

I restauratori

CAMILLO BOITO

Pubblicazione originale: Camillo Boito (1884) *I restauratori, Conferenza tenuta all'Esposizione di Torino il 7 giugno 1884*, G. Barbèra, Editore, Firenze.

Questo argomento, nel vederlo annunziato, deve esservi parso molto noioso; ma quando io, invitato a discorrere innanzi a così gentile uditorio da questi cortesi evocatori dell'arte di quattro o cinque secoli addietro, avrò finito di ragionare, il discorso vi sembrerà anche più noioso del tema. La colpa sarà tutta dell'oratore, poichè il tema in sè stesso è bello e vario. Per bene restaurare bisogna amare ed intendere il monumento, sia statua, quadro o edificio, sul quale si opera, e quindi l'arte vecchia in generale. Ora, quali secoli seppero amare ed intendere le bellezze del passato? E noi d'oggi come sappiamo amarle ed intenderle?

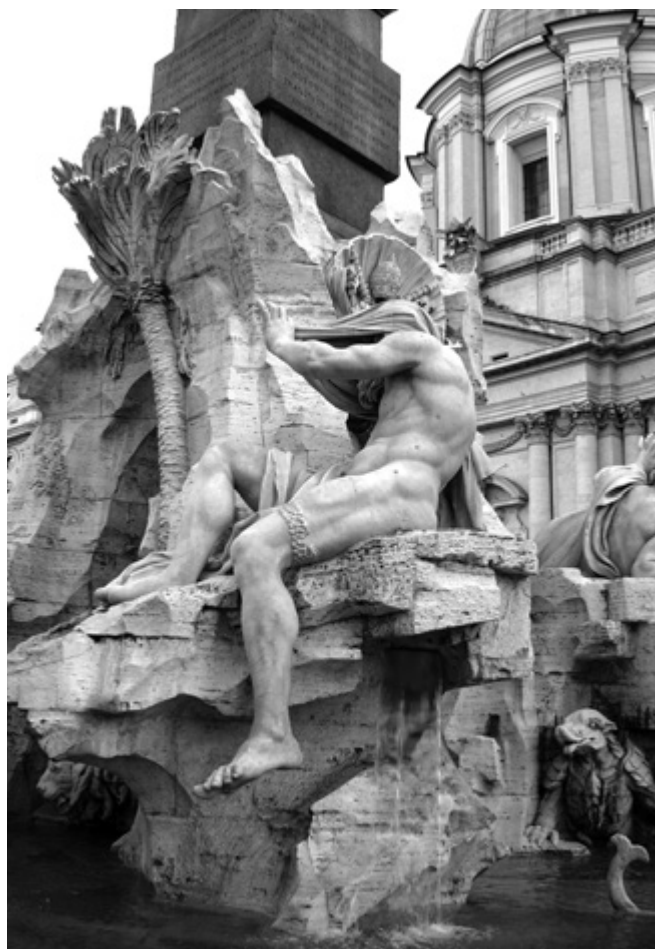
Non voglio tardare un minuto a dirvi, signori, per vostro conforto, che noi, rispetto a codeste cose, viviamo in una età fortunatissima; anzi, da che mondo è mondo, non ce n'è mai stata una più fortunata della nostra. S'ha un bel frugare nella storia del passato, moderna e antica, di tutti i paesi, di tutti i popoli: questi ultimi cinquanta e sessant'anni portano il vanto nello stimare e nel conoscere imparzialmente tutto ciò che è stato per lo innanzi in fatto d'arte e di bellezza. Per noi la piramide egiziana, il tempio greco, l'anfiteatro romano, le catacombe cristiane, il battistero bizantino, la basilica lombarda, la cattedrale archiacuta, i palazzi del Cinquecento, i cartocci del Seicento, gli arzigogoli del Settecento, per noi non hanno misteri. Entriamo dappertutto guidati dal nostro olfatto critico, dalla nostra chiaroveggenza storica; e illuminiamo splendidamente ogni cosa per i nostri coetanei e per i nostri posteri.

Si dissotterrano città smarrite da migliaia e migliaia d'anni, si cavano dalla tomba grandiose civiltà ignorate. Altro che Pompei ed Ercolano! Ed in queste grandezze si cercano le minuzie; nè si ha pace finchè il rocchio di una colonna, il mozzicone di una statua, il frammento d'una parola incisa, o un pezzo rotto di bronzo, d'oro o di creta non abbiamo svelato alla nostra impaziente e infaticabile curiosità il più intimo dei loro segreti. Mettiamo insieme nel nostro animo i mostri assiri e le serene grazie fidiache, Mino da Fiesole e il Bernini, il Beato Angelico e il *mattaccio* Sodoma da Vercelli, vostro piemontese.

Dal burlevole Olivieri, torinese (tratteniamoci un istante in questa cara provincia), dall'abbondante Galliari di Andorno, che ha qualche analogia col Bibbiena e col Tiepolo, da quella specie di Callot, che fu il Boetto da Fossano, dal Moncalvo di Monferrato, si risale volentieri a Bernardino Lanino da Valduggia e al suo gran maestro Gaudenzio Ferrari,



LA PORTA DI ERCOLANO A POMPEII
Gouache, Jakob Philipp Hackert, 1794.
Immagine: Wikimedia Commons.



FONTANA DEI QUATTRO FIUMI
Particolare del Nilo.
Gian Lorenzo Bernini, 1651.
Piazza Navona, Roma
Immagine: Valerie Magar.

nato pure in Val Sesia, al quale sul sacro e stupendo monte di Varallo intendono tributare fra poco le onoranze del quarto centenario; da quel singolarissimo Defendente De Ferraris da Chivasso, di cui si ammiravano le opere e s'ignorava il nome sino a pochi anni addietro, si passa a Gerolamo Giovenone di Vercelli, al glorioso Ambrogio, detto il Borgognone, che nacque nel piemontese paesetto di Fossano, a Macrino d'Alba e, più in su, ai dipinti nella chiesa del cimitero antico di Avigliana, nella chiesa del cimitero di Buttigliera d'Asti, nella sagrestia di Sant'Antonio di Ranverso in Val Susa.



SACRO MONTE DI VARALLO

Varallo Sesia, Vercelli

Immagine: Valerie Magar.

Signori, girate gli occhi intorno a queste logge, entrate nella cappella, qui accanto, mettetevi a sedere sulle panche intagliate nella impareggiabile sala baronale, e ammirate questa scuola vecchia, la quale nell'architettura e nell'ornato si confonde quasi con l'archiacuto francese, ma nella pittura si scosta da esso, e non è toscana, e non è lombarda, ma mostra un segno di natura propria, di cui la traccia lieve rimane via via, qua e là, nell'arte piemontese fino al Settecento.

Dunque noi del beato secolo XIX abbiamo sì gran braccia che s'accoglie ogni cosa. Questa Rocca, questo Borgo non si sarebbero potuti immaginare in nessun'altra età. E se la Commissione per la storia dell'arte avesse voluto seguire il suo primo concetto, quello di accogliere in edifici di diverse architetture le ornamentazioni, le suppellettili delle epoche principali dell'arte dal Mille in poi, avrebbe saputo attuarlo ugualmente bene; e noi saremmo passati dal grave modo romanzo alle sottigliezze archiacute, da queste alle purezze del Rinascimento, e poi al classicismo del Risorgimento, e poi alle pompe barocche ed alle dorature del rococò, sempre ammirando. Meglio cento volte il Castello; ma, in somma, se alla Commissione fosse garbato mostrarsi eclettica, certo, al dì d'oggi, vi sarebbe riescita.

E sarebbe occorso molto studio e molto ingegno, ma meno di quello che ne avesse Raffaello Sanzio, il quale nella sua nota lettera a Leone X, corretta forse nella dicitura dal Castiglione, avverte come i Tedeschi (l'arte archiacuta era chiamata sempre tedesca) *spesso ponevano solamente un qualche figurino rannicchiato e mal fatto per mensola a sostenere un trave, e animali strani e fogliami goffi e fuori d'ogni ragione naturale*. Il famoso Averulino, soprannominato alla greca Filarete, cioè amante di virtù, autore dell'Ospedale Maggiore di Milano, dove pure impiegò l'arco di sesto acuto, chiama quel modo *una praticaccia, che maledetto sia chi la trasse; e credo, soggiunge, che non fosse che gente barbara che la recò in Italia*. Il Palladio, dopo essersi violentemente scagliato contro alcuni architetti oltremontani, i quali s'erano impacciati de' fatti suoi, per colmo d'ingiuria grida loro appresso: *Voi mostrate l'animo conforme alla vostra bassa tedesca architettura*.

Io mi rammento, signori (avevo allora dodici o tredici anni), de' miei primi due maestri d'architettura. Erano ben vecchi, e sono morti da più di un quarto di secolo. Sentivano tutti e due il più fiero disprezzo, in fondo, per le novità, che s'affaticava a introdurre nell'Accademia di Venezia il marchese Pietro Selvatico e, non nella parola, ma nella sostanza, parlavano dell'arte gotica come il Palladio; anzi uno dei due, un ometto piccolo, tondo, sbardato, sorridente, calmo, aveva purgato la facciata del palazzo Vendramin Calergi, quel miracolo di Pietro Lombardo, che rallegra il Canal Grande, e non è gotico, ma del Rinascimento – l'aveva purgata secondo i precetti del Vignola, mutando le proporzioni degli ordini, abbassando della metà l'ultimo cornicione, togliendo le bifore dalle arcate; e perché mi voleva bene, ed io, confesso, ne volevo a lui, mi dava, senza che il Selvatico ne sapesse nulla, quel castigato modello a copiare.



PALAZZO VENDRAMIN CALERGI
Gran Canal Venezia
Immagine: [Wikimedia Commons](#).

Il casto vecchietto mio, come l'abate Juvara, autore del tempio di Superga, come il padre Guarini, autore del torto e ritorto palazzo Carignano, come Baccio Pintelli e Meo del Caprino, autori di quel gentilissimo esemplare di architettura del Rinascimento, ch'è il duomo di San Giovanni, come gli architetti ignoti, i quali alzarono il bruno Castello, il vetusto campanile della Consolata e Porta Palatina, tutti ebbero un ideale proprio al loro tempo, diverso affatto da quello delle altre età, un ideale unico, assoluto, chiaro, irremovibile.

A noi sembra invece la cosa più naturale del mondo che, per esempio, l'ingresso principale della Esposizione sia di stile cinquecentistico, mentre l'ingresso dal Corso Raffaello è di stile moresco; che il palazzo delle Belle Arti sia di modo pompeiano, mentre gli altri edifici o padiglioni sono barocchi o svizzeri o russi o turchi o che so io. Innanzi alle ultime tre o quattro generazioni nessuno avrebbe mai pensato sul serio, nemmeno per una Esposizione provvisoria, ad una consimile babilonia. Noi d'oggi (e parlo non degli Italiani soltanto, ma di tutti i popoli civili) noi siamo poliglotti; ma la lingua nostra, proprio nostra nell'arte, dov'è? Quale sarà l'impronta artistica speciale, che debba farci distinguere dalle altre epoche nella grande rassegna dei secoli? E l'età presente, quanto all'arte, si può forse chiamare una epoca?

Ci diranno: *i restauratori*. Bella gloria!

Ma il curioso sta qui, che mentre la nostra somma sapienza consiste nel capire e riprodurre appunto tutto il passato dell'arte, e codesta recente virtù ci fa essere maravigliosamente adatti a compiere le opere d'ogni trascorso secolo, giunte a noi mutilate, alterate o rovinose, la sola cosa saggia che, salvo rari casi, ci rimanga a fare è questa: lasciarle in pace, o, quando occorra, liberarle dai più o meno vecchi, più o meno cattivi restauri. È dura! Saper fare una cosa tanto bene, o doversi contentare o di astenersene o di disfare! Ma qui non si discorre di conservazione, ch'è anzi è obbligo di ogni governo civile, d'ogni provincia, d'ogni comune, d'ogni consorzio, d'ogni uomo non ignorante e non vile, il procacciare che le vecchie opere belle dell'ingegno umano vengano lungamente serbate all'ammirazione del mondo. Senonchè, altro è *conservare*, altro è *restaurare*, anzi molto spesso l'una cosa è il contrario dell'altra; e la mia cicalata s'indirizza, non ai conservatori, uomini necessari e benemeriti, bensì ai restauratori, uomini quasi sempre superflui e pericolosi.

Queste ultime proposizioni, nel brevissimo tempo che ci rimane innanzi al desinare, intenderei dimostrarle toccando prima della statuaria, dove la questione è piuttosto liscia, poi della pittura, dove principia a intricarsi, finalmente dell'architettura, dove si caccia in un gineprajo.

*

Lasciamo stare le statue perdute e di cui gli scrittori ci narrano miracoli: giacciono come i morti, e noi dobbiamo darcene pace; ma voi sapete quanto me, signori, che sono rare le figure antiche di marmo o di bronzo innanzi alle quali non sia stata pronunciata la brutta parola *apografo*. Copie o no, copie fedeli o licenziose, sono cose antiche e bellissime, e ce ne possiamo contentare. Ora, eccetto poche, le statue greche o romane (i Romani furono originali e grandi nei ritratti) ci sono giunte squartate, monche, prive di qualche membro, almeno dell'una o dell'altra estremità. Dal Cinquecento in poi ci fu la furia di restaurarle. I restauri cattivi o mediocri, e in generale i restauri moderni si riconoscono facilmente; ma la faccenda diventa meno spedita quando si tratti di restauri antichi. Nè basta vedere che un membro è appiccicato per dedurre che sia aggiunto; le vere gambe dell'*Ercole Farnese* si trovarono entro a un pozzo tre miglia lontano dal luogo delle terme di Caracalla, dove intorno al 1540 avevano dissotterrato il corpo; e poi sovente gli stessi scultori greci e romani facevano le statue in più pezzi. Non basta neppure il riscontro di una qualche lieve differenza di modo: il gruppo originale detto del *Toro Farnese* (cito apposta le opere che stanno vive nella memoria di tutti voi, signore e signori) fu lavorato da due artefici insieme, Apollonio e Taurisco; il *Laocoonte* da tre Rodiani, Agesandro, Atenodoro e Polidoro.



ERCOLE FARNESE
Glicone di Atene, 216 d.C.
Museo Archeologico Nazionale di Napoli
Immagine: Valerie Magar.



TORO FARNESE. Apollonio e Taurisco di Tralle, s.III d.C. Museo Archeologico Nazionale di Napoli
Immagine: Valerie Magar.

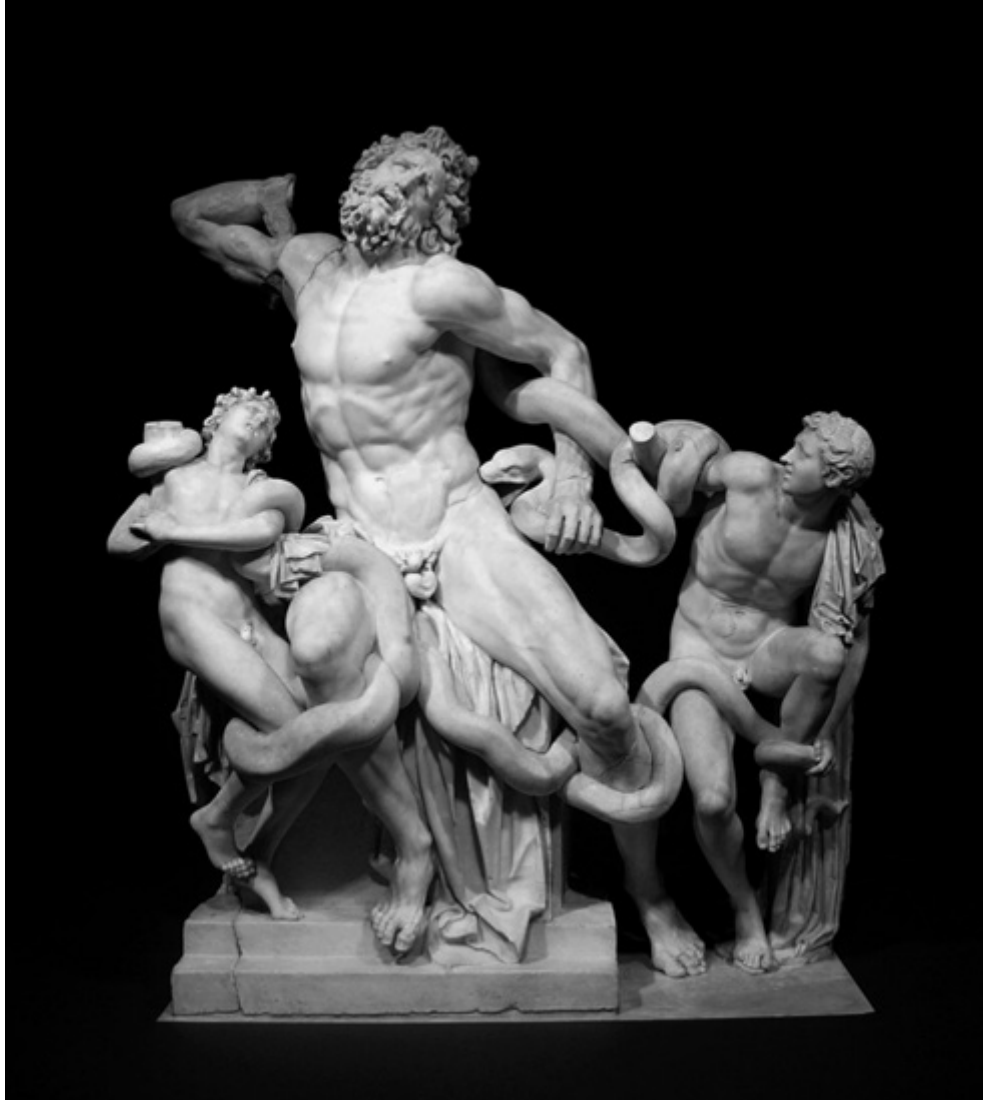
Di quanti errori sono mai stati causa i restauri! Non ignorate la disputa a cui diede luogo il violino, posto dal Bernini in mano a un *Apollo*. Conoscete forse questa grossa questione: se i Greci e i Romani ferrassero i cavalli. Pareva di no; ma ecco che sbalza fuori un bassorilievo dove i ferri con i loro bravi chiodi sono indicati lì chiari lampanti, e li vede un archeologo de' giorni nostri, famoso, cauto sempre e sagace, e grida trionfalmente: *li ferravano*. Quelle zampe, pur troppo! erano un rappezzo. L'*Arrotino* diventa uno *Scorticatore di Marsia*; la *Lucrezia*, scoperta in Trastevere e per la quale un papa, Leone X, scrisse versi latini, si trasforma in *Arianna*; il *Giasone* della Gliptoteca di Monaco fu creduto un *Cincinnato*, l'*Apollo citaredo*, di cui non sono genuine la spalla con il braccio destro e la mano sinistra con la maggior parte della lira, era conosciuto dianzi sotto il nome di *Musa Barberini*, anzi il Winckelmann ritrovava in esso niente meno che la *Erato* dello statuario Agelada.

Ho nominato l'*Ercole in riposo*, tutto muscoli, imponente, il vero simbolo della forza. Nessuno pareva più adatto di Michelangelo ad aggiungervi le gambe che non s'erano ancora trovate. Paolo III lo chiama, e gli ordina di farle. L'artista ci si mette, le compie di gesso e le acconcia al colosso; guarda, riguarda, gira intorno, rigira, poi, scrollando il capo, dà di piglio a un martello e giù a picchiare finchè le gambe non andarono in frantumi; e dicono che gridasse: *neanche un dito saprei fare di questa statua*. Le gambe vennero allora aggiunte da Guglielmo della Porta; nè si capì che fossero fatte male se non due secoli dopo, quando si rinvennero, come ho detto, le gambe di Glicone, se la statua è di Glicone.

Al gruppo del *Laocoonte*, che Plinio mette innanzi a tutte le altre opere di statuaria e pittura e in cui nota il *mirabile annodamento dei dragoni*, è toccato questo caso che, essendo uscito di terra, non è molto, un antico gruppo piccolo in bronzo riprodotto dal *Laocoonte* originale, si capì come il braccio destro del padre, col quale tenta il supremo sforzo di svincolarsi da uno dei serpi, e il braccio destro del figliuolo minore, alzato in atto di disperazione, fossero licenziosamente rifatti, dacchè tanto il padre quanto il fanciullo nel gruppo in bronzo piegano il braccio, mettendosi la mano sul capo. E così il povero signor Cornacchini, restauratore, è rimasto scornacchiato.

Dianzi ho citato Plinio. Non voglio lasciar fuggire la buona occasione di porgervi un suggerimento igienico, tolto dalla sua *Storia naturale* e non alieno dalla statuaria, di cui discorriamo. Se dunque vi capita di avere il dolor di testa, pigliate l'erba nata sul capo di una statua e, con un filo rosso, legatela alla vesta: subito guarirete (libro XXIV, capo 19).

Ma, in somma, di questi benedetti restauri, i quali danno un qualche parte dell'opera antica un concetto o lontano dall'originale, o, per lo meno, non indubitabile, v'è egli proprio bisogno? Non sono ammirabili così rotti e monchi il *Torso dell'Ercole* detto di Belvedere, il *Torso del Bacco* detto Farnese: il primo uno stupore di vigoria grandiosa eppur naturale, il secondo uno stupore di morbidezza elegante? Non è ammirabile e seducentissima quella *Psiche*, la quale fu trovata alla fine dello scorso secolo fra le macerie dell'Anfiteatro di Capua, e ora splende nel Museo di Napoli? E le manca il braccio destro, e le manca il braccio sinistro ed un pezzo di spalla e un fianco e tutto dall'ombelico in giù e il cucuzzolo del capo. Sul dorso vi sono le tracce dell'innesto delle ali; e piega la persona in atto di grazia ineffabile, e guarda in giù forse ad Amore fanciullo, che le dovrebbe stare d'accanto, forse alla lucerna fatale o alla farfalla, che dovrebbe tenere in mano. In questi vaghi dubbi la fantasia s'ispira e di diletta e s'innamora. È un incanto. Se Michelangelo stesso, se il Canova l'avessero compiuta, non s'alzerebbe più di contro a noi indipendente il genio dell'ignoto artefice greco; noi non potremmo volare più attraverso ai secoli fino al beato paese della eterna bellezza.



GRUPPO DEL LAOCOONTE. Agesandros, Athanodoros e Polydoros di Rodi, 40-30 a.C. Musei Vaticani. *Immagine: Valerie Magar.*



TORSO DEL BELVEDERE. Apollonios, s.l a.C. Musei Vaticani. *Immagine: Valerie Magar.*



TESTA DI AMAZZONE

Marmo greco, Musei Capitolini, Roma.

Immagine: Valerie Magar.

C'è una parte del volto, forse la principale nei busti monocromi, la quale i cataloghi stranieri fatti bene registrano spessissimo come restaurata, ma della quale, per fortuna, non è difficile scoprire il tassello, anche quando i cataloghi mal fatti, quali sono in generale i nostri, non indicano punto i restauri. È il naso, contro al quale, oltre le cadute, gli atterramenti, le rovine d'ogni fatta, se la pigliano volentieri anche i monelli d'oggi; e per convincersene basta passeggiare sul Pincio, contemplando l'effigie degli innumerevoli uomini illustri. Gli occhi, specchio dell'anima, e la bocca, senza il colore delle pupille e delle labbra, perdono assai della loro espressione, massime che le pupille nel migliore periodo dell'arte antica non furono segnate affatto, o sparirono, perché dipinte o formate di smalto o incrostate di pietre preziose. Il naso invece, così nel marmo come nel bronzo, così di prospetto come di profilo, imprime alla fisionomia il carattere suo spiccato: basta una differenza quasi impercettibile nella linea della sua attaccatura col fronte, nella sua grossezza, nella sua forma dritta o aquilina o rincagnata o camusa o sinuosa e nell'ampiezza delle narici, per alterare l'aspetto e l'espressione delle fattezze.

Leonardo da Vinci lo mostra nelle caricature bizzarre; ed i Romani e i Greci cavavano dal naso un indizio dell'anima, come poi fecero i fisionomisti. Nella Bibbia stessa, vedete, il Levitico proibisce di appressarsi all'Altare *a colui che ha il naso schiacciato o smisurato* (capo XXI, versetto 18), e il *Cantico dei Cantici* (capo VII, versetto 4) non in tutte le traduzioni, ma nelle più fedeli, esclama: *Il tuo collo pare una torre d'avorio; gli occhi tuoi sembrano le piscine che sono in Hesbon, presso alla porta di Bat-rabbim; il tuo naso somiglia alla torre del Libano che guarda verso Damasco.*

Per gli Ebrei il naso era la sede della collera, e noi stessi diciamo *Saltar la mosca al naso*, come diciamo *Avere buon naso*, o semplicemente *Aver naso*, per essere di buon giudizio, prudenti, avveduti, e *Pigliare o Menare per naso* e *Ficcare il naso* e *Rimanere con tanto di naso* o *con un palmo di naso*. . . alla maniera che resterete voi, signori, scusate, dopo finita questa mia conferenza. Non intendo di scherzare: il grave, il solenne Tommaseo, che non celiava,



BUSTO DI MEDUSA

Gian Lorenzo Bernini, 1644-1648,

Musei Capitolini, Roma.

Immagine: Valerie Magar.

ne' suoi *Pensieri morali* assegna due capitoli al naso, cantato già dai poeti, e comincia così: *Grande è il potere del naso nelle simpatie de' mortali*. Dopo avere affermato che *la civiltà può di molto sui nasi*, sentenza: *Occhi cerulei, naso lungo: donna non buona*. – *Naso ritto: anima per lo meno leggera*. – *Bazza e naso lungo: bontà*. – *Naso che s'inchina a baciare la bocca: ingegno poco*, e continua, ma per noi credo che possa bastare.

A me premeva di mostrarvi la somma importanza del naso nella fisionomia e nella statuaria per potervi muovere questa interrogazione: nei busti o nelle statue, dove esso manca, si deve rimettere o no? Lasciando la testa senza il naso, certo, si tollera una bruttura schifosa: noi possiamo fantasticare le braccia, le gambe di una figura, anche le spalle od un pezzo di nuca, ma per indovinare un naso, che non c'è, si richiede uno sforzo superiore forse alla nostra immaginazione. Perchè dunque non lasciarci soccorrere da un valente artista, che, dopo avere bene studiato il carattere della faccia rotta, compia col marmo, giacchè è in grado di farlo, quello che noi non sappiamo raggiungere con il nostro ingegno idealmente?

Dirò il mio sentimento. A me, confesso, ripugna anche in questa occasione, anche trattandosi di un restauratore insigne, di lasciarmi ingannare. Il restauratore, alla stretta dei conti, mi dà la fisionomia che gli piace; ed io voglio proprio l'antica, la genuina, quella che è uscita dallo scarpello dell'artista greco o romano, senza aggiunte e senza abbellimenti. L'interprete, sia pure grandissimo, mi riempie di fieri sospetti. In un solo caso il rappezzo può sembrare tollerabile, anzi qualche volta desiderabile: nel caso che della statua o del ritratto ci fossero altri esemplari sicuri e completi, o per lo meno medaglie chiare o cammei evidenti.

Teoria generale per la scultura: RESTAURI NIENTE; E BUTTAR VIA SUBITO, SENZA REMISSIONE, TUTTI QUELLI CHE SONO STATI FATTI SINORA, RECENTI O VECCHI.

*

Innazi di passare alla pittura, intendiamoci su due punti. Il primo è questo. Colui il quale, traendo da un'arte del passato tutti gli elementi della propria opera, la eseguisce nuova di sana pianta, non ha niente di comune col restauratore. Nel Castello in cui siamo, nel Villaggio qui accanto ogni concetto ed ogni particolare, così dell'architettura come della ornamentazione, sono cavati (e il Catalogo s'affatica a provarlo) da modelli effettivi del XV secolo; ma tutto è, come si sa, ricomposto, sicchè il lavoro apparisce una vera opera d'arte, dove non sappiamo se lodare più la scrupolosa cautela dell'archeologo e la fedele finezza del copista, o più il genio rifacitore dell'architetto e lo spirito dell'artefice, indovinatore di singolari aspetti prospettici e romantici. La vita, che c'è qui dentro, è venuta dall'animo creativo; il bello, che si commuove, non è il parto grave dello studio, è il figlio volante della immaginazione.

Non era un restauratore il Duprè quando da giovinetto scolpiva in bossolo un Crocifisso, *rubacchiando qua e là*, e il *Cristo* venne giudicato del Quattrocento dal Bartolini, che se ne intendeva; nè quando intagliò un cofano con molti ornati e una testa di Medusa, il quale, dopo che lo stesso Bartolini l'ebbe dichiarato uno dei lavori più belli del Tasso legnaiuolo, fatto sui disegni di Benvenuto Cellini, fu venduto alla marchesa Poldi di Milano: e la Marchesa, passati alcuni anni, lo mostrò al Duprè come una insigne opera vecchia, sicchè l'artista, provando un certo rimordimento, disse: —Signora Marchesa, mi perdoni, questo lavoro è mio,— e la Marchesa di rimando: —Non importa, anzi ci ho gusto.— Il Duprè la pregò solo di non dirne nulla al gran maestro iracondo e bisbetico.

Non era un restauratore il Buonarroti quando, di vent'anni, eseguiva in marmo quel *Cupido dormente*, che, al prezzo di dugento ducati, un milanese imbroglione affibbiò per antico al cardinale di San Giorgio, il quale a differenza della marchesa Poldi, non potè darsi pace d'essere stato gabbato, sebbene poi Isabella, marchesana di Mantova, scrivesse del *Cupido*: *per cosa moderna non ha pari*. Mostrano qui nel prezioso Museo archeologico il *Bambino* di cui discorro. Povero Michelangelo, calunniato!

Non erano restauratori quegli artefici romani di cui tocca Fedro, i quali, com'egli attribuiva ad Esopo le proprie favole, mettevano sotto alle loro opere i nomi di Prassitele, di Mirone o di Zeusi; e le spacciavano così più largamente, poichè, nota Fedro, *la maligna invidia esalta sempre le cose antiche a scapito delle buone cose presenti*.

Il secondo punto da mettere in sodo è il seguente: che non può chiamarsi restauro quella operazione qualsivisa, la quale, non impacciandosi affatto di ciò ch'è arte nell'opera antica o vecchia, intenda solo alla sua materiale conservazione.



IL COLOSSEO. Roma. Restauro di Raffaele Stern. Immagine: Wikimedia Commons



DAVID

Michelangelo Buonarroti, 1501-1504
Galleria dell'Accademia, Firenze.

Immagine: Valerie Magar.

L'enorme barbacane, fatto erigere dal Papa nel 1805 a rinforzo del Colosseo, non è un restauro, ma un benefico provvedimento, in grazia al quale i resti dell'anfiteatro, che i predecessori di Pio VII non erano riusciti a distruggere, non rovinarono a terra. Non è restauro l'imbevvere il marmo delle statue con un liquido, il quale riesca a preservarlo dall'azione corrompitrice del tempo, ridonando ad esso la sua primitiva compattezza, consistenza e trasparenza. Se le fortunate esperienze, che si tentano oramai anche in Italia, potranno estendersi ai grandi massi, vedrete vantaggio che ne sapremo cavare. Intanto il *David* ritornerebbe nella Piazza della Signoria, innanzi a Palazzo Vecchio, di fianco alla Loggia de' Lanzi, dove lo aveva piantato il suo terribile autore; non vivrebbe imprigionato melanconicamente in una chiusa tribuna, la quale non porge aria bastevole al respiro di quell'ampio torace, e della quale il suo corpo robusto e svelto vorrebbe sfondare le pareti e far crollare la cupola.

Anche nella pittura si può emulare il chirurgo, che con l'attenta mano opera, e salva la vita, e ridà la salute. Non parlo delle miracolose vernici, di cui certuni spalmano la superficie dei dipinti, e che spesso, dando un brio fittizio e passeggero, peggiorano, a lungo andare, la reale condizione dell'opera; ma intendo del trasporto della tavola, dalla tela o dal muro sopra una tavola, tela o muro nuovi. Sono operazioni che richiedono molta cura, e stupiscono. Per liberarsi dalle tavole spaccate, incurvate e tarlate bisogna piallare il legno leggerissimamente dietro al dipinto; poi levarne le ultime fibre una ad una; poi togliere qui con la spugna bagnata, lì per mezzo della raspa con delicatezza infinita la imprimitura, la stessa mestica, lasciando intatta, ma scoperta la sottile foglia del colore, dove apariscono le tinte della preparazione, le prime tracce del disegno e i pentimenti e i mutamenti. Si entra così nella fantasia dell'artista, si spiano le sue perplessità, i suoi contrasti, s'indovinano quasi i fervori e i disinganni del suo animo. Il principio dell'opera e il fine, la prima pagina e l'ultima, l'inquieto abbozzo ed il sublime capolavoro, che richiesero forse l'intervallo di lunghi anni di studio, eccoli sotto ai nostri occhi divisi dallo spessore di una superficie grossa quanto un foglio di carta.

Se il dipinto invece è su tela fradicia o guasta, bisogna togliere la trama di essa filo per filo. Denudata così l'opera del pennello, la si riappicca con tenace colla sopra una nuova tela o tavola, ed il lavoro è compiuto. Per il buon fresco l'operazione non riesce molto diversa; ma presenta più rischi, non tanto a cagione del nitro, delle crittogame e delle sbullettature, quanto per causa dei ritocchi a secco, i quali mal reggono all'umidità della colla. E non di meno fu tentato il trasporto del buon fresco (non del pezzo di muro, intendo, ma della sola superficie) sino dal principio dello scorso secolo, mentre il trasporto del dipinto ad olio venne eseguito nel 1729 da un romano, Domenico Michelini, e poco dopo da un francese, Pietro Picault, che operò sopra un vasto quadro di Andrea del Sarto a Versailles, e poi, nel 1752, sopra il *San Michele* di Raffaello al Louvre. Noi, venti o venticinque anni or sono, tornammo, con gran chiasso, a inventare i metodi, che avevano tanto di barba, e che oramai trovano una estesa e sicura applicazione in tutte le principali Pinacoteche italiane.

*



SAN MICHELE E IL DRAGO

Raffaello Sanzio, ca.1505. Museo del Louvre, Parigi.

Immagine: *Wikimedia Commons*.

Fin qui non è faccenda da pittore nè da restauratore; ma quando s'entra proprio nel toccare il dipinto, le controversie scoppiano. Bisogna confessare, per altro, che i pittori-restauratori porgono esempio di una rara unanimità in due cose essenziali. Prima: nel giurare per tutti gli Dei che sui quadri affidati alle loro mani non hanno dato arbitrariamente neanche il più leve colpetto di pennello, non hanno aggiunto neanche la più pallida velatura. Seconda: nello scagliarsi l'un contro l'altro, dietro le spalle, e talvolta anche in faccia, i dolci titoli di falsificatore o somaro.

—Dunque siamo intesi, ella, signor professore, non deve fare altro che togliere le goccioline di cera, piovute dai candelotti dell'altare su questo povero Tiziano. Siamo intesi?

—Sì figuri! S'ella, signor direttore, mi ordinasse di lavorare nel dipinto, direi di no. Morirei piuttosto di fame. Con le gocce di cera, s'intende, ho da spazzare la polvere. Veda qui, a toccare, come il dito rimane sudicio.

—La polvere, mi par giusto,

—E anche l'affumicatura.

—Ma, per carità! con l'acqua schietta.

—Sicuro: l'acqua distillata. Anzi mi lasci provare. Ho visto quel Gaudenzio come l'hanno conciato? Le mani sono state spellate tutte, non c'è più colore; e poi la testa, che staccava in luce sull'aria, ora stacca di tono; l'aria è stata ridipinta: il manto della Madonna, non le pare? era di un valore diverso.

—Ha ragione, signor professore, il Gaudenzio non si riconosce più. Che sacrilegio!

—O se pensassero alla responsabilità del restauratore! Il nostro è un sacerdozio. Io, veda, m'accosto a un quadro vecchio con più devozione di quando vado a inginocchiarmi all'altare. Guardi guardi come già in questo angolo il colore rivive. Peccato che ci sieno tanti restauri! Questo panno fu rifatto da un barbaro: l'intende anche uno che non sia del mestiere. Esamini, tocchi.

—Certo, ella dice bene, il panno azzurro è rifatto; ma sotto che cosa ci sarà?

—Sotto ci è il panno originale, lo giuro. S'ha a provare? Basta un poco di ovatta imbevuta appena in questo innocente liquido alcalino.

—Veramente, non so.

—Signor direttore, questo è un infame restauro sì o no? Se è un restauro, come c'entra con Tiziano, anzi non nasconde Tiziano? Volendo avere il Tiziano genuino, bisogna pure che gli si levi di dosso questa coperta. È vero o non è vero?

—È vero.

—Avverta con quanta dolcezza: appena si tocca; ma ci vuole la santa pazienza, e bisogna avere la mano leggiera come il vento. Sono stato a Torino, per una faccenda, l'anno passato. N'ha sconciati dei quadri a' tempi di Vittorio Emanuele I quel Tamburini, barbiere milanese, il quale per grattare il colore antico, memore del suo primo mestiere, adoperava il rasoio. E s'era fatto amico dei ciambellani e lo elessero *conservatore* dei quadri dei reali palazzi.

—O barbiere scorticatore!

—Ella ride, ma Figaro ha lasciato scolari. Mesi addietro in una città d'Italia (non la voglio nominare) l'Accademia di belle arti affidò ad un vecchio restauratore un gran quadro di Lorenzo Lotto da pulire sotto la vigilanza di una solenne Commissione. Ogni mattina la Commissione andava a dare un'occhiata. Per terra, sotto alla tela, qualcuno aveva avvertito come dei mucchietti di raschiature. In principio credettero che fosse tabacco; ma un bel giorno, accanto al cavaletto, scoprono dei ferri, degli scarpelli, quali piccoli, quali grandetti, e tutti molto taglienti. Osservano bene, spiano. Il restauratore, invece di lavare, graffiava via le sporcizie a furia di scarpelli e con le sporcizie il colore; e poi, dove gli sembrava che le carni non fossero lumeggiate abbastanza, con lo scarpello tratteggiava a suo modo fino a trovare il bianco della imprimitura. Ne nacque un diavoleto. Fu ritolto subito il lavoro al povero vecchio; ma intanto il quadro porta le tracce dei ferri, segnatamente in due o tre angioletti, volanti nell'aria... Veda signor direttore, il panno azzurro lascia luogo all'originale. È una rivelazione.

—Mi pare di sì. Ma com'è pallido il colore lì sotto: sembra un chiaroscuro.

–Perch'è bagnato. Aspetti un po' che s'asciughi. Conosco bene io la maniera di Tiziano. Innanzi al quadro di *Adamo ed Eva*, quello che il Vecellio lasciò incompiuto, e dove il Tintoretto fece l'Adamo e Lodovico Pozzo di Treviso eseguì il paese, e il Bassano aggiunse gli animali, io, con gli occhi bendati, toccando, fermai le dita sulle ginocchia di Eva, e gridai: ecco il mio Tiziano. Ma intanto che si discorreva ho provato, guardi, a mondare un angolo del fondo dalla ridipintura. Veda che bel verde, che caro verde!

–Bene, bene. Ella sa, professore, la stima che ho di lei; ma i regolamenti mi obbligano a nominare una Commissione. La Commissione, dal resto, le darà poca noia. A rivederla. –

La Commissione si nomina. In principio resiste, poi si secca e lascia correre, in fine, avendo lasciato correre, approva, salvo il caso di scandali grossi, come quello di Lorenzo Lotto; ed il restauratore, trascinato da una invincibile fatalità, dominato da una forza irresistibile, continua il proprio lavoro. Perchè, in fatti, serbare con religione, sopra un quadro vecchio gl'imbratti, che lo nascondono in parte e gli tolgono ogni splendor di bellezza? Il capolavoro in tale stato non deve considerarsi quasi perduto? È forse male il tentare di liberarlo da quel fitto velo nero, da quegli orridi impiasticciamenti, ridonandolo all'ammirazione di tutti?

Questo è il primo passo assai ragionevole, e talvolta, per verità, inevitabile. Ma nel togliere i vecchi ritocchi e restauri, per cura che ci si metta, non si è sempre certi di non levare un tantino del primitivo colore. E quando il restauratore capisce di avere spellato, come si dice, il dipinto e teme il biasimo, sa egli sempre resistere alle facili tentazioni del suo mestiere? Si tratta di una velatura; ma come la pulitura di una parte tira la pulitura di un'altra parte, così l'una velatura tira l'altra, e il velare obbliga spesso a ridipingere. Dove si va a finire?

Il restauratore dev'essere dunque una specie di manovale, il quale trovi nella propria ignoranza il più sicuro dei freni al ridipingere e al compiere; o dev'essere un pittore, coscienzioso, s'intende, ma in oltre abile in tutte le tecniche della pittura o perito nei vari stili dell'arte?

Io, confesso, temo in questo caso l'ambizione del sapiente; ma temo ancora più l'ambizione dell'ignorante. Non basta, pur troppo! il non saper fare per non fare: ora nei restauri della pittura qui sta il busilli: FERMARSI A TEMPO; e qui sta la saviezza: CONTENTARSI DEL MENO POSSIBILE.

*

In generale noi che discorriamo dell'arte facciamo come il padre Zappata, il quale *predicava bene e razzolava male*; ma in nessuna cosa è tanto difficile l'operare e tanto facile il ragionare quanto in ciò che si riferisce al restauro dei monumenti architettonici. Sentito a ogni tratto i deputati alla Camera, i giornalisti nei loro fogli volanti, gl'ingegneri nei loro congressi, gli accademici nelle loro assemblee, dettare sentenze piene di saggezza intorno ai modi di conservare ai nostri nepoti, senza che perdano niente dell'aspetto antico, le grandi opere dei nostri nonni. Ed i poveri architetti, i poveri membri delle Commissioni, incaricati di qualche restauro, sono gente da mettere in berlina o da mandare addirittura al patibolo; e ci si sente beati quando si può far eco ai nobili sdegni degli stranieri, segnatamente degli Inglesi, ridestandoli all'occorrenza e rinfocolandoli.

Il male va svelato senza remissione, siamo d'accordo; ma, prima di gridare *al barbaro*, bisognerebbe esaminare se il barbaro avrebbe potuto fare altrimenti. Voi tutti, signori, conoscete Venezia. Non è una città di questa terra: è un miraggio divino. Io non di meno me la figuro più bella. Quando, come ad Aquileia, come a Grado, come a Torcello, la belletta portata dai fiumi avrà interrato le lagune, e le febbri avranno cacciato via gli ultimi picocchi abitatori, e le case saranno tutte crollate, e sugli ampi spazi erbosi getteranno una breve ombra gli alberelli magri, si alzeranno tuttavia, al cadere del sole, sotto le nuvole d'oro, gli avanzi di alcuni vetusti edifici.



BASILICA DEI FRARI. Venezia. *Immagine: Wikimedia Commons.*



SANTA MARIA DELLA SALUTE. Venezia. *Immagine: Valerie Magar.*



BASILICA SANTI GIOVANNI E PAOLO. Venezia. *Immagine: Valerie Magar.*



PIAZZA DI SAN MARCO. Venezia. Pittura a olio, Canaletto, 1720. *Immagine: Wikimedia Commons.*

La chiesa dei Frari mostrerà sventrate le sue navi enormi; di lontano la salda cupola della Salute dominerà impassibile; più distante il tempio de' Santi Giovanni e Paolo sarà un mucchio di rovine, salvo nelle cinque absidi, e resterà intatto il Colleoni sul piedestallo informe, ma gli ornati dell'Ospedale, così fini, così gentili, bisognerà cercarli fra le macerie e i rottami. La piazza di San Marco, che stupore! Tre cupole della basilica, barcollanti, non saranno ancora cadute; i mosaici delle volte interne si vedranno dal di fuori, attraverso agli squarci delle muraglie smantellate, splendente d'oro, e i marmi e i porfidi e gli alabastri delle colonne rotte manderanno, in quella tristezza sepolcrale, degli strani scintillamenti.

Quanto al Palazzo Ducale, il più meraviglioso palazzo del mondo, non sarebbe riuscito necessario, lasciandolo come stava, di aspettare mille o duemila anni, nè forse cento o dieci innanzi di vederlo ridotto all'indicato ideale di pittoresca bellezza. Buona parte delle basi e dei capitelli, e alcuni fusti di colonne, e molti pezzi degl'intrecciamenti degli archi erano ridotti in frantumi. Ora bisogna pure ai conci, che non reggono più, sostituirne dei nuovi. Certo, è un peccato; certo, è una profanazione; ma, insomma, il palazzo si voleva in piedi o si voleva in terra? Qualcuno dice: dovevate fare nuovo il nucleo dei capitelli, per esempio, e poi rimettergli intorno alla superficie degli antichi, con i loro fogliami e le loro figurette ammirabili. Sì? E credete voi che questi capitelli, già spezzati e sgretolati, ridotti così ad una sottile impiallacciatura, non si sarebbero, dopo qualche anno, disciolti in polvere? Una volta distrutti, chi li avrebbe ammirati più? Non è stato meglio riprodurli appuntino, e serbare gli antichi in una sala lì accanto, dove gli studiosi presenti e futuri potranno ricercarli a loro bell'agio? Si fa quel che si può a questo mondo; ma neanche per i monumenti s'è trovata sinora la *Fontana di gioventù*.



CAMPANILE E PALAZZO DUCALE. Venezia. Immagine: Valerie Magar.

Due anni fa, una cinquantina di pittori, scultori e architetti, fra i quali il Favretto, il Mion, il Dal Zotto, il Marsili ed altri valenti fecero formale adesione ad un opuscolo sull' *Avvenire dei monumenti in Venezia*, scritto con fuoco, ricco di cose poetiche e di cose savie, nel quale si legge:

Non c'illudiamo, è impossibile, impossibile come far rialzare un morto, il restaurar cosa qualsiasi, che fu grande e bella in architettura... Ci si opporrà: può venire la necessità di restaurare. Accordiamo. Guardisi bene in faccia a tale necessità e intendasi cosa significhi. È la necessità di distruggere. Accettatela come tale, gettare giù l'edificio, disperdetene le pietre, fate di esse zavorra o calce, se volete; ma fate ciò onestamente, e non ponete una menzogna al posto del vero.

Questa è logica, ma logica spietata. Non potendo servare incolume il monumento, distruggerlo, o lasciarlo, senza rinforzi e senza le inevitabili rinnovazioni, morire della sua morte naturale in pace. L'arte del restauratore, lo torno a dire, è come quella del chirurgo. Sarebbe meglio, chi non lo vede? che il fragile corpo umano non avesse bisogno dei sussidi chirurgici; ma non tutti credono che sia meglio veder morire il parente o l'amico piuttosto che fargli tagliare un dito o portare una gamba di legno.

Ho detto in principio che l'arte del restaurare è recente, e che non poteva trovare le sue teorie se non in una società, la quale non avesse nessuno stile suo nelle arti del bello, ma fosse capace di intenderli e, all'occasione, di amarli tutti. Noi siamo in questo caso da poco più di mezzo secolo; ma, sebbene il tempo sia breve, pure i criterii sul restaurare si sono mutati, massime in questi ultimi anni. Nè io, signori, lo confesso, mi sento puro di ogni contraddizione.



CASTELLO DE PIERREFONDS. Oise. Immagine: Wikimedia Commons.

C'è una scuola vecchia oramai, ma non morta, e una nuova. Il grande legislatore della vecchia fu il Viollet-le-Duc, il quale con i suoi studi storici e critici sull'arte del Medio Evo in Francia ha fatto progredire storia e critica anche in Italia. Fu pure architetto, ma di valore contrastato, e restauratore dianzi levato a cielo da tutti, ora sprofondato nell'inferno da molti per le medesime sue opere nell'antica città di Carcassonne, nel castello di Pierrefonds e in altri insigni monumenti. Ecco la sua teoria, da cui derivò la sua pratica: *Restaurare un edificio vuol dire reintegrarlo in uno stato completo, che può non essere mai esistito in un dato tempo.* Come si fa? Ci si mette al posto dell'architetto primitivo, e s'indovina ciò che avrebbe fatto se i casi gli avessero permesso di ultimare la fabbrica. Questa teoria è piena di pericoli. Con essa non c'è dottrina, non c'è ingegno, che valgano a salvar dagli arbitrii: e l'arbitrio è una bugia, una falsificazione dell'antico, una trappola tesa ai posteri. Quanto meglio il restauro è condotto, tanto più la menzogna riesce insidiosa e l'inganno trionfante. Che cosa direste, signori, di un antiquario, il quale, avendo scoperto, mettiamo, un nuovo manoscritto di Dante o del Petrarca, monco ed in gran parte illeggibile, si adoperasse a riempierne di suo capo, astutamente, sapientemente, le lacune, per modo che non fosse più possibile distinguere dalle aggiunte l'originale? Non maledireste all'abilità suprema di questo falsario? E anche pochi periodi, pochi vocaboli interpolati in un testo, no vi riempiono l'animo di fastidio e il cervello di dubbi? Ciò che sembra tanto riprovevole nel padre Piaggio e in monsieur Silvestre, sarà all'opposto cagione di lode per l'architetto restauratore?

Nel 1830 fu nominato ispettore generale dei monumenti storici in Francia il Vitet, che, cinque anni appresso, venne sostituito da quel Mérimée, autore di graziose novelle, il quale chiamava gl'Italiani *un tas de fumistes et de musiciens*, e dichiarava priva di gusto e d'immaginazione l'architettura dei palazzi veneziani, e notava come tutta la musica del Verdi *et consorts*



LA CATTEDRALE DA PIAZZA DEI MERCANTI. Milano. Immagine: Wikimedia Commons.

somigliasse a un abito di arlecchino, e di Milano diceva: *Vous ai-je parlé des cailles au riz qu'on mange à Milan? C'est ce que j'ai trouvé de plus remarquable dans cette ville.* Questo importa poco, ma il Mérimée fu anche segretario di una Commissione eletta nel 1837 per classificare e conservare i monumenti francesi, la quale parlava d'oro. Sentite:

Non si ripete mai abbastanza che, in fatto di restauri, il primo e inflessibile principio è questo, di non innovare, quand'anche si fosse spinti alla innovazione dal lodevole intento di compiere o di abbellire. Conviene lasciare incompleto e imperfetto tutto ciò che si trova incompleto e imperfetto. Non bisogna permettersi di correggere le irregolarità, nè di allineare le deviazioni, perchè le deviazioni, le irregolarità, i difetti di simmetria sono fatti storici pieni d'interesse, i quali spesso forniscono i criterii archeologici per riscontrare un'epoca, una scuola, una idea simbolica. Nè aggiunte, nè soppressioni.

Veramente nel 1837 *dal detto al fatto c'era un gran tratto*; ma e adesso? Non potrebbe qualcuno interrompermi, gridando: *tra il dire e il fare c'è in mezzo il mare?* Quando mi duole che l'ora del pranzo mi tolga di potere mostrarvi, signori, dove qualche eccezione debba vincere la santa regola generale, e come il Genio, che si chiama *civile*, sia la maggior piaga dei monumenti italiani, e finalmente in quale modo il Governo potrebbe e dovrebbe riordinare utilmente l'ufficio suo in codesta materia. Dunque sui restauri architettonici concludo:

1° BISOGNA FARE L'IMPOSSIBILE, BISOGNA FARE MIRACOLI PER CONSERVARE AL MONUMENTO IL SUO VECCHIO ASPETTO ARTISTICO E PITTORESCO;

2° BISOGNA CHE I COMPIMENTI, SE SONO INDISPENSABILI, E LE AGGIUNTE, SE NON SI POSSONO SCANSARE, MOSTRINO, NON DI ESSERE OPERE ANTICHE, MA DI ESSERE OPERE D'OGGI.

*

Prima di terminare voglio dirvi, signori, che m'è venuto un rimorso. Temo di avere calunniato i secoli trascorsi nel ripetervi che noi sappiamo escogitare meglio dei nostri predecessori le bellezze del passato. La cosa è vera; ma noi ricerchiamo, per esempio, l'antichità classica attraverso al cristallo terso della critica nostra, erudita, acuta, pedantesca, sminuzzatrice, curiosa, mentre, per esempio, il Rinascimento la vedeva attraverso alla lente del proprio genio artistico singolare e, giurando di imitare, ricomponeva, ricreava. Tanto la nostra è una pietosa sapienza infeconda, quanto quella era una invidiabile ignoranza prolifica.

Abbiamo poco da rallegrarci. Pensando com'è avaro, sordido il Bilancio del nostro Regno in tutto ciò che si riferisce alle incontrastate glorie storiche italiane –i monumenti, le arti, le industrie artistiche–; pensando agli innumerevoli oggetti belli d'ogni sorta e d'ogni tempo, che la vecchia Italia seppe compiere, e che oggi la nuova sa vendere, ci si sente il rossore scaldar le guance, e ci si rammenta quel re ostrogoto, il quale con penna di Cassiodoro scriveva al prefetto di Roma:

Il decoro delle romane fabbriche esige che abbiano un curatore, perchè codesta ammirabile copia di opere venga serbata con diligenza. La nostra generosità non vien meno all'intendimento di mantenere le cose antiche e di vestire le nuove con la gloria dell'antichità.

E si pensa alle parole di una gentildonna, degne di essere ripetute, non solamente ai negozianti avidi, ma ben anco al duca milionario, il quale vende agli stranieri la tavola di Pietro Perugino, e al conte milionario, il quale vende agli stranieri la *Famiglia di Dario*, dipinta da Paolo Veronese per gli avi dello stesso patrizio vile che ne fa quattrini. C'era dunque a Firenze un certo messer Battista della Palla, uomo facoltoso, narra il Varchi, e bel parlatore,

il quale andava raccogliendo quante più sculture e pitture e medaglie e altre cose antiche potesse, e le mandava a re Francesco di Francia. Ora egli tanto disse che persuase la Signoria a dare ordine che fossero pagati e poi tolti, per donarli a quel re, gli ornamenti della camera di Pierfrancesco Borgherini, dove avevano lavorato Iacopo da Puntorno, il Granacci, Baccio d'Agnolo e Andrea del Sarto. Si presentò, con i messi dei Signori, Battista della Palla alla casa di Pierfrancesco, e vi trovò la moglie di questi, madonna Margherita, figliuola di Ruberto Acciaiuoli, la quale disse:

Adunque vuoi essere ardito tu, Giovambattista, vilissimo rigattiere, mercatantuzzo di quattro danari, di sconfiggere gli ornamenti dalle camere de' gentiluomini, e questa città delle sue più ricche ed onorevoli cose spogliare, come tu hai fatto e fai tuttavia per abbellirne le contrade straniere ed i nimici nostri? Io di te non mi maraviglio, uomo plebeo e nimico della tua patria; ma dei magistrati di questa città, che comportano queste tue scellerità abominevoli... Esci di questa casa con questi tuoi masnadieri, Giovambattista, e va, e di a chi qua ti ha mandato comandando che queste cose si lievino dai luoghi loro, che io son quella che di qua entro non voglio che niuna cosa si muova.

Piacesse al cielo, signore e signori, che un così fatto sdegno, un così fatto amore scaldassero il nostro animo per serbare all'Italia i monumenti della sua passata grandezza!



DONNA CON TAVOLETTE CERATE E STILO (COSIDETTA SAPPHO) Pompeii, ca. 50 d.C., Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Immagine: Wikimedia Commons.