

Intorno al dipinto con “Ritratti della Famiglia dell’Illustrissimi Marescotti, di Sebastiano Ceccarini”.

Claudio Giardini *

La realizzazione del dipinto comunemente indicato come *Allegoria dei cinque sensi* rappresenta senza dubbio un momento eccezionale nella vita artistica di Sebastiano Ceccarini (Fano, 1703-1783), pittore fanese del secolo dei Lumi¹. Gli esiti descrittivi che l’artista raggiunge in questa opera sono così notevoli da condizionare per certi versi il giudizio critico sulla sua intera poetica.

Il dipinto, segnalato per la prima volta da Andrea Busiri Vici nel 1968 che lo aveva notato² presso la Galleria antiquaria Pardo di Benito Pardo a Parigi nel 1955, ove era pervenuto dalla Collezione Lamu sempre di Parigi, passò in seguito in Italia sul finire degli anni ’70 nella Collezione genovese di Orazio Bagnasco che lo aveva acquistato dai Pardo in occasione della nona Biennale Internazionale dell’Antiquariato a Firenze (Palazzo Strozzi) nel 1975 e quindi intorno alla metà degli anni ’80 alla Galleria antiquaria Altomani di Pesaro ora Altomani & Sons (Pesaro-Milano). La scarsità di notizie intorno alla storia sociale del dipinto dovuta alla estrema difficoltà di rintracciare pertinenti fonti archivistiche, lasciano al solo elemento certo della sua presenza nel 1955 presso la non meglio conosciuta parigina Collezione Lamu, il paletto di partenza per una seppur debole traccia di percorso storico. Non mi pare, allora, azzardato considerare quest’opera fra le tante migrate per svariati motivi da Roma in terra di Francia agli inizi del XIX secolo (1800-1810), al tempo della tempeste napoleonica.

L’ipotesi di un eventuale passaggio del dipinto in Francia agli inizi dell’Ottocento può trovare giustificazione e buona convinzione in uno scritto di Giovanni Previtali³: *“Nell’ambasciata francese a Roma era diventata quasi una consuetudine il collezionare quadri; la tempesta delle guerre napoleoniche aveva portato..un tale scompiglio che i quadri si trovavano sul mercato letteralmente a carrettate...un seul brocanteur nommé Corazetto possédoit, dans un grenier de la place Navone, plus de vingt mille tableaux de tout genre. L’ambasciatore francese a Roma, il collega di Napoleone a Tolentino, François Cacaault, ne acquistò alcune centinaia; lo stesso fece il suo successore, il cardinal*

Fesch (colui che riuscì a trascinare Pio VII a Parigi)”.

Una recente comunicazione scritta (21 luglio 2009) di Richard Pardo, che ringrazio della cortesia, della Galerie Pardo di Parigi, pur nel dichiarare la non conoscenza della situazione del dipinto precedente l'arrivo presso la propria casa antiquaria di famiglia agli inizi degli anni Cinquanta del XX secolo, ipotizza un movimento ottocentesco d'aste del dipinto da Londra o Amsterdam alla Collezione Lamu o più verosimilmente dalla stessa Parigi, magari in una delle vendite degli esordi dell'Hotel Drouot come Casa d'Aste e, quindi, dal 1° giugno 1852 in avanti; la sua gradevolezza e squisita bellezza hanno comunque attirato l'attenzione di collezionisti, antiquari, studiosi e curatori di mostre (fig.1).

La felice resa narrativa accredita l'artista infatti tra uno dei più interessanti ed apprezzati ritrattisti della Roma di metà Settecento: l'opera è firmata e datata⁴: *Sebastianus Ceccarini pinxit anno 1745* (fig. 2). Si può osservare come Ceccarini riesca a combinare lo status aristocratico dei soggetti raffigurati con la freschezza propria dell'infanzia qui maggiormente giocata sulla rappresentazione sensoriale affidata ai cinque adolescenti (udito, tatto, vista, odorato e gusto). La resa degli abiti è eccezionale ad esempio nei due rampolli raffigurati in primo piano ove la sontuosità e l'estrema raffinatezza delle stoffe intendono mostrare ad evidenza il rango principesco dei cinque ragazzi. Non solo, ma è palese il credito esplicitato da Sebastiano Ceccarini nei confronti di Francesco Mancini con la citazione del ritratto femminile nelle sembianze di *Flora*, eseguito intorno al 1728 e donato dal pittore vadese all'Accademia di S. Luca, quale “opera di entrata”.

Il dipinto manciniano ritrae infatti la fanciulla girata di tre quarti verso chi guarda, così come Ceccarini ne costruisce l'articolazione per la sua bimbetta in primo piano. Emblematiche ed evidenti sono a volte le citazioni dal suo maestro di Sebastiano Ceccarini, l'allievo forse più fedele che recupera con diligenza, seppure con esiti più scontati e meno eclatanti, l'originale.

Mancini replicherà, visto il successo e l'accoglienza del soggetto, in più di una occasione il ritratto di *Flora* che Sebastiano avrà certamente ben presente, quantomeno finchè rimarrà a Roma⁵. Ceccarini arriva a Roma allievo precoce e dotato di Francesco Mancini intorno al 1724, al seguito del maestro e vi risiede saltuariamente fino al matrimonio con la nobile romana Candida Marini avvenuto nel 1738, quando sembra volersi fermare definitivamente grazie alla fama e ai successi. Invece nel 1754 farà ritorno a Fano, sua città natale. Sul

dipinto manciniano raffigurante *Flora* (fig. 3) è noto che l'artista di Sant'Angelo in Vado al momento della sua entrata all'Accademia di S. Luca (30 settembre 1725), promise di eseguire, quale *pièce de reception*, un dipinto che completerà e consegnerà circa tre anni dopo. Il dono viene registrato come *Flora* ed avrà un grande successo da essere oggetto di repliche da parte del maestro⁶ e Sebastiano Ceccarini si rifarà in maniera assai pedissequa a questo soggetto in diverse sue opere del periodo romano di metà secolo⁷.

L'artista sembra proprio voler denunciare la sua maturità intrisa per certi versi anche di una marcata poetica francesizzante. La possibilità di osservare la tela ceccariniana in situazione ravvicinata nell'occasione della mostra "I sensi e le virtù" a Pesaro nel 2000⁸ ha consentito in verità di accostarla oltre che ai modi delle opere pittoriche di Pietro Longhi, l'artista veneto dal marcato piglio realistico e teatrale, anche ad un modo di eseguire pittorico con stilemi prossimi a poetiche di ispirazione francese. La critica storico-artistica transalpina è incline a evidenziare come tra pittura italiana e francese nel '700 a Roma e in Italia esistesse una non conoscenza ed una incomprendimento reciproca⁹. A mio avviso direi che i pittori italiani e francesi non vivessero affatto segregati in una sorta di "apartheid" condivisa, tutt'altro; ma che esistesse invece una competitività assai marcata, tendente fors'anche al primato delle poetiche degli uni sugli altri. Ciò nondimeno almeno due pittori francesi diventarono presidenti della prestigiosa Accademia romana di S. Luca: Charles François Poerson nel 1724-25 e Jean François De Troy nel 1744-45. Col pittore De Troy mi pare addirittura possa evidenziarsi una certa tangenza di ispirazione e realizzazione comune che converge proprio sul nostro dipinto, ove si osservi con buon acume quello del francese raffigurante i suoi figli (*Les enfants*) ed eseguito a Roma tra il 1738 ed il 1742 e soprattutto la collocazione dei "fanciulli-attori" proprio davanti ad una imponente architettura di fondo¹⁰. Più che intorno all'Accademia di San Luca, nell'economia di questo breve e succinto lavoro, inizialmente steso in brevissimi appunti per l'occasione della presentazione del dipinto ceccariniano a Fano nel 2008 e poi meglio ripreso a seguito di una visita alla mostra di Villa d'Este nello stesso anno¹¹, vorrei soffermarmi qualche momento sulla Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, ancora esistente. È attraverso di essa, infatti, che si può meglio argomentare sul dipinto qui in questione¹². Fondata nel XVI secolo, la sua titolazione esatta è "Congregazione o Compagnia di San Giuseppe di Terra Santa" (oggi denominata

“Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon”) e aveva la particolarità di raggruppare artisti e anche grandi estimatori e collezionisti di opere d'arte e mecenati come i cardinali Scipione Borghese, Antonio Barberini (sec. XVII), Benedetto Pamphili, Pietro Ottoboni e Francesco Albani (sec. XVIII)¹³.

Il suo scopo, comunque, era essenzialmente religioso e di carità benefica molto contrapposto direi, e non solo per importanza, all'Accademia di San Luca che vedrà comunque la nascita circa cinquant'anni dopo e sarà organizzata in maniera più laica e artistica; ciò nondimeno molti artisti avranno la doppia iscrizione. Anche la Confraternita dei Virtuosi era moderatamente aperta agli stranieri: accademici-soci furono Charles Errard (1606-1689) e François Poerson (1652/3-1725) e addirittura uno di essi, Adrien Manglard (1695-1760) pittore vedutista molto caro ai Farnese, ne fu reggente nel 1748¹⁴.

La principale manifestazione della Confraternita era rivolta alla celebrazione della festa di San Giuseppe che, com'è noto, nel Calendario gregoriano fin dal 1610 cade il 19 marzo, quando papa Paolo V (Borghese) la consacrò come ricorrenza religiosa festiva, e quindi “festa di precetto” per tutto il mondo cattolico, e proprio all'interno del Pantheon, perché fu per la profonda fede e convinzione dei Virtuosi che lo pressarono e supplicarono insistentemente per ottenere tale dichiarazione verso il culto di S. Giuseppe che si pervenne a tale risultato¹⁵ (fig. 4).

Tutti gli anni con più o meno apparati in quel giorno si predispondeva una esposizione di dipinti sotto il portico del Pantheon, la cosiddetta “Rotonda”: le opere erano soprattutto a soggetto sacro ma a volte ve n'erano anche a soggetto profano: da Salvator Rosa a Joseph Marie Vien fu questa una tribuna per promuovere qualche pittore ma anche un modo per alcune nobili famiglie romane per far osservare parte delle collezioni possedute e farsene vanto¹⁶.

Emergono ad esempio attraverso una attenta lettura dei fondi archivistici della Congregazione interessanti problematiche, avventure, accadimenti, fatti riferiti a dipinti legati ad esposizioni al Pantheon dei due pittori qui citati come *Democrito che contempla le ossa* e *Diogene che getta via la tazza* per Salvator Rosa e *L'ermite endormie* per Joseph-Marie Vien, che esulano dalla mia ricerca ma che ho qui indicato per chi può averne interesse¹⁷. Su tale uso di esposizione andrà segnalata anche la consuetudine bolognese delle Decennali allorquando a partire dalla prima metà del XVI secolo si prese l'abi-

tudine, per la festa del Corpus Domini, di abbellire ed addobbare strade, case private ed edifici pubblici. I nobili esponevano le opere d'arte di loro proprietà sotto i portici, a mo' di galleria, allineando quadri, sculture ed oggetti d'arte per la fruizione del pubblico¹⁸. L'esposizione romana prevedeva di regola dipinti recentemente più antichi (soprattutto seicenteschi ma anche cinquecenteschi) così come contemporanei, cioè settecenteschi. L'Anno Santo del 1750 i Virtuosi vollero dare un grande segno di vitalità del loro sodalizio: gli archivi testimoniano che venne adottata una deliberazione (*risoluzione*) in cui furono nominati sei sovrintendenti che si sarebbero dovuti coordinare col signor Camerlengo (il tesoriere), per fare "una festa più decorosa sia possibile", tant'è che verrà pubblicato a stampa anche un elenco dei dipinti portati in esposizione, un catalogo vero e proprio: *Indice delli quadri antichi e moderni Esposti nella mostra fatta nel Portico di S. Maria ad Martyres dall'Insigne Congregazione di Terra Santa detta de' Virtuosi, in occasione della Festa Solennizzata nel corrente Anno 1750 ad onore del Glorioso Patriarca Giuseppe*¹⁹.

Vennero spesi ben 285 scudi e 35 baiocchi per allestire questa grande mostra di duecento venticinque (225) dipinti di vario formato dei principali artisti del XVII e XVIII secolo prestatati per l'occasione, oltre che dai Virtuosi, anche da collezionisti di ogni livello: quadri che ancor oggi, almeno in parte, sono sparsi in Musei e collezioni di tutto il mondo²⁰.

Il catalogo predisposto (elenco dipinti con nome dell'autore, il soggetto ed il formato, cioè, le misure) di cui s'è accennato, consente di conoscere come la rassegna si aprisse con "un quadro grande raffigurante il Papa Benedetto XIV, figura sopra il naturale di Agostino Masucci" che era di proprietà della Confraternita. Seguivano quindi le opere prestate da diversi collezionisti tra i quali i cardinali Carlo Maria Sacripanti, Giovanbattista Spinola, Domenico Orsini, Prospero Colonna di Sciarra, Gioacchino Besozzi abate di Santa Croce in Gerusalemme, e poi l'ambasciatore di Francia (il duca di Nivernais), il principe Colonna, il duca di Zagarolo, i marchesi Orighi, Sacripanti, Costaguti, i conti - ma già creati principi - Marescotti ed i conti Soderini, il cavalier d'Aste, i monsignori Ferretti e Toppi, l'abate Martelli²¹.

È così veniamo a conoscenza che l'esposizione sotto i portici del Pantheon (figg. 5 e 6) del 19 marzo 1750 accoglieva dei Paolo Veronese, degli Jacopo da Ponte (*Bassano*), degli Annibale Carracci, dei Caravaggio, dei Guido Reni, dei Ciro Ferri, dei Carlo Maratti e

dei Philip Roos (*Rosa da Tivoli*) e poi dei Rubens, dei Poussin (*il Pussino*), degli Anton van Dyck, dei Gerrit van Honthorst (*Gherardo delle Notti*), per i pittori antichi (ripartitura equa ed europea); mentre per i pittori contemporanei che prestavano i propri quadri da se medesimi o con prestiti dei loro collezionisti e che surrogavano anche colleghi deceduti, esponevano, a cominciare dai francesi, Joseph Vernet, Louis Gabriel Blanchet (*Monsù Blanscè*), Joseph Marie Vien e Jean François De Troy (*Monsù de Trojè*) e poi fiamminghi come Jan Frans van Bloemen (*l'Orizzonte*) e Hendrik Franz van Lint (*Monsù Studio*) e olandesi come Gaspar van Vittel (*degli Occbiali*); e dei Velasquez (*Velasco*). Diego Velasquez aveva partecipato all'esposizione dei Virtuosi al Pantheon, con un enorme successo, esattamente cento anni prima (19 marzo del 1650) con il *Ritratto di Juan de Pareja (el Esclavo)* eccezionale dipinto fino al 1970 conservato nella Collezione del Conte di Radnor in Longford Castle (Salisbury) e oggi a New York al Metropolitan Museum. Questi era il servo e aiuto di bottega mulatto dell'artista sivigliano²².

Gli artisti italiani erano decisamente in gran numero a cominciare da Andrea Locatelli, Francesco Trevisani, Sebastiano Conca, Placido Costanzi, Marco Benefial, Giovanni Paolo Pannini, Corrado Giaquinto, Francesco Mancini, Pompeo Batoni, Agostino Masucci, Gian Andrea Lazzarini, Sebastiano Ceccarini ed altri.

Per la sezione dipinti antichi ben nove erano, ad esempio, i dipinti attribuiti a Caravaggio (*Erodiade*, *Cattura di Cristo*, *Incredulità di S. Tommaso*, *Filosofo*, *Cristo davanti a Pilato*, *S. Girolamo nel deserto*, *SS. Girolamo e Antonio* ed infine due versioni di un *San Giovanni Battista*); due quelli a Diego Velasquez (*Pentimento di S. Pietro e Filosofo*); uno a Pietro Paolo Rubens (*Crocifissione*); uno ad Annibale Carracci (*S. Francesco in deliquio*) ed uno a Guido Reni (non meglio precisato *ritratto di donna*): tutti della Collezione del marchese Orighi. Dalla Collezione dei principi Colonna furono esposti un Guercino (*Cristo*), un Guido Reni (*S. Giovanni Battista*) e due Nicolas Poussin (*Paesaggi*). Il conte Soderini prestò anche lui un Poussin (*Madonna Assunta*) ma anche un Anton Van Dick (*Ascensione*), un Rubens (*Resurrezione*), un Annibale Carracci (*Samaritana al pozzo*), un Gerrit Von Honthorst (*Cena in Emmaus*) ed un Tiziano (*Il gigante Tizio*).

Mentre i pittori italiani contemporanei fornivano alcune interessanti proprie opere come Marco Benefial (*S. Andrea sulla Croce* e *Santo Vescovo*), Francesco Mancini (*La Pittura e Riposo d'Egitto*), Pompeo

Batoni (*Vulcano e un Presepio*) e Sebastiano Ceccarini (un *Ritratto di Donna Vedova con la sua Nepote in seno* e un *Eremita*); per i francesi esponevano proprie opere Jean François de Troy (*Annunciazione, Salomone che riceve la regina di Saba, David ed Abigail*), Joseph Marie Vien (un *Eremita nel deserto che suonando il violino si addormenta*), Adrien Manglard (*Sito grande dove si fabbricano Navi* e un *Presepe*); per i fiamminghi esponeva proprie opere Hendrik Franz van Lint (*Veduta [di Piazza] del Popolo, Veduta di Castel Sant' Angelo, Veduta di Ponte Rotto, Veduta di Piazza Navona con Mercato*). Tutti gli altri artisti erano rappresentati da opere prestate dai propri acquirenti e collezionisti.

Annoterei, per interesse della Storia dell'Arte anche locale, come il Cardinal Gioacchino Besozzi, abate di Santa Croce in Gerusalemme dell'Ordine dei Cistercensi prestava *Un quadro grande rappresentante la Samaritana, dipinta dall'Abbate Gio: Andrea Lazzarini*²³. Doveva trattarsi certamente di un dipinto realizzato da Giannandrea Lazzarini (Pesaro 1710-1801) durante il lungo soggiorno a Roma che le cronache annotano tra il 1734 ed il 1749, ospite inizialmente in Palazzo Gottifredi, di proprietà - com'è noto - della nobildonna romana e colta madre dell'amico pesarese Annibale degli Abbatini Olivieri, Lavinia, per poi passare in casa del faentino monsignor Gaetano Fantuzzi, cugino dell'Olivieri²⁴. E dunque egli non è più a Roma, seppur da non molto, quando è organizzata l'esposizione del marzo 1750. Vi ritornerà invero ma a partire dal mese di maggio e fino al dicembre del medesimo anno. La commissione per quest'opera molto probabilmente dovette derivargli attraverso l'amicizia e buona conoscenza con i religiosi cistercensi del Monastero annesso alla Basilica eleniana ma, visto il carattere molto riservato del Lazzarini, essa dovette risultare a conoscenza di pochi se sfuggì anche all'inventariazione di Marco Fantuzzi che non la registra nel suo *Elenco*, come invece la gran parte delle opere lazzariniane che proprio grazie a quell'elenco sono identificate e conosciute. Al contrario, per citare, assai nota è la polemica del Cardinale Giuseppe Spinelli arcivescovo di Napoli che nel 1753, dopo averlo ordinato, rifiutò un *Riposo in Egitto*, replica peraltro di una pala d'altare del 1748 per la Chiesa pesarese delle monache benedettine di S. Maria Maddalena esposta a Roma e lodata e apprezzata anche da Papa Benedetto XIV, criticandolo così aspramente da indurre l'amico Olivieri ad acquistarlo in sua vece²⁵.

La *Samaritana*, oltre che al biografo del Lazzarini mi pare fino ad oggi del tutto sconosciuta al catalogo lazzariniano, potrebbe essere

passata fra i beni del Cardinale Besozzi testamentati a favore dei monaci cistercensi della Basilica di S. Croce in Gerusalemme e non più identificata né assegnata²⁶.

Intorno ancora ad interessi di storia dell'arte locale annoterei con stupore il fatto che in una esposizione di siffatta caratura non sia in alcun modo presente il pittore di Cagli Gaetano Lapis (Cagli 1706-Roma 1773), soprannominato "il Carraccetto" per la sua poetica pittorica e descrittiva assai legata alle impostazioni classiche bolognesi dei due secoli precedenti, che tanto lavorerà a Roma durante il Settecento: risulta peraltro iscritto sia alla Congregazione dei Virtuosi (1739) sia all'Accademia di S. Luca (1741). Il completo assorbimento in qualche committenza di quel periodo e la necessità a realizzarla in tempo utile potrebbero non averlo favorito. Lapis infatti è segnalato tra gli incaricati dai Padri Trinitari Calzati di Spagna per l'abbellimento e l'ornamento della loro nuova Chiesa romana della SS. Trinità nei pressi di Via dei Condotti che verrà completata proprio per l'Anno Santo del 1750 e dove l'artista realizzerà un dipinto raffigurante uno dei due santi fondatori dell'Ordine. Tale impegno unitamente al suo carattere assai modesto e quieto potrebbero averlo tenuto in disparte e senza troppa smania di protagonismo nello spingere i proprietari dei suoi quadri a proporli agli organizzatori dell'esposizione giubilare alla Rotonda²⁷.

Sebastiano Ceccarini risulta presente invece sia con le due opere citate che presta egli stesso, sia con il *Ritratto di Sua Eminenza il Card. Sciarra Colonna* e con il *Ritratto del Sig. Enrico Marini*, verosimilmente il suocero, prestati dai due proprietari ed infine con un dipinto rappresentante *Ritratti della Famiglia dell'Illustrissimi Marescotti prestato dall'Illustrissimo Sig. Conte Marescotti*²⁸.

Per il dipinto ceccariniano di casa Marescotti, e così torniamo al dipinto di cui si discute, la segnalazione di Fiorella Pansecchi del 1984 rimane, a mio giudizio, la più corretta e precisa per l'individuazione dei soggetti raffigurati²⁹, mi pare un po' troppo forzato indirizzare l'individuazione dei cinque fanciulli verso il casato Muti-Bussi³⁰ che non figura in nessun modo nell'elenco approntato dai Virtuosi. Il committente principe Orazio Marescotti, peraltro, rafforzava la sua presenza con il prestito di altri dipinti raffiguranti un *S. Francesco* di Francesco Trevisani, una *Marina* di Adrien Manglard, una *Boscareccia* di Cesare Trugli, due *Paesi* di Andrea Locatelli ed ancora due *Paesi* di Jan Franz Von Bloemen detto l'Orizzonte e, infine, senza citazione dell'autore, la *Veduta di Monte Citorio* dell'Estrazione del

Lotto e la *Piazza di Termini in occasione della Processione del Corpus Domini*³¹.

Da notare che la Famiglia Marescotti è da così poco tempo a Roma che ancora vengono indicati con il vecchio titolo, quando essi sono Principi già dal 1733.

Sarà anche il caso di ricordare che Sebastiano Ceccarini riceverà diverse committenze dalle Oblate dell'ordine benedettino di S. Francesca Romana di Tor de' Specchi in Rione Campitelli a Roma (oggi in Via del Teatro di Marcello) sia per la loro Chiesa di S. Maria Liberatrice al Foro Romano che, demolita nel 1902, trasferirà, tra molte altre, anche le sue opere nella Casa Madre sia nella Cappella del Coro del Monastero che nella Chiesa di Santa Maria Annunziata: *S. Michele Arcangelo*, *S. Antonio Abate*, *S. Rocco in preghiera*, *Tobia e l'angelo* ancora in loco, mentre il *Miracolo di S. Francesca Romana* è passato prima in proprietà privata e poi, a seguito di acquisto nel 1968 da Ettore Oricchio, nelle Collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma³². Non mi pare troppo banale quindi poter ipotizzare come tutte queste committenze artistiche siano derivate al nostro artista grazie all'influenza dei Marescotti verso le monache di Tor de' Specchi in cui una Marescotti-Capizucchi era stata presidentessa (badessa): suor Angelica Capizucchi, cugina del Principe Francesco Maria Ruspoli e figlia di Paolo Capizucchi ed Ortensia Marescotti, visse infatti nel Monastero di Tor de' Specchi e vi morì il 31 maggio del 1681. Non solo ma ben due femmine della famiglia Marescotti si monacheranno a Tor de' Specchi: Prudenza, figlia di Orazio, nel 1760 e Giacinta, figlia di Luigi Sforza e nipote di Orazio, nel 1789³³.

Sebastiano Ceccarini partecipa all'esposizione con il dipinto *Ritratto della Famiglia dell'Illustrissimi Marescotti prestatato dall'illustrissimo Sig. Conte Marescotti* come opera concessa dal proprietario principe Marescotti (fig. 7) ma sicuramente porta tutte e quattro le sue opere anche come artista appartenente alla Confraternita dei Virtuosi: risulta, infatti, proposto ed ammesso alla "Compagnia" come pittore fin dal 1739 (11 voti favorevoli, 1 contrario) assieme a Gaetano Lapis (all'unanimità) ed altri. Ceccarini nel 1742-43 ricoprirà inoltre la carica di Superiore per passare nel 1744 a quella di Segretario, nel 1745 a quella di Sottoprovveditore e nel 1746 a quella di Provveditore. Nel 1747 diventa Ufficiale di Banca [o Consiglio] (Secondo Aggiunto) e nel 1748 Ufficiale (Sottosegretario), mentre nel 1749 è addirittura Reggente per rientrare nel 1750 e '51 fra i Sindaci e nel

1752, '53 e '54 fra i Provveditori. Nel 1754 gli atti registrano "Essendo partito da Roma, Sebastiano Ceccarini ha rimandato la sua carica di Provveditore al Sottoprovveditore Giuseppe Giardoni"³⁴. Non sono riusciti nell'ambito di questa ricerca a sciogliere in maniera esaustiva la problematica legata ad un'opera di Sebastiano che si dice collocata nella Cappella di S. Giuseppe di "juspatronato" dei Virtuosi nella Chiesa di S. Maria ad Martyres all'interno del Pantheon. La *Guida* di Filippo Titi del 1674, ovviamente nella rivisitazione ed aggiornamento³⁵ di Giovanni Gaetano Bottari del 1763 indica infatti (p. 362) un affresco raffigurante *S. Michele* presso l'undicesimo altare (...*l'undecima cappella contiene un quadro a fresco con s. Michele che pare di Sebastiano Ceccarini*). Luigi Servolini, che fu direttore della Pinacoteca Civica di Fano negli anni Cinquanta del secolo scorso, nella sua monografia sull'artista descrive, citando il Titi, un affresco però con *Sacra Famiglia e Re Magi*, "collocato.. nella settima cappella (S. Giuseppe); fa pendant con una *Natività* ancora in peggior stato di conservazione, attribuita tradizionalmente a Flaminio Vacca"³⁶. Servolini molto probabilmente è tratto in inganno dalle indicazioni dei numerosi altari e dall'identificazione dei soggetti delle molteplici opere presenti all'interno del Pantheon e dalle vicissitudini che le stesse subirono nel tempo per restauri ma anche per vendite da cui anche oggi ci si districa a fatica: in effetti la *Guida* "Titi-Bottari" del 1763 nella descrizione dell'interno della Chiesa di S. Maria ad Martyres e della cappella *decimaterza*, indica che le pitture a fresco, che rappresentano la *Natività del Signore* e *l'Adorazione de' Magi*, sono del Cozza (p. 363). Sulle complicate vicende attributive delle diverse opere realizzate per la Cappella di S. Giuseppe (dipinti, affreschi, stucchi, statue, bassorilievi) tra il Cinquecento ed il Settecento (*Sibilla Cumana* di Ludovico Geminiani, *Transito di S. Giuseppe* di Giovanni Antonio Carosi, *Padre Eterno* di Giovanni Peruzzini, *Profeta Isaia* di Francesco Rosa, *Re David* di Luigi Garzi, *Presentazione al Tempio* di Giambattista Greppi detto Tittarello, *Sibilla Eritrea* di Giovanni Andrea Carloni) oltre alle due di Francesco Cozza testè citate non sarà inutile consultare ancora una volta l'esauriente testo di Halina Waga³⁷. Se si resta invece ancora sul discorso che più interessa, quello cioè intorno al *S. Michele*, l'opera attribuita a Sebastiano Ceccarini e presumibilmente posta nell'undicesimo altare, non si può che registrare come nessun studioso in seguito ne farà più cenno: anche la Waga, così esauriente nella descrizione dei fatti dei Virtuosi, non ne parla, molto probabilmente per-

ché nel tempo potrebbe essere scomparso o andato distrutto. Un sopralluogo che ho voluto fare *de visu*, evidenza come nella Cappella di S. Giuseppe non esiste traccia di sorta di tale affresco e come, più in generale, all'interno delle strutture religiose del Pantheon non si riesca ad individuare la preesistenza di una tale situazione, viste le manomissioni nel tempo dei numerosi altari. Rimane difficile comunque immaginare la collocazione dell'eventuale affresco ceccariniano soprattutto se si ha presente la maestosità del S. Michele Arcangelo che Sebastiano realizzerà ad affresco in epoca più tarda (1779) a Fano nella Chiesa di S. Arcangelo³⁸. Non parrà troppo fuori luogo azzardare, posto che non si voglia ammettere che l'aggiunta di Bottari sia errata, come la commissione o la decisione della sua realizzazione possa essere stata presa dalla Congregazione a seguito della nomina di Ceccarini a Reggente per l'anno 1749: un *S. Michele* in quel periodo venne comunque realizzato dal pittore fanese per la Chiesa di S. Maria Liberatrice, come si è precedentemente accennato.

Andrà considerato allargando il discorso che una grande ed importante esposizione come quella al Pantheon del 1750 fosse permeata da uno spirito in linea con il ripristino sempre in quell'anno da parte di Papa Benedetto XIV (Lambertini) dei Concorsi Clementini che riprendevano - dopo una lunga interruzione - quelli di papa Clemente XI (Albani) del 1702. L'idea iniziale del papa urbinato, infatti, era stata quella di tenere dei rapporti stretti con "l'intelligenza" artistica presente a Roma mediante l'Accademia di San Luca che venne dotata di cospicui finanziamenti da distribuirsi ai migliori talenti, soprattutto giovani, attraverso dei veri e propri concorsi artistici da tenersi ogni tre anni per pittori, scultori ed architetti. L'iniziativa comunque intorno al 1739 si era, per così dire, arenata.

Benedetto XIV che denotava una sensibilità attenta allo svecchiamento delle cose di antiquaria, imprime nuovi impulsi alle accademie ed alle istituzioni culturali romane e non, per tentare il recupero di una gestione, illuminata, ma "egemone" delle poetiche artistiche; egli stesso, sarà, infatti, presente alla cerimonia del concorso dell'anno giubilare 1750 con la quale si ristabiliva la loro celebrazione periodica.

Grande spinta si ebbe per questa iniziativa da parte di Francesco Mancini, che proprio in quell'anno sarà nominato Principe dell'Accademia di S. Luca, coadiuvato in ciò da Corrado Giaquinto, così come si assisterà ad un grande risveglio culturale con operazioni di restauro di un gran numero delle Chiese di Roma, anche se non sempre con risultati ottimali come per le Basiliche di S. Maria

Maggiore, S. Maria degli Angeli, per citare, ed anche per S. Maria ad Martyres ovvero il Pantheon³⁹. Su quest'ultimo non convincerà troppo la "riforma" dell'attico, che, comunque, aveva sempre attirato le critiche degli studiosi per la sua irregolare corrispondenza al ritmo dell'ordine sottostante. In tutta questa *bailamme* di trasformazioni torna con forza il discorso pittorico presente nella Roma di metà Settecento così intriso di una certa qual voglia di novità: la città eterna attivava in quel momento un notevole cosmopolitismo culturale. Pierre Rosenberg avanza l'idea che *"i pittori italiani e francesi nella Roma del XVIII secolo non si sono affrontati né compresi, ma invece si sono solamente ignorati"* e che anche Cochin e Caylus si erano indirizzati su analoghi pensieri: lo studioso francese, infatti, aveva già precedentemente analizzato questo concetto commentando una lettera di Charles-Nicolas Cochin mandata da Roma nel 1751 al conte di Caylus in cui venivano adombrati giudizi così severi e negativi sulla pittura italiana da decidere, mittente e destinatario, a non renderla pubblica: *"...i migliori pittori di Roma sono Mazucci (sic), Mancinni (sic), Pomeo Battoni (sic) e il cavalier Corado [Giaquinto]; i quadri dei primi tre a me non sembrano altro che un insieme composito di cose riprese dai vari maestri italiani; sembra di aver già visto altrove tutto questo, a quanto pare eseguono tutto a memoria e non prendono quasi nulla dal vero. Aggiungerete poi che nei loro quadri domina una certa tonalità generale sull'olivastro, che a loro sembra armonia mentre è solo monotonia"*⁴⁰. In tutta sincerità non si può non osservare invece come fosse quasi una ossessione, per i pittori francesi, venire a Roma e, per forza di contrasto, rinchiudersi poi nel "recinto" direi autoreferenziale ed anche autocelebrativo della loro Academie de France. Peraltro durante quasi tutto il Settecento gli artisti francesi vennero a Roma per studiare l'antico ed i maestri del colore e per appropriarsi di quei modelli che avevano fatto nel Seicento la grandezza della pittura romana e italiana che la scuola francese cercava a tutti i costi di far propria per conseguire il primato nelle arti figurative. Certo è che l'eminente ruolo assunto dall'Accademia di Francia nel XVIII secolo e la sua stessa esistenza rivelano tuttavia un aspetto paradossale. A partire infatti dagli anni intorno al 1680 Re Luigi XIV si insediò a Versailles e il sentimento di una nuova superiorità della cultura francese ebbe come corollario quello della creatività artistica: per i francesi il primato dell'arte contemporanea era passato alla loro nazione. Questa evoluzione suscitava la loro incomprendimento per ciò che accadeva a Roma dove peraltro anche gli artisti italiani rimanevano

comunque indifferenti alla vita artistica parigina. In ogni caso, per tutta la durata del secolo, il soggiorno in Italia restò una tappa simbolica di cruciale importanza nella carriera dei pittori francesi. Sarà il caso di recuperare invece come intorno alla metà del Settecento – intesa come periodo temporale abbastanza ampio e, quindi, direi all'incirca dal 1730 al 1750 – soprattutto la scuola romana a cui Sebastiano Ceccarini partecipa attivamente, elabori formule nuove ed originali *“che non soltanto superano quel barocco accademizzato consacrato dai seguaci di Carlo Maratti, ma anticipano il corso più moderno dell'arte che si sarebbe imposto poi ovunque in Europa nella seconda metà del Secolo”*⁴¹; *“non bisogna dimenticare che a Roma affluiscono le istanze più attuali della pittura europea, anche attraverso la presenza della maggior parte dei pittori stranieri, che ritenevano obbligatorio un soggiorno romano per completare la loro preparazione”*⁴². Roma per tutto il Settecento vive un clima squisitamente internazionale di cui Sebastiano Ceccarini è parte attiva e che nel dipinto di cui qui si discute è evidenziato in maniera assai marcata, anche se lo spirito trionfante della cultura barocca è ancora ben presente. I cinque fanciulli raffigurati con tutta probabilità sono rampolli della famiglia Marescotti di Parrano, più che di quella Ruspoli-Marescotti di Vignanello a ben leggere i loro alberi genealogici ed al confronto con le notizie conosciute⁴³.

La scheda a corredo del dipinto in mostra a Villa d'Este esclude addirittura che i fanciulli ritratti possano essere invece dei Marescotti, portando quale prova a discarico la conoscenza del solo ramo Ruspoli-Marescotti le cui date di nascita dei loro eredi nel periodo considerato non sono congrue alla esecuzione del dipinto, spostando così l'individuazione dei raffigurati verso il casato nobile romano dei Muti Bussi⁴⁴. Concordo pienamente sulla volontà di celebrazione dell'ascesa sociale delle famiglie nobili quando commissionavano quadri di tale esaltazione familiare, ma i due quadri (figg. 8 - 9) pubblicati da Andrea Busiri Vici nel 1968, allora di proprietà della famiglia Muti Bussi del Rione Aracoeli (Campitelli) di Roma, non mi pare si possano avvicinare troppo ai nostri cinque fanciulli. Proporrei quindi di mantenerli quale soggetto indicato dallo studioso e, cioè, una eventuale coppia di due giovanissimi sposi di quel casato che solo per stilemi descrittivi e paternità esecutiva vanno, a mio parere, avvicinati alle poetiche ceccariniane ed ai principini Marescotti di Parrano⁴⁵.

Un po' di storia consentirà di verificare meglio la realtà di chi siano i cinque rampolli ritratti da Ceccarini in funzione dei cinque sensi. Nel

1608 per fatti cruenti Sforza Vicino Marescotti, nato nel 1589, già Conte di Vignanello, diventa definitivamente Signore di Parrano a scapito dei Conti di Marsciano. Nel 1656 istituisce un fedecommesso su Parrano a favore del suo terzogenito Francesco (1634-1687) che purtroppo non avrà discendenti maschi ed il feudo passerà nel 1678 al fratello Alessandro (1641-1703) che sarà così fortunato da ricevere contemporaneamente anche l'asse ereditario da un'altra famiglia in estinzione, i cugini Capizucchi, con vincolo a mantenerne il nome. Nel 1703 Alessandro morendo passerà il titolo di Conte di Vignanello e Parrano al fratello Galeazzo (1627-1786) già divenuto cardinale nel 1675. Nell'agosto dello stesso anno un patto di famiglia stabilisce titoli ed eredità per i tre maschi nati dai due matrimoni contratti da Alessandro con Anna Maria Corsini e, poi, con Prudenza Gabrielli. L'accordo consente la definitiva formazione di tre distinti rami familiari: il primogenito Francesco Maria ottiene l'eredità dei Ruspoli, compreso il titolo di Principe di Cerveteri (1709), di cui assume in via definitiva anche il cognome e darà vita alla nuova discendenza Marescotti-Ruspoli. All'ultimo nato Mario spetta invece il compito di continuare a mantenere in vita il casato dei Capizucchi, assumendone il cognome con relative proprietà, dando così vita al ramo Marescotti-Capizucchi. Il cognome Marescotti⁴⁶ - ed è quello che qui interessa - viene conservato dal secondogenito Sforza che dallo zio Galeazzo, il cardinale, ottiene la contea di Parrano. Dal suo matrimonio con Eleonora Falconieri nascono tre maschi ma soltanto due arrivano all'età adulta: Orazio ed Alessandro.

Ciò posto, e cioè che il ramo Marescotti all'epoca del dipinto esiste, si potrebbe dire senza contaminazioni di sorta e, quindi, si propone quale ramo puro del casato, quello che preme esplicitare ora è come Sebastiano Ceccarini possa aver ricevuto la sua commissione artistica. Papa Clemente XII (Corsini) in data 10 ottobre 1733 erige a Principato la Contea di Parrano⁴⁷ a favore di Orazio Marescotti che, quindi, ne diventa Principe⁴⁸.

Questi alla vita agreste parranese preferirà quella salottiera romana cosicché intorno al 1740 egli e la sua famiglia lasceranno definitivamente Parrano⁴⁹. È di quegli anni infatti l'acquisto da parte dei due fratelli, Orazio e Alessandro, di Palazzo Maffei a Roma nel Rione della Pigna, proprio a due passi dal Pantheon (figg. 10 - 11). È quanto si apprende da un atto rogato il 20 dicembre 1746 in cui per 56.000 scudi i fratelli Acciaioli vendono il Palazzo ai Marescotti⁵⁰.

Si tratta di un Palazzo assai prestigioso trasformato nel 1577 da

Giacomo della Porta (Porlezza 1532-Roma 1692) per il Cardinale Marcantonio Maffei e continuato dal 1591 dalla successiva proprietaria, la sorella di Papa Sisto V, Camilla Peretti, che a sua volta nel 1605 lo rivenderà al Marchese Clemente Sennesi. La storia continua con il 1621 quando il Palazzo passerà in proprietà del Cardinale Ludovico Ludovisi, nipote di Gregorio XV. Le mutate situazioni storiche determinate con l'elezione al papato di Urbano VIII (Barberini) non troppo in sintonia con i Ludovisi faranno sì che il Palazzo torni ancora nella proprietà dei Sennesi (1637-1658) per entrare poi in quella del Cardinal Rinaldo d'Este, fratello del Duca di Modena Francesco I. Rinaldo vi organizzerà la propria residenza romana non disgiunta dall'utilizzo quale sede ufficiale del Duca di Modena a Roma che trarrà enorme prestigio anche per avervi insediato la rappresentanza degli interessi romani del Re di Francia: Francesco I d'Este era infatti alleato di Luigi XIV, il Re Sole. Sarà questo il momento di massimo abbellimento architettonico per "Palazzo Maffei" durato per quasi tutto l'arco del Seicento. Se ne occuperà un discepolo del Bernini, Giovanni Battista Contini (Roma 1641-1723) che oltre ad operare in senso conservativo per la parte esterna si rivolgerà anche verso gli interni del palazzo (stucchi dorati ed affreschi) con la consulenza di Ciro Ferri, discepolo di Pietro da Cortona.

Nel 1714, comunque, il Palazzo passa ancora di proprietà dai Duchi d'Este ai Marchesi Acciaiuoli e circa trent'anni dopo, nel 1746, ai Marescotti che lo abbelliranno ulteriormente con interventi di Ferdinando Fuga (Firenze 1699-Roma 1782). Il Palazzo continuerà ancora a passare di mano per pervenire nel 1865 nella proprietà della Banca Romana e nel 1908 chiuderà la sua diaspora di passaggi proprietari con l'acquisto da parte della Santa Sede quale residenza del Vicariato di Roma, a tutt'oggi esistente⁵¹. Tutto questo credo possa essere portato a base della reale voglia, intorno agli anni 1745-50, di accreditamento dei Marescotti, anche attraverso l'importante palazzo di città, in quanto esaltati dalla loro nomina recente e dalla loro entrata "fisica" nel *milieu* nobiliare della nuova società romana. L'occasione del Giubileo del 1750, addirittura con una manifestazione come quella organizzata dai Virtuosi all'interno del proprio Rione, quello della Pigna, non poteva essere disattesa.

Pronta sarà la risposta con la messa a disposizione, nel porticato della Chiesa di Santa Maria ad Martyres al Pantheon, per la ricorrenza della festa di S. Giuseppe del 19 marzo, del magnifico e sontuoso ritratto che il Ceccarini aveva eseguito per gli eredi Marescotti nel

1745 ad una data peraltro neanche troppo lontana nel tempo. Orazio Marescotti, in verità, avrà otto figli: cinque (o sei) dalla prima moglie Daria Spada Veralli, sposata nel 1734 e che morirà nel 1747, e due (o tre) dalla seconda moglie Lucia Rossi, vedova Mazzoli: a risonanza di nome e cognome direi che quest'ultima non poteva che essere una donna di estrazione borghese medio bassa, quasi fosse già in casa come governante o simile. Essi sono Luigi Sforza, Galeazzo, Giacinta, Eleonora e Francesco avuti dal primo matrimonio e sono i rampolli che si osservano raffigurati nel "ritratto della Famiglia Marescotti", che proporrei d'ora in avanti di titolare come "ritratti dei principini Marescotti di Parrano". Qui di seguito la sequenza genealogica della progenie di Orazio Marescotti (m. 1772) e Daria Spada Veralli (m. 1747) che ci interessa⁵²:

<i>Sforza Luigi</i> (1735-1779)	<i>Galeazzo</i> (1736-1802)	<i>Giacinta</i> (1737 ca.- ?)	<i>Eleonora</i> (1739 ca.- ?)	<i>Francesco</i> (1741 ca.-1813)
sposa nel 1764 Marianna de Torres dell'Aquila	prelato domestico e dal 1758 cameriere segreto del Papa	monache domenicane nel Monastero dei SS.Domenico e Sisto a Roma dal 1753 e dal 1755		cavaliere del l'Ordine di Malta e maggiore nell'Esercito Pontificio

Qualche dubbio si potrebbe avere intorno alla sesta figlia del Principe Orazio, Prudenza, che potrebbe essere nata intorno al 1745-1747; mentre gli ultimi due figli nasceranno da Orazio Marescotti e Lucia Rossi vedova Mazzoli, cosicché la discendenza genealogica si

<i>Prudenza</i> (1746 ca.- ?)	<i>Bartolomeo</i> (? - 1801)	<i>Camillo</i> (? - 1833)
monaca oblata nella Congregazione di Santa Francesca Romana a Tor dé Specchi dal 1760	cavaliere dell'Ordine di Malta. Ufficiale dei granatieri	nel 1802 brigadiere della Guardia Nobile Pontificia

completa con:

In base al modello familiare aristocratico che nel nostro caso sembra mantenere tutta la sua valenza, a sposarsi saranno solo due maschi: il primogenito Luigi Sforza e l'ultimo nato, Camillo.

Le tre femmine di questa generazione andranno tutte in convento; le prime due in quello dei Santi Domenico e Sisto a Roma, rispettivamente nel 1753 e nel 1755, mentre la terza, Prudenza, nel 1760 diventa monaca oblata nella Congregazione di Santa Francesca Romana a Tor de' Specchi: posto che la monacazione per consuetudine delle famiglie nobili avveniva tra i tredici ed i sedici anni, per Giacinta ed Eleonora ma anche per Prudenza è plausibile ipotizzare, in mancanza di dati certi, queste date di nascita. Sull'età monacale nei secoli XVII e XVIII non sarà inutile rinfrescare la memoria dai ricordi ginnasiali intorno alla storia della Monaca di Monza (la manzoniana suor Geltrude, cioè suor Maria Virginia al secolo Maria Anna de Leyva da Monza nella realtà storica): *“educata nel Monastero di Santa Margherita in Monza, a tredici anni vi prendeva il velo di novizia e a sedici vi diventava monaca”*³³.

Sarà il caso ora di tirare le fila del discorso per capire chi Ceccarini si trovò in casa a dover ritrarre!

Osserviamo i cinque fanciulli del primo matrimonio (fig. 12) e possiamo così giustificarli in sequenza: Luigi Sforza all'apparenza di anni 11; Galeazzo all'apparenza di anni 10; Giacinta all'apparenza di anni 9; Eleonora all'apparenza di anni 6; Francesco all'apparenza di anni 5. Nel 1747 viene a morire la loro madre, Daria, e pertanto direi che non possiamo così registrare come 1748 la data di esecuzione del dipinto, ma è giocoforza fermarsi al 1747 e dovrà quindi leggersi la data come 1745. Questa mi sembra il ragionamento più plausibile³⁴. Pur non potendosi escludere completamente che tutti e otto i fratelli e sorelle siano nati dalla stessa madre, sarebbe oltremodo difficile pensare che nel 1748, ad un anno sì e no dalla sua morte, si possa aver voluto celebrare la progenie dei Marescotti di Parrano in modo così sontuoso ed encomiastico in presenza di un lutto di così grande rilevanza familiare e in un lasso di tempo così ravvicinato. E se tutti e otto fossero nati dalla stessa madre, Daria, e prima moglie del principe Orazio - ed in effetti come potenzialità procreativa sarebbero nascite possibili - perché in presenza in casa di otto figli, il principe ne avrebbe dovuto privilegiare solo cinque? La risposta non può che essere che nel 1745 essi erano solo cinque! Gli altri tre sono arrivati più tardi e col secondo matrimonio. Nel 1750 Orazio Marescotti

rende omaggio a sua moglie ormai defunta da tre anni esatti (10.4.1747 – 19.3.1750) col far esporre al Pantheon i ritratti dei cinque rampolli del suo casato. Sarei anche dell'avviso inoltre di non calcare troppo la mano sul genere dell'"allegoria", bensì invece di interpretare il dipinto come ritratto "multiplo" accostandoci così ancora più verosimilmente anche a quanto era indicato nell'elenco dell'esposizione al Pantheon: "ritratti della Famiglia dell'Illustrissimi Marescotti", cioè più di una figura nello stesso quadro. Si parla, cioè, di famiglia - di regola più persone - posto che non si possa nel nostro caso asseverare come famiglia quella composta dai due fratelli Orazio e (monsignor) Alessandro, non rimane che interpretare come gli "Illustrissimi Marescotti" siano decisamente i figli del Principe Orazio. La festosità esibita, così ben raccontata da Ceccarini, denota una precisa preparazione dei cinque rampolli da parte dei genitori che intendevano certamente mostrarli alla nobiltà romana perché venissero di conseguenza accettati - loro che venivano dalla campagna orvietana! - alla stregua degli altri due rami dei Marescotti che si erano inquantati con ulteriore e ben più importante sangue nobile (i Ruspoli ed i Capizucchi). Non andrà sottaciuto come, ad esempio, la mancanza nel dipinto dello stemma nobiliare - che avrebbe risolto *d'amblais* il mistero - potrebbe inserirsi in una confusione d'informazione araldica e sociale dei Marescotti (non più conti e non ben conosciuti ancora come principi) che proprio nel periodo veniva gradatamente dipanandosi con il radicamento romano e che faceva salomonicamente stampare all'estensore del *Catalogo* "Illustrissimi Marescotti". Bellissimo è, infine, lo strumento musicale raffigurato ove il pittore fanese si sofferma con particolare attenzione e resa tecnica sugli intagli e sulla dorature sia dei delfini che contengono la tastiera sia degli amirini alati che sorreggono tutto il clavicembalo da esplicitare ancor meglio che possa trattarsi, ad essere precisi, proprio di un clavicembalo di pregevolissima fattura e non di una spinetta⁵⁵.

Potrebbe essere lo strumento musicale fatto realizzare appositamente o che Georg Friedrich Händel trovò già in casa dei Marescotti-Ruspoli a Vignanello nel suo soggiorno romano tra il 1706 ed il 1709, quando il casato aveva da poco principiato la scissione nei tre rami di cui si è già detto e nelle divisioni ereditarie essere poi finito in proprietà dei Marescotti di Parrano.

Il Marchese, poi Principe, Francesco Maria (Marescotti) Ruspoli tenne Händel al proprio servizio come musicista nel Palazzo di Roma e nelle residenze di Vignanello e Cerveteri in tre diversi periodi: mag-

gio-ottobre 1707; febbraio-maggio e luglio-novembre 1708 e non è improbabile che si sia deciso di acquistare un clavicembalo così sontuoso ed all'altezza della fama del personaggio, pur se giovanissimo (Händel ha solo 22 anni), che, se non fatto venire appositamente dalla Germania, potrebbe essere uno di quelli della produzione di Bartolomeo Cristofori (1655-1732) l'artigiano italiano dell'epoca che andava famoso per la costruzione di questi strumenti musicali così finemente intarsiati e che ne determinerà anche l'evoluzione con la creazione del pianoforte, spostando la tecnica di esecuzione non sulla "pizzicata" che rimane sempre uniforme, ma verso la "pressione" sul tasto che poteva produrre così un suono più o meno intenso.

Spettacolosamente fu la produzione della Resurrezione (*Oratorio per la Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo*) nell'aprile 1708 (tre prove generali e due esecuzioni, l'8 ed il 9 aprile). Un teatro apposito con apparato scenico e sipario ("*un ben ornato teatro per l'uditorio*"⁵⁶) fu allestito nella residenza capitolina dei Ruspoli in Palazzo Bonelli ai SS. Apostoli, oggi sede dell'Amministrazione Provinciale di Roma a pochi passi dall'odierna piazza Venezia che fu dimora cittadina del Marchese, poi Principe, Ruspoli dal 1705 al 1715 quando egli deciderà di procedere all'acquisto, dai Caetani, del loro Palazzo in Via del Corso.

Le prove della composizione musicale erano state effettuate a Vignanello, dove Händel peraltro già l'anno prima (giugno 1707) aveva eseguito nella Cappella del Castello una *Salve Regina* poi riproposta anche a Roma nella Chiesa di S. Maria di Monte Santo il 16 luglio 1707 oltre ad altri due mottetti latini di musica sacra: "*O qualis de coelo sonus*" eseguito per la festa di Pentecoste del 12 giugno 1707 e "*Saeviat tellus inter rigores*" eseguito⁵⁷ per la domenica della SS. Trinità del 19 giugno 1707. Händel aveva al suo arrivo a Roma già dilettato i (Marescotti) Ruspoli sempre a Vignanello con una Cantata per voce sola e coro, tromba, violino e basso continuo il 16 maggio 1707 intitolata *Alla caccia o Diana cacciatrice*⁵⁸.

Non mi pare, infine, per forza di evidenza di età, che possa essere accettata l'affermazione che i cinque ragazzi debbano essere stati "allievi di Händel"⁵⁹, perché semplicemente nati all'incirca trent'anni dopo il soggiorno del grande musicista in Italia!