

Alcuni saggi accademici dimenticati

Elena Marconi

Abstract The Florentine Academy of Fine Arts still preserves an important collection of plaster models: some of them are plaster casts of antique reliefs, but there is also a series of models executed during the nineteenth century by the best pupils, who won the Academy competitions. The modern critics have ignored these works of art for a long time, so they have been left neglected in the rooms of the Academy School, without caring of their condition. Only in recent times, the Soprintendenza Speciale per il Polo Museale fiorentino has begun to sort this sculptures, in order to recover them, and this initiative has switched on further researches on this subject. This essay conforms to a moment of renewed interest for XIX Century sculpture and, according to his context, it addresses to retrace the history of the Florentine reliefs and to identify their authors. The purpose of my research is to point out their worth and to develop the knowledge of the Nineteenth Century Academies of Fine Arts and their relevant influence on the art of that age.

Questo studio prende le mosse dalla campagna di catalogazione condotta nel 1995-1996 sulle opere conservate presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, a cura dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza, e trae ulteriore spunto dalla pubblicazione di un interessante saggio di Barbara Boschi Carli e Anna Protesti Faggi (2000). Partendo da quell'indagine preliminare sui gessi dell'istituzione fiorentina, si è inteso procedere ad un ulteriore approfondimento dell'argomento, proponendo alcune ipotesi di identificazione dei bassorilievi premiati o inviati dagli allievi borsisti da Roma come dimostrazione dei risultati raggiunti durante il consueto tirocinio presso l'Accademia di San Luca, opere tuttora conservate negli ambienti dell'Accademia. Secondo lo Statuto che regolava le modalità dei concorsi riservati ai giovani artisti, le tre opere che avevano ottenuto il premio di Prima classe, in ciascuna delle discipline di Pittura, Scultura e Architettura, dovevano rimanere in Accademia e lo stesso destino era riservato ai saggi inviati dai pensionati a Roma (Cavallucci 1873, pp. 57-60). Purtroppo, nonostante questa regola, dal riscontro inventariale emergono

molte mancanze e, tra le rare sculture reperite, molte risultano danneggiate o deteriorate, talvolta in modo così irreparabile da rendere assai complessa la lettura del soggetto. L'auspicio, condiviso con chi mi ha preceduto nello studio di questo tema, è quello di vedere queste opere finalmente oggetto di restauri sistematici, che permettano di riportarle all'attenzione del pubblico e di esporle secondo un allestimento che consenta di evidenziarne il valore artistico e soprattutto il contesto culturale che le ha prodotte, favorendo così una più diretta e approfondita lettura di un fenomeno storico come quello delle accademie ottocentesche.

Tra i saggi conservati nei depositi dell'Accademia, uno dei più interessanti è quello eseguito da Gaetano Grazzini,¹ scultore noto per le due statue di *Lorenzo il Magnifico* e *Amerigo Vespucci* sotto il loggiato degli Uffizi. Il bassorilievo in questione è chiaramente identificabile con quello inviato dal giovane da Roma, dove egli si trovava in qualità di borsista, per perfezionarsi in scultura presso l'Accademia di San Luca e a proposito del quale, il 19 agosto del 1813, l'allievo scriveva al presidente

¹ Figlio di Giovanni Gualberto e di Rosa Baccani, nacque a Firenze il 24 febbraio 1786 e vi morì il 22 agosto 1858. Al 1810 risale la decorazione in stucco, di carattere neoclassico, per il salone al primo piano di Palazzo Bartolommei a Firenze. Frequentò l'Accademia di Belle Arti come allievo di Francesco Carradori dal 1804 al 1812, anno in cui ottenne l'alunnato romano. Nel 1816 fu Stefano Ricci a proporre la nomina a professore onorario dell'Accademia, ma Grazzini ottenne la cattedra, che manterrà sino alla morte, soltanto nel 1849. Nel 1817-1818 eseguì la *Speranza* per la cappella dell'Assunzione nella villa suburbana del Poggio Imperiale, su commissione del granduca Ferdinando III. Tra il 1820 e il 1821 realizzò due statue in marmo per la chiesa di San Torpé a Pisa, raffiguranti Santa Teresa (detta anche la *Speranza*) e San Giovanni della Croce, entrambe ancora su commissione granducale (ASBASF Archivio soprintendenza beni artistici e storici. Firenze, 1820, n. 49), esposte in occasione della mostra accademica del 1822.



Fig. 1. Gaetano Grazzini, *Penelope che prega Femio a non cantare i tristi casi dei Greci*.

dell'accademia fiorentina, Giovanni degli Alessandri, descrivendone il soggetto, come «Penelope che si accosta con le sue damigelle al poeta Femio mentre alla presenza dei giovani Proci cantava il ritorno dei Greci da Troia, e lo prega di non affliggerla con la rimembranza di sì dolorosi fatti, mentre Telemaco assiste sul fondo» (fig. 1). Lo scultore aggiungeva che la composizione aveva «soddisfatto il sig. Canova, a Canomcini [sic] e Landi e altri soggetti che qui si trovano».²

Grazzini aveva infatti vinto il pensionato romano nel 1811 «con il voto unanime» dell'intero corpo accademico, per essersi distinto tra gli altri allievi, «quantunque mancasse nella scultura lo stimolo degli emuli, e la gloria del paragone» (Anon. 1811). Nel 1812 inviò una copia di un antico bassorilievo conservato in Campidoglio raffigurante le nove muse, per documentare il suo indefesso studio della scultura classica (Anon. 1812). E finalmente, l'anno successivo, presentò il bassorilievo in esame, che, come riportano le cronache del tempo, fece guadagnare all'autore il plauso dell'intero collegio degli accademici (Anon. 1813).

L'apprezzamento riservato al lavoro del giovane pensionato trova riscontro nella qualità alta del bassorilievo, citato nel 1848 tra gli oggetti di scultura presenti a quella data all'Accademia e precisamente

collocato «nell'andito che dall'orto immette al cortile». La descrizione inventariale ne riporta le misure: alto braccia 1,14 e largo braccia 3,2 (101 × 186 cm) e ne descrive il soggetto, ovvero *Penelope che prega Femio a non cantare i tristi casi dei Greci*.³ Peraltro fu lo stesso Canova ad esprimere il proprio giudizio positivo in merito all'attività di Grazzini in una missiva del 23 maggio 1815, indirizzata a degli Alessandri, giungendo addirittura a chiedere un'ulteriore proroga del periodo di studio nella capitale: «Attesto io sotto d'aver veduto più volte i saggi e le prove di studio, che nell'Arte della Scultura ha qui mostrate il s.r. Gaetano Grazzini di Firenze; e crederei per bene ed utile suo e per assecondare viemmaggiamente i progressi da esso fatti in Roma fin qui, che gli fossero somministrati i mezzi per due anni ancora, onde continuare gli studi dell'arte sua, nella quale ha dimostrato de' progressi assai significanti, ed un assai felice e non comune disposizione».⁴ In quel periodo, infatti era mutato l'assetto politico dello Stato pontificio e, in tal senso, Canova scrisse a Giovanni degli Alessandri il 29 dicembre 1814 per rassicurarlo in merito alla continuità delle elargizioni in denaro concesse all'Accademia di San Luca e gestite direttamente dal Santo padre, circostanza che avrebbe consentito altresì la frequenza agli studenti fiorentini.

In relazione alla permanenza del giovane scultore nella città pontificia, il 12 dicembre dello stesso anno il padre Giovanni Grazzini indirizzò al Granduca una richiesta di sussidio per il figlio, scrivendo che quest'ultimo «nel principio dell'anno 1812 si portò a Roma per proseguire i suoi studi, e per apprendere specialmente sotto la direzione del professore Cav.re Canova» (Torresi 1999, p. 106, nota 4).

Durante il suo soggiorno nella città capitolina, Grazzini frequentava infatti con assiduità l'*atelier* canoviano: in una lettera del 15 settembre 1814 avvertiva il senatore Giovanni di aver eseguito come saggio di studio «una figura di rilievo rappresentante un Pugilatore in riposo avendo ottenuta la corona secondo il costume» e più avanti, lo rassicurava circa le condizioni del suo maestro, scrivendogli che il signor Canova godeva ottimo stato di

² AABAF, filza 1813, n. 46 (citato in Torresi 1999, p. 38).

³ AABAF, I. R. *Accademia di Belle Arti, Inventario degli Oggetti di scultura. Locali di San Matteo e Santa Caterina*, 1848, n. 317.

⁴ La dichiarazione di Canova è allegata ad alcune lettere spedite da Roma al senatore Degli Alessandri dagli allievi pensionati Grazzini e Nenci (ASBASF, filza 1820, n. 49) citato in Torresi 1999, lettera VI, p. 91.

salute e per mio mezzo gli fa i più distinti ossequi».⁵ Il 12 dicembre 1815, in seguito ai risultati ottenuti e all'impegno dimostrato, Grazzini ottenne un aumento di sussidio, come pure il compagno di studi Francesco Nenci. Il giovane scultore completò il proprio alunnato romano nel 1816 e in una lettera del 15 febbraio di quell'anno ringraziò Canova e Camuccini per le premure riservategli; come prove finali eseguì un busto in marmo, copiato dall'Antinoo di Casa Mattei, un busto di Cicerone in marmo ed un rilievo con *La Toscana che presenta le Belle Arti al Granduca*,⁶ altrimenti nota come *I Geni delle Belle Arti che coronano il Granduca*. Una *Diana cacciatrice* venne esposta tra i saggi di pensionato nelle sale dell'accademia fiorentina, assieme ad un «ritratto dal vero».⁷ Un'ulteriore testimonianza del talento del giovane artista si trova negli scritti di Tambroni, il quale nella sua guida lo individuava tra i migliori scultori attivi nella città capitolina (Rudolph 1982, p. 10).

Un altro bassorilievo in gesso è a nostro avviso da identificarsi con il saggio di Leopoldo Lori,⁸ dal titolo: *L'Onnipotente che benedice Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*, con il quale il giovane artista vinse il premio di prima classe di scultura del 1816 (fig. 2). L'opera, ricordata nella guida dell'accademia edita nel 1817 ed in quelle successive,⁹ risultava esposta tra i saggi di scultura e pittura giudicati più meritevoli nei concorsi triennali e per statuto rimasti di proprietà della scuola.¹⁰ Si tratta di una precoce interpretazione di un soggetto che Pietro Benvenuti inserì, dieci anni più tardi, nel suo ciclo ispirato al Vecchio e Nuovo Testamento da lui affrescato nella cupola della Cappella dei Principi in San Lorenzo (impresa affidatagli nel 1828). Ciò induce a pensare Lori come ad uno dei più fedeli

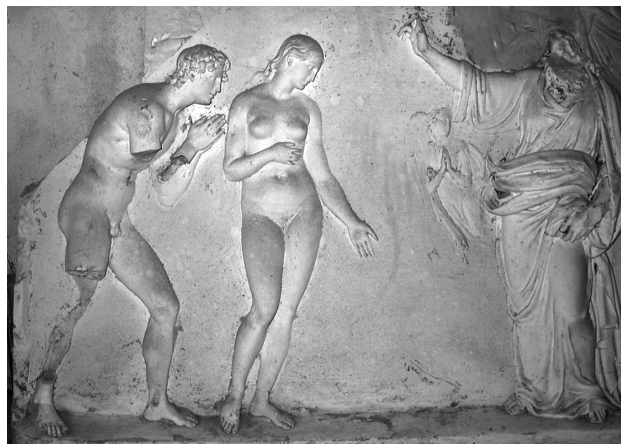


Fig. 2. Leopoldo Lori, *L'Onnipotente che benedice Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*.

seguaci del Benvenuti, capace di tradurne lo stile in forme scultoree. A riprova di ciò, basti confrontare il suo rilievo in gesso con un disegno preparatorio alle pitture laurenziane, dove Benvenuti raffigura i progenitori esaltando la bellezza vereconda di Eva, colta nell'atto di accostarsi umilmente a Dio ed accompagnata da Adamo del quale, per contrappunto, viene esaltato il vigore e la robustezza del nudo, esemplato sui modelli della statuaria antica (Fornasari 2004, p. 352, fig. 295). Il giovane scultore fu in effetti, nel corso della sua formazione, un devoto studente di Benvenuti e ne seguì le direttive specie nel corso del suo tirocinio didattico, quando si trovava a Roma. In quell'occasione copiò le opere di Canova, come testimonia una missiva del 6 gennaio 1821 al senatore Degli Alessandri, nella quale lo scultore, allora pensionato nella città capitolina, diceva di essere impegnato in una copia del leone

5 AABAF, filza 1814, n. 38.

6 AABAF, filza 1816, n. 40. La scultura fu ricevuta dall'addetto del Guardaroba Granduca, Luigi Casamorata, il 3 ottobre 1816.

7 I e R. Accademia di Belle Arti, «Gazzetta di Firenze», 25 gennaio 1817, n. 11, pp. 3-4.

8 Lori Della Loggia Leopoldo Maria Gioacchino (Firenze, 1795 - Roma, 1822). Figlio dello scultore Gaetano e di Luisa Lascialfare, dal 1815 al 1820 fu allievo di Stefano Ricci all'Accademia fiorentina. Nel 1820 alunnato romano, che lo mise in contatto con Antonio Canova; morì improvvisamente a Roma, dove aveva realizzato una copia in piccolo del Mosè di Michelangelo. Aveva anche frequentato la scuola di pittura. L'accademia possedeva alcuni suoi saggi: Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre, Eleazaro che offre doni a Rebecca (1822), Paride ferito condotto da Elena (1820) per i quali il padre chiedeva un compenso nel 1823. Aveva lavorato come stuccatore nella cappella del Poggio Imperiale, dove eseguì il bassorilievo con Esther e Assuero (Panzetta 2003, p. 521; Torresi 2000, s.v.).

9 Cfr. Colzi 1817, p. 20; *Description* 1827, p. 19; *Description* 1842, p. 43, n. 9; *Description* 1850, p. 42, n. 11; *Description* 1855, p. 53, n. 18.

10 Attualmente il rilievo risulta ubicato nella cantina sotto l'aula del Cenacolo e misura 92 × 137 cm (si veda scheda OA n. 004511327).

di Canova «per comodo del sig. Ricci e del sig. Benvenuti» (Fornasari 2004, p. 59, nota 83; cfr. Torresi 1999, p. 41).

In quest'ottica, appare ancora più sorprendente la somiglianza tra la composizione ideata da Lori e un disegno con lo stesso soggetto, rintracciato nella collezione di Ranieri Bartolini. Si tratta di uno studio realizzato da Pietro Benvenuti sempre per la *Benedizione di Adamo ed Eva*, prima storia della Cappella dei Principi. Il foglio in questione documenta un pensiero compositivo precedente rispetto all'altro schizzo sopra citato del pittore aretino, dove la posa dei progenitori coincide con la versione pittorica definitiva. Invece questo disegno, oltre a raffigurare l'intera scena, documenta una serie di cambiamenti sia nella figura di Dio Padre che nei gesti e nelle pose di Adamo ed Eva (Sisi 2003, cat. 141, n. 30). La postura di Eva è proprio identica a quella in seguito realizzata a rilievo da Lori, il che fa pensare che lo scultore avesse condotto il soggetto sotto dettatura di Benvenuti, o almeno che il pittore avesse suggerito la composizione al suo giovane allievo scultore, molto prima di ricevere la commissione per San Lorenzo. Il rilievo in oggetto è anche elencato nell'inventario dell'Accademia del 1848, al numero 169, ma con un titolo non esattamente corrispondente al soggetto: *Adamo ed Eva discacciati dal Paradiso Terrestre*. In effetti, il programma del concorso di prima classe indetto il 1° luglio 1816 imponeva ai candidati un tema molto preciso e dettagliatamente descritto, concedendo poco alla personale interpretazione del soggetto: «L'Onnipotente che, corteggiato dagli Angioli benedice nel Paradiso terrestre Adamo, ed Eva. Il bassorilievo sarà in gesso e largo braccia due fiorentine ovvero tre piedi Parigini, pollici 7, linee 1 ed alto braccia 1, soldi sette, ossia piedi due, pollici 5. Premio: una Medaglia d'oro del valore di cinquanta Zecchini» (*In occasione* 1816, p. 11). Questa descrizione sembra corrispondere al rilievo qui presentato, dove i due Progenitori sono raffigurati in atteggiamento di preghiera e con la testa lievemente reclinata in atto di accogliere il gesto di benedizione che Dio padre sta compiendo, col braccio destro sollevato, mentre gli fanno corona alcuni angeli, tuttora visibili malgrado lo stato frammentario dell'opera. Ad ulteriore conferma dell'attribuzione al giovane Leo-

poldo, basterebbe leggere le osservazioni espresse dai professori in merito ai cinque concorrenti del 1816. La motivazione più ricorrente per cui l'opera di Lori (il rilievo è indicato nei giudizi della commissione giudicatrice col numero 3) fu ritenuta dalla maggioranza superiore alle altre e per questo degna del premio di prima classe era proprio il fatto che il giovane artista era riuscito meglio degli altri concorrenti ad attenersi al programma assegnato, in particolare «nel moto di benedire» da parte dell'Onnipotente, la cui figura venne giudicata «bastamente nobile». ¹¹

Al concorso triennale dell'Accademia di Belle Arti del giugno 1819, i cinque scultori che concorrevano al premio di prima classe dovevano presentare un bassorilievo in gesso di invenzione ispirato all'infanzia di Achille. Come era consuetudine, il programma ufficiale riportava, oltre alle dimensioni richieste per il rilievo (due braccia fiorentine per la larghezza, ed un braccio e soldi 7 per l'altezza), anche un'accurata descrizione del soggetto e del relativo significato morale: i giovani allievi infatti dovevano attingere ad una precisa fonte letteraria – il primo libro degli *Argonautica* di Valerio Flacco – per rappresentare l'istante in cui «Achille fanciullo [...] condotto dal centauro Chirone a Peleo suo padre che è per muovere con gli altri Argonauti alla conquista del Vello d'oro, manifesta la generosità della sua indole, vagheggiando l'armi di quei gloriosi, che passarono a Colco, e appressando intrepidamente le mani alla pelle del Leone pendente dagli omeri d'Alcide» («I. e R. Accademia di Belle Arti» 1819, p. 5).

Il bassorilievo con l'epigrafe «Quod si deficient vires, audacia certe | Laus erit: in magnis et voluisse sat est» (Prop. 2.10.5-6), ¹² contrassegnato dal numero 3, ed eseguito da Emilio Santarelli, ottenne complessivamente 19 voti, contro i 13 attribuiti al saggio di Luigi Pampaloni, indicato col numero 2 e caratterizzato dal motto «Concorsi per Virtude». Tuttavia, il parere di ben «undici professori» della commissione giudicatrice, che i due lavori «si bilanciassero fra loro, l'uno per la bellezza della composizione, l'altro per quella dell'esecuzione», indusse il corpo accademico a conferire il premio ad entrambi gli autori, e addirittura ad assegnare loro l'intera somma di 50 zecchini, anziché suddividerla a metà, come di consuetudine nel caso di una

¹¹ AABAF, filza 5 Di documenti, Lettere, e carte diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'anno 1816, n. 20.

¹² Cfr. *Les Argonautes, selon Pindare Orphée et Apollonius de Rhodes. En Vingtquatre planches*, Paris 1794.



Fig. 3. Luigi Pampaloni (attr.), *Achille condotto dal centauro Chirone da Peleo suo padre ch'è per muovere cogli altri Argonauti all'impresa del vello d'oro*.

vittoria a pari merito. Questo fu possibile grazie ad una esplicita richiesta rivolta al sovrano dal Direttore dell'Accademia, Giovanni degli Alessandri, il quale, desideroso di veder riconosciuto il talento di entrambi gli scultori, pur «nella diversità del loro rispettivo genere», propose di cedere loro la somma di denaro destinata alla classe di meccanica, che per quell'anno era rimasta priva di vincitori.

Secondo il regolamento allora vigente, soltanto le opere premiate divenivano di proprietà dell'Accademia di Belle Arti, che le esponeva nei suoi locali col nome dell'autore in bella evidenza, mentre quelle che non avevano ottenuto alcun riconoscimento venivano restituite ai rispettivi proprietari, mantenendo l'obbligo dell'anonimato (Statuto dell'I. e R. Accademia di B A, citato in Cavallucci 1873, p. 60).

Il presente bassorilievo è stato reperito nei depositi dell'Accademia di Belle Arti, dove presumibilmente è sempre rimasto, ed identificato da chi scrive, in base alla collocazione ed al soggetto, come uno dei due saggi premiati all'esposizione triennale del 1819 (fig. 3). L'opera è citata nelle guide dell'istituzione fiorentina, a partire dall'edizione del 1827, nella sala dei saggi premiati, accanto a quella, con lo stesso titolo, di Emilio Santarelli (*Description*

1827, p. 19; *Description* 1836, p. 17). Dall'Inventario degli Oggetti di scultura presenti in Accademia nel 1848, risulta collocato nell'«Andito che dall'orto immette nel cortile»,¹³ tuttavia, stranamente, l'altro saggio premiato, eseguito dal Santarelli, è citato, ma presenta una cancellatura e una correzione del titolo, a favore de *Il centauro Chirone che insegna a tirar l'arco ad Achille*, il che fa dubitare che si tratti dello stesso soggetto premiato nel 1819.

Malgrado l'opera sia pervenuta allo stato frammentario, divisa in due pezzi tra loro combacianti, i personaggi sono ben riconoscibili, e l'episodio rappresentato perfettamente decifrabile: il pannello di sinistra mostra infatti un bambino, sui cinque-sei anni, in atto di sostenere con la mano sinistra una testa di leone pendente dalle spalle di Ercole, mentre infila l'altra mano nella bocca della fiera. Il gesto di precoce audacia corrisponde a quello compiuto da Achille ancora bambino alla presenza del padre Peleo e degli altri Argonauti, visibili di profilo all'estrema sinistra dell'altro frammento superstite, mentre assistono seduti all'eroica impresa.

L'attribuzione del presente bassorilievo a Luigi Pampaloni (cfr. Marconi 2014) piuttosto che all'altro vincitore, Emilio Santarelli, è confortata da alcune osservazioni fatte dai professori chiamati a dare il proprio voto – sia pure in forma rigorosamente anonima – alle opere esposte. In particolare, in uno dei giudizi più dettagliati si legge che il saggio contrassegnato di Emilio Santarelli presentava alcuni difetti nella disposizione delle figure: «l'azione di Peleo» risultava infatti «un poco forzata e produceva degli angoli disgustosi nel tenere il braccio del figlio», inoltre la figura di Ercole appariva sacrificata e «gli eroi spettatori troppo indifferenti». Nessuna di queste notazioni sembra attagliarsi al bassorilievo superstite, dato che in esso il piccolo Achille è sistemato ad una certa distanza dal padre, il quale di conseguenza non ne sostiene in alcun punto le braccia; contrariamente a quanto osservato, Ercole ha poi un ruolo centrale nell'azione, ed infine le figure di astanti, lungi dall'esprimere indifferenza, nutrono un vivo interesse per lo svolgimento dell'azione.

Al saggio del Santarelli veniva riconosciuta una straordinaria esecuzione, evidente nella capacità di trasformare «la creta in carne», oltre ad una maggior esattezza nella resa delle proporzioni. Tuttavia

¹³ AABAF, I. R. Accademia di Belle Arti, *Inventario degli Oggetti di scultura. Locali di San Matteo e Santa Caterina*, 1848, nn. 168, 171; cfr. Niccolini 1819, p. LXII.



Fig. 4. Aristodemo Costoli, *Sileno incatenato da Mansilo e Cromi* (1828).

al tempo stesso si rimproverava all'artista una certa mancanza di equilibrio nella traduzione del soggetto letterario, e lo si criticava per essersi soffermato «troppo nelle azioni posteriori e anteriori», a scapito del significato moralmente edificante espresso dall'azione principale, incentrata sulla «ammirazione che destò in quei prodi la nascente fierezza ed il magnanimo ardire del piccolo Achille». A parziale giustificazione di certe licenze che, stando alle opinioni degli accademici, Santarelli si sarebbe preso rispetto al tema, lo stesso scultore dichiarava, nel biglietto di accompagnamento del suo saggio, di aver voluto integrare la fonte principale di Valerio Flacco con un passo, riferito allo stesso episodio, tratto dagli *Argonautica* di Apollonio Rodio, nel quale si narra che gli Argonauti stavano banchettando sul lido, dopo aver offerto un sacrificio agli dèi. Lo scultore aveva perciò inserito nella composizione un'ara rustica, allusiva al sacrificio appena compiuto, ed aveva rappresentato Ercole con una tazza in mano, in riferimento al pasto consumato assieme agli altri eroi.

Si tratta di un'ulteriore conferma della nostra ipotesi iniziale, giacché questi elementi sono del tutto assenti nel presente bassorilievo.



Fig. 5. Giovanni Puntoni, *Venere che guarisce le ferite di Enea* (attr.).

Nella guida dell'Accademia fiorentina del 1850, tra le opere eseguite dai giovani allievi durante il loro pensionato romano, e per il concorso triennale, viene citato un bassorilievo in gesso, opera di Aristodemo Costoli, che raffigura *Sileno incatenato da Mansilo e Cromi*, datato 1828 (*Description* 1850, p. 39, n. 22; *Description* 1855, p. 56, n. 69). Anche in questo caso, l'opera si trova tuttora nelle stanze dell'Accademia e precisamente nella cantina di via Cesare Battisti,¹⁴ in pessimo stato di conservazione (fig. 4).

A conferma di ciò, nell'ottobre del 1828 Aristodemo Costoli espose in Accademia un bassorilievo, a metà del vero, intitolato *Mansilo e Cicomi* [sic] che legano Sileno, con cui vinse il premio del pensionato romano¹⁵ e un altro rilievo raffigurante una Ninfa in atto di scendere nel bagno («I. e R. Accademia delle Belle Arti» 1828).

Infine, tra i bassorilievi per i quali non è stata finora avanzata alcuna paternità, ne è stato individuato da chi scrive uno raffigurante *Venere che guarisce le ferite di Enea* (fig. 5). Anche in questo caso si è giunti ad una identificazione dell'autore, riconosciuto nel livornese Giovanni Puntoni, grazie all'ausilio di una Guida dell'Accademia edita

¹⁴ Si veda scheda OA n. 00451362. Nella scheda l'opera risulta di artista anonimo, eseguita nella seconda metà del secolo e priva di identificazione del soggetto.

¹⁵ AABAF, 1828, filza 17 B, n. 23. Per le note biografiche su Costoli, rimando alla monografia di Benedetta Matucci (2003). Colgo l'occasione per ringraziare l'autrice per aver confermato la mia attribuzione e per i preziosi consigli.

nel 1855, nella quale si definisce con maggiore complessità il soggetto: *Enea guarito da Japi con il soccorso di Venere* (*Description* 1855, p. 55, n. 59). Nell'opuscolo è indicato il 1554, come l'anno in cui l'opera riportò la vittoria al concorso accademico. Il rilievo non lascia alcun dubbio, poiché al centro è raffigurato l'eroe troiano, semisdraiato in una posa di abbandono, intento a ricevere le cure del vecchio Iapige mentre Venere veglia dall'alto.

In conclusione, vorremmo portare all'attenzione un nucleo di opere fortemente compromesso non soltanto dal tempo e talora anche dagli effetti devastanti dell'alluvione del 1866, che ne hanno causato il progressivo deterioramento, ma anche dall'oblio nel quale un certo atteggiamento di disprezzo e indifferenza verso l'arte del XIX secolo le ha gettate.

Bibliografia

- Anon. (1811). *Firenze 11 ottobre*. «Giornale del Dipartimento dell'Arno», n. 109, 12 ottobre, p. 449.
- Anon. (1812). *Accademia delle Belle Arti di Firenze*. «Giornale del Dipartimento dell'Arno», n. 28, 24 ottobre, p. 4.
- Anon. (1813). *Firenze 22 settembre*. «Giornale del Dipartimento dell'Arno», n. 114, 23 settembre, pp. 3-4.
- Boschi Carli, Barbara; Protesti Faggi, Angela (2000). «I calchi in gesso dell'Accademia di Belle Arti di Firenze: Identificazioni e prime ipotesi di studio». *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 6, pp. 83-94.
- [Cavallucci, Camillo Iacopo] (1873). *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*. Firenze: Tip. del Vocabolario.
- [Colzi, Carlo] (1817). *Descrizione dell'I.e R.e Accademia delle Belle Arti di Firenze*. Firenze: presso Niccolò Carli.
- Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont quelque ouvrage est indiqué dans ce livre* (1827). 2a ed. Florence: chez Leonard Ciardetti.
- Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont quelque ouvrage est indiqué dans ce livre* (1832). 3a ed. Florence: de l'Imprimerie du Giglio.
- Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont quelque ouvrage est indiqué dans ce livre* (1842). 4a ed. Florence: de l'Imprimerie du Giglio.
- Description de l'Imp. et R. Académie des Beaux Arts de Florence augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont quelque ouvrage est indiqué dans ce livre* (1850). 8a ed. Florence: de l'Imprimerie du Giglio.
- Description de l'Imp. et R. Académie des Beaux Arts de Florence augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont quelque ouvrage est indiqué dans ce livre* (1855). 13a ed. Florence: impr. Le Monnier.
- Fornasari, Liletta (2004). *Pietro Benvenuti*. Firenze: Edifir.
- «I. e R. Accademia di Belle Arti» (1819). *Gazzetta di Firenze*, 29 luglio, p. 5.
- «I. e R. Accademia delle Belle Arti» (1828). *Gazzetta di Firenze*, 15 novembre, p. 6.
- In occasione della solenne distribuzione dei premj triennali fatta nell'Imp. e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze nell'anno 1816* [1816]. Firenze: dalla tipografia Ciardetti.
- Marconi, Elena (2014). «Il magistero di Lorenzo Bartolini a Carrara e a Firenze: Il caso emblematico di Luigi Pampaloni, da allievo a maestro autonomo». In: Bietoletti, Silvestra; Caputo, Annarita; Falletti, Franca (a cura di), *Lorenzo Bartolini = Atti delle giornate di studio* (Firenze, 17-19 febbraio 2013, Galleria dell'Accademia, Gabinetto G.P. Vieusseux). Pistoia: Gli ori, pp. 179-191.
- Matucci, Benedetta (2003). *Aristodemo Costoli: Religiosa poesia nella scultura dell'Ottocento*. Firenze: L.S. Olschki.
- Niccolini, Giovanni Battista [1819]. *Elogio di Leon Batista Alberti composto da Gio. Batista Niccolini... e letto da esso nel giorno della solenne distribuzione dei premi maggiori l'anno 1819*. Firenze: presso Niccolò Carli.
- Panzetta, Alfonso (2003). *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: Da Antonio Canova ad Arturo Martini*. Nuova ed. Torino: Adarte.
- Rudolph, Stella (1982). *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.
- Sisi, Carlo (a cura di) [2003]. *Ottocento ad Arezzo: La collezione Bartolini = Catalogo della Mostra* (Arezzo, Chiesa dei SS. Lorentino e Pergentino, 19 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004). Firenze: Edifir.

Torresi, Antonio P. (2000). *Scultori d'Accademia: Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze (1750-1915)*. Ferrara: Liberty House.

Torresi Antonio P. (a cura di) (1999). *Antonio Cano-*

va: Alcune lettere a Firenze (1801-1821): Inediti dall'Accademia di Belle Arti, dagli Uffizi, dalla Biblioteca Nazionale Centrale e dall'Archivio di Stato. A cura di Antonio P. Torresi; premessa di Gian Lorenzo Mellini. Ferrara: Liberty House.