemma, 7 anni), Vincenzo (4 anni), Maria Angela (2 anni) e Rosa (senza indicazione di età), e con suo fratello Francesco Venturelli (23 anni) e sua cognata, Costanza Benaglia (zitella, 31 anni).

³² ASR, Notai del Tribunale delle Acque e delle Strade, 1741, 13 aprile, busta 147, fol. 770–775 e 840–848, vendita da Caterina Venturelli al cardinale Pamphilj per 2 840 scudi e 44 baiocchi (referenza data per la perizia dell'architetto Gregorini, in CONTARDI/CURZIO 1991, p. 468). Il cardinale Pamphilj aveva comprato l'anno precedente il palazzo adiacente a quello della marchesa Clemenza Corsini Palombara. Per il pagamento finale, si veda ASR, Notai dell'Auditor Camerae, 1741, 31 luglio, busta 1918, fol. 89–91 e 118–120. Alexandre Maral mi ha gentilmente segnalato che la vedova abitava nel 1777 nella parrocchia di San Nicola in Arcione (AVR, *Libri degli Stati delle anime*, p. 127); aveva probabilmente seguito suo figlio che si era sposato nel 1758 con una donna di questa parrocchia (San Giovanni dei Fiorentini, *Libro dei matrimoni 1747–1800*, fol. 60r, 1758, 25 novembre).

³³ Per una storia dell'architettura a Roma sotto il papa Corsini, si veda con bibliografia precedente, Elisabeth Kieven, «Lo stato della Chiesa». Roma tra il 1730 e il 1758», in CURZIO/KIEVEN 2000, vol. 1, pp. 184–209.

³⁴ *Ibidem*; si veda anche Elisabeth Kieven, «Galilei Alessandro», in *The Dictionary of Art*, New York e London 1996, vol. XII, p. 6–9, ed eadem, scheda in CONTARDI/CURZIO 1991, p. 377sg.

³⁵ Per il chirografo: ASF, Carte Galilei, filza 14, ins. 1, c. 49–50, pubblicato in Elisabeth Kieven, «Überlegungen zu Architektur und Ausstattung der Cappella Corsini», in *L'Architettura da Clemente XI a Benedetto XIV. Pluralità di Tendenze*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1989, p. 69–91, in particolare p. 87–88. Per i pagamenti a Paolo Benaglia del 16 marzo (50 scudi), 29 aprile (100 scudi) e 14 agosto (250 scudi): ASF, Carte Galilei, filza 14, ins. 1, fol. 9v. Si veda anche Filippo Caraffa, «La Cappella Corsini nella Basilica Lateranense (1731–1799)», *Carmelus*, 21 (1974), pp. 281–338, in particolare p. 298, 299, 301.

³⁶ «Per lo più egli stesso se ne stava alla porta del palazzo a sedere, per distribuire da se medesimo il pane», si veda Sigismondo Coccapani, *Vita di Sant'Andrea Corsini fiorentino, carmelitano, vescovo di Fiesole, raccolta da processi fatti per la sua Canonizzazione, e da molti provati autori*, Firenze 1683, p. 23.

³⁷ Anne-Lise Desmas, «Pierre de L'Estache (1688 ca.–1774): un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux», *Studiolo, revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 1 (2002), pp. 105–48. Per uno studio stilistico dei bassorilievi e le loro illustrazioni, si veda a p. 114sg.

2. Paolo Benaglia, *Fama*. Roma, palazzo della Consulta



3. Paolo Benaglia, *Fama*. Roma, palazzo della Consulta



zato dall'arte seicentesca romana, alcune parti maldestre lasciano intravedere che l'artista non superò perfettamente la prova del rilievo. In ogni modo, senza forse poter competere con l'opera di un Pietro Bracci, la scena scolpita da Paolo Benaglia appare senza riserva degna di ornare la prestigiosa cappella Corsini.

Alla fine di questo stesso anno 1733, l'artista era già stato scelto per un'altra decorazione: le due *Fame* reggisterma sul frontespizio del nuovo palazzo della Consulta eretto

piazza del Quirinale dall'architetto fiorentino Ferdinando Fuga.³⁸ I dizionari, ripetendo spesso il Riccoboni,³⁹ datano sempre del 1739 quest'opera ma un documento rintracciato

³⁸ Su Ferdinando Fuga, si veda soprattutto *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento*, (cat. mostra), a cura di Elisabeth Kieven, Roma 1988.

³⁹ Si veda la bibliografia della nota 2.



4. Paolo Benaglia, *Fama*. Roma, Fontana di Trevi



5. Paolo Benaglia, *Fama*. Roma, Fontana di Trevi

da Aldo Agosteo e Aldo Pasquini corregge l'errore.⁴⁰ Un contratto del novembre 1733 con un trasportatore incaricato da Carrara di «condurre e consegnare in questo suo presente viaggio in Roma e sulla Ripa al signor Paolo Benaglia [...] cinque pezzi di marmi bianchi» permette di dedurre che il gruppo fu incominciato alla fine di quell'anno mentre la firma sul retro indica che l'opera era finita un anno dopo: «Paolo Benaglia neap. fecit 1734».⁴¹ Il gruppo fu messo in opera l'8 aprile del 1735 come si legge nel diario di Valesio a questa data: «si scoperse oggi l'arma del papa posta su la cima del palazzo della Consulta con le due

statue delle Fame».⁴² La datazione errata del 1739 comunemente menzionata per l'opera di Benaglia (il quale, comunque, era allora già deceduto da due anni) risulta forse da una confusione con quella delle due statue della *Giustizia* e della *Religione*: questo gruppo di Filippo della Valle fu infatti realizzato dopo il compimento del palazzo della Consulta.⁴³ Era stato quindi affidato a Benaglia ciò che era in origine l'unica decorazione scultorea della facciata oltre ai trofei militari sui frontoni, scolpiti da della Valle.⁴⁴ Le due *Fame* si posano con eleganza sulla balaustrata (fig. 2–3). La posizione del loro corpo, il movimento delle braccia e delle gambe, la gonfiatura dei panneggi, con un grande drappo intorno alle figure sopra un vestito in un tessuto più leggero stretto sotto il petto, danno l'impressione di figure in volo; la composizione, malgrado la diversità dei movimenti e la

⁴⁰ Aldo Agosteo e Aldo Pasquini, *Il Palazzo della Consulta nell'arte e nella storia*, Roma 1959, p. 39. Tutti i conti al Benaglia si trovano nell'Archivio Segreto Vaticano, Palazzo Apostolico, Computisteria, vol. 993, si veda soprattutto la nota delle spese per le statue fatta il 27 aprile 1735 (conto n° 341): risulta che lo scultore fu pagato 7 300 scudi (fra i quali 3 269 per la spesa in marmi e trasporti).

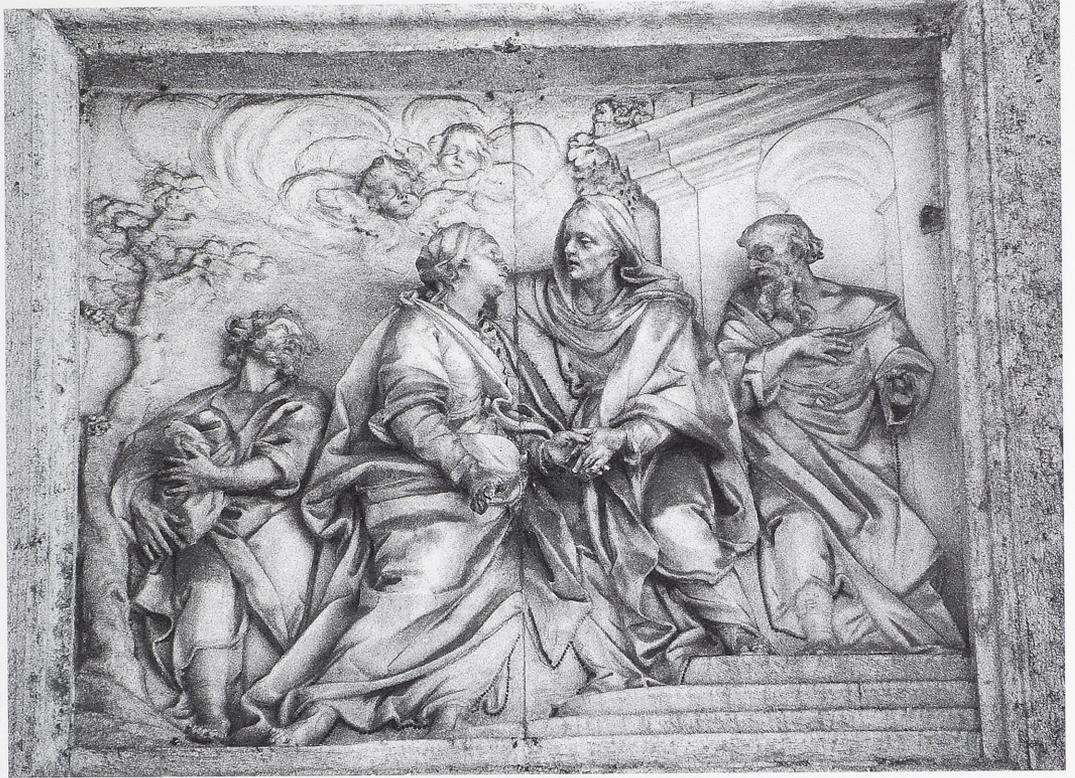
⁴¹ Guglielmo Matthiae, *Ferdinando Fuga e le sue opere romane*, Roma 1952, p. 71.

⁴² VALESIO 1979, p. 776.

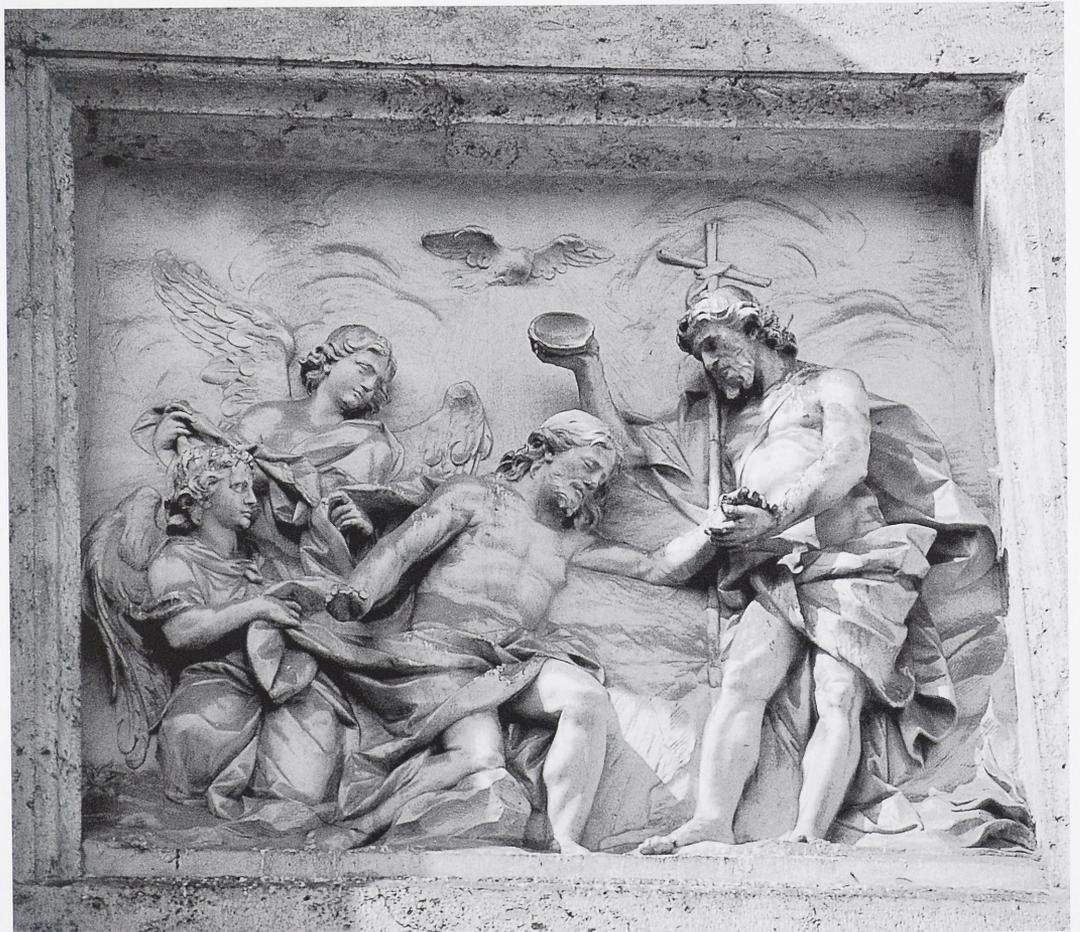
⁴³ MINOR 1997, cat. 23, pp. 168–70, e doc. XX, p. 289.

⁴⁴ *Ibidem*, cat. 20, pp. 151–56.

6. Paolo Benaglia, *La Visitazione*. Roma, San Giovanni dei Fiorentini



7. Pietro Bracci, *Il Battesimo di Cristo*. Roma, San Giovanni dei Fiorentini



molteplicità delle pieghe, è leggibile senza difficoltà dal basso. Il marmo è scolpito con grande cura e precisione come dimostrano alcuni dettagli nei vestiti o anche nelle ali.

Si ritrovano le stesse qualità plastiche nelle altre due *Fame* che quasi contemporaneamente lo scultore ebbe a realizzare per la Fontana di Trevi (fig. 4–5), tra l'ottobre del 1734 e la fine del 1736. Infatti, mentre il compimento della parte inferiore della fontana avvenne solo nel 1762, le statue superiori delle quattro *Stagioni*, affidate a Francesco Queirolo, Bernardo Ludovisi, Bartolomeo Pincellotti e Agostino Corsini presero posto nel 1735 e l'arma Corsini intagliata da Giuseppe Poddi e Francesco Pincellotti e sostenuta dalle due *Fame* di Benaglia fu messa in opera a dicembre del 1736.⁴⁵ A quattro anni dalla sospensione dei lavori per la Fontana nel 1730, lo scultore napoletano non veniva dunque scartato dal cantiere al quale aveva lavorato sotto Benedetto XIII ma coinvolto nella decorazione della nuova fabbrica.

Ad aprile del 1735, Benaglia fu chiamato su un altro cantiere intrapreso dal papa e affidato ad Alessandro Galilei: la facciata di San Giovanni dei Fiorentini. Oltre alle statue di santi posti sulla sommità, i principali elementi scultorei della facciata consistono in grandi bassorilievi di marmo collocati sopra le porte d'ingresso che rappresentano cronologicamente da sinistra a destra scene della vita del Battista: *La Visitazione* da Benaglia (fig. 6), *Il Battesimo di Cristo* da Pietro Bracci (fig. 7), *La Predicazione* da Filippo della Valle (fig. 8) e *La Decollazione* da Domenico Scaramucci (fig. 9).⁴⁶ Il rilievo che Benaglia realizzò, secondo i pagamenti, tra luglio e ottobre del 1735, è di una composizione molto abile nella quale le figure, disposte su un semi cerchio, si muovono con grande agiatezza nello spazio; fu forse ispirata dalla tela di Maratti in Santa Maria della Pace visto che la disposizione, i gesti e le veste dei personaggi scolpiti nel marmo sono molto vicini a quelli della parte destra del quadro del pittore. Anche grazie all'attenzione per la fisionomia dei diversi protagonisti e alla cura data agli elementi decorativi o ai panneggi, il rilievo di Benaglia, a differenza di

quello molto debole di Scaramucci, non si distingue in confronto alle scene vicine di Bracci e della Valle, i quali erano annoverati tra i migliori scultori di Roma.

Come la maggioranza degli artisti che avevano partecipato alla decorazione della cappella Corsini, Paolo Benaglia lavorò per il grande cantiere del nuovo portico del Laterano eretto anch'esso da Alessandro Galilei. Fu tuttavia l'unico scultore a ricevere la commissione non di una ma di due statue monumentali e quello scelto per la statua più importante sia per la sua iconografia sia per la sua posizione centrale, quella del *Santissimo Salvatore* (fig. 10). Rispettando il termine fissato dall'apoca firmata da tutti gli scultori il 19 agosto 1734, Paolo Benaglia realizzò in otto mesi le due statue, fra l'estate del 1735 e la primavera del 1736.⁴⁷ Il *Santissimo Salvatore* è stato molto restaurato ma si impone al centro della balaustrata in un atteggiamento maestoso, dando l'impressione di aver appena teso il braccio in avanti: il busto di Cristo emerge da un ampio pannello scolpito con pieghe molto profonde le quali non solo assicurano la leggibilità della scultura vista da lontano ma partecipano anche al dinamismo del movimento che si è voluto dare a questo Salvatore benedicente. La silhouette del *Sant'Ambrogio* (fig. 11), la terza statua alla destra del *Salvatore*, forma una leggera curva molto elegante; la gestualità dignitosa delle braccia e delle mani che reggono rispettivamente il libro e il pastorale, l'inclinazione della testa e il trattamento del viso barbuto del dottore anziano gli conferiscono un'aria pensierosa e solenne. Questa statua appare così come un degno pendant della sua simmetrica, il *Sant'Agostino* di Bernardino Ludovisi. Mentre i *Dottori* posti agli angoli si distinguono per la loro postura rigida e la scarsa invenzione e cura con la quale furono scolpiti, le opere del Benaglia insieme alle altre statue poste al centro della balaustrata fanno senza dubbio parte di quelle più riuscite tra le quindici che coronano la facciata (fig. 12).

Sotto il pontificato Corsini, Paolo Benaglia ricevette quindi commissioni per tutti i maggiori cantieri allora in corso e per opere quasi mai secondarie ma che sono invece tra le più importanti nella decorazione scultorea di questi edifici. Egli seppe rispondere a questa richiesta in modo più che soddisfacente: riuscì a rispettare le scadenze imposte, creò delle opere che si inseriscono perfettamente nell'architettura che devono ornare, che si fondono stilisticamente con quelle di artisti più importanti e che risultano di un'invenzione e di una realizzazione artistica non di primo rango ma di ottimo livello. In ogni modo, le opere sopraccitate

⁴⁵ John A. Pinto, *The Trevi Fountain*, New Haven e London 1986, p. 150. Per i pagamenti agli scultori, doc. 22 p. 264, doc. 24 p. 265 e doc. 41, p. 267. VALESIO 1979, p. 919, indica alla data del 17 dicembre del 1736 che «è stata posta l'arma» sulla Fontana. Paolo Benaglia ricevette 300 scudi per il marmo il 5 ottobre 1734, e fu poi pagato per il suo lavoro, 100 scudi il 21 marzo e poi il 18 maggio 1736 e per saldo finale 200 scudi il 7 febbraio 1737 (si veda ASR, Acquadotti Urbani, Acqua Vergine, vol. 634, fol. 47, 79, 93, 97 e 115).

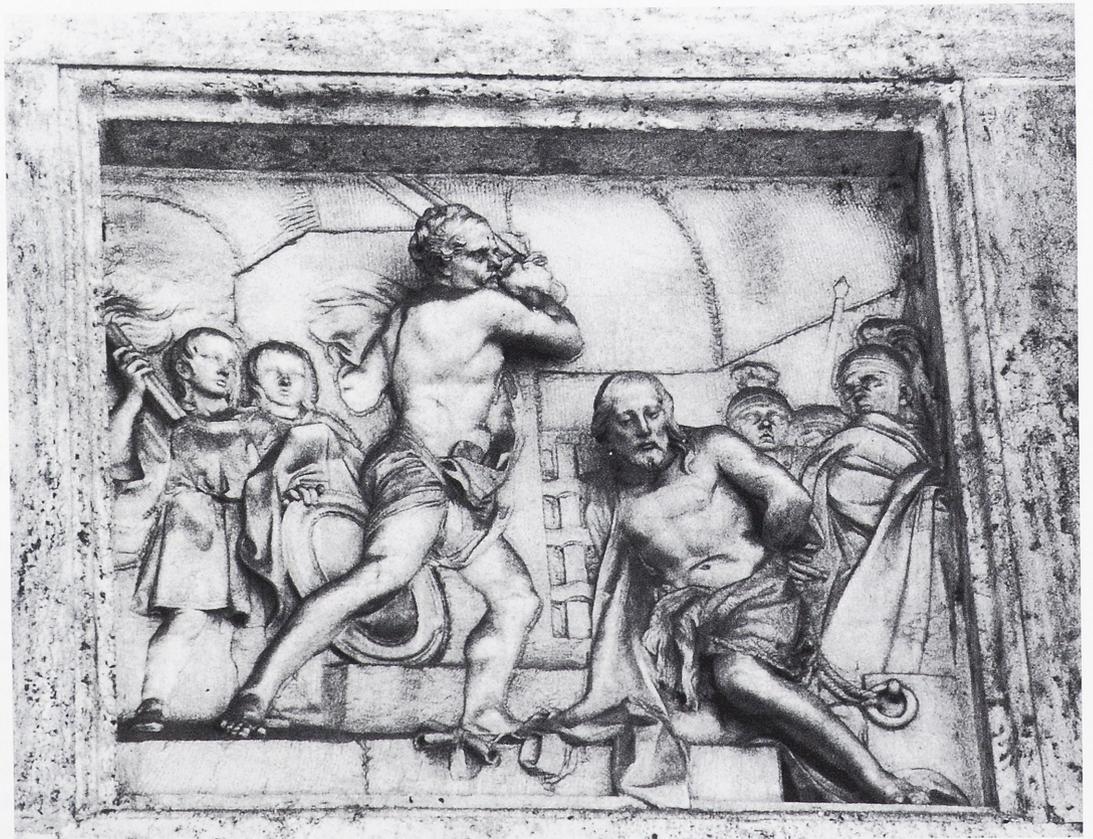
⁴⁶ Si veda Vittorio Moschini, «Documenti sulla scultura della facciata di San Giovanni dei Fiorentini», *Roma*, 3 (1925), pp. 269–72; Emilio Rufini, *San Giovanni dei Fiorentini*, Roma 1957, p. 34; *Via Giulia, una utopia urbanistica del '500*, a cura di Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro e Manfredo Tafuri, Roma 1973, p. 253. Lo scultore fu pagato 100 scudi il 18 luglio 1735 e 200 scudi per saldo il 14 ottobre prossimo (Roma, Arciconfraternità di San Giovanni dei Fiorentini detta della Pietà, Archivio, vol. 239, n° 410 e 431).

⁴⁷ Per uno studio approfondito della decorazione della facciata lateranense, si veda DESMAS 1998, e per i pagamenti a Benaglia *ibidem*, p. 792. Sulla storia del concorso per la facciata si veda soprattutto Elisabeth Kieven, «Il ruolo del disegno: il concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano», in CONTARDI/CURZIO 1991, p. 78–123.

8. Filippo della Valle, *La Predicazione*. Roma, San Giovanni dei Fiorentini

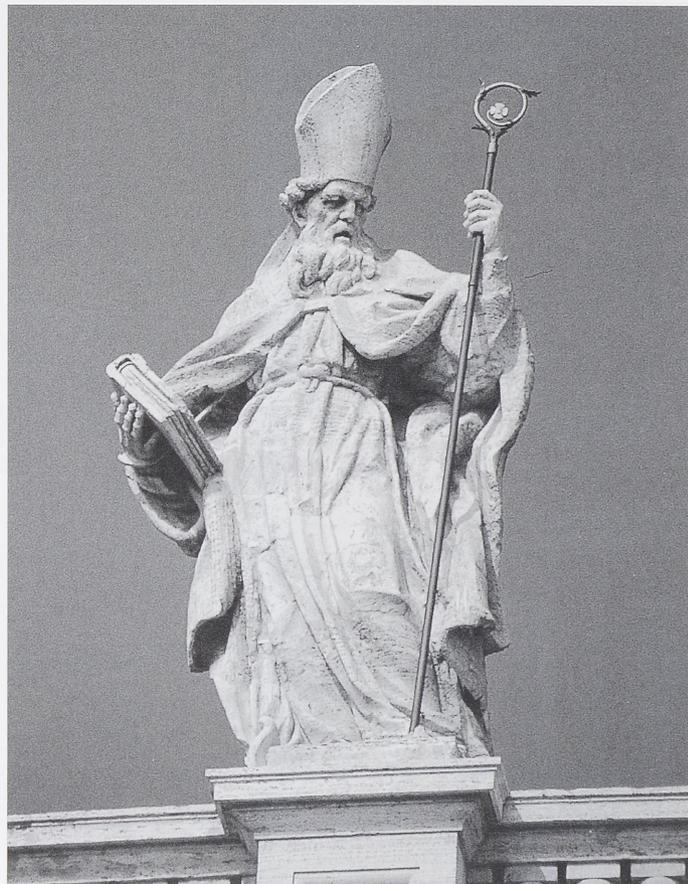


9. Domenico Scaramucci, *La Decollazione*. Roma, San Giovanni dei Fiorentini





10. Paolo Benaglia, *Santissimo Salvatore*. Roma, *San Giovanni in Laterano*



11. Paolo Benaglia, *Sant' Ambrogio*. Roma, *San Giovanni in Laterano*

dimostrano chiaramente che Paolo Benaglia non era «uno degli scultori meno bravo che ci fosse» e non permettono affatto di spiegare i giudizi negativi di cui fu vittima l'artista.

3. Una prima attività con opere in legno e stucco

Malgrado il loro carattere laconico, si nota in che modo insolito le critiche fatte dall'abate Francesco Valesio sul conto di Paolo Benaglia a proposito del cantiere della Fontana di Trevi intrapreso sotto Benedetto XIII puntano su uno stesso particolare: non alludano specificamente a qualche opera dell'artista ma al materiale col quale lo scultore ebbe l'abitudine di lavorare durante il suo primo periodo di attività.

In una di queste notizie, Valesio presenta Paolo Benaglia come «napolitano, già intagliatore di legname, onde può arguirsi come sia per riuscire questa opera [la Fontana di Trevi]». ⁴⁸ Sebbene appaia strano che i romani potessero conoscere gli antecedenti napoletani dello scultore, in effetti,

⁴⁸ VALESIO 1979, p. 94, 29 luglio 1729.

la prima opera conosciuta dell'artista, la quale risale al 1720, è in legno. Il 9 aprile di quell'anno, lo scultore fu pagato per due angeli da modello in creta e un mese più tardi, il 6 maggio, per due angeli di legno da porre sul frontone dell'altare maggiore nella chiesa di Santa Maria della Sapienza a Napoli. ⁴⁹ Lo scultore, come risulta dai conti, seguì un disegno dell'architetto Giovanni Battista Nauclerio, responsabile della decorazione del coro; si riscontrano tuttavia in ambedue gli *Angeli* alcune delle caratteristiche che distin-

⁴⁹ RIZZO 1979, soprattutto a p. 46, e doc. 1-2, p. 54: Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco dello Spirito Santo, *Giornale di Cassa*, Matr. 1069, 9 aprile 1720, p. 261: «Ducati 10 [...] a Paolo Benaglia Scultore a conto di 60 per 2 Angeli di rilievo da lui presi a fare da collocare nel frontespizio dell'Altare Maggiore della Chiesa del monastero della Sapienza con darsi solamente il legname apparecchiato e li due Angeli li debba fare in conformità del modello da lui fatto in creta et approvato [...] da consegnarsi nel termine di mesi 2 decorrenti da 4 del corrente». *Ibidem*, 6 maggio 1720, p. 329: «Ducati 10 [...] a Paolo Benaglia scultore, disse a comp. di 30 ed a conto di 60, intero prezzo di tre Angeli di legname sta facendo per il frontespizio dell'Altare della Chiesa del Monastero della Sapienza in conformità del disegno e modello dell'ing.re Giovan Battista Nauclerio». Il nome di Benaglia per le statue viene citato da SIGISMONDO 1788, t.I, p. 168.



12. Roma, San Giovanni in Laterano, statue sulla balastrata della facciata

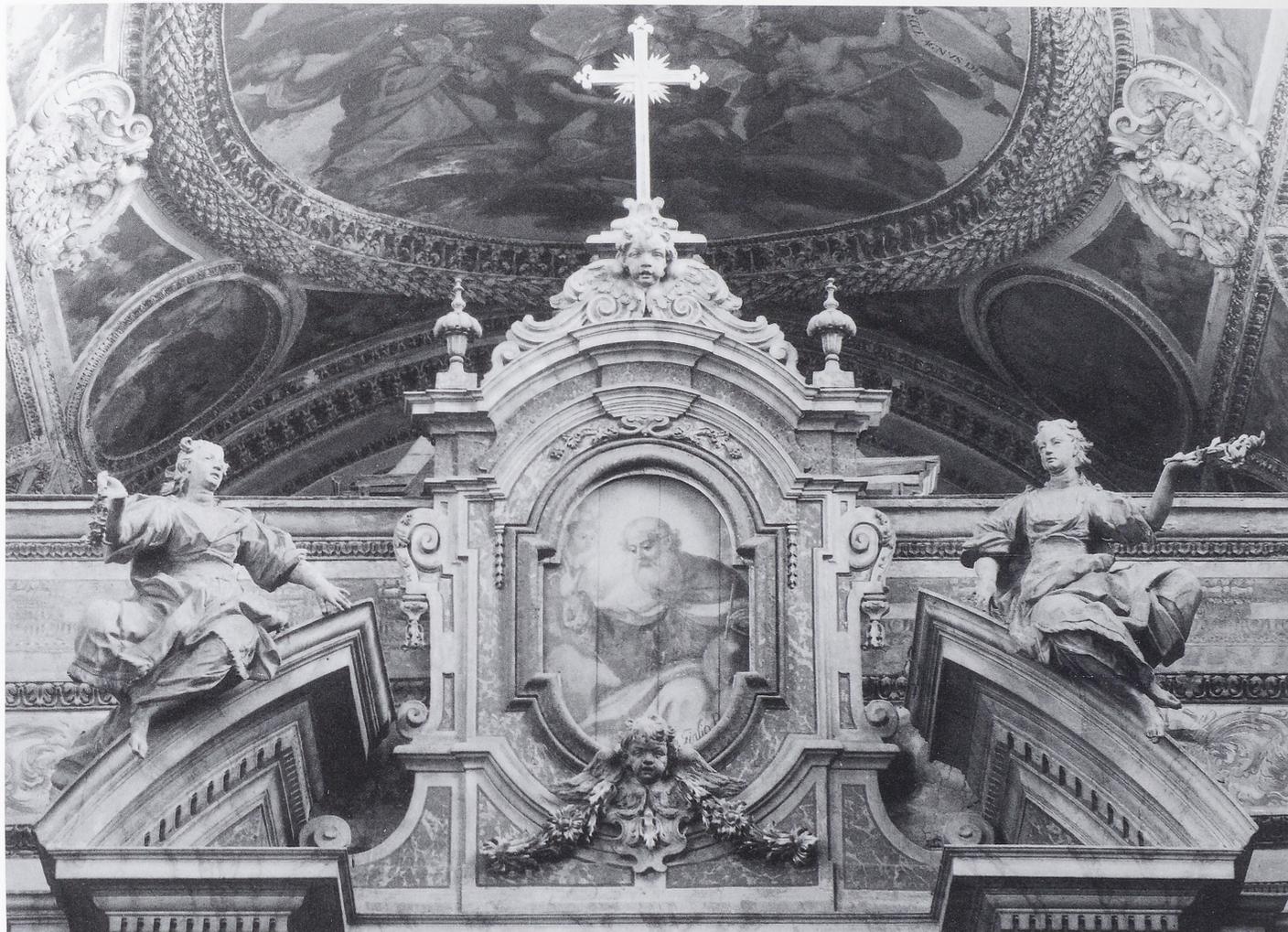
guono le opere di Paolo Benaglia (fig. 13): viso delle figure ovale con occhi a mandorla sotto delle palpebre salienti, bocca piccola e mento tondo su un collo lungo e grasso, vestiti di stoffa pesante con maniche ampie ammucciate sulle braccia e panneggi con pieghe profonde e geometriche, o ancora movimenti nervosi delle gambe con lunghi piedi. Questi grandi *Angeli*, la cui gestualità è forse un po' rigida ma che animano con eleganza il frontone dell'altare, sono indubbiamente, quale che sia il loro materiale, opere di un artista scultore, capace di concepire e elaborare figure tridimensionali, che non merita quindi la denominazione volutamente peggiorativa di Valesio.

Un'altra citazione nel diario dell'abate accenna a «un certo scultore napoletano Paolo Benaglia, che ha servito il papa [Benedetto XIII] ne' stucchi». ⁵⁰ Le prime commissioni

romane conosciute dell'artista riguardano, è vero, opere in stucco o gesso. Nel 1724–1726 Benaglia realizzò, come viene ricordato dal Titi, un bassorilievo in stucco del *Battesimo di Cristo*, nella prima cappella della navata destra a Santa Maria sopra Minerva, ma nessuna testimonianza scritta o visiva permette di giudicare l'opera perduta. ⁵¹

⁵⁰ VALESIO 1978, p. 966.

⁵¹ Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura nelle chiese di Roma (1674–1763)*, a cura di Bruno Contardi e Sergio Romano, vol. 1, Firenze 1987, p. 88 (F 740). Joachim-Joseph Berthier, *L'église de la Minerve à Rome*, Roma 1910, p. 60. Mario Rotili, *Filippo Raguzzini e il rococò romano*, Roma [1952], p. 31sg. Giancarlo Palmerio e Gabriella Villetti, *Storia edilizia di Santa Maria sopra Minerva in Roma 1275–1870*, Roma 1989, p. 147.



13. Paolo Benaglia, *Angeli*. Napoli, S. Maria della Sapienza

Paolo Benaglia fu inoltre coinvolto nella decorazione della navata di San Pietro per la canonizzazione, avvenuta nel dicembre 1726, di otto santi: Toribio Morgrovejo, Giovanni della Marca e Agnese di Montepulciano il 10 dicembre, Pellegrino Laziosi, Giovanni della Croce e Francesco Solano il 27 seguente e Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka l'ultimo giorno dell'anno. Dal mese di giugno precedente, Paolo Benaglia era stato prescelto per la decorazione scultorea dai

domenicani (la santificazione di Agnese di Montepulciano era sostenuta dall'ordine dei predicatori), e a luglio gli era stata affidata la realizzazione, secondo modelletti che l'artista aveva esibiti, di dodici statue, quelle degli otto santi per le nicchie della navata e quelle delle quattro virtù cardinali per il «soglio pontificio»: ⁵² le descrizioni della cerimonia precisano che la *Prudenza* e la *Giustizia* affiancavano il trono mentre la *Temperanza* e la *Fortezza* erano disposte sul

⁵² ASN, *Monasteri soppressi*, Santa Caterina a Formiello, vol. 1680, fascicolo intitolato «Nota delle spese occorse in Roma per le solenne canonizzazioni di santi» [non vi sono riportate tutte le spese]. Stesse notizie che riguardano le decisioni delle congregazioni nell'AGOP, X, 80, fol. 13. «Contratto» dello scultore: «Con la presente da valere come se fosse Instrom.o rogato p.mano di pub.o notaro mi obbligo nella più ampla forma della R. Cam.a Ap.lica di fare n. dodici statue di stucco, con vestimento di canavaccio a tt.e mie spese, e fattura, compresi i zoccoli, et armature e cioè n° 8 rappresentanti li otto santi da canonizzarsi secondo i modelletti esibiti all'Ill.ma e Rev.ma Congregazione deputata sopra gl'affari economici delle pross.me canonizzazioni, da porsi d.e statue nelle otto

nicchie della gran nave di mezzo della Basilica Vaticana, secondo la misura che sarà data dal S. Caval. Ant.o Valerij Architetto deputato a quest'effetto e n° quattro statue rappresentanti le Virtù che andaranno collocate nel gran soglio pontificio parim.e p. quello che riguarda l'altezza e collocazione di loro stare alla dettatura di d.S.r Caval. Valerij quali dodici statue da farsi in tutto come sopra mi obbligo di darle finite, terminate e perfettionate p. tutto li 20 nov. pross. p. il prezzo di scudi quaranta p. ciasched.a statua così concordato e stabilito nella congreg.e particolare tenuta li 9 corr.te e così m'obbligo in tutto e p. tutto come sop.e non altrim. Roma q. di 14 lug. 1726. Io Pavolo Benaglia scudore mi obico quado e sopra mano propria», AGOP, X, 80, fol. 64.

recinto semi circolare intorno al coro.⁵³ Risulta dai documenti conservati che il lavoro di Benaglia non si limitò all'esecuzione di queste statue. Infatti, lo scultore fu anche pagato «per havere restaurato quattro figure del 1712 le quali sono state accomodate le dita e panni et altre cose, che bisognavano».⁵⁴ Al 1712 risaliva l'ultima canonizzazione, e l'architettura della decorazione in San Pietro era già stata affidata allo stesso Antonio Valeri, ciò che spiegherebbe questa insolita riutilizzazione nel 1726 di statue della precedente cerimonia, le quali erano state quindi conservate per più di dieci anni. Le «quattro figure» restaurate da Paolo Benaglia e disposte nelle nicchie del transetto corrispondevano alle statue dei quattro santi canonizzati,⁵⁵ realizzate da i due scultori allora coinvolti nell'impresa: *Sant'Andrea Avellino* e *Santa Caterina da Bologna* da Bernardino Cametti e *San Pio V* e *San Felice da Cantalice* da Pierre Legros.⁵⁶ Inoltre, i «cartapistari» che realizzarono per le nicchie della navata sedici cornucopie e altrettanti putti, dovettero eseguirli «secondo il modello fatto dal sig. Paolo Benaglia scultore sotto la direzione del sopra nominato [architetto] S. Caval. Valerij» e pagare, con la somma che riceverono, trentacinque scudi «al S.r Paolo Benaglia scultore p. il suo onorario de' modelli fatti di un cornucopio e di due putti».⁵⁷ Infine, tra le tre successive cerimonie di canonizzazione durante quel mese di dicembre del 1726, fu necessario rifare alcune parti delle statue come attesta un pagamento allo scultore «per haver fatto di novo [...] un putto in mano del B. Stanislao [6 scudi] et un agnello alla B. Agnese [4 scudi], e di più al B. Giacomo [confusione con Giovanni?] et al B. Franc. Solano li due mantelli di novo [6 e 4 scudi]».⁵⁸ Le stampe e le descrizioni pubblicate per l'oc-



14. Carlo Monaldi, *La Fuga in Egitto*. Roma, Pantheon

casione ricordano la sontuosa decorazione della basilica per la canonizzazione:⁵⁹ malgrado il carattere effimero di queste opere monumentali (l'altezza delle *Virtù* superava i tre metri⁶⁰), Paolo Benaglia, il quale aveva «fatigato giorno e notte per essere il tempo breve»,⁶¹ poté quindi godere di una certa fama grazie a questa committenza, essendo responsabile di tutta la decorazione scultorea e venendo tra l'altro nominato nel *Diario ordinario* di Chracas.⁶²

⁵³ Si veda *Racconto istorico di quanto si è operato nella canonizzazione de' i due Santi Luigi Gonzaga S. Stanislao Kostka...*, Roma 1726. Si conosce inoltre la disposizione delle statue nella navata dalla *Vera e distinta relazione di tutto il maestoso apparato [...] per la solenne canonizzazione [...]*, Roma 1726: prime nicchie quando si entra: *Luigi Gonzaga e S. Stanislao Kostka*, poi *Francesco Solano e Pellegrino Laziosi*, seguite da *Giovanni della Croce e Agnese di Montepulciano*, e infine verso il transetto *Toribio Morgrovejo e Giovanni della Marca*.

⁵⁴ AGOP, X, 80, fol. 68.

⁵⁵ Gli archivi non precisano né di quali statue si trattava né dove esse erano disposte. Queste informazioni sono date però dal *Racconto istorico...* (citato alla nota 53).

⁵⁶ *Il Corpus delle Feste...* (vedi nota 3), vol. 2, p. 28sg., non precisa i nomi degli scultori. I conti si conservano nell'AGOP, X, 2648, fol. 260 e 261, segnalati in Vittorio Casale, «Quadri di canonizzazione», in *La Pittura in Italia - Il Settecento*, a cura di Giuliano Briganti, vol. 2, Milano 1990, pp. 553-76, e in Gerhard Bissel, *Pierre Le Gros*, Chippenham 1997, cat. 38, p. 113. Le statue sono inoltre segnalate come *in situ* nella vita di Bernardino Cametti da Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori ed architetti*, [scritte e raccolte...], Roma 1724], a cura di Robert e Catherine Enggass, Città del Vaticano 1977, p. 153.

⁵⁷ AGOP, X, 80, fol. 60.

⁵⁸ AGOP, X, 80, fol. 68.

⁵⁹ *Corpus delle Feste...* (vedi nota 3), vol. 2, p. 60sg., 458.

⁶⁰ Le dimensioni delle opere sono date nella *Vera e distinta relazione...* (vedi nota 53).

⁶¹ AGOP, X, 80, fol. 70. In questo conto, che riguarda la realizzazione di una statua di «San Basilio», lo scultore chiede che l'opera sia pagata di più delle altre statue perché è più grande e «porta maggior quantità di robba [...]» (75 scudi anziché 40, ottenne 60 scudi). Non si può trattare di San Basilio ma di uno dei santi canonizzati per il quale è stato dato un nome sbagliato.

⁶² *Diario Ordinario*, 1726, 20 dicembre, n°1461, p. 36. Viene anche nominato lo scultore Carlo Monaldi ma il suo nome essendo assente dagli archivi rintracciati, si tratta senza dubbio di un errore.



15. Paolo Benaglia, *Il Sogno di Giuseppe*. Roma, Pantheon

L'unica opera in stucco di questo periodo che sia tuttora conservata è il basso rilievo del Pantheon. Nel 1728, anno in cui l'artista fu ammesso fra i Virtuosi del Pantheon, la compagnia aveva ottenuto la licenza di risarcire la sua cappella di San Giuseppe in Terrasanta e si preoccupava quindi di perfezionare i progetti e intraprendere i lavori di restauro.⁶³ Tra i due scultori scelti per fare i bassorilievi delle pareti laterali in sostituzione di quadri ormai rovinati, l'e-

strazione a sorte affidò a Carlo Monaldi la scena della *Fuga in Egitto* e a Benaglia il *Sogno di Giuseppe* (fig. 14–15). Gli artisti ebbero forse alcune direttive da seguire da parte degli architetti che eseguirono i disegni per la cappella, la composizione delle due scene articolandosi ambedue in una diagonale discendente verso l'altare maggiore dove però non prese mai posto la statua di san Giuseppe. I due bassorilievi si distinguono tuttavia dalla diversa libertà con la quale furono scolpiti. Nel *Sogno di Giuseppe*, nonostante le parti in altorilievo dell'angelo o del santo, questi due personaggi protagonisti rimangono nel loro riquadro mentre nella *Fuga in Egitto*, la figura della Vergine molto imponente e l'enorme palma escono ampiamente dalla superficie della scena e si sovrappongono alla cornice. L'opera di Benaglia appare quindi meno possente di quella antistante di Monaldi e lascia intravedere alcuni punti deboli come il cestino stranamente rovesciato al primo piano o l'architettura poco comprensibile nel fondo. La postura del san Giuseppe e il movimento dell'angelo dimostrano comunque la maestria dell'artista nell'arte del bassorilievo. Inoltre, Benaglia riuscì come Monaldi, a scolpire con sapienza le figure e i gesti i più importanti della scena in modo che fossero chiaramente leggibili dal lato, dal punto di vista del fedele. I verbali delle congregazioni tenute dai virtuosi non citano a proposito dei due bassorilievi la realizzazione di modelli da sottomettere alla compagnia o agli architetti ma un piccolo rilievo in terracotta conservato a Providence nella Nuova Inghilterra (fig. 16) è indubbiamente da mettere in connessione con quello di Benaglia nel Pantheon.⁶⁴ La composizione è quasi la stessa: Giuseppe al primo piano a destra, la Vergine nel fondo a sinistra e l'angelo in alto nel mezzo. Alcune varianti si notano certo nella posizione delle figure: Giuseppe è seduto a terra e non su un gradino, la Vergine è genuflessa davanti allo sgabello dove riposa il bambino e non seduta con il bimbo in braccia, il corpo dell'angelo è all'orizzontale mentre al Pantheon è proprio la testa in giù. Oltre allo sgabello, alcuni elementi decorativi sono diversi:

⁶³ Susanna Pasquali, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena 1996, p. 57, e n. 53, p. 66. BONACCORSO/MANFREDI 1998, p. 38–42, 95, 97.

⁶⁴ Rhode Island School of Design, Museum of Art, inv. 59.025 (H. 46, 24 × L. 32 × Pr. 7,7 cm). Ringrazio Maureen O' Brien per la sua calorosa accoglienza durante la mia visita a Providence: è grazie all'accesso alla collezione di sculture non esposte nel museo che ho potuto prendere conoscenza dell'esistenza di questo rilievo. La terracotta, comprata dal museo nel 1959, proveniva dalla Galleria Sestieri di Piazza di Spagna a Roma ed era considerata opera di Carlo Monaldi, essendo già stata da allora messa in relazione con il rilievo del Pantheon (questa attribuzione si spiega dall'errore commesso da Filippo Titi che attribuisce nella sua guida del 1763 i due rilievi a Carlo Monaldi). In una lettera dell'aprile del 1959 al museo, Hugh Honour rifiuta l'attribuzione a Monaldi e il collegamento con il rilievo del Pantheon ma scrive che i cappelli delle figure e le ali dell'angelo possono fare pensare a Raggi.

16. Attribuito a Paolo Benaglia, *Il Sogno di Giuseppe*. Providence, Rhode Island School of Design, Museum





17. Paolo Benaglia, *La Fede*.
Roma, Oratorio di Santa
Maria in Via



18. Paolo Benaglia, *La
Speranza*. Roma, Oratorio
di Santa Maria in Via

non appare il cestino al primo piano, le due teste di cherubini sono in alto a destra e non a sinistra, alcuni raggi sono incisi dietro l'angelo, non c'è lo sfondo di architettura e Giuseppe sembra appoggiarsi su un barile (o un ponticello) e non su un sacco. In fine, la forma del rilievo di terracotta è centinata nella sua parte superiore mentre è tutta rettangolare al Pantheon. L'opera di Providence non può quindi essere proprio considerato come un modello per quello del Pantheon. Ma la composizione simile, il modo di fare emergere in altorilievo fuori dallo sfondo alcune parte delle figure, certi dettagli come la spalla sinistra di Giuseppe lasciata nuda, la maniera di disporre le veste dell'angelo o della Vergine legano fra loro i due rilievi. Se non si conserva nessuna terracotta di Paolo Benaglia con la quale paragonare il rilievo americano, si possono però fare alcuni confronti con opere in marmo dell'artista. La fisionomia delle figure è quella adottata solitamente da Benaglia: il Giuseppe di Providence ha lo stesso volto ad esempio del Giuseppe nella parte sinistra del bassorilievo di San Giovanni dei Fiorentini; la Vergine e l'angelo hanno gli occhi a mandorla nell'ombra delle palpebre, la bocca e il mento piccoli come nei volti scolpiti dall'artista. Il modo di drappeggiare i panni è inoltre quello usato dallo scultore: la manica destra del vestito di Giuseppe si ritrova nelle due figure maschili del rilievo di San Giovanni dei Fiorentini e i panni di stoffa che volano all'aria dietro l'ala sinistra e le gambe dell'angelo formano pieghe simili a quelle dei vestimenti dei personaggi figurati nel rilievo della cappella Corsini. Questi confronti permettono di considerare lo stile dell'opera conservata a Providence molto vicino a quello di Paolo Benaglia; il rilievo in terracotta potrebbe forse essere stato un primo pensiero dell'artista per la scena del Pantheon.

Al momento in cui era criticato in qualità di «intagliatore di legname» o di «stucchi», l'artista aveva comunque realizzato a Roma un'opera di scultura monumentale in travertino: era infatti suo il gruppo delle due *Virtù* (fig. 17–18) sulla facciata dell'oratorio di Santa Maria in Via eretto da Domenico Gregorini.⁶⁵ L'oratorio, la cui prima pietra era stata posata il 19 marzo 1727 da Benedetto XIII, fu terminato nel dicembre del 1728 quando vi si tenne per la prima volta la congregazione.⁶⁶ Le fonti permettono di datare con precisione le due *Virtù*: Paolo Benaglia, che fu incaricato del gruppo per il prezzo di 400 scudi, ricevette il suo primo pagamento a novembre del 1727 e l'ultimo ad agosto del-

l'anno successivo.⁶⁷ Sedute sulle semivolute del frontone, la *Fede* alza nella mano destra il calice mentre la *Speranza* appoggia l'ancora vicino alle sue gambe. Le due figure non possiedono l'eleganza che caratterizza le *Fame* del palazzo della Consulta o della Fontana di Trevi eseguite otto anni più tardi (fig. 2–5) e qualche rigidità nel torso della *Speranza* ricorda piuttosto gli *Angeli* di Napoli (fig. 13). Tuttavia, la loro gestualità e il panneggio dei loro vestiti sono armoniosi, il viso con bocche aperte e occhi semichiusi o alzati verso il cielo e alcuni dettagli come le dita della mano intercalate nelle pagine del libro per la *Fede* o il tessuto del vestito che si strofina sotto la pressione della mano sul cuore per la *Speranza* le rendono espressive. Seppure l'arte dello scultore non fosse ancora arrivata a maturità, queste due statue, scolpite inoltre nel travertino e non nel marmo, non sono prive di qualità.

4. Un artista napoletano e non accademico di San Luca a Roma

Non è comunque nel materiale delle opere che si devono ricercare la vera causa delle critiche fatte su Paolo Benaglia e ancora meno nella maestria o nello stile delle sue opere. Se mai espresse esplicitamente nei giudizi a proposito dell'artista, altre ragioni hanno potuto direttamente influire sulla fama dello scultore.

Paolo Benaglia era napoletano e questa precisa origine geografica non fu, senza dubbio, di poca importanza durante la sua prima attività romana sotto il pontificato del papa Benedetto XIII Orsini costantemente circondato dalla sua corte dei cosiddetti «beneventani».⁶⁸ A Napoli, la pur modesta partecipazione dello scultore alla decorazione del coro di Santa Maria della Sapienza ebbe forse qualche incidenza sul seguito della sua carriera dal momento che il responsabile del cantiere, Giovan Battista Nauclerio, fu uno degli architetti prediletti del papa, avendo tra l'altro lavo-

⁶⁵ Paolo Mancini e Giuseppe Scarfone, «Appunti per una scheda su la vita e le opere di Domenico Gregorini», *Alma Roma*, gen. – apr. 1985, p. 12. Paolo Mancini e Giuseppe Scarfone, *L'oratorio del Santissimo Sacramento di Santa Maria in Via, Chiesa degli Operatori Turistici in Roma*, Roma 1979.

⁶⁶ VALESIO 1979, p. 787. *Diario Ordinario*, 1727, 22 marzo, n° 1501, p. 16, 21.

⁶⁷ AVR, Arciconfraternità del Santissimo Sacramento, posizione 140–141, vol. 312, *Libro dei decreti 1719–1745*, congregazione del 29 febbraio 1728, p. 234: «A di d.o [24 novembre 1727] sc. 100 a Paolo Benaglia scultore», congregazione del 23 maggio 1728, p. 237: «Al sig. Paolo Benaglia scultore in d.o conto in d.o giorno [24 marzo 1728], sc. 80», congregazione del 5 dicembre 1728, p. 240: «A Paolo Benaglia scultore con ordine al Banco nel conto del censo a conto sc. 100» e stessa congregazione p. 241: «A di 9 d.o [9 agosto 1728] a Paolo Benaglia per resto di scudi 400, per le statue al Banco nel conto del censo, sc. 120». Mancini e Scarfone (citato nota 65), 1979, p. 48 nota 33, p. 81sg., tav. XXI–XXII.

⁶⁸ Gaspare De Caro, «Benedetto XIII», in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 8, Roma 1966, pp. 384–93. Ludwig von Pastor, *Storia dei papi, Dall'elezione di Clemente XI sino alla morte di Clemente XII (1700–1740)*, vol. 15, Roma 1962, pp. 487–638.

rato nella sua archidiocesi di Benevento.⁶⁹ Quanto alla realizzazione del grande bassorilievo che Paolo Benaglia si vide affidare per la cappella del fonte battesimale di Santa Maria sopra Minerva, va precisato che questa cappella era stata voluta dal pontefice e fu costruita da Filippo Raguzzini (Napoli, c. 1680 – Roma, 1771); anche questo architetto, pure napoletano, aveva lavorato a Benevento, e dopo essere stato chiamato a Roma nel 1724 dal papa, ottenne, grazie alla protezione del cardinale Coscia, l'incarico di molti uffici pubblici, ricoprendo ad esempio a partire dall'aprile del 1728, le funzioni di architetto del Popolo Romano, dei Sacri Palazzi Apostolici e del Tribunale delle Acque e Strade.⁷⁰ Ancora nel 1728 Paolo Benaglia veniva scelto per la decorazione della Fontana di Trevi, grande cantiere intrapreso e diretto dal presidente delle Acque Giacomo Sardini.⁷¹ Originario di Lucca, già avvocato, questo chierico era riuscito a persuadere il pontefice a fargli intraprendere questa nuova fabbrica. Il presidente delle Acque si preoccupò di elaborare un progetto, «comunicò il suo pensiero» a Paolo Benaglia, il quale ne fece un modello. Lo scultore non fu affatto responsabile del disegno e del cantiere della fontana; dovette solo seguire il «ridicolo pensiero» di Sardini che Francesco Valesio descrisse con derisione nel suo diario.⁷² Per la decorazione scultorea lo scultore fu d'altronde costretto a firmare un contratto con clausole che lo legavano strettamente alla volontà del presidente.⁷³ Paolo Benaglia non poteva prevedere le conseguenze contro alle quali questa bella opportunità di lavorare per una prestigiosa impresa edilizia di Roma lo avrebbe presto portato, poiché si ritrovava associato ad un personaggio poco stimato e ad un'opera ovviamente oggetto di invidie da parte della comunità artistica romana.

L'Accademia di San Luca non era riuscita nel 1715 a fare accettare il nuovo statuto il quale avrebbe riservato agli artisti accademici la commissione delle opere destinate a costruzioni pubbliche.⁷⁴ Tuttavia, sebbene i romani fossero abi-

tuati al tipo di raccomandazioni di cui godette Benaglia, difficilmente essi potevano accettare che questo artista non avesse tenuto in considerazione l'accademia e si ritrovasse tuttavia l'unico artista coinvolto in questa grande fabbrica della Fontana di Trevi interamente gestita, anche a livello artistico, da uno degli amici del poco onesto cardinal Coscia. Tra tutti gli scultori attivi a Roma negli anni 1730, Paolo Benaglia faceva parte dei pochissimi artisti non romani che non si presentarono ai concorsi dell'Accademia,⁷⁵ mentre la partecipazione a questa competizione offriva, per i giovani in arrivo nell'Urbe, una possibilità di farsi conoscere e fare giudicare la loro arte dall'istituzione che rappresentava una certa autorità nel mondo artistico romano.

Alla morte di papa Orsini e all'arrivo sul trono pontificio di Clemente XII, lo scultore napoletano si ritrovò privato dei suoi appoggi e completamente isolato. Troppo legato al cardinale Coscia, accusato di aver abusato vergognosamente della fiducia del defunto papa per arricchirsi,⁷⁶ Filippo Raguzzini perse tutti i suoi incarichi negli anni 1730, fu anche arrestato e dovette aspettare un paio d'anni per provare la sua innocenza, recuperare credito pubblico ed essere reintegrato in alcune delle sue funzioni ufficiali.⁷⁷ Giacomo Sardini fu accusato per il suo comportamento disonesto nell'affare del concordato con la Sardegna che il marchese D'Ormea, inviato del re Amedeo Emanuele, aveva potuto fare stabilire tra la corte di Torino e la Santa Sede solo grazie al cardinale Coscia e ai suoi complici corrotti. Dopo un processo, Giacomo Sardini fu condannato a dieci anni di prigione e poi esiliato ad Albano.⁷⁸ In che modo uno scultore non accademico di San Luca, il cui nome era connesso, nella mente dei romani, alla cerchia dei «beneventani» accusati di corruzione all'insaputa di Benedetto XIII poté superare questo cambiamento politico e ottenere così tante commissioni sotto il pontificato Corsini?

⁶⁹ Jörg Garms, «Dal viceregno al regno. Napoli», in CURZIO/KIEVEN 2000, vol. 1, p. 288.

⁷⁰ Mario Rotili, *Filippo Raguzzini e il rococò romano*, Roma [1952]. Si veda soprattutto la scheda di Susanna Pasquali in CONTARDI/CURZIO 1991, pp. 427–29.

⁷¹ Nel 1730 Sardini divenne commissario delle Armi (grazie all'appoggio del marchese D'Ormea e del cardinale Fini) e la soprintendenza delle Acque passò a monsignor Passerini, VALESIO 1979, p. 158.

⁷² VALESIO 1978, p. 966; 1979, p. 94.

⁷³ Il documento è pubblicato in Cesare D'Onofrio, *Le fontane di Roma con documenti e disegni inediti*, Roma 1962, n. 48, p. 243sg. (ASR, Notai del Tribunale delle Acque e Strade, 1728, 10 settembre, vol. 122, fol. 262); si vedano alla nota 45 i pagamenti all'artista.

⁷⁴ Melchior Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, p. 195, art. 16.

⁷⁵ *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, 2.: Concorsi ed Accademie del secolo XVIII (1702–1754)*, a cura di Angela Cipriani e Enrico Valeriani, Roma 1989, *passim*.

⁷⁶ Franca Petrucci, «Niccolò Coscia», in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma 1984, p. 6–13.

⁷⁷ Susanna Pasquali in CONTARDI/CURZIO 1991, pp. 427–29.

⁷⁸ Sull'arresto di Sardini: Pastor (citato nota 68), vol. 15, nota 6, p. 675sg.; VALESIO 1979, p. 351, pp. 356–61, 508sg., 801. Sull'affare del concordato con il re di Torino per la Sardegna si veda Pastor, *ibidem*, pp. 525–28, 675–79.

5. Paolo Benaglia Virtuoso del Pantheon

Certo l'artista era dal 1728 Virtuoso della Compagnia di san Giuseppe in Terrasanta al Pantheon. La vita di questa compagnia, nata come una pia associazione di laici, era però dedicata soprattutto a impegni di ordine religioso e devozionale. Nonostante i Virtuosi fossero in grande maggioranza artisti e artigiani, la Congregazione non svolgeva alcuna funzione di insegnamento e non godeva di nessuna autorità ufficiale nelle vicende artistiche della città come l'Accademia di San Luca.⁷⁹ Ma essere ammesso Virtuoso, oltre al carattere onorevole che il titolo ricopriva, poteva permettere a Paolo Benaglia di inserirsi nell'ambiente artistico romano. Fu forse grazie alla Compagnia che poté conoscere Domenico Gregorini con il quale lavorò all'oratorio di Santa Maria in Via e collaborò, cinque anni più tardi, nel 1733, alla decorazione che l'architetto allestì per la cena offerta il giorno di santa Lucia dall'ambasciatore di Francia a Roma, il duca di Saint-Aignan. Il *Diario Ordinario* descrive la decorazione vista da i maggiori prelati di Roma nel palazzo Altamps: «era in detto salone una gran tavola centinata ovata longa palmi settanta, larga palmi 50, nel qual voto eravi fatto un nobile e vago giardino [...]. Nel mezzo di detto giardino era elevata una gran fontana di altezza palmi 15 di stucco fatto dal virtuoso Paolo Benaglia composta di tre gran putti al naturale, che sostenevano una gran taza, sopra della quale tre Delfini, e nella cima il giglio, dal quale scaturiva in gran copia acqua, il tutto meso ad oro».⁸⁰ Sebbene rimanga difficile, senza documenti, definire come l'artista venne coinvolto in questa decorazione (si potrebbe anche ipotizzare l'intervento presso l'ambasciatore di Francia del cardinale Ottoboni, protettore della Compagnia), l'impegno di Paolo Benaglia in qualità di Virtuoso gli offriva in ogni modo l'occasione di usufruire di una utile rete di conoscenze. L'artista ne era probabilmente consapevole e ricoprì molto rapidamente un posto importante nella congregazione: nel 1729 e 1730 aveva la carica di camerlengo, nel 1731 fu anche votato secondo aggiunto degli ufficiali di banca; le sue presenze molto assidue nei primi anni si diradarono dal 1732, ma fu tuttavia fabbriciere nel 1734 e 1735.⁸¹

In effetti, alla differenza di scultori che potevano contare sull'appoggio di qualche parente, tali Nicola Grone aiutato da suo genero Antoine Derizet ben inserito nell'Accademia di San Luca, Bartolomeo Pincellotti figlio di Francesco da

lungo al servizio della Camera Apostolica, Domenico Scaramucci protetto dal celebre Giovanni Battista Maini suo cognato, Paolo Benaglia non contava nella sua famiglia, come si è visto, artisti importanti.⁸² Non è però da escludere che lo scultore fosse stato in qualche modo aiutato da un maestro dal quale avrebbe ricevuto una formazione al suo arrivo a Roma.

6. Benaglia allievo di uno scultore romano?

Dal libro di Riccoboni, si è sempre ripetuto che Benaglia era stato allievo dello scultore romano Pietro Bracci.⁸³ La precisazione della data di nascita dello scultore napoletano fa però chiaramente apparire che egli apparteneva alla stessa generazione di Pietro Bracci nato anche qualche anno più tardi di lui nel 1700.⁸⁴ Sembra quindi poco probabile che abbia cercato, al suo arrivo a Roma, di completare la sua formazione presso uno scultore che era allora ventenne e ancora poco conosciuto: le prime opere firmate di Pietro Bracci risalgono al 1725 e non avevano ancora la fama che illustreranno quelle degli anni '30 per attirare uno scultore appena arrivato da Napoli. Ma, sebbene il passaggio di Benaglia nell'atelier di Pietro Bracci appaia quindi poco attendibile, non è da escludere che lo scultore napoletano avesse ricevuto una formazione artistica in una bottega romana.

Per mancanza di documenti, si possono solo fare alcune osservazioni e proporre qualche ipotesi. L'onnipresenza del nome di Bernardino Cametti (Roma, 1669 – Roma, 1736) per chi ripercorre la carriera di Benaglia è più che sorprendente. Quando Paolo Benaglia venne ammesso tra i Virtuosi del Pantheon, due soli scultori s'impegnavano allora nella Compagnia: Bernardino Cametti e Carlo Monaldi.⁸⁵

⁷⁹ Scheda su Grone in Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom*, vol. 2, Stuttgart 1927, p. 220; Aloisio Antinori, «Francesco e Bartolomeo Pincellotti: una ricostruzione del catalogo con nuove attribuzioni nel contesto di imprese architettoniche per Camillo Cybo», in *Sculture romane del Settecento*, vol. 3, Roma 2003, pp. 233–70; Jennifer Montagu, «Domenico Scaramucci and Giovanni Battista Maini: two paintings and four drawings», in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Paris 2001, pp. 344–48.

⁸⁰ Si veda la bibliografia a nota 2.

⁸¹ Su Pietro Bracci, si veda Costanza Gradara, *P. Bracci, scultore romano 1700–1773*, Milano 1920, e più recentemente Elisabeth Kieven e John Pinto, *Architecture and Sculpture in Eighteenth-Century Rome: Drawings by Pietro and Virginio Bracci in the canadian Center and other Collections*, University Park 2000.

⁸² Pietro Paolo Campi, eletto dal 1720, venne alle congregazioni solo durante due anni, Monnot non era più a Roma quando Benaglia fu eletto, Lorenzo Ottoni presenziò regolarmente tra il 1702–1725, ma partecipò poi alle sedute solo nel 1727 e nel 1733, e l'ultima presenza del Rusconi alle congregazioni fu nel 1714; BONACCORSO/MANFREDI 1998, *passim*.

⁷⁹ BONACCORSO/MANFREDI 1998.

⁸⁰ Si veda il *Diario ordinario* n° 2574, 2 gennaio 1734, p. 7–9. Mancini e Scarfone (citato nota 65), 1985, p. 12 (nel quale il passaggio del Chracas non è citato in estenso).

⁸¹ BONACCORSO/MANFREDI 1998, p. 96, 99, 100, 105, 106.

Cametti non presenziò alla riunione durante la quale fu votata l'ammissione di Benaglia; fu presente però in occasione del suo «possesso». Qualche mese più tardi, allorché la Compagnia si preoccupò del restauro della cappella di San Giuseppe, mentre si poteva giustamente dare la precedenza agli scultori Virtuosi da lungo tempo per l'esecuzione dei due bassorilievi (fig. 14–15), fu Paolo Benaglia ad essere scelto insieme a Carlo Monaldi.⁸⁶ Sebbene niente permetta di suggerire che fu Cametti a proporre di affidare la realizzazione di un bassorilievo a Benaglia, il fatto che egli partecipasse a tutte le congregazioni nelle quali si decise del restauro della cappella permette comunque di provare che quanto meno non si oppose alla scelta della Compagnia e che accettò di non partecipare al cantiere. Nel 1734, un lavoro commissionato in un primo tempo a Cametti venne poi affidato a Benaglia: il bassorilievo (fig. 6) per la facciata di San Giovanni dei Fiorentini.⁸⁷ Cametti, che era stato gravemente malato alla gamba nel 1731 aveva ritrovato miracolosamente la forza di camminare e di lavorare poiché firmò nel 1735 il busto di Camillo de Lellis e un grande bassorilievo per la basilica di Superga.⁸⁸ Non si spiega quindi per quale ragione l'esecuzione del bassorilievo gli venisse sottratta. Perché non ipotizzare che Bernardino Cametti, ormai anziano di 75 anni, preferì affidarne l'esecuzione ad un altro scultore, e a chi se non a un suo allievo? Lo stesso ragionamento si potrebbe fare per le statue del Laterano, ma con più cautela, poiché i documenti sono meno precisi: tra le firme degli scultori chiamati per l'esecuzione delle statue nell'apoca del 19 agosto 1734, quella di Cametti fu barrata e risulta che non lavorò per la facciata mentre un contratto del 25 febbraio 1735 riferisce che Paolo Benaglia doveva impegnarsi non solo per la statua già commessagli del *Sant'Ambrogio* ma anche per il *Salvatore*.⁸⁹ Queste constatazioni non bastano a provare un alumnato di Benaglia presso Cametti e seppure considerazioni stilistiche sull'opera rispettiva dei due artisti non la smentiscano, questa ipotesi potrebbe essere verificata solo grazie al ritrovamento di un documento esplicito. In ogni modo, quando il giovane artista napoletano arrivò a Roma negli anni '20, Bernardino Cametti era senza dubbio, con Camillo Rusconi, uno degli scultori della generazione precedente più importanti della scena artistica romana di allora.

7. La protezione del cardinale Passeri

Ma più che un appoggio di un artista collega o maestro, lo scultore poté godere, come era già stato il caso sotto Benedetto XIII, di un'alta raccomandazione, quella del cardinale Marcello Passeri. Vari documenti permettono di provare una tale protezione. Innanzitutto lo riportò chiaramente il fiorentino Nicolò Gabburri nelle sue *Vite*, il quale scrisse che «protetto fortemente dal cardinale Passeri [... Paolo Benaglia] ebbe molto da operare».⁹⁰ Inoltre, si nota nell'elenco dei beni dello scultore che Benaglia possedeva un ritratto del cardinale a casa sua. Infine si trova nell'inventario post-mortem di Passeri «un basso rilievo di creta cotta tinta color di metallo in grandezza di 4 palmi p. traverso rappresentante Sant'Andrea Corsini con diverse altre figure con cornice [10 scudi]»: quest'opera può essere considerata come un probabile modello per il bassorilievo (fig. 1) che Paolo Benaglia realizzò per la cappella Corsini.⁹¹ Marcello Passeri,⁹² nato ad Ariano nel regno di Napoli, poi canonico della cattedrale, fu invitato nel 1690 a venire a Roma presso un suo cugino, uditore del cardinale Corsini. Quando questo cugino fu promosso, prese il suo incarico. Marcello Passeri passò quindi molto tempo al servizio di papa Corsini mentre questi era ancora solo cardinale. Il suo contributo al conclave del 1730 fu di primaria importanza per l'elezione del pontefice, il quale lo ringraziò nominandolo suo uditore e creandolo cardinale. Marcello Passeri non solo faceva parte degli uomini di fiducia di Clemente XII, ma era inoltre legato al papa da una stretta amicizia. Solo con un tale appoggio si spiegherebbe dunque in che modo lo scultore malgrado la sua attività svolta sotto Benedetto XIII grazie all'aiuto di cardinali riconosciuti come poco onesti, poté ottenere tante commissioni nella Roma dei Corsini senza fare parte dell'Accademia di San Luca.⁹³

⁸⁶ *Ibidem*, p. 94–97.

⁸⁷ ASF, Carte Galilei, filza 14, ins. 1, c. 278r: «A dì 17 aprile 1735 d'ordine della S.tà di N.ro Sig.re levato il bassorilievo della Visitazione a Bernardino Cametti e datolo a Paolo Benaglia», pubblicato in MINOR 1997, doc. XVIII p. 286sg.

⁸⁸ Su Bernardino Cametti si veda Cecilia Pericoli, «Bernardino Cametti, scultore romano», *Capitolium*, 38 (1963), pp. 130–37 e ENGGASS 1976, pp. 149–58.

⁸⁹ DESMAS 1998, p. 769. I documenti sono inoltre pubblicati a p. 787sg. (manca però in questa trascrizione la riga con il nome di Cametti sbarato).

⁹⁰ GABBURRI p. 2123: «Paolo Benaglia scultore napoletano; visse in Roma in credito di professore meno che mediocre, con tutto ciò protetto fortemente dal Cardinal Passeri, Auditore di N.ro Sig.re Papa Clemente 12^{mo} ebbe molto da operare. Morì nella fine del Carnevale dell'anno 1736 in Roma».

⁹¹ ASR, Notai dell'Auditor Camerae, vol. 5244, 6 ottobre 1741, inventario post-mortem del cardinale Marcello Passeri, fol. 137r (il bassorilievo era nella sala contigua all'anticamera nell'appartamento del cardinale).

⁹² Gaetano Moroni, «Marcello Passari o Passeri», in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 51, Venezia 1851, p. 265sg.

⁹³ Nella *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, a cura di Anatole de Montaiglon e Jules Guiffrey, vol. 8, Paris 1899, p. 376, *Nouvelles de Rome*, 4 octobre 1732), è pubblicata una lettera che specifica: «par l'entremise du Cardinal Corsini, le sculpteur Benaglia a obtenu de travailler à un bas-relief pour la nouvelle chapelle Corsini, à Saint-Jean-de-Latran; à un autre pour la fontaine de Trevi, et à deux statues, l'une d'un cheveau-léger, l'autre d'un cuirassier, pour le nouveau palais de la Consulte». Se queste notizie non sono del tutto esatte, rendono conto che il modo privilegiato con il quale Benaglia otteneva commissioni era noto.

8. Un artista autore di sole opere monumentali?

A giudicare la carriera di Paolo Benaglia da quanto testimoniano le fonti più note o le opere tutt'oggi conservate, si potrebbe concludere che l'artista operò il suo mestiere soprattutto su scala monumentale per i cantieri prima di papa Benedetto XIII e poi di papa Corsini. L'inventario steso dopo la morte dell'artista nel marzo del 1737 permette di correggere questo giudizio. La perizia fu fatta dallo scultore Francesco Queirolo.⁹⁴ Quest'ultimo, nato a Genova nel 1704, è conosciuto principalmente per le sue opere napoleoniche nella celebre cappella Sansevero. Tuttavia, gran parte della sua carriera si svolse a Roma dove partecipò, insieme a Paolo Benaglia, alla decorazione dei cantieri di San Giovanni dei Fiorentini e della Fontana di Trevi. Collega del defunto, Francesco Queirolo fu scelto forse dalla vedova stessa per stimare le opere, i materiali e gli arnesi di suo marito per l'inventario post-mortem. Come spesso in questo tipo di atto notarile, la descrizione dei beni elencati è nella maggior parte dei casi poco dettagliata e raggruppa a volte in una stessa voce più opere privandoci di preziose informazioni: si veda il caso estremo della voce dei «diversi modelli opere del fu sig. Paolo Benaglia».

Tra le rare sculture elencate con precisione, una sola rimanda ad un'opera conosciuta dello scultore: il «bassorilievo di creta cotta rappresentante la Visitazione» corrisponde con grande probabilità a un modello preparatorio per il bassorilievo in marmo (fig. 6) sulla facciata di San Giovanni dei Fiorentini.⁹⁵ Invece, solo se si ritiene l'eventualità di uno sbaglio di identificazione da parte di Queirolo, il «bassorilievo [...] di creta cotta dorata rappresentante il Battesimo di Costantino Imperatore» potrebbe essere considerato come un modello per il rilievo del *Battesimo di Cristo* già in Santa Maria sopra Minerva.

Per quanto misteriosa possa sembrare la voce delle «quattro statue spettanti alla Reverenda Camera Apostolica», alcune notizie e più documenti di contabilità dei lavori per la Fontana di Trevi permettono di attestare che le opere appartenevano quasi certamente a questa fabbrica. A settembre del 1732, il cardinale Corsini visitò lo scultore per vedere nella sua bottega i marmi e le statue da impiegare per la Fontana di Trevi.⁹⁶ A dicembre del 1738, fu rimborsato

alla vedova dello scultore l'affitto dello studio «ove si ritrovano alcune nostre statue e marmi ancora ivi esistenti»; a marzo del 1739, Francesco Cerotti fu pagato per il trasporto di «diversi sassi dallo studio del defunto Benaglia a quello di Giovan Battista Maini»; in fine, nel mese di aprile seguente, veniva di nuovo rimborsato alla vedova la spesa di «piggione delle statue restate nella stanza del suo studio all'Armata, e spettanti a detto ornato e presentemente levate da detto luogo».⁹⁷ Poiché le due *Fame* reggistemma realizzate per la costruzione intrapresa da Clemente XII furono poste in opera prima della morte dello scultore (fig. 4–5), le statue corrisponderebbero quindi a quelle incominciate da Benaglia per il primo progetto della Fontana di Trevi, sotto il pontificato di Benedetto XIII. Quando nel 1730, fu fermato il primo cantiere e deciso di far fare nuovi disegni, Valesio aveva infatti riferito: «si è sospesa l'opera delle statue della Fontana abbozzate dal Benaglia».⁹⁸ Tra queste opere, rimaste incompiute nello studio dello scultore, si trovava probabilmente la monumentale *Madonna con il Bambino* rintracciata da Cesare D'Onofrio nel convento dei domenicani alla Minerva (fig. 19) e identificata con la statua di Vergine posta a sedere la quale era prevista, insieme alla dea Roma e alla vergine Trivia, nel progetto del presidente delle Acque Sar-

⁹⁴ ASR, Acquedotti urbani, Acqua Vergine, vol. 635, fol. 150, 15 dicembre 1738: «il computista dell'ornato faccia il mandato alla sig.ra Catarina Benaglia come madre tutrice e curatrice de figlioli del q. Paolo Benaglia scultore dell'ornato, scudi trenta mon.ta quali facciano pagare in conto della piggione del suo studio, ove si trovano alcune nostre statue e marmi ancora ivi esistenti»; fol. 160, 19 marzo 1739: «scudi duecento [a Francesco Cerotti] sono per il trasporto de marmi sudetti e d'un altro marmo grosso che era riposato nello studio del q. Benaglia allo studio del S. Gio. Batt.a Maini»; fol. 171, 18 aprile 1739: «Il computista dell'ornato dell'Acqua Vergine faccia il mandato alla Sig.ra Catarina Benaglia di scudi venti m.ta come tutrice e curatrice de' figlioli del q. Paolo Benaglia scultore di d.o ornato, quali si fanno pagare alla medema per saldo, e final pagamento di tutte le prentioni che possa havere d.a heredita, e specialmente p. la pretesa piggione delle statue restate nella stanza del suo studio all'Armata, e spettanti a d.o ornato presentemente levate da d.o luogo che compresi altri scudi trenta già pagati d.a heredita resta in tutto e per tutto sodisfatta sino al presente et in fede». Le statue abbozzate da Benaglia furono poi recuperate da Cerotti in compenso di marmi nuovi per i quali non era stato pagato, D'ONOFRIO 1977, p. 548.

⁹⁸ VALESIO 1979, p. 264. Il lavoro di Benaglia eseguito per la Fontana sotto il pontificato di Benedetto XIII è documentato da vari pagamenti che incominciano dal 30 settembre 1728 e si ripetono regolarmente fino a marzo del 1730 (ASR, Acquedotti urbani, Acqua Vergine, vol. 69, fol. 3, 5, 9, 11, 12, 14, 16, 19, 21–23, 27, 29, 31–33). Da un ristretto generale delle spese per la fontana, risulta che Benaglia ricevette in tutto tra gli anni 1728 e 1738 l'enorme somma di 3 950 scudi. Se si tolgono i 700 scudi pagati per le *Fame* realizzate sotto Clemente XII (si veda la nota 45), si conclude che lo scultore era stato pagato per il precedente cantiere più di 3 500 scudi: questo prezzo attesta che lo scultore era stato coinvolto nella realizzazione di statue monumentali e che aveva avanzato nel suo lavoro.

⁹⁴ Per Queirolo (1704–1762), si veda *ad vocem* Venanzio Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*, Genova 1988.

⁹⁵ Per i bozzetti dei bassorilievi di Filippo della Valle e di Pietro Bracci, si veda Albert E. Brinckmann, *Barock Bozzetti*, vol. 2, Francoforte 1924, p. 118sg.; MINOR 1997, p. 148sg.

⁹⁶ *Correspondance des directeurs...* (vedi nota 93), p. 371, «Nouvelles de Rome des samedy 13 et mercredy 17 septembre 1732»: «Le cardinal Corsini alla [le 12 septembre] chez le sculpteur Banaglia [sic] voir les marbres et statues que l'on doit employer à la fontaine de Trevi».



19. Paolo Benaglia, *La Vergine*. Roma, Santa Maria sopra Minerva

dini.⁹⁹ Alcune caratteristiche che si notano nell'opera pur solo abbozzata, possono inoltre confortare l'attribuzione a Benaglia: il viso della Vergine è molto simile a quello delle figure di donne dello scultore con la sua forma ovale, il mento e la bocca piccoli; si ritrovano altri particolari dell'arte di Benaglia come il collo lungo e grasso e la disposizione delle dita della mano con il medio e l'anulare quasi sistematicamente attaccati. Non venne però censito nell'inventario nessun disegno o modello legato a l'attività che svolse Benaglia per questo cantiere sotto la direzione di Sardini.

Le opere a soggetto profano elencate nell'inventario sono poco numerose. D'altronde, ad eccezione della decorazione di una fontana effimera con putti e delfini per la cena del duca di Saint-Aignan e delle *Fame* di travertino per il palazzo della Consulta e la Fontana di Trevi, Paolo Benaglia è esclusivamente conosciuto per opere religiose. Si notano comunque nel suo studio un «mezzo busto di gesso [di] una Venere» e «due putti di gesso e una Apollina». A meno che non si trattasse di calchi dall'antico, questi gessi potevano essere dei modelli per opere richieste da committenti privati desiderosi di ornare le loro case con sculture nel gusto antico. Ma la stessa clientela poteva anche ordinare opere a soggetto religioso per devozione privata come ad esempio la «mezza figura di marmo [di] Madalena». Altre voci dell'inventario meritano considerazione. Alcune opere in cera sono elencate – «due bassirilievi di cera», «tre figure di cera» –, ed è inoltre citato alla fine dell'inventario un mutuo di cento scudi fatto all'artista Giacomo Giardini. Ora, un pagamento a luglio del 1736 a Paolo Benaglia di un somma uguale è segnalato nell'inventario post-mortem del bronzista.¹⁰⁰ Ciò suggerirebbe la partecipazione dello scultore all'elaborazione di opere fuse in bronzo o argento nonostante una sola opera in bronzo sia elencata, un busto di Clemente XII. Non si conoscono busti di attribuzione certa del Benaglia ma questa voce dell'inventario, come quella di un busto di Benedetto XIII in marmo sembrano indicare che lo scultore praticò anche il genere del ritratto. E si potrebbe inoltre pensare che il busto in marmo di Clemente XII che apparteneva al cardinal Passeri fosse di sua mano.¹⁰¹

⁹⁹ Berthier (vedi nota 51), p. 394, fig. 102, p. 395. D'ONOFRIO 1977, pp. 544–49, fig. 666 p. 548. L'opera è stata esposta alla mostra *Via del Corso, una strada lunga 2000 anni* (cat. mostra), Roma 1999, p. 211, cat. VI.1. Per il progetto di Sardini, si veda VALESIO 1978, p. 966, 5 luglio 1728.

¹⁰⁰ Jennifer Montagu, *Gold, Silver and Bronze, Metal sculpture of Roman Baroque*, London e New Haven 1996, p. 238.

¹⁰¹ Inventario citato a nota 91, fol. 70r: «Un busto di marmo rappresentante la S.a M. di Pap Clemente XII con suo piedistallo di noce scanellato con alcuni ornamenti di rami dorato scudi venti [scudi 20, nella terza anticamera]».

La varietà delle opere ritrovate nello studio attestano quindi che la produzione artistica di Paolo Benaglia non si limitava ad opere monumentali in travertino. Inoltre, il numero delle opere e dei blocchi di marmo, di diaspro o di alabastro conservati nell'atelier testimonia dell'importanza dell'attività che si svolgeva nello studio dello scultore.

9. Lo studio di Paolo Benaglia

Paolo Benaglia aveva affittato dal 1729 uno studio nel vicolo dell'Armata, vicolo che partendo dalla via Giulia si prolungava parallelamente al fiume per finire dietro la chiesetta di Sant'Eligio degli Orefici; era l'anno in cui l'artista, che abitava nella vicina parrocchia di San Nicola in Arcione, lavorava per la Fontana di Trevi e aveva quindi bisogno di uno spazio adatto. Con grande probabilità, questo studio si era liberato dalla morte di Francesco Moderati: tra i creditori elencati nel marzo del 1729 dopo la morte di quest'ultimo,¹⁰² appare infatti il nome di Pietro Felici, il proprietario con il quale Benaglia firmò il contratto di pigione a maggio dello stesso anno.¹⁰³ Ora Pietro Felici era il figlio di Vincenzo Felici, l'allievo di Domenico Guidi e soprattutto marito di sua figlia: lo studio dell'Armata era così quello del rinomato scultore ereditato dall'unico nipote, personaggio che le fonti documentano solo per problemi di soldi.¹⁰⁴ Infatti, nel 1733, la moglie, Ursula Brandani, in qualche modo preoccupata di non poter usufruire della bella dote di mille scudi che Pietro Felici le aveva costituita,¹⁰⁵ ottenne

¹⁰² Si veda ASR, 30 notai capitolini, uffico 10, vol. 412, 1729, 3 e 24 marzo, fol. 239, 307, documento ritrovato da Geneviève e Olivier Michel, segnalato n. 38, p. 36 dell'articolo di Tod A. Marder, «Specchi's high altar for the Pantheon and the statues by Cametti and Moderati», *Burlington Magazine*, 122 (1980), pp. 30–40. Su Moderati si veda ENGGASS 1976, pp. 176–78.

¹⁰³ Si veda per il contratto ASR, 30 notai capitolini, uff. 10, vol. 412, 1729, 20 maggio, fol. 606, 623: «Il sig.re Pietro Felice fig.lo del q. Vincenzo rom.o [...] loca et appiggiona al sig.re Paolo Benaglia fig.o del q. Gio. Tomaso rom.o un stantione ad uso di studio con una stanza di sop.a da modellare a d. sig. Pietro Felice spettante posta all'Armata [...] da principiare il p.mo giugno del corrente anno [...] per annua pigione di scudi diciotto moneta romana giulii X pp. scudo [...]».

¹⁰⁴ Su Vincenzo Felici si veda la scheda di Maria B. Guerrieri Borsoi in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma 1996, p. 50–52 (con bibliografia).

¹⁰⁵ ASR, 30 notai capitolini, uff. 37, busta 310, fol. 353 e 392, 2 luglio 1727; Ursula Brandani, il cui padre era morto e la cui madre non aveva la possibilità di offrire una somma per il matrimonio, Pietro Felici offrì una dote di 1 000 scudi a sua moglie. Forse per problemi economici di suo marito, sembra che Orsola avesse avuto presto motivo di preoccuparsi sulla sua dote, anche prima del processo del 1733, se si considera che nel 1731, venne ratificato da Pietro Felici il contratto sull'assegnazione di questa dote: ASR, 30 notai capitolini, uff. 37, fol. 452 e 465, 19 aprile 1731.

dal Tribunale del Governo di Roma che opere appartenenti a suo marito fossero ritenute come garanzia della somma che per legge le spettava.¹⁰⁶ L'inventario rintracciato da David L. Bershada non risulta quindi, come egli avanzava, da una lite tra Pietro Felice e Paolo Benaglia e le opere descritte non devono assolutamente essere considerate della mano dello scultore:¹⁰⁷ il documento elenca in realtà opere appartenenti a Pietro Felice (sicuramente ereditati dal nonno e probabilmente di sua mano) che Paolo Benaglia s'impegnò di custodire.¹⁰⁸ Due anni più tardi, nel 1735, Pietro Felice non avendo pagato i debiti che aveva con la Pia casa di Penitenza alla Lungara, quattro statue furono messe in pubblica vendita: di nuovo le opere, spettanti a Pietro Felice, erano conservate nello studio affittato da Paolo Benaglia dove i possibili acquirenti potevano vederle e dove si tenne anche la vendita.¹⁰⁹ Questo apparente disagio offrì forse all'artista la possibilità di incontrare amatori d'arte che ebbero comunque l'occasione di vedere le sue opere insieme a quelle della vendita ufficiale.

Oltre allo studio dell'Armata, si sa dall'inventario dopo la morte che Benaglia teneva anche un altro studio, a via Giulia, nell'entrata del palazzo dei conti degli Atti.¹¹⁰ È più difficile capire chi lavorava di preciso con l'artista. Nessun garzone visse insieme alla famiglia Benaglia, come risulta da i *Libri degli Stati delle anime*. Inoltre, non fu censito nessun operaio nella lista di chi si dichiarò creditore dopo la morte dello scultore. Tuttavia, si sa dai conti per la facciata del Laterano che Benaglia fu rimborsato per aver trasportato ed alzato nello studio i pezzi di travertini non solo per le sue due statue ma anche per la statua che fece lo scultore Agostino Corsini.¹¹¹ Sebbene ciò non attesti che Corsini lavorasse insieme a Paolo Benaglia, si può comunque intravedere l'abitudine di Benaglia di ricorrere a operai per questo tipo di lavoro, forse grazie alla sua esperienza per il primo cantiere della Fontana di Trevi. Un prezioso documento prova soprattutto che almeno due «allievi» entrarono nello studio di Paolo Benaglia: si tratta dei due fratelli bolognesi, Otta-

vio e Nicola Toselli che lavorarono da lui tra il 1734 e 1736 prima di tornare a Bologna dove la loro carriera si concentrò soprattutto su busti per i membri dell'Accademia delle Scienze, e per l'esecuzione di pezzi anatomici in cera per questa istituzione.¹¹² Infine non è da escludere che il cognato dello scultore, il formatore Nicola Scagnetti, avesse approfittato a volte del suo studio e lo avesse aiutato per elaborare modelli in gesso o per ottenere calchi dall'antico.

Nei due studi del vicolo dell'Armata e della vicina via Giulia si lavorava, si poteva acquisire il mestiere dello scultore su diversi materiale (cera, stucco, marmo, travertino), ma si studiava poco a giudicarne dall'inventario. Certo, vi erano conservati i soliti gessi delle varie parte del corpo umano: «15 teste di gesso diverse grandezze, diverse gambe e bracci». C'erano anche «12 figure di gesso» tra le quali si contavano forse calchi da statue antiche; tuttavia sembra che non ci fosse stata nessuna famosa opera dall'antico che lo scultore Queirolo non avrebbe mancato di riconoscere. Sicuramente ripresi da modelli antichi erano i soli due busti di imperatori conservati però non nell'atelier ma in una stanza della casa, posati su due piedistalli. Non venne censito nessun disegno e le poche stampe erano di sicuro immagini di devozione, tutte a soggetto religioso, di un valore bassissimo, e in maggior parte conservate nella casetta della vigna. Le tele sono più numerose ma anch'esse tutte a soggetto religioso; si ritrovano i due quadri che ornavano la cappella di San Giuseppe al Pantheon comprati dall'artista alla compagnia,¹¹³ ma è piuttosto deludente constatare che nessuna tela fosse copia di un'opera famosa. Si noterà solo la voce «7 tele di Accademia» ma ancora una volta, queste opere erano nella casa e non nello studio. L'artista non possedeva quindi quasi nessun materiale didattico da utilizzare lui stesso o da mettere a disposizione di giovani artisti venuti a lavorare nella sua bottega.

10. Un'importante commissione per Napoli

Mentre dall'attività densa di questa bottega uscirono negli anni '30 non solo le opere conosciute e conservate di Paolo Benaglia per grandi costruzioni dell'Urbe ma anche opere, purtroppo andate perse, destinate a un mercato privato, non si conoscono importanti lavori di scultura riferibili a committenti che pur stabiliti fuori Roma si sarebbero rivolti

¹⁰⁶ ASR, Tribunale Civile del Governatore, *Cedula et Iura diversa*, busta 267, 1733, 20 aprile.

¹⁰⁷ ASR, Notai dell'Auditor Camerae, vol. 5212, fol. 452-454, atto pubblicato da BERSHAD 1985.

¹⁰⁸ Nei due atti citati nelle rispettive due note precedenti, lo scultore si obbliga a tenere questi beni in «deposito e restituirli ad ogni mandato di giudice». Studieremo in un prossimo articolo la provenienza dall'eredità di Domenico Guidi di queste opere.

¹⁰⁹ Si veda l'avviso stampato di questa vendita tra le carte del marchese Capponi in ACR, Archivio Cardelli, Miscellanea serie II, vol. 79, fol. 236. Con grande probabilità si trattava di opere del Guidi.

¹¹⁰ Alla morte dell'artista, la contessa degli Atti è citata nell'inventario tra i creditori per 45 scudi «per piggione dello studio in strada Giulia». Nello stesso palazzo egli aveva anche una rimessa per il suo calesse.

¹¹¹ DESMAS 1998, in particolare p. 784, 792.

¹¹² Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms. B.95, cc. 152ss., segnalato nel catalogo della mostra *Presepi e terre cotte nei musei civici di Bologna*, Ferrara 1991, p. 47, n. 7. Su i due scultori si veda Antonia Nava Cellini, *La Scultura del Settecento (Storia dell'arte in Italia)*, Torino 1982, p. 117, 264.

¹¹³ BONACCORSO/MANFREDI 1998, n. 105, p. 50

20. Paolo Benaglia, *Vergine col Bambino che dà il Rosario a san Domenico e santa Rosa*. Napoli, Santa Caterina a Formiello



all'artista: farebbe solo eccezione il problematico gruppo della *Vergine col Bambino che dà il Rosario a san Domenico e santa Rosa* nel transetto destro della chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello solitamente citato nelle schede biografiche dell'artista e detto realizzato tra 1736 e 1738 (fig. 20).

L'attribuzione del gruppo a Paolo Benaglia risulta da una sola fonte che risale al 1792. Mentre la *Descrizione della città di Napoli*, pubblicata da Giuseppe Sigismondo nel 1788, si limitava a dire che nella cappella del Rosario di Santa Caterina a Formiello «tutto è di architettura e scultura romana»,¹¹⁴ Giuseppe Maria Galanti, nella sua guida pubblicata quattro anni dopo, precisò: «Il cappellone del Rosario dalla parte dell'epistola è opera romana, le statue sono

di Paolo Benaglia».¹¹⁵ Il nome dell'artista non fu però ripetuto da Gennaro Aspreno Galante nella sua famosa *Guida sacra* del 1873 che, molto prudentemente, si limitò a qualificare il gruppo di «ottima scoltura d'incerto scalpello».¹¹⁶

¹¹⁴ SIGISMONDO 1788, t.I, p.91-92: «Il Cappellone nel corno dell'Epistola, ove sono le statue intiere di marmo bianco della B. Vergine del Rosario col Bambino, S. Domenico e S. Rosa, con i quindici misterj del Rosario in bassirilievi intorno all'altare, tutto è di architettura e scultura romana».

¹¹⁵ Giuseppe Maria Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, 1792, n°129, p.101sg.

¹¹⁶ Gennaro Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, (Napoli 1873), a cura di Nicola Spinosa, Napoli 1989, p.28.

La datazione delle statue tra il 1736 e il 1738, la quale non può logicamente coincidere con un'attribuzione a Paolo Benaglia morto nella primavera del 1737, è stata invece fissata da un'interpretazione troppo affrettata di due documenti d'archivio ritrovati nel 1901.¹¹⁷ In un atto del 29 giugno del 1736, il marmorai Antonio Gandolfi «si obbliga perfezionare e far il finimento delli lavori di marmo» della cappella «fra mesi tre principiandi dal mese di luglio e per tutto la fine del mese di Settembre di questo corrente anno 1736 [...] con altro patto espresso che sia tenuto detto Francesco Antonio dovendo alzarsi la Madonna ed altre due statue accosto a tenore del modello debbia esso Francesco Antonio alzarla a sue spese». Appare chiaro che le tre statue erano alla data del contratto compite e senza dubbio a Napoli: si doveva allora finire i lavori di decorazione in marmo della cappella e farvi allestire il gruppo dal marmorai. Nel 1738, Gandolfi, di nuovo, «s'obbliga alzare la statua della Beata Vergine quanto sarrà stimato necessario dai periti e sotto la medema li farrà quella quantità di nubbe a proporzione dell'altare»; il marmorai s'impegna inoltre a «fare un'arma di marmo bianco grande nel campo della quale si farrà li due stemma uno della Religione, l'altro del convento tutto comesso con colori al naturale con la corona sopra d'alto rilievo».¹¹⁸ In realtà questo secondo documento informa solo che le scadenze del primo contratto non furono rispettate e che nel 1738 la decorazione e l'allestimento della cappella non erano ancora finiti.

Le carte d'archivio, senza dare nessuna informazione sullo scultore delle statue, permettono quindi di fissare una data *ante quem* per la loro realizzazione, il 1736, che non esclude l'attribuzione a Paolo Benaglia riportata nella guida di Galanti. Altre considerazioni possono essere aggiunte a favore della tesi che vorrebbe questo artista autore delle statue. A Napoli, Santa Caterina a Formiello era la chiesa dell'annesso convento domenicano. Ora, Paolo Benaglia ebbe molti contatti con i domenicani durante la sua attività sotto Benedetto XIII. Il papa stesso nella sua primissima gioventù era entrato in quell'ordine con il nome di frate Vincenzo Maria e non mancò mai durante il suo pontificato di manifestare il suo amore e stretto legame per i domenicani facendo spesso visita in Roma al convento della Minerva, dove chiese di essere sepolto, o a quello della Madonna del Rosario in Monte Mario. Ma soprattutto, Paolo Benaglia lavorò più volte al servizio di quest'ordine: a Napoli, la chiesa di Santa Maria della Sapienza per la quale aveva realizzato nella sua prima attività due *Angeli* apparteneva a

suore domenicane, e a Roma, lo scultore aveva scolpito un bassorilievo per la cappella del fonte battesimale di Santa Maria sopra Minerva. Si deve inoltre ricordare che fra i santi canonizzati a dicembre del 1726, cerimonie per le quali lo scultore aveva partecipato alla decorazione della navata di San Pietro, c'era la domenicana Agnese di Montepulciano. È d'altronde tra le carte del convento domenicano di Napoli e quelle dell'Archivio generale degli Ordini predicatori che si trovano nei verbali delle congregazioni il ricordo della scelta dello scultore e nelle spese per l'addobbo i pagamenti per le statue di santi e di virtù. Con questa rete di conoscenze nell'ordine dei domenicani, non sarebbe quindi sorprendente che lo scultore napoletano, pur stabilito a Roma, fosse stato scelto proprio per la realizzazione del gruppo della *Vergine con san Domenico e santa Rosa* all'altare del transetto destro di Santa Caterina a Formiello di Napoli.

Le tre statue possiedono inoltre caratteristiche stilistiche che si riscontrano sulle altre opere conosciute dello scultore. Il loro viso, su un collo alto e grasso, è simile a quello di tutte le figure scolpite da Benaglia con un lungo naso dritto, una fine bocca aperta, un piccolo mento tondo e degli occhi a mandorla nell'ombra sotto palpebre salienti. Il volto di *Santa Rosa* appare così il gemello di quello della *Fede* (fig. 17) sul frontone dell'oratorio di Santa Maria in Via, mentre la *Vergine* assomiglia a quella nella scena della *Visitazione* (fig. 6). Più personaggi dei due bassorilievi o alcune delle *Fame* scolpiti da Benaglia hanno questa posizione un po' manierata delle gambe e dei piedi di *San Domenico* e di *Santa Rosa*. Il modo di scolpire i panneggi, che sia nelle maniche arrotolate sulle braccia, nei disegni geometrici della stoffa che si strofina sulle gambe o nelle lunghe pieghe che si rompono in basso formando un becco, si ritrova nelle altre opere dello scultore: basta paragonare le veste delle tre statue con quelle delle figure nei rilievi di marmo nella cappella Corsini (fig. 1) o a San Giovanni dei Fiorentini (fig. 6). Infine si nota nelle mani della *Vergine* e di *Santa Rosa* il medio e l'anulare incollati l'uno all'altro, disposizione adottata quasi sistematicamente dallo scultore per le dita dei personaggi che scolpiva.

Considerazioni storiche e stilistiche portano quindi a seguire l'attribuzione a Paolo Benaglia del gruppo della *Vergine con san Domenico e santa Rosa* di Santa Caterina a Formiello che dava la guida di Galanti. Ma le tre grandi statue in marmo di Napoli non sono le uniche che si devono aggiungere alle numerose opere monumentali realizzate da Paolo Benaglia durante i suoi ultimi cinque anni di vita.

¹¹⁷ Giuseppe Ceci, «La chiesa e il convento di Santa Caterina a Formiello, IV, opere d'arte dei secoli XVII e XVIII», *Napoli Nobilissima*, 10.11 (1901), pp. 178–82 (in particolare p. 181).

¹¹⁸ Queste carte sono conservate nell'ASN, *Monasteri soppressi*, Santa Caterina a Formiello, vol. 1681, fascicolo intitolato «lavori di marmo eseguiti nell'altare del SS.mo Rosario da Antonio Gandolfi».

11. Un'opera dimenticata a Palestrina

Assente da tutte le schede biografiche sull'artista, la statua in marmo del primo degli Apostoli nella chiesa di San Pietro di Palestrina, o più precisamente della sua antica acropoli di Castel San Pietro, è però segnalata sotto il nome di Benaglia da alcune recenti guide e pubblicazioni sulla città.¹¹⁹ La chiesetta è soprattutto conosciuta per i progetti realizzati da Pietro da Cortona su commissione del cardinale Francesco Barberini, allora proprietario del feudo di Palestrina. Ma il programma previsto dall'artista per restaurare la chiesa, poiché richiedeva una spesa enorme, fu abbandonato e rimane solo oggi del maestro la pala d'altare rappresentante *San Pietro con i discepoli*.¹²⁰ Tuttavia, un secolo più tardi, la benevolenza del papa, supplicato da un cittadino prenestino, l'avvocato Stefano Mocci,¹²¹ rese possibile la riedificazione della chiesa, «opera intrapresa nell'anno corrente [1732], nella quale furono impiegati tre valenti professori, cioè il Cavalier Micchetti per l'architettura, i di cui disegni furono poi incisi in rame; il cavalier Costanzi per la pittura della volta; ed un discepolo del Rusconi per la scultura di una nuova statua del Santo in marmo, sostituita a quella, che vi era vecchia e fragile, poiché anche in questa antichissima chiesa, come nella Vaticana, ha usato sempre il popolo di venerare il principe degli Apostoli col bacio del piede». ¹²² Né queste preziose *Memorie prenestine* di Pietrantonio Petrini, limitandosi a un'abile formula che permettesse di fare il nome dello scultore allora più famoso a Roma, né l'antica guida del Cecconi nominano Benaglia.¹²³ A dire il vero, non precisano nemmeno che oltre alla statua collocata in una nicchia a sinistra appena entrati nella chiesa (fig. 21), fu posto sulla controfacciata sopra la porta un busto a

mezzo corpo di Clemente XII accompagnato da una lunga iscrizione e proprio sotto la volta lo stemma portato da due *Fame* (fig. 22). Ma a chi fu affidata la realizzazione di queste opere?

Le *Fame* (fig. 23) appaiono subito come le sorelle di quelle eseguite da Benaglia per il palazzo della Consulta o la Fontana di Trevi. Non solo si ritrova la stessa composizione con la *Fama* di sinistra che soffia nella tromba mentre quella di destra punta lo stemma con la mano ma la posizione delle braccia è adirettura quella adottata per le *Fame* della Fontana di Trevi. Inoltre, il modo di scolpire i volti, di panneggiare le tuniche, di fare i cappelli, o ancora di dare movimento al corpo di queste figure assomiglia a quello già notato in altre opere dell'artista. Sarebbe più difficile tentare un'attribuzione per il busto in marmo del Papa (fig. 24): la sua collocazione implica un'osservazione scomoda da lontano e da sotto in su e l'assenza di un altro ritratto conservato dello scultore impedisce i confronti con opere di questo genere. Va comunque sottolineato la maestria con la quale è stato scolpito questo busto il quale non è privo di espressione nel volto molto assomigliante della testa leggermente girata a sinistra e supera la difficoltà di questo taglio a mezzo corpo con un gestualità molto abile delle braccia, la mano destra alzandosi con eleganza davanti al petto nell'atto di benedire (nello stesso modo particolare del *San Pietro*) e la sinistra reggendo tra le lunghe dita il beretto al livello della vita.

Un rapido esame della statua in marmo dell'apostolo permette invece di accertare l'attribuzione a Paolo Benaglia (fig. 21). La composizione, per niente statica malgrado la posizione seduta del santo, dà alla figura un movimento a spirale: questo leggero nervosismo che anima il santo si è già notato nelle figure scolpite da Benaglia come il *Santissimo Salvatore* del Laterano o le figure inginocchiate al primo piano del rilievo della cappella Corsini. Il volto di Pietro (fig. 25), molto espressivo con la grande fronte ossosa, la bocca aperta e gli occhi a mandorla che si aprono sotto palpebre finemente ciselate in rilievo, assomiglia a quello di altri personaggi nati dallo scalpello dello scultore come soprattutto il *San Giuseppe* in fondo al rilievo della *Visitazione* di San Giovanni dei Fiorentini (fig. 6). L'abile drappeggio dell'ampio mantello che avvolge il santo, la cura dei dettagli nei ricci dei capelli e della barba, nelle vene e ossa del petto, delle mani o dei piedi, sono altrettante qualità da attribuire allo scultore napoletano. Questo rifiuto di frontalità, l'opposizione tra la direzione della testa e quella della mano che, nel gesto di benedizione, si piega in modo originale davanti al busto rimanda al *Busto del Salvator Mundi* di Gianlorenzo Bernini, ma tutta la postura dell'apostolo ricorda forse più quella del *San Giovanni Battista* di Pietro Bernini in Santa Maria Maggiore anche se l'andatura del *San Pietro* è ovviamente meno

¹¹⁹ La statua è segnalata con questa attribuzione dalla guida del Touring Club Italiano del Lazio; ringrazio Alexandre e Isabelle Maral e Karen Serres per l'organizzazione di una gita a Palestrina che mi ha permesso di scoprire l'esistenza di questo *San Pietro*. L'opera è oggetto di un commento con una fotografia in DI DOMENICANTONIO 1992, p.18sg. (senza però indicazioni di fonti).

¹²⁰ Per il coinvolgimento di Pietro da Cortona, si veda *I Barberini a Palestrina*, a cura di Peppino Tomassi, Palestrina 1992, p. 46.

¹²¹ L'avvocato Cesare Stefano Mocci, che aveva il proprio palazzo a Castel San Pietro Romano, fu incaricato di aiutare il cardinal Bondelmonte nell'inchiesta sul cardinale Coscia e poi eletto da Clemente XII luogo tenente criminale dell'uditore della camera e giudice dei Palazzi Apostolici (DI DOMENICANTONIO 1992, p.23). I suoi incarichi e il suo intervento per far restaurare la chiesa è ricordato sia da Cecconi che da Petrini, principali fonti per Palestrina (citati sotto); un'iscrizione in onore suo è collocata sotto il portico della chiesa.

¹²² Pietrantonio Petrini, *Memorie prenestine disposte in forma di annali*, Roma 1795, p.273, anno 1732. Le due incisioni rappresentano l'una la facciata l'altra lo spaccato della chiesa.

¹²³ Leonardo Cecconi, *Storia di Palestrina città di Prisco Lazio*, Ascoli 1756, p.391.



21. Paolo Benaglia, *San Pietro*. Castel San Pietro Romano, San Pietro



22. Controfacciata di San Pietro. Castel San Pietro Romano



23. Anonimo (Paolo Benaglia?), *Le due Fame con lo stemma di Clemente XII sulla controfacciata. Castel San Pietro Romano*

«danzante».¹²⁴ Staccandosi completamente dal modello della famosissima statua bronzea della basilica Vaticana, lo scultore è riuscito sia a dare al suo *San Pietro* seduto una discreta vivacità e un'eleganza raffinata che lo rendono naturale sia a conferirgli allo stesso tempo tutta la maestà e la dignità che la figura del principe degli Apostoli deve rivestire. Questa bellissima statua, eseguita a Roma e nell'ambito di una commissione in onore del papa Clemente XII, passò però inosservata e, collocata a Palestrina, non poté godere del successo che avrebbe meritato. Anche se si trova essere cronologicamente la prima delle importanti commissioni che l'artista ricevette negli anni '30, l'opera non sembra comunque avere avuto molta incidenza sulla carriera dello scultore.

¹²⁴ La statua è d'altronde segnalata come «di stile berninesco» da Antonio Nibby, *Analisi storico-topografico-antiquaria della Carta de'dintorni di Roma*, vol. 2, Roma 1837, p. 512. È addirittura data a Bernini in Orazio Maruchi, *Guida archeologica della città di Palestrina*, Roma 1932, p. 178, e fig. 46.

12. La mancata partecipazione di Benaglia alla decorazione del sepolcro di papa Orsini

Le sculture e le carte d'archivio conservate hanno potuto dimostrare che la carriera artistica svolta da Paolo Benaglia, pur abbastanza breve, fu affatto onorevole, in ogni modo più importante di quanto lasciassero intravedere a prima lettura le testimonianze sul suo conto. Tuttavia, malgrado l'abilità da parte dello scultore napoletano a creare opere di ottima qualità e perfettamente inserite, dal punto di vista dello stile, nella scultura romana contemporanea, l'artista fu sempre giudicato molto severamente a causa della sua attività privilegiata sotto Benedetto XIII. Infatti, alle critiche citate in introduzione, tutte emesse a proposito del coinvolgimento dello scultore nel cantiere della Fontana di Trevi, si deve aggiungere un altro giudizio più tardivo che, altrettanto crudo, dimostra quanto facilmente Paolo Benaglia potesse venire scartato da importanti commissioni quando non poteva usufruire di un appoggio. Come per ironia della sorte, fu proprio per il sepolcro di papa Orsini alla Minerva

24. Anonimo (Paolo Benaglia?), Busto di Clemente XII. Castel San Pietro Romano, San Pietro

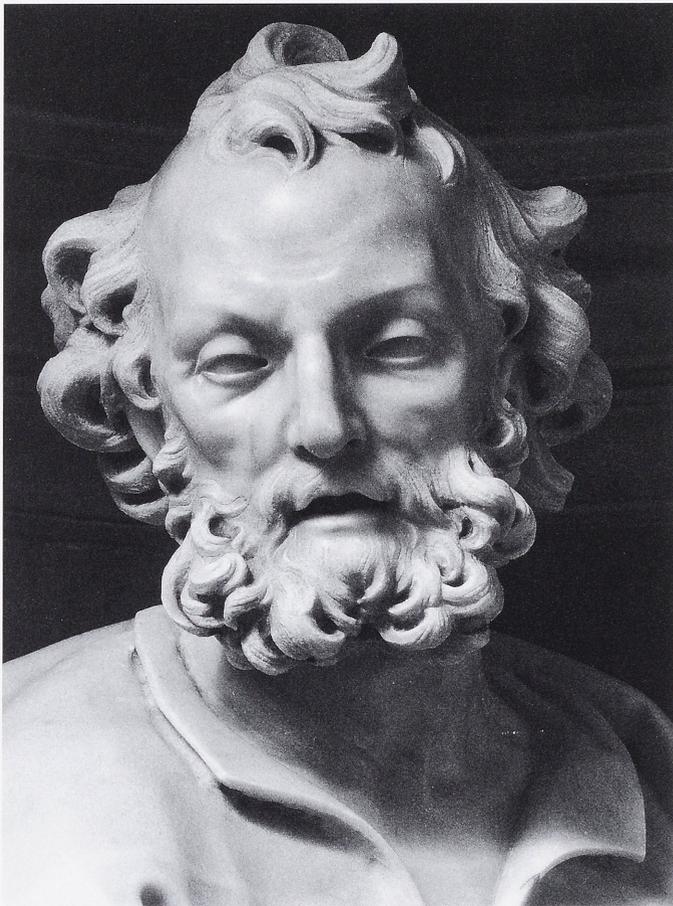


che Paolo Benaglia non riuscì a godere di una buona raccomandazione ed a partecipare alla decorazione scultorea del monumento. Il marchese D'Ormea prese in considerazione la richiesta che gli aveva spedito lo scultore e la trasmise al cardinale Alessandro Albani il quale, offrendo tutta la spesa dei marmi, era direttamente implicato nella realizzazione del monumento; ma la sua risposta, in una lettera di luglio 1733, fu perlomeno diretta: «Avrei difficoltà che si prevalesse del suddetto Paolo Benaglia, perché l'opera delle di lui mani farebbe poco onore a se e meno al deposito, in confronto degli altri lavori con perizia ed eccellenza nell'arte». ¹²⁵ Certo, le parti più importanti dell'impresa furono affidate a grandi artisti come Pietro Bracci e Carlo Marchionni, ma il giudizio sembra ingiustamente severo se si considera che una statua fu scolpita da Bartolomeo Pincelotti, scultore con il quale indubbiamente Paolo Benaglia poteva competere. In realtà questa frase molto dura sullo scultore, malgrado il ben noto interesse che nutrì con passione il cardinale Albani per l'arte, non risultava da appa-

renti preoccupazioni sulle scelte artistiche da prendere per il sepolcro ma deve piuttosto essere interpretata in riguardo a un contesto politico molto particolare. Al momento di questo scambio di lettere tra il cardinale Albani, protettore degli affari della Sardegna, e il marchese D'Ormea, primo ministro del re Carlo Emanuele, le relazioni tra la Santa Sede e il governo torinese si riassumevano in difficili discussioni sul concordato negoziato sotto Benedetto XIII. ¹²⁶ Il nuovo papa Clemente XII ne aveva dichiarato l'invalidità ad agosto del 1731 e fece processo a chi aveva fatto prova, sotto il pontificato di suo predecessore, di una condotta poco onesta nell'affare come il cardinale Fini e l'avvocato Sardini. Le trattative tra il Vaticano e Torino non erano quindi negli anni 1731–1733 in buon esito, poiché il marchese D'Ormea non voleva vedere annientata un'opera che era quasi tutta sua e il re procedeva rigorosamente senza eseguire le decisioni pontificie. Parallelamente, mentre ci si preoccupava a Roma di elevare un monumento a papa Orsini, il cardinale Albani aveva con diplomazia proposto al re di Sardegna,

¹²⁵ VESME 1963, p. 114sg. Si vedano la lettera del 15 luglio del marchese D'Ormea al cardinale Albani e quella cardinale Albani al marchese D'Ormea del 26 luglio 1733, 26 luglio.

¹²⁶ Si veda Pastor (vedi nota 68), pp. 675–80.



25. Paolo Benaglia, *San Pietro*, particolare del volto. Castel S. Pietro Romano, San Pietro

tramite il suo ministro, di partecipare alle spese ma aveva ottenuto un chiaro rifiuto.¹²⁷ Si può quindi supporre che il cardinale Albani, tramite la sua risposta a proposito della raccomandazione di Benaglia, abbia inteso inviare un messaggio molto chiaro al suo destinatario il quale poteva facilmente leggere tra le righe che egli non era in posizione di pretendere alcunché. Il marchese si sentì d'altronde obbligato a dare una spiegazione nella sua lettera seguente: «Ciò che già dissi a Vostre Eminenza in riguardo dello scultore Benaglia fu solo per soddisfare alle istanze fattemi senza che io v'abbia alcun maggior impegno».¹²⁸ Si deve così constatare che furono considerazioni di ordine politico e diplomatico a nascondersi dietro la frase dell'Albani, e che di nuovo, questa severa critica sullo scultore non rispecchiava le sue qualità artistiche ma poteva ciononostante nuocerli.

¹²⁷ VESME 1963, p. 114, lettere cardinale Albani al marchese D'Ormea del 9 novembre 1732 e la risposta del 19 novembre seguente.

L'esame delle opere di Paolo Benaglia e lo studio dei documenti rintracciati su di lui hanno permesso di seguire in qualche modo i principali passi del cammino di un artista non romano che riuscì a esercitare la sua arte nell'Urbe senza attenersi a una via «ufficiale», non avendo avuto rapporti con l'Accademia di San Luca. La sua produzione artistica, che, per quanto finora conosciuta, si limitava a statue monumentali in travertino e grandi bassorilievi in marmo di soggetti religiosi, comprese in realtà opere di diversi materiali che riguardavano tutti i generi. Anche grazie a dettagli o fatti che a volte sembrano solo aneddotici nella vita dello scultore o nella storia di una sua opera, sono apparsi i vari nessi sui quali si tramò il successo della sua carriera, vale a dire la sua appartenenza alla congregazione dei Virtuosi del Pantheon, le raccomandazioni che ricevette da parte dei beneventani sotto Benedetto XIII, la protezione che ebbe dal cardinale Passeri sotto Clemente XII e le conoscenze che si era fatto nell'ordine dei domenicani. L'artista seppe quindi inserirsi molto abilmente nella vita sociale romana, ed assicurarsi a seconda dei cambiamenti politici gli appoggi necessari per ottenere importanti commissioni a Roma e anche a Napoli.¹²⁹ Pertanto, mentre è stato dimostrato che Paolo Benaglia non meritava di essere considerato «di poco o niun sapere nella sua arte» come affermavano i suoi detrattori, si deve ora riconoscere che tra questi, Francesco Valesio aveva probabilmente visto giusto quando qualificò lo scultore un «uomo ardito».

¹²⁸ VESME 1963, p. 115, lettera del marchese D'Ormea al cardinale Albani del 5 agosto 1733.

¹²⁹ Tra le importanti commissioni elencate in questo studio ci sarebbe forse da aggiungere una partecipazione di Paolo Benaglia alla decorazione scultorea della basilica di Mafra, fatta erigere da Giovanni V di Portogallo, che conta una cinquantina di statue in marmo, tutte commissionate in Italia a partire dal 1730 e eseguite entro il 1733. Oltre al fatto che i più importanti scultori di Roma furono coinvolti nell'impresa, c'è da sottolineare la preferenza da parte del ministro del Re a Roma, il padre Fonseca d'Evora, per lo scultore Carlo Monaldi (che fece cinque statue), artista che Benaglia conobbe presto e bene tramite la congregazione dei Virtuosi al Pantheon. Riteniamo soprattutto che tutte le caratteristiche stilistiche che si sono riscontrate qui nelle opere di Benaglia siano presenti nel modello in terracotta della statua anonima di *Sant'Anna* (scheda di Jennifer Montagu in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini, Roma 1995, cat. 85, p. 409, ill. 295). Un paragone tra la statuetta di Mafra e le due figure femminili del rilievo di San Giovanni dei Fiorentini è ad esempio molto eloquente: il volto magro di Sant'Anna assomiglia tanto a quello di Sant'Elisabetta mentre le sue vesti si ritrovano con gli stessi panneggi adosso alla Vergine. Ma solo un esame *de visu* del modello (conservato nel palazzo di Mafra) e della statua nella basilica (illustrata in piccolo in A. Ayres de Carvalho, *A Escultura em Mafra*, Mafra 1956, fig. 37) permetterebbe di proporre con più convinzione l'attribuzione della *Sant'Anna* (e forse di altre statue tra quelle tuttora anonime) a Paolo Benaglia.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1737, 13 marzo, Roma, inventario post-mortem di Paolo Benaglia (ASR, 30 Notai Capitolini, notaio Nicola De Rubeis, uff. 33, vol. 474, fol. 480–510)

Sono riportate nell'appendice solo le voci dell'inventario che riguardano l'arte e il mestiere di scultore di Paolo Benaglia; la cifra nelle colonne a destra indicano la stima in scudi e baiocchi degli oggetti.

[fol. 480r] *Nello studio di scultoria all'Armata cioè nel pian terreno*

- Numero quatro statue di marmo spettanti alla Reverenda Camera Apostolica
- Un sasso rustico di palmi 18 in circa che parimente che spetti alla alla Reverenda Camera Apostolica
- Numero quattro banchi piccoli ad [fol. 481r] uso di scultore stimati dal suddetto Signore Francesco Queirolo in scudo uno e baiocchi 50 1 50
- Numero cinquanta mozzature anzi numero settanta stimate dal medesimo in scudi dodici moneta 12
- Numero tre topi stimati dal suddetto in baiocchi cinquanta 50
- Un biroccio cerchiato di ferro, e due curli con le sue stranghe stimato il tutto dal suddetto in scudo uno e baiocchi 50 1 50
- Numero cinque cavaletti cioè quattro piccioli ed uno grande stimati dal suddetto in scudi due e baiocchi 5 moneta 2 05
- Un paletto col suo giordano a piede lungo palmi sette stimato dal suddetto in scudo uno e baiocchi 50 1 50
- Un compasso grande di legno con sue punte di ferro ed una scala grande di 17 pirolì stimato il tutto dal suddetto in scudo uno e baiocchi 50 moneta 1 50
- [fol. 481v] Diversi modelli in gesso e creta parte rotti e parti intieri stimati dal medesimo Signor Francesco Queirolo in scudi tre moneta 3
- Una mezza figura di marmo rappresentante la Madalena stimata dal suddetto in scudi cinque moneta 5
- Numero cinque pezzi di marmo contrassegnati dal numero 1 al numero 5 e stimati dal suddetto come appresso Marmo segnato Numero 5 lungo palmi 3 largo palmi 2.09 grosso 1.09 5
- Marmo segnato Numero 1 lungo palmi 9 largo palmi 5 grosso 3.03
- Marmo segnato Numero 2 lungo palmi 5 largo palmi 4 grosso palmi 2 18
- Marmo segnato Numero 3 lungo palmi 5 largo palmi 3 grosso 1 05
- Marmo segnato Numero 4 lungo palmi 4 largo palmi 3 grosso 0.10 3
- Un pezzo di marmo rustico stimato [fol. 482r] dal Signor Francesco in scudi otto 8
- Numero cinque scaglioni di marmo stimati dal suddetto in scudi tre 3
- Diversi pezzi per due cornici di peperino impelliti di giallo lungo palmi 15 largo palmi 10 stimati dal suddetto in scudi venti moneta 20

Nelle stanze sopra detto studio

- Un busto naturale di marmo rappresentante la Santa Memoria di Benedetto XII [sic] con suo piede di bardillo stimato dal suddetto in scudi quaranta 40
- Due cavaletti stimati dal suddetto in giuli sei moneta 60
- Numero 87 ferri d'acciaio di diverse sorti ad uso di scultore di peso libre 100 stimati dal suddetto a baiocchi 10 la libra in 10
- Numero libre 130 ferri diversi tra branche e perni valutati dal suddetto a baiocchi 02 la libra 2 60
- Un'asta piccola un compasso di [fol. 482v] ferro ed un mazzolo di ferro stimati dal retrotto Signor Francesco in scudo uno 1
- Una cornice di albuccio dorata a misura lungo almi 7 largo palmi 5¹/₂ stimata dal suddetto in scudi tre 3
- Diversi pezzetti di mischio stimati dal suddetto scudi tre 3
- Diverse tavole e squadre stimate dal suddetto in scudo uno e baiocchi 50 1 50
- E terminato il suddetto studio fu andato all'altro studio posto in strada Giulia dentro il Palazzo dell'Illustrissimo Signore Conte degl'Atti dove arrivati furono descritte le seguenti robbe in esso ritrovate con la precedente stima del suddetto Signor Francesco Queirolo cioè*
- E primo, nella stanza in contro Portone di detto Palazzo*
- Numero 15 teste di gesso diverse [fol. 483r] grandezze stimate dal suddetto Signor Francesco in scudo uno e baiocchi 50 1 50
- Diverse gambe e braccia parimenti di gesso di diverse misure stimate dal suddetto in scudo uno 1
- Un banco due cavaletti altro mezzo cavaletto stimati in tutto dal suddetto in scudo uno 1
- Un basso rilievo di creta cotta rappresentante la Visitazione stimato dal suddetto in scudo uno 1
- Numero 20 mozzature tra grandi e piccole stimate dal suddetto Signori Francesco in scudo uno e baiocchi 50 1 50
- Numero settanta in ferri ad uso di scultore e di diverse sorti misure e grandezze di peso libre sessanta cinque stimati dal suddetto a baiocchi 10 la libra in 6 50
- Un pezzo di marmo lungo palmi 10 largo palmi 6 e grosso palmi 3³/₄ stimato dal suddetto in scudi cento ottanta sette e baiocchi 50 187 50
- Due aste di ferro e tre compassi di [fol. 483v] ferro stimati dal suddetto in tutto scudi due 2
- Numero 10 raspe di ferro stimate dal suddetto in baiocchi 50 50
- Numero 15 libre di ferri diversi stimati dal suddetto in scudo uno 1
- Un cavaletto grande di legno stimato dal suddetto in baiocchi 60 60
- Un pezzo di diaspro lungo palmi 5 largo palmi 1¹/₄ grosso palmi 1¹/₂ stimato dal suddetto in scudi sei 6

– Un altro pezzo di diaspro lungo palmi 2 ¹ / ₂ e largo palmi 1 ¹ / ₂ e grosso ³ / ₄ stimato dal suddetto in scudi tre e baiocchi 50	3	50	– Altri tre quadri da testa con cornici nere e pitture ordinarie assai stimati dal suddetto in baiocchi 90	90
– Un altro pezzo di diaspro lungo palmi 2, largo palmi 1 ¹ / ₂ e grosso palmi ¹ / ₂ stimato dal suddetto in scudi e baiocchi 50	2	25	– Numero 18 Immagini di carta rappresentanti diversi santi stampe della Germania con cornicette dorate parimente di Germania stimati dal suddetto in giuli 9	90
– Due regoli e due stranghe stimate dal suddetto assieme con una squadra in baiocchi 50		50	Domo posita a conspectu Palazii Excellentissimi Oratorij Veneti	
– Un topo stimato dal suddetto in baiocchi 20		20	Nella prima stanza	
– Un cassa dove si conservano li ferri stimati dal suddetto in baiocchi 90		90	– Un quadro da tre palmi per traverso con cornice intagliata e dorata rappresentante la Madonna, il Bambino e S. Giuseppe stimato dal suddetto in scudi sei	6
– Un mezzo busto di gesso rappresentante una Venere baiocchi 20		20	– [fol. 494r] [...] Un quadro da tre palmi rappresentante il ritratto dell'Eminentissimo Passeri con cornice intagliata e dorata e vernice e stimato dal suddetto in scudi due	2
[fol. 484r] [...] Di poi fu andato nelle stanze vicino il Portone dove furono ritrovate le seguenti robbe ad uso di scultore stimate dal suddetto Francesco Queirolo come appresso			– Altro di simil misura rappresentante l'Eminentissimo Spinelli con cornice simile stimato dal suddetto in scudi due	2
– [fol. 484v] Diversi gessi stimati in scudo uno e baiocchi 50	1	50	– Altro simile rappresentante la memoria del Cardinale Imperiale stimato dal suddetto in scudi due	2
– Numero otto bassirilievi di diverse misure e grandezze stimati dal suddetto in scudi quattro	4		– [fol. 494v] [...] Una testa di creta cotta rappresentante l'Ecce Homo stimata dal suddetto in baiocchi 10	10
– Due altri bassirilievi di cera stimati dal suddetto in scudi due	2		Nella seconda stanza	
– Numero 12 figure di gesso con suoi modiglioni stimati dal suddetto Signore Francesco in scudi cinque per essere con le sue mensole	5		– [...] Un busto di metallo con piedestallo rappresentante Clemente XII Nostro Signore regnante stimato dal suddetto in scudi dieci	10
– Numero altre tre figure di cera stimato dal suddetto in scudi due	2		– Due scabelloni in piedi di legno intagliato color di noce e oro rotti con due busti di gesso rappresentanti due imperatori stimati dal suddetto scudo uno	1
– Due putti di gesso e una Apollina alta palmi 6 stimato dal suddetto in netto scudi quattro	4		– [...] [fol. 495r] Numero tre modelli di gesso di basso rilievo stimati dal suddetto baiocchi	90
– Diversi modelli opere del fu Signore Paolo Benaglia stimati dal suddetto in scudi dieci moneta	10		– Un quadro di palmi 4 alto rappresentante l'adorazione de Magi con cornice a tre ordini d'intaglio d'argento dorato stimato dal suddetto scudi sei	6
– Una tavola di alabastro orientale impellicciato lunga palmi 8 e larga palmi 4 stimata dal suddetto in scudi venticinque	25		Nella terza stanza a mano dritta	
– Numero quattro piane e n. 4 cavaletti stimati dal suddetto in scudi due	2		– [fol. 495v] [...] Due quadri di misura di 7 e 9 rappresentante uno la Presentazione al Tempio e l'altro il Transitio di S. Giuseppe con cornice bianche modello di Salvator Rosa stimate dal suddetto in scudi quindici	15
– Un cavaletto per modellare stimato dal suddetto in baiocchi 30		30	– Altro di palmi 4 rappresentante l'Assunta con cornice gialla e oro falso stimato dal suddetto scudo uno	1
– [fol. 484v] numero 35 libre di ferro valutate dal suddetto in scudo uno e baiocchi 20	1	20	– Altro di mezza testa rappresentante la Madonna con il Bambino con cornice nera e due ordini d'intaglio bianco stimato dal suddetto scudi due	2
– Un paro di finimenti per muta a sei color rosso metalli dorati a piastra valutati per il medesimo prezzo che li compro il suddetto Quondam Paolo in scudi cento sessanta	160		– [fol. 496r] Altro di simil misura rappresentante S. Francesco Saverio con cornice simile alla descritta stimato dal detto Signor Ducci scudo uno	1
Nella casa di detta vigna nella prima stanza a mano destra inventario fatto il 17 marzo 1737			– Un quadretto di palmo uno in ovato rappresentante Nostro Signore che disputava con cornicetta di legno bianco stimato dal suddetto scudo uno	1
– Numero otto quadri in tela d'imperatore con cornici color di noce filettate d'oro all'antica rapresentanti Baccanali e diverse figure di pittura ordinaria stimati dal suddetto in scudi tre e baiocchi 20	3	20	– Numero otto carte rappresentanti stampe diverse con cornicette nere stimate dal suddetto in scudi due	2
– Numero quattro quadri a tela d'imperatore per lungo anzi per traverso con immagini di carta di Germania con cornici bianche stimati dal suddetto in scudo uno e baiocchi 60	1	60		
– [fol. 491r] [...] Un quadro da testa rappresentante S. Antonio di Padova con cornice dorata antica stimato dal suddetto in giulii cinque		50		
– Due quadri tela di imperatore per traverso con cornice nel antiche rappresentanti ambidue San Giuseppe stimati dal suddetto in scudo uno	1			
– Altre simile poco piu grande rappresentante un paese stimato dal suddetto baiocchi 30		30		

[...] [fol. 499r] <i>Nell'appartamento superiore nella prima stanza</i>		<i>Nell'altra stanza [...]</i>	
– Due quadri di misura di sei e tre palmi traverso rappresentanti vedute con cornici dorate con oro falso stimati dal suddetto in scudi venti	20	– [fol. 501r] <i>Numero tre quadri tela d'imperatore con cornici a tre ordini d'argento velato rappresentanti il primo San Giovanni Battista, il secondo la Madonna addo[fol. 501v]lorata ed il terzo la Natività di Nostro Signore stimati dal suddetto in scudi dodici</i>	12
– Numero sette accademie di tela da testa con cornici bianche stimate dal suddetto in scudi sette	7	– Due ritratti rappresentanti uno la signora Caterina e l'altro il fu signore Paolo con cornici intagliate e dorate d'argento velato quali non si stimano per essere ritratti dal defonto e della vivente	
– Due quadri tela da testa per traverso rappresentati due Istorie profane con cornici a tre ordini d'intaglio con oro di vernice stimati dal suddetto scudi sei	6	– Due quadri da testa con cornice di albuccio bianco liscie rappresentanti diversi scogli stimati dal suddettoscudo uno e baiocchi 20	1 20
– Numero tre quadri rappresentanti tre stagioni con sue cornici liscie dorate con argento velato [fol. 499v] stimati dal suddetto in scudi nove	9	– Due altri tela da testa senza cornici rappresentanti boscareccie stimati dal suddetto in scudo uno e baiocchi 20	1 20
– Due altri da testa rappresentanti due vasi di fiori con cornici simili alle descritte stimati dal suddetto uno e baiocchi 20	1 20	– Altri tre di un palmo in circa con cornici nere e intagli bianchi rappresentanti uno la Visitazione l'altro la Natività di Nostro Signore e l'altro la Madonna col Bambino in braccio stimati dal suddetto in scudo uno e baiocchi 50	1 50
– Due altri da testa con cornici a tre ordini d'intaglio dorati a oro buono rappresentanti stighi di cucina quali non si stimano per aver detto la signora Caterina di ritenerli in pegno per scudi dieci		– Altri due da mezza testa avantag [fol. 502r] giati rappresentanti S. Filippo ed S. Caterina con cornici gialle e oro a due ordini d'intaglio stimati dal suddetto uno scudo e baiocchi 20	1 20
– Due altri piccoli per traverso con cornice nera d'albuccio filettata di bianco rappresentante una Marina e l'altro una fruttiera stimati dal suddetto scudo uno	1 20	<i>Nella terza stanza [...]</i> [fol. 502v]	
– Due altri tela d'imperatore per traverso rappresentanti Vedute di scogli e cadute di acqua con cornice dorata d'argento velato stimati dal suddetto in scudi sei	6	– Numero sette pezzi di quadri ordinari stimati dal suddetto baiocchi 7	70
– [fol. 500v] <i>Un bassorilievo per traverso di palmi 4 e 3 con cornice di legno nero svenato stimato dal suddetto per esser di creta cotta dorata rappresentante il Battesimo di Costantino Imperatore</i>	1	– Numero 20 quadrucci con carta di diversi disegni ed immagini de Santi stimati dal suddetto scudo uno	1 20
– Numero quattro quadri di un palmo per traverso con cornici bianche rappresentanti fruttiere e uccellami stimati dal suddetto in scudi due	2	<i>Nella stanza a mezzo le scale</i> [fol. 503v]	
– Due altri di palmi due per altro con cornici nere con filetti intagliati bianchi rappresentanti due vecchi dal suddetto in scudo uno	1	– Numero 55 ferri ad uso di scultore di peso libre 45 valutati a baiocchi 10 la libra	4 50
		– Numero 5 mazzoli vecchi e tre a martellini dal suddetto in scudo uno e baiocchi 50	1 50
		– Numero tre banchetti di olomo stimati dal suddetto in scudo uno e baiocchi 50	1 50
		– Un cavaletto da modellare alto palmi 7 in circa con tavola sopra stimata dal suddetto baiocchi 40	40

ABBREVIAZIONI E TITOLI CITATI PIÙ VOLTE

ACR	Archivio capitolino a Roma	DI DOMENICANTONIO 1992	Tita Di Domenicantonio, <i>Castel San Pietro Romano, Immagini, fatti e fattarelli di una volta</i> , Palestrina 1992.
AGOP	Archivio generale dell'ordine dei frati predicatori, Roma, Santa Sabina	ENGGASS 1976	Robert Enggass, <i>Early Eighteenth Century Sculpture in Rome</i> , 2 voll., London e University Park (Pennsylvania) 1976.
ASF	Archivio di Stato di Firenze	GABBURRI	Biblioteca nazionale di Firenze, manoscritti palatini, E.B.9.5., Nicolò Gabburri, <i>Vite de' professori</i> , 4 voll., [scritte tra il 1719 e il 1742].
ASN	Archivio di Stato di Napoli	MINOR 1997	Vernon H. Minor, <i>Passive tranquillity. The sculpture of Filippo della Valle</i> , Philadelphia 1997.
ASR	Archivio di Stato di Roma	RIZZO 1979	Vincenzo Rizzo, «Sculpture inedite di D. A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano, e Sanmartino», <i>Napoli Nobilissima</i> , 2.18 (1979), p. 41-61.
AVR	Archivio storico del Vicariato di Roma.	SIGISMONDO 1788	Giuseppe Sigismondo, <i>Descrizione della città di Napoli e suoi borghi</i> , Napoli 1788.
BERSHAD 1985	David L. Bershad, «New attributions to Paolo Benaglia a relatively unknown sculptor of the 18th century», <i>Antologia di Belle Arti</i> , 25-26 (1985), p. 35.	VALESIO 1978-1979	Francesco Valesio, <i>Diario di Roma</i> , a cura di Gaetana Scano, t.4 (1708-1711), Milano 1978, t.5 (1729-1736), Milano 1979.
BONACCORSO/MANFREDI 1998	Giuseppe Bonaccorso, Tommaso Manfredi, <i>I Virtuosi al Pantheon (1700-1758)</i> , Roma 1998.	VESME 1963	Alessandro Baudi di Vesme, <i>Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo</i> , vol. 1, Torino 1963.
CONTARDI/CURCIO 1991	<i>In Urbe Architectus: Modelli, disegni, misure; La professione dell'architetto Roma 1680-1750</i> (cat. mostra), a cura di Bruno Contardi e Giovanna Curcio, Roma 1991.		
CURCIO/KIEVEN 2000	<i>Storia dell'architettura italiana. Il Settecento</i> , a cura di Giovanna Curcio e Elisabeth Kieven, 2 voll., Milano 2000.		
D'ONOFRIO 1977	Cesare D'Onofrio, <i>Acque e Fontane di Roma</i> , Roma 1977.		
DESMAS 1998	Anne-Lise Desmas, «La façade de la basilique de Saint-Jean-de-Latran, nouveaux documents», <i>Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée</i> , 110 (1998), p. 755-802.		

Referenze fotografiche: Autore 2-5, 10-12, 17-18; Napoli, Soprintendenza per i beni artistici e storici 13, 20; Providence, Rhode Island School of Design, Museum Works of Art 16; Roma, Bibliotheca

Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte 1, 6-9, 14-15, 19, 21-25