

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Scuola politecnica
Dipartimento di Architettura e Design - DAD

Corso di Laurea Magistrale in Architettura



Piranesi

l'eredità dell'ombra

Relatori:

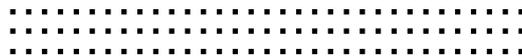
Prof. Guglielmo Bilancioni

Dott. Alessandro Canevari (correlatore)

Candidato:

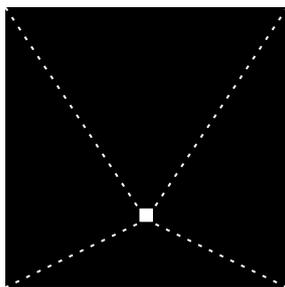
Manuel Gelsomino

Ottobre 2018



Piranesi

l'eredità dell'ombra



Manuel Gelsomino

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Scuola politecnica
Dipartimento di Architettura e Design - DAD

Corso di Laurea Magistrale in Architettura



Piranesi

l'eredità dell'ombra

Relatori:

Prof. Guglielmo Bilancioni

Dott. Alessandro Canevari (correlatore)

Candidato:

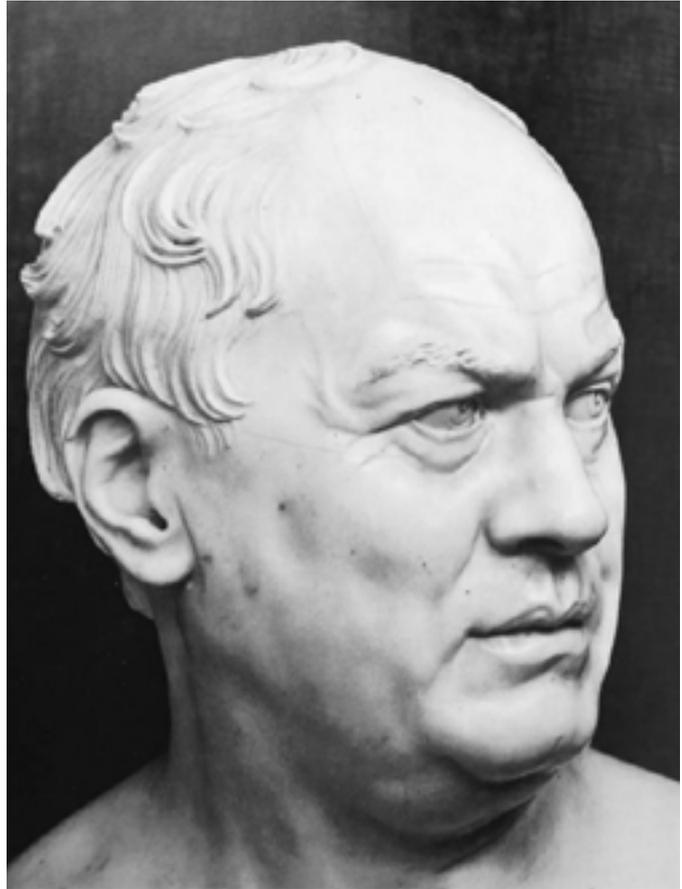
Manuel Gelsomino

Ottobre 2018

ai buoni consigli

indice

*	<i>introduzione</i>	<i>VII</i>
.A	memorie di un sognatore	12
	1- <i>l'instancabile dormiente</i>	<i>12</i>
	2- <i>l'insostenibile labirinto del gesto</i>	<i>34</i>
.B	breve racconto di una lunga passeggiata o del viandante d'oltralpe	55
.C	incerta genealogia di un camino	73
.D	storie attorno la tecnica e l'illusione	96
*	<i>bibliografia</i>	<i>121</i>
	<i>filmografia</i>	<i>125</i>



Joseph Nollekens,
busto di G. B. Piranesi,
1770-1780 circa

introduzione

L'ombra è un dono, un segno d'appartenenza per ciò che, inesorabilmente, si trova sotto. Spesso tale condizione è causata da qualcosa che, precedente o successivo all'oggetto ora coperto, si eleva con maggior forza verso altezze più estreme, velando con la sua massa ciò che vi giaceva alla base. Altre volte la forma più alta non si accontenta di oscurare chi vi sta al di sotto, ne richiede l'aiuto, si propone di appoggiarvisi, per poter salire ancora. Così le forme più basse finiscono per essere schiacciate, compresse sottoterra, relegate ad un luogo dove l'ombra assume la consistenza di una condizione di stato. Nel sottosuolo non vi è luce e il buio rimane l'unica, irreali, dimensione. Ritrovare i resti sepolti diviene un'impresa ardua, aggirare l'oggetto preminente alla loro ricerca non sembra essere più sufficiente. È necessario iniziare a scavare, fendere il terreno poco a poco lungo il profilo del grande oggetto che si staglia nella sua prismatica altezza, violare le profondità di un mondo che per natura appartiene più ai morti che ai vivi. Scavare permette solo di ritrovare qualcosa di passato, di già presente.

I capitoli della tesi, quattro, ruotano tutti attorno all'immagine di G. B. Piranesi. Ognuno di essi racconta qualcosa, una serie di eventi, che, in un modo o nell'altro, hanno permesso al maestro veneziano di diventare quello che è diventato. Non vi è, però, solo la sua figura ad apparire fra le righe; vi è, ben sì, una storia, diversa per ogni capitolo, progettata nel tentativo di svelare i numerosi eventi, le astuzie, il passato, che ne hanno plasmato la forma ma che, una volta esauriti, sono stati occultati, nascosti, così da permettere alla figura di Piranesi di mostrarsi libera, nella sua immagine pura. I racconti non riguardano solo il periodo della vita dell'architetto, in alcuni casi tentano di tornare più indietro, in altri si spingono

più avanti, fino al Novecento, per ritrovare gli ultimi richiami, in ambito letterario, ispirati dalle sue opere.

Allo scavo spetta il ruolo di *fil rouge* della tesi. In ogni capitolo si finisce in un buco che, a seconda della storia, varia di dimensione, di strumento utilizzato, e di protagonista.

Non sempre la profondità troverà un termine, non sempre la realtà verrà chiamata in causa.

Vi sono altre ricerche, ideali, che richiamano l'azione dello scavare.

Ricordare, nell'immaginario comune, coincide con il metaforico addentrarsi nelle profondità della memoria, con il costante tornare indietro della mente, con lo scavare insomma nel passato ormai sepolto. È la forma delle piranesiane *Carceri d'invenzione* che, nel primo capitolo, assumerà le sembianze di un ricordo. Lo spazio, ipoteticamente infinito che le incisioni ritraggono, l'appartenenza delle Carceri ad un mondo ctonio, l'inutile, irrefrenabile movimento dei loro tristi abitanti, evocherà in molti autori romantici, gli interminabili processi mentali, l'instancabile percorso dei pensieri, l'immagine di un passato che si espande nel ricordo fino a perdere i suoi confini. Metafore delle Carceri piranesiane, i racconti di Kafka e Walser serviranno da strumento per indagarne le profondità.

Nel secondo capitolo sarà invece il valore di violazione a definire il significato dello scavo.

Nella lenta discesa dei viandanti nordeuropei lungo le città italiane, il territorio mostrerà la sua immagine fantastica nelle aride campagne romane evocatrici di una potenza classica ormai in frantumi, ultimo ricordo di popoli coraggiosi che secoli prima ne abitavano gli odierni resti. Il Gran Tour, che assumerà una considerevole importanza nel panorama italiano del Settecento, consentirà a Piranesi di ampliare il suo mercato. Lo scavo, considerato in molti casi come strumento necessario alla ricerca archeologica, diverrà l'espedito preferito dall'architetto per appropriarsi degli oggetti antichi ritrovati fra le rovine romane.

L'immagine archeologica prosegue nel terzo capitolo dove una serie di eventi: la pubblicazione dei testi critici dell'autore, l'influenza delle sue opere in terra inglese, permettono la supposizione di un'incerta paternità da parte del pensiero piranesiano di un camino, protagonista di un breve racconto di Herman Melville. Nessuno scavo è intrapreso fra le pagine del piccolo libro, ma il suo continuo divieto, da parte dell'anziano protettore, lo renderà l'argomento principale del racconto.

Non è sempre la profondità a definire la potenza di uno scavo. Il solco, in alcuni casi, dev'essere tracciato da una mano fine, leggera, la sua altezza, quasi impercettibile, ricorda più la fenditura dettata da un graffio. La materia cambia all'interno del quarto capitolo, si indurisce, necessita più precisione. Una volta tracciato il segno vi rimarrà indelebile, e non sempre per la sua lavorazione basteranno le capacità umane. Tracciati sul rame, i disegni di Piranesi troveranno un alleato nelle capacità riproduttive dell'acquaforte. Le opere del maestro prenderanno forma nella corretta formulazione di un doppio incantesimo della tecnica. Nella reazione alchemica degli acidi sulla lastra, le geometriche illusioni di spazi sovranaturali raggiungono la loro consistenza artificiale. Lo scavo inverte il suo ruolo senza alterare il suo significato. Ora il sottile segno non permette più di ritrovare qualcosa giacente al suo di sotto, da esso però prendono forma le più potenti immagini di Piranesi, i magnifici rilievi delle Antichità romane, la ricostruzione del Campo Marzio. Nell'acqua-

forte, tecnica prediletta dell'architetto veneziano, il trovare si ricongiunge all'inventare, la tecnica all'illusione.

Un finale comune collega i capitoli. poiché, pur stando attenti, non è semplice uscire incolumi da una ricerca. Succede appunto che, nello scavare la vista si annebbi dal continuo innalzamento della polvere, che la mente, toccata dalle esalazioni degli acidi dell'acquaforte, si confonda; "collo sporcar si trova" scriveva Piranesi. Quello che si trova poi non è mai completo, i pezzi, i frammenti non permettono di ricostruire la verità dei fatti. Si cade quindi nell'insicurezza del risultato e non si può fare altro che continuare a cercare. Il passato è un tempo incerto sulle cui risposte si può fare poco affidamento. Nonostante la forma sia ormai perduta, vi è altro che permane, indenne al suo interno. Lo spirito sopravvive fin nel più piccolo frammento. Dal passato si può solo apprendere, da esso bisogna ripartire. Non vi è scavo che non porti ad una scoperta. Ciò che si osserva viene assimilato, interpretato, reso proprio, presente. La forma cambia, lo spirito rimane.

Un'amore supremo guidava Piranesi, maestro dello scavo, nei suoi interminabili rilievi. Un'amore di chi, dal passato non salvava solo le forme, ma si faceva portatore delle idee. Di chi vedeva, in ciò che è rimasto, le ceneri di un tempo da cui apprendere la custodia del fuoco.

Karl Walser,
Scenografia sul
tetto del palazzo,
prima del 1906





memorie di un sognatore

1 - l'instancabile dormiente

darei tutti i paesaggi del mondo
per quello della mia infanzia¹

Non sempre Roma fu grande quanto le rovine del passato vorrebbero mostrare. Vi furono anni in cui, anche nella città eterna, regnava una calma degli avvenimenti dove, ad un giovane architetto in cerca di lavoro, sarebbe riuscito difficile ritrovare quell'estasi artistica e architettonica più volte rimarcata nei libri sui quali, studente per molti anni, ricordava nostalgico le giovanili notti insonni... sognatore.

L'infaticabile Rinascimento, portatore di ideali comuni fino al Cinquecento, aveva lasciato il posto alle libertà del Barocco.

Dei secoli passati, solamente la gioia di vivere che maturava nella penisola italiana, sembrava essersi salvata nella morale ormai corrotta degli intrighi e dell'ozio. Le arti romane non dormivano più sotto il comune cielo dello spirito classico ritrovato; le stelle adesso brillavano singolarmente nelle poche ingegnose personalità del secolo. In un paese dove quarant'anni di pace avevano portato alla pigrizia delle arti, poche eminenti personalità, portatrici dei valori della tradizione, si stagliavano solitarie nella bellezza dell'arte, come alberi nella radura.

1. Emil Cioran, *Histoire et utopie*, 1960, Editions Gallimard, Parigi, ed. ita, *Storia e utopia*, 1982, piccola biblioteca Adelphi, Milano.

Visitata agli inizi del Settecento, la città eterna non sarebbe apparsa agli occhi di un tale giovane architetto niente di più che un luogo pieno di pecche e senza troppe opportunità. Il mecenatismo dei grandi signori era ormai un lontano ricordo, solo sua eminenza il Papa poteva permettersi investimenti il cui valore ricordasse gli splendidi interventi dei secoli passati. Se, i sentimenti che avessero guidato tale giovine amante dell'arte, fossero stati la fama e la carriera, nessuna frase come la famosa *"tutte le strade portano a Roma"* sarebbe stata di peggiore auspicio. Eppure, forse le imponenti idee dello zio sul primato dell'architettura etrusca e romana a discapito di quella greca, forse la convocazione per un posto di lavoro da disegnatore nell'ambasciata veneta, forse la scelta di un mestiere umile in una città distante dalla terra natia nel tentativo di sottrarsi alla tassativa figura dello zio, scusandola come una possibilità di visitare l'architettura da lui decantata; ad ogni modo, qualunque tra queste fosse stata la motivazione, nel 1740, Piranesi varca per la prima volta le antiche mura di cinta della città eterna.

Il genio stravagante che la personalità dello zio gli trasmise negli anni veneziani avrebbe accompagnato Piranesi per tutta la vita. Il comune impeto dello spirito era anche la causa principale del loro «amor bisbetico»², di un confronto sempre al limite del conflitto che avrebbe portato inesorabilmente alla rottura del rapporto. Certo, l'abbandono degli studi e la conseguente dignità del titolo, per intraprendere un'insicura professione, non avrebbe giovato alla tranquillità della vita, ma questo era prevedibile.

Come primo incarico gli venne suggerito un periodo di apprendimento presso l'incisore Giuseppe Vasi.

Dichiarai timidamente che desideravo diventare suo allievo ... dissi fra l'altro che mio padre era un alto consigliere e che io ero fuggito da casa sua per timore di rimanere soffocato sotto la sua superiorità³

Un giovane deluso dalle passate esperienze appare al cospetto del maestro. Nel distacco dalla casa natale vi è implicito il desiderio di un viaggio iniziatico. La giovinezza piranesiana, la scelta di lasciare Venezia, si svela nel desiderio di una crescita interiore che lo accomuna con l'immagine di Jakob, il protagonista (mai stato così simile al suo scrittore) del romanzo di Robert Walser, *"Jakob von Gunten"*.

Spirito fantastico, il suo ruolo di semplice incisore si scontrava con la folgorante fantasia. Vorace di conoscenza domandava senza sosta i segreti del mestiere al suo maestro. Un giorno, nell'impeto di una risposta che tardava ad arrivare, tentò di assassinarlo. Se un gesto così furioso quanto emozionante non viene descritto con altrettanta passione da colui che divenne biografo dell'architetto veneziano, Legrand, vi può essere allora un altro motivo per il quale si decise di diffondere una simile diceria. Una dose aggiuntiva di desiderio e

2. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, 1918, Henri Laurens, Parigi, ed. it. Trad. Giuseppe Guglielmi, *Giovan Battista Piranesi*, 1967, Alfa, Bologna.

3. Robert Walser, *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch*, 1909, Bruno Cassirer, Berlino, ed. V ita. Trad. Emilio Castellani, *Jakob Von Gunten*, 1970, Adelphi, Milano.

tormento esaltavano la vita di colui che sarebbe diventato, in un modo o nell'altro, padre del movimento romantico.

Non vi era invidia dell'allievo nei confronti del maestro. Le pur ottime incisioni del Vasi risultavano anzi piuttosto spente a confronto di quelle del suo giovane aiutante e, il maestro, così ottuso, non riusciva neanche ad imparare dal suo alunno.

Tutto il suo lavoro ha la stessa tecnica piuttosto non avventurosa, e in effetti non aveva nemmeno l'intelligenza di imparare da Piranesi⁴

Il desiderio di bellezza lo portava a sperimentare nuove tecniche, morsure più profonde, tanto da far affermare al suo insegnante, stravolto dall'impeto del giovane, che le opere da lui realizzate erano fin troppo pittoriche. L'arte di Piranesi cresceva e proliferava nel ricordo degli antichi splendori. La città addormentata non lasciava grandi speranze a chi, osservando le magnificenze delle antichità, sognava di erigerne di altrettanto grandi e belle. Roma era povera e poche opere venivano innalzate.

Attraverso la sfera di cristallo di una giovane mente sognatrice, poche sicurezze potevano mostrarsi dalle previsioni su di un probabile futuro. L'avvicinamento alle grazie papali appariva un'impresa ardua per il giovane architetto veneziano e, assieme ad esse anche le possibilità di esercitare il proprio mestiere. Nel rammarico di un'opportunità infranta, Piranesi non manca di condannare i costumi di una Roma lassista. La scoperta di una classe nobiliare superficiale e poco attenta alle necessità del suo popolo, evoca nella memoria il ricordo degli antichi splendori ormai perduti. La capricciosa Roma settecentesca veniva così paragonata, dall'incisore veneziano, agli antichi ideali della Roma Imperiale.

Fu nell'edizione del 1743 della *"Prima parte di architetture e prospettive"*⁵ che il giovane architetto veneziano espone i suoi dissensi.

La dedica a Nicola Giobbe, che apriva la serie, riportava fra le righe il dolore di Piranesi per l'impossibilità di una progettazione concreta. La città di Roma veniva ritratta in mano ad un'aristocrazia ignara delle necessarie ristrutturazioni urbane e dei bisogni del suo popolo. Il recupero dell'antica maestà poteva avvenire, secondo il maestro, solo tramite un nuovo piano basato sulle grandi opere.

Poco era concesso, al di là di una critica molte volte velata per non apparire eccessivamente diretta e, in assenza di alternative, il lavoro dell'incisore rimaneva quindi, uno dei pochi mestieri che si offrivano alle doti del giovane disegnatore. Il Settecento forniva una nuova opportunità. La pratica del Gran Tour faceva la sua apparizione per la prima volta nello scenario italiano. Intellettuali di tutta Europa si presentavano al cospetto delle città d'arte della penisola e, come ricordo della loro permanenza, giudicavano le incisioni come alcuni tra i migliori souvenir da acquistare prima di ritornare in patria.

4. Peter Murray, *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome*, 1971, Thames and Hudson. Trad. dell'autore: «all his work has the same rather unadventurous technique, and indeed he did not even have the wit to learn from Piranesi»

5. G. B. Piranesi, *Prima parte di Architetture e Prospettive*, 1743

Rimane qualcosa di condiviso, una somiglianza del luogo di provenienza, un effetto mirabolante, comune all'architetto veneziano e i lustri viandanti, che la vista della città eterna causerà ad entrambi. L'immagine di Roma è folgorante.

Il sole crudo, forte, dei campi romani, distese di erba e grano, dove pochi alberi riescono a sopravvivere, le rovine delle mura, degli acquedotti che si stagliano sotto il sole come strade ultraterrene che conducono alla città, fino ad incastrarsi in essa, riempiono gli occhi ebbri del visitatore solito alle città del nord. La città varia, multiforme, dove il passato delle rovine si confonde con i vicoli ed i palazzi, con il vociare latino dei mercati, rendono più lieve la gravità dello spirito barbaro. Venezia è una città d'acqua, i suoi palazzi mostravano quasi sempre il loro splendore nella completezza della parti, il riverbero dei canali diffondeva una luce tenue, velata dalla nebbia, che rendeva i colori più pallidi, in comunione tra di loro.

La gioventù del maestro, velocemente trascorsa nelle rigorose sale dello zio, tra i libri di studio, si era formata nelle piazze del carnevale della laguna, al riparo dalla povertà della popolazione, dove la follia delle feste era pur sempre controllata, garantita dalla vita agiata di una popolazione borghese. Nella discesa verso la città eterna Piranesi, come i viaggiatori del nord, scopre la realtà della campagna romana, la malinconica poesia di una città cresciuta sulle rovine di un maestoso passato, ormai solo un ricordo.

Nel mestiere di incisore intravide la possibilità di mettere in mostra le capacità tecniche sviluppate durante gli anni di studio veneziani. Attraverso la vendita delle sue opere, ai colti e ricchi viandanti che visitavano Roma, l'architetto veneziano sperava di racimolare il denaro necessario per la sopravvivenza.

È nel breve ritorno alla città natale, durante il 1743, che il giovane architetto veneziano conoscerà il sapiente libraio, proveniente dal nord, assieme al quale intraprenderà il mestiere di mercante d'incisioni.

Joseph Wagner, tedesco di origini, divenne commerciante d'arte dopo aver tentato la fortuna in Germania e a Londra (fig.1). Stabilitosi a Venezia, per intraprendere il mestiere, vide nei disegni del Piranesi la bellezza di una tecnica pura, libera dai formalismi della moda, nitide immagini della realtà. Decise di prenderlo sotto la sua protezione nella sua tipografia a Venezia. Sarà merito suo se l'architetto veneziano tornerà a Roma per stabilirvisi definitivamente. Gli illustri contatti del saggio imprenditore ormai non si fermavano più a Venezia.



fig.1
Ritratto del tipografo Joseph Wagner nella sua bottega veneziana.

*Io tutto in oro convertir costume.
E costui che vuol oro li manda in fumo.*



fig. 2
Alegoria ao Terramoto de 1755, João Glama Strobërle

Le antichità affioravano nuovamente nella mente dei nobili viaggiatori, Roma era la meta prediletta. Legatosi agli ambienti dell'Accademia di Francia Piranesi entrerà in contatto con un noto libraio francese, il cui studio si trovava a poca distanza dalla bottega dell'incisore. Dalla tipografia di Jean Bouchard, amichevolmente citato dal maestro come Giovanni Buzard, in un lieve sibilo alla veneziana, apparirà la prima edizione delle *Carceri*⁶, e non solo.

Un nuovo ed allo stesso tempo eterno soggetto invade le lastre di rame degli incisori romani. Se il tema della rovina è sempre stato presente nei secoli, una serie di fatti che si susseguono in quegli anni del Settecento rendono la loro immagine, fino a quel momento considerata bizzarra, di estrema attualità.

Il terremoto di Lisbona del 1755 (fig.2), assieme alle scoperte archeologiche di Pompei ed Ercolano successive al 1740, mostrano in contemporanea un aspetto che fino a quel momento era rimasto velato agli occhi del mondo. La vita umana appare sfuggibile, instabile, la vista delle rovine provoca insicurezza e devozione allo stesso tempo.

E se Goethe poteva cinicamente osservare che nessuna catastrofe era stata mai fonte di tanto piacere per il resto dell'umanità come quella che seppellì Ercolano e Pompei, è certo che nessuna d'altronde fu fonte di tanto terrore come quella che sconvolse Lisbona⁷

Un'immagine di ordine perduto era associata alla vista delle rovine. La loro maestosa decadenza riportava alla mente i ricordi di antichi imperi oramai perduti. I frammenti studiati apparivano come pagine di un romanzo il cui contenuto era irrimediabilmente danneggiato. Il significato delle loro forme sembrava oramai perduto.

Nell'inarrestabile scorrere del tempo, la mente vide un ritratto della debole luce della vita umana, la superiorità della natura sull'uomo. Il sublime romantico appariva per la prima volta nell'immaginario comune. Questo era ciò che cercava Goethe nel suo viaggio in Italia, questo era il motivo per cui gli studenti dell'accademia di Beaux Arts parigina, vincitori del Prix de Rome, venivano mandati a studiare le rovine romane.

Questi erano i fanatici collezionisti di vedute di antichità romana che Piranesi doveva sedurre per guadagnarsi da vivere. In pochi anni l'archetto veneziano divenne un esperto conoscitore delle rovine cittadine. Le sue incisioni non riportavano una semplice immagine pittorica.

I grandi fogli 15x20 pollici rappresentavano precisi rilievi dove i dettagli della stratificazione muraria e dei materiali utilizzati assumevano un spazio rilevante. In alcuni casi l'autore ricostruiva le tecniche e i metodi grazie ai quali quelle opere erano state erette.

Roma rappresentava l'unica passione di Piranesi che dal 1754 iniziò a lavorare alla sua fa-

6. G. B. Piranesi, *Invenzioni capricci di carceri all'acqua forte datte in luce da Giovanni Buzard in Roma mercante al Corso*, 1745, Bouchard, Roma.

7. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi, Le Carceri*, 2011, Abscondita, Carte d'artista, Torino, in rif. Al saggio introduttivo di Mario Praz.

mosa serie delle *Antichità romane de' tempi della Repubblica*⁸.

Piranesi nell'autunno della civiltà italiana, ne fece l'inventario. Costruì Roma come una città di rovine⁹

Come un promettente allievo che riesce a mettere in pratica ed interpretare a suo vantaggio gli insegnamenti dei suoi maestri, Piranesi adoperò le sue conoscenze tecniche di disegnatore e scenografiche di composizione, insegnateli dai fratelli Bibiena, nel suo lavoro di rilievo delle antichità romane. Ma non era solo l'aspetto economico a rendere le rovine attraenti ai suoi occhi. Iniziato all'arte romana dalle lezioni del fratello Angelo, monaco certosino, e dalle giovanili letture de *"I quattro libri dell'architettura"* di Palladio, in esse egli vi vedeva le parvenze degli antichi valori della Roma Repubblicana, le studiava nel tentativo di indagarne i più profondi significati e allo stesso tempo di comprendersi egli stesso. Archeologo ante litteram, come scrive Marguerite Yourcenar nel suo saggio *"La mente nera di Piranesi"*¹⁰, mentre ritraeva la bellezza delle rovine, Piranesi ne studiava le forme, le fondazioni, immaginava come un tempo tali edifici si fossero potuti erigere, quale fosse stato il processo che aveva portato alla loro costruzione e al loro decadimento. Il tempo del rilievo rappresentava, per l'architetto veneziano, una profonda meditazione sulla vita delle cose e il loro declino.

Venivo da una grande civiltà di mercanti, navigatori e artisti. Mi trasferii a Roma per amore della archeologia di una civiltà eterna. I miei occhi misuravano queste architetture con la grandezza delle loro imprese e con i loro eroici condottieri: era come se leggesti i testi dei loro architetti e ingegneri; questo mi esaltava¹¹

Ogni dettaglio veniva fissato nelle sue opere, esse rappresentavano importanti studi delle storiche architetture dell'antichità romana. Tutte le parti dell'edificio, dalla fondazione ai decori, illustrate fino alla posatura del materiale, venivano segnalate sulle incisioni con lettere o numeri, i quali poi venivano riportati al fondo del disegno affiancati da una semplice ma precisa descrizione.

Un'incisione datata 1756 riporta la figura dell'antico *Pons Fabricius* (fig.3). Il ritratto non assomiglia alle, seppur belle, tipiche viste della città che si potevano trovare in vendita nelle numerose botteghe della città. Il ponte viene, in questo caso, ritratto "piatto" come ad osservarne il simmetrico prospetto. Ma l'analisi non si ferma all'il-

8. G. B. Piranesi, *Antichità romane de' tempi della repubblica, e de' primi imperatori*, 1754, Roma.

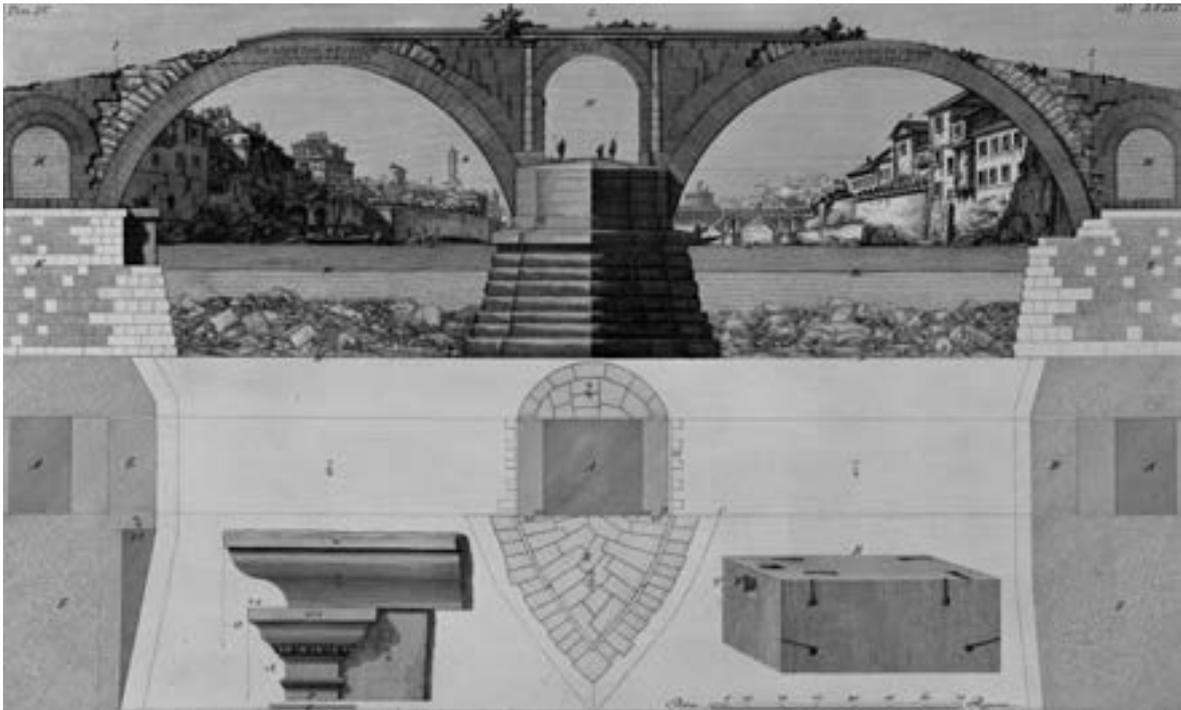
9. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi, Le Carceri*, Ibid.

10. Marguerite Yourcenar, *The dark brain of Piranesi and other essays*, 1985, Farrar, Straus & Giroux, New York, ed. it. Trad. F. Ascari, *La mente nera di Piranesi*, 2016, Pagine d'Arte, Ticino, Svizzera.

11. Enzo Di Martino, *Piranesi e il suo tempo*, in rif. al saggio di Roberto Sanesi, 1998, CAastello di Gorizia, *Piranesi, o l'organizzazione dell'ambiguità*.

Illustrazione del rapporto fra le parti. Il prospetto diventa sezione e, una volta giunti all'altezza dell'acqua, si continua in profondità sino ad arrivare al fondo del fiume e ciò che vi giace. In questo modo viene rappresentata una parte sommersa ma molto importante per la comprensione dell'architettura, le sue fondamenta. Al di sotto del prospetto prende posto la pianta dei piloni, un dettaglio dell'attacco fra la modanatura ed un capitello ed un ideale blocco utilizzato, affiancato da una scala metrica.

Valerio Marini paragona lo svisceramento che compie Piranesi durante la rappresentazione delle rovine al gesto di «un chirurgo che copia un delitto».



G. B. Piranesi, pianta ed alzato del *Pons Fabricius*, 1756, *Le Antichità Romane*, Roma

Il punto di vista diventava quindi un importante strumento per inquadrare l'edificio nel suo massimo splendore e, allo stesso tempo, permetteva all'artista di esporre al meglio le sue analisi e i suoi rilievi. Già dai primi disegni delle Vedute Romane si possono notare le alterazioni prospettiche, successivamente utilizzate anche nella serie di incisioni per le "Carceri d'invenzione"¹². Le tecniche teatrali giungeva in aiuto alla composizione della tavole. L'uso delle geometrie utilizzate per la realizzazione delle scenografie, permetteva di amplificare l'immagine a destra e a sinistra del soggetto. Così fatti i disegni non ritraevano la sola totalità dello spazio che l'occhio umano poteva percepire.

L'ausilio della camera ottica allargava la visuale sui panorami richiamando una complessità dello spazio che solo l'ausilio del ricordo poteva permettere alla memoria di rievocare. Le forme principali, il soggetto da ritrarre, venivano composti all'interno della tavola seguen-

12. G. B. Piranesi, *Carceri d'invenzione*, 1761, Roma.

do una precisa impostazione, tipica delle scene teatrali veneziane.
Così Roberto Pane descrive la scelta del punto di vista del maestro:

Si dice giustamente che la scelta del soggetto è già di per se stessa una rivelazione della personalità particolare dell'artista. Ma nel caso di Piranesi la scelta era spesso obbligata per il fatto che egli non si proponeva di rappresentare solo certi aspetti per lui particolarmente pittoreschi, ma anche molti altri che inizialmente, come dato materiale, lo erano molto poco. Non potendo, quindi, scegliere il soggetto, si trattava di scegliere il punto di vista prospettico, e con esso quella conveniente illuminazione per cui potesse riuscire pittoresco anche un soggetto inizialmente ingrato¹³

L'incisione poi assumeva un significato preminente, le tecniche adoperate venivano utilizzate per elevare al massimo il valore del soggetto. Il metodo compositivo prediletto da Piranesi consisteva nella cosiddetta *scena per angolo*, la quale prendeva il nome dal luogo in cui l'autore del disegno si sarebbe dovuto posizionare per realizzare l'opera.

Per ritrarre il soggetto, tale metodo prevedeva che l'artista si collocasse al di fuori dei luoghi della scena quotidiana, possibilmente in un angolo formato magari dall'incrocio di due edifici. La tecnica, sviluppata da Ferdinando Galli Bibiena, permetteva allo scenografo di realizzare quinte dove la profondità dello spazio sembrava espandersi diagonalmente nelle due direzioni. Se la fantasia veneziana dei grandi vedutisti influenzò sicuramente le visioni di Piranesi, nonostante il suo periodo di apprendimento presso i fratelli Bibiena, non si ha la certezza che l'architetto apprese in tale periodo la tecnica per la riproposizione della famosa scena. Fu grazie alla lettura dei saggi dei due fratelli scenografi che il maestro fu in grado di assimilare indirettamente gli strumenti e le tecniche per quel tipo di rappresentazione. Scritto da Ferdinando Galli da Bibiena nel 1711, il trattato intitolato "*L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*" spiegava, nella parte relativa alla prospettiva, i modi pratici per impostare le viste.

Per fare ciò Piranesi doveva astrarsi dalla folla, rendersi personaggio esterno, osservatore indiscreto della vita, collocarsi nell'ombra formatasi nell'angolo di una piazza, in totale solitudine. In tali momenti è la personalità del protagonista di Edgar Allan Poe nel racconto intitolato "*L'uomo della folla*"¹⁴ che sembra ritrarre al meglio gli atteggiamenti del maestro durante i suoi disegni. Anche il personaggio del romanzo si potrebbe definire un osservatore indiscreto. Il tramonto di Londra sembra accompagnare le persone che, di ritorno dal lavoro verso casa, si accalcano per le strade della città. Seduto davanti ad un tavolino di un bar il protagonista del racconto osserva la folla attraverso il vetro del locale, divertendosi ad indovinare la personalità di quegli uomini e quelle donne che, frettolosi, gli passano accanto.

13. Roberto Pane, *Architettura e arti figurative*, 1948, Neri Pozza Venezia.

14. Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd*, 1840, Burton's Gentleman's Magazine and Atkinson's Casket, United States, ed. it. Trad. Giorgio Manganelli, in *I racconti*, 2014, Einaudi, Torino.

È invece tra le ombre delle rovine dove Piranesi preferisce sistemarsi per indagare la folla che riempie di vita la città. Una strana predilezione accomuna il protagonista del racconto e l'architetto veneziano. Nell'immensa folla cittadina nessun uomo dal portamento decente e ben vestito sembra attrarre il loro interesse. «Essi, però non eccitarono molto la mia attenzione»¹⁵ lascia scappare lo scrittore americano al suo protagonista. Gli storpi, i mendicanti, i deboli riempivano gli occhi dell'affascinato osservatore seduto al bar, allo stesso modo in cui gremivano i disegni di Piranesi (fig.4). Bisogna dire che l'architetto veneziano non sempre si trovava solo a ritrarre quei bizzarri soggetti. L'amicizia praticata con il conterraneo scultore Corradini finiva spesso nella piacevole ricerca, comune ad entrambi, di qualche storpio da ritrarre. Nella biografia redatta postmortem, Giovanni Bianconi ricorda quegli strani gusti a lui tanto incomprensibili.

Invece di studiare il nudo, o le più belle statue della Grecia che abbiamo qui... egli si mise a disegnare i più sgangherati storpi, e gobbi che vedeva in giro per Roma... chi ha veduto questa singolare raccolta asserisce essere la più salutare meditazione sulle miserie umane¹⁶

Essi riappariranno spesso nelle incisioni, forse per lo stesso motivo che stimola l'interesse del protagonista di Poe nell'osservare un uomo anziano e malandato.



fig. 4a

G. B. Piranesi, ritratto di una testa d'uomo



fig. 4b

G. B. Piranesi,
ritratto di un uomo anziano con un mantello
e un signore rozzo con lo zaino

15. Edgar Allan Poe, in *I racconti*, Ibid.

16. Giovanni Ludovico Bianconi, *Elogio storico del cavaliere Giovanni Battista Piranesi, Celebre antiquario ed incisore di Roma*, in Idem, *Opere del consigliere Gian Lodovico Bianconi bolognese, ministro della corte di Sassonia presso la Santa Sede*, volume II, Milano nella tipografia de' Classici italiani, per la prima volta pubblicato nell'*Antologia Romana* del 1779, ed. a cura di Carmelo Occhipinti



fig.5

G. B. Piranesi, *Carceri n.7*, *Carceri d'invenzione*, 1761

Nell'atto medesimo che io compivo di guardarlo, le più stravaganti immagini di genio e d'avarizia, di cupidigia e di avidità, di malizia, di circospezione, di ferocia, d'orgoglio, di gioia, di panico e infine di intensa e suprema disperazione, mi invasero, in frotta disordinata, la mente, nel mentre ch'io mi sforzavo, invano, di penetrarne il significato¹⁷

Se uno sforzo immane è ritratto nelle carceri piranesiane, questo viene di certo lasciato compiere ai suoi abitanti, i quali, non appaiono molto dissimili dall'uomo che attrae l'attenzione del protagonista di Alla Poe. Non vi sono vie della città ad accoglierli, lo spazio mutevole ricorda più un sotterraneo dove il loro soggiorno sembra quanto meno forzato. Lo scopo non viene precisato e gli avvenimenti poco aiutano ad una sua definizione. Si prova a comprenderne il significato, il valore, ma chi osserva non può fare altro che cadere in un'angosciosa insicurezza, in quelle incisioni dove la realtà sembra scomparsa. L'immagine illogica delle Carceri ricorda, nei suoi dettagli, ogni luogo, che a sua volta viene negato nella forma complessiva della stanza. Non sempre il ruolo dello spazio rimane delineabile con facilità, e il suo significato assume ogni volta delle sfumature differenti. Nelle serie di incisioni delle *Carceri d'invenzione*¹⁸, ogni fattore come tempo, spazio, personaggi, viene sottratto ad una struttura logica che, in mano alla «mente nera»¹⁹ di Piranesi, diventa strumento di una messa in scena fantastica (fig.5).

Il tempo ha maturato inconsciamente certe mie fantasie, ispirate a una mia architettura di pura fantasia, certamente derivate dai miei studi precedenti. Ri-assemblando gli stessi elementi di sempre, ma in maniera del tutto libera: ruderi, epigrafi, uomini sono scaturite le architetture visionarie, (uomini, entità minime che sopraddimensionano la spettacolarità, accrescendone il mistero con l'assenza di ogni riferimento logico); lo spazio vago, indefinito, in cui ogni luogo privato, è negato; non v'è alcuna possibilità di evasione perché, non esiste l'idea di inizio e fine, non c'è una uscita: così nascono le carceri²⁰

È un sentimento diverso dalla serie di incisioni per le vedute romane quello che si mostra nella serie delle "*Carceri d'invenzione*". La monumentalità delle storiche rovine, presenti nella prima parte, viene qui esaltata dalle capacità tecniche di rilievo e rappresentazione. Nella raccolta delle Carceri, i medesimi strumenti vengono adoperati per provocare, in chi osserva i disegni, una sensazione di smarrimento, di incomprendimento del significato di ciò che si sta osservando, di primordiale paura. Numerosi teorici hanno parlato delle accortezze tecniche che, con lo scopo di amplificare tale sentimento di inquietudine, si ripetono in quasi tutte le tavole della raccolta. Focillon è forse colui che meglio le descrive.

17. Edgar Allan Poe, in *I racconti*, Ibid.

18. G. B. Piranesi, *Carceri d'invenzione*, Ibid.

19. Marguerite Yourcenar, *La mente nera di Piranesi*, Ibid.

20. Enzo Di Martino, *Piranesi e il suo tempo*, in rif. al saggio di Roberto Sanesi, 1998, CAastello di Gorizia, *Piranesi, o l'organizzazione dell'ambiguità*. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, Ibid.

L'opera di Piranesi somiglia a una città strana, enorme, non limitata alla sola Roma, in cui l'artista ci introduce attraverso una lunga fuga di finzioni. All'entrata si levano portici di dimensioni colossali, maestosi, impossibili e stupendi ... Dietro i portici e le prigioni si aprono strade fiancheggiate di palazzi e di chiese... Infine seguono le rovine, sempre più selvagge e solitarie, circhi, colonnati, archi trionfali vetusti come il suolo su cui levano i propri ruderi²¹

Si viene a percepire innanzitutto la dimensione dello spazio. Collocati poco più indietro del portale, spesso solo un arco ricavato in un muro di pietre, che permette l'accesso alla camera, si osserva, al di là dell'apertura, uno spazio enorme, molto probabilmente infinito. Numerose forme di funzioni e materiali diversi articolano lo spazio in una serie di intrecci prospettici. L'incessante ripetizioni dei piani, in altezza e in profondità, mostrano la loro parentela con le forme della Piscina di Castel Gandolfo e le celle del Carcere Mamertino, dai quale Piranesi prende ispirazione. L'imposta dell'arco in primo piano nasconde il continuo elevarsi di una scala il cui sviluppo diventa ipoteticamente infinito. Il medesimo montante dell'arco, invece, non consente di intravedere la fine della stanza, permettendo alle linee di fuga della prospettiva di terminare molto al di fuori del foglio da disegno. Ulteriori gradini, nascosti nell'oscurità, scompaiono in senso discendente dietro i monumentali pilastri che sorreggono la copertura, lasciando intendere una continuazione dello spazio verso ulteriori piani sotterranei. Nuovamente i confini dello spazio fuggono dalla loro precisazione. La certezza del confine cede anche nello spazio alle spalle dell'osservatore. L'arco in primo piano assomiglia più ad un'apertura che ad un'entrata.

Ciò che sembrava una semplice sbirciata, appena fuori dal portone del palazzo, perde la sua sicurezza, divenendo immagine dal di dentro, spazio vissuto, le cui dimensioni ci inglobano (fig.6).

ci accorgiamo, ora, che lo stesso osservatore è immerso nella struttura, formata dai grandi ovali disposti in serie²²

La stessa impostazione del disegno ci convince che lo spazio in cui siamo si espande anche alle nostre spalle, che ci troviamo già all'interno del palazzo, in un punto imprecisato. Corde penzolanti e chiodate pulegge vengono disegnate con lo scopo di aumentare la prospettiva. Un elemento orizzontale ostruisce la vista della linea d'orizzonte, verso la quale le linee di fuga tendono lentamente. Improvvisamente non è più solo lo spazio infinito che disturba, anche il suolo appare sfuggevole. Quasi mai precisamente identificato, il terreno si mostra ricoperto di oggetti, strumenti, materiali, tumuli di terra, cadaveri, altre volte ancora non appare affatto nel disegno. Nelle incisioni delle Carceri l'osservatore fluttua e fluttuando barcolla. Non solo è sottoposto alle vertigini dell'infinito ma anche alla nausea

21. Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, 1980, Einaudi, Torino.

22. Ibid.

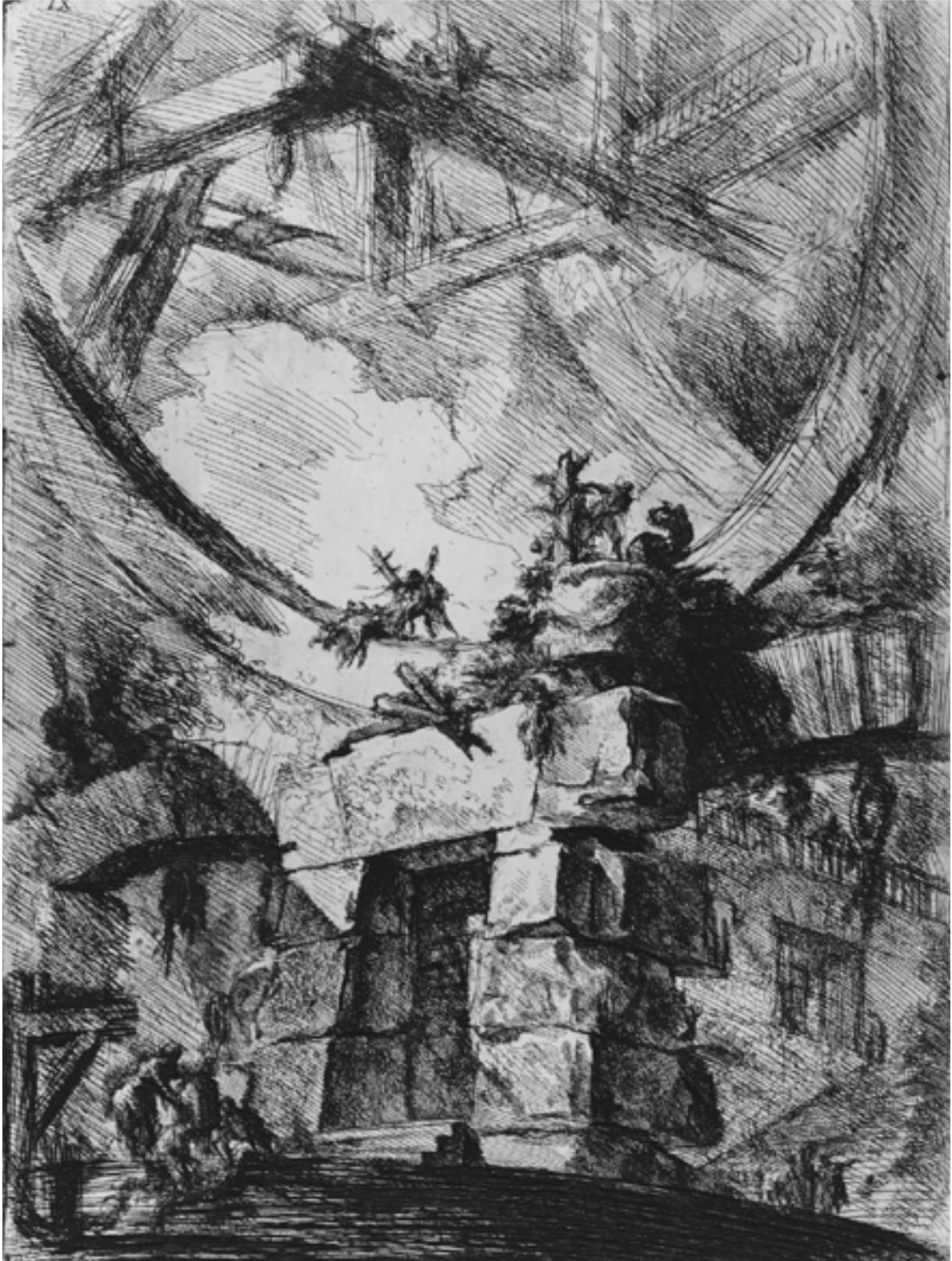


fig.6
G. B. Piranesi, *Carceri n.8*, Carceri d'invenzione, 1761

dell'instabile. La scomoda posizione concessa, isolata sul retro della composizione in primo piano, non permette di comprendere l'intorno, né la nostra posizione al suo interno. L'assenza di uno spazio definito, fino a quel momento giudicata casuale, assume le precise sembianze di una sostanza prodotta con lo scopo di alimentare il sentimento angoscioso, provocato dal frenetico calcolo geometrico. Nella costante ricerca di una fine della stanza, chi persegue la prospettiva in un impaziente inseguimento diventa, allo stesso tempo, il progettista della sua fuga. Ricercando i limiti intangibili del disegno, l'osservatore, attraverso la sua immaginazione, assume il ruolo di progettista della sua continua espansione. L'incisione rappresenta solo un istante iniziale, attraverso il quale, l'osservatore comincia ad immaginarne l'inesorabile sviluppo architettonico, diventando costruttore egli stesso del suo labirinto immaginario.

Piranesi presenta organismi che fingono una loro centralità senza raggiungerla²³



fig.7
G. B. Piranesi,
esalazioni tossiche,
Carceri n.6, Carceri d'invenzione, 1761

Tafuri aggiunge una precisazione all'indagine dello spazio. Il punto di vista dal quale l'architetto veneziano costringe a guardare non è nient'altro che un angolo qualsiasi dell'infinita stanza. Nel disegno, il centro dello spazio sembra defilarsi, collocato al di fuori del campo sparisce, scompare, mostrando la sua assenza come una più probabile mancanza. Sembra di provare lo stesso disorientamento che invade l'animo dell'agrimensore K., il protagonista del racconto "*Il castello*"²⁴, al suo arrivo nel villaggio. Metafora delle Carceri, i confini della fortezza non verranno mai specificati durante tutto il racconto. K., il protagonista, appare all'inizio del romanzo mostrandosi già al loro interno,

per tutto il resto del racconto essi non verranno mai nuovamente raggiunti o identificati. Neppure il tentativo di scrutare l'orizzonte alla loro ricerca porta a risultati soddisfacenti: una fitta nebbia, che ricorda gli spessi fumi delle Carceri, che venivano utilizzati da Piranesi per lo stesso scopo, interrompe lo sguardo di chi ne indaga i confini (fig.7). Il castello, che domina il villaggio sia spazialmente che politicamente, si presenta irraggiungibile a K. e a chiunque viva nel villaggio. Allo stesso tempo però sono appunto gli stessi abitanti

23. Pierluigi Panza, *Piranesi Architetto*, 1998, Guerini studiosi, Milano.

24. Franz Kafka, *Das Schloß*, 1926, Kurt Wolff, Monaco, ed. ita. Trad. A. Rho, *Il castello*, 2007, Mondadori, Milano.

del villaggio a svolgere le mansioni più importanti per il castello. Nel ruolo del villaggio si può vedere una metafora delle carceri piranesiane: entrambi sembrano esistere in quanto comandati da una presenza superiore, entrambi ne nascondono l'identità oscurandone i confini. Ma, se nel racconto di Kafka il luogo del potere si intravede senza poter essere mai raggiunto, è nella totale assenza del centro che lo spettatore delle carceri si sofferma. Lo spazio, le sue qualità, le sue dimensioni lasciano intendere di trovarsi in un mondo subalterno, dominato da un'entità non visibile all'interno del disegno. Come scrive Calasso nel saggio finale del racconto di Walser "*Jakob Von Gunten*"²⁵, l'assenza di un ordine gerarchico identificabile, l'impossibilità da parte dei protagonisti di scoprire il luogo del potere, diventeranno un elemento costante all'interno dei racconti di Kafka e dello stesso Walser.

Il Castello e Jakob Von Gunten sono evidentemente opere affini. Entrambe ruotano intorno a un luogo del potere, entrambe provocano una smania di interpretazione simbolica e infine la deludono²⁶

È nel desiderio di interpretare il significato dell'istituto Benjamenta, dove Jakob vive e studia, che metaforicamente Walser ci racconta lo spazio delle Carceri. La mancata comprensione del valore dello spazio piranesiano delude lo spettatore, generando in lui l'idea di trovarsi in un luogo in cui regna una vacuità del linguaggio. Si arriva alla comprensione di trovarsi alla base di una scala gerarchica della quale non si intravede la vetta. Un sentimento di terrore invade chi non conosce il proprio carnefice, la propria pena. L'impossibilità di conoscere la forza di chi ci domina provoca una paralisi delle forze, l'angoscioso sentimento di un essere in trappola, di non avere via di fuga.

Qualcuno doveva aver calunniato Josef K., poiché un mattino, senza che avesse fatto nulla di male, egli fu arrestato²⁷

Come K. il personaggio del racconto "*Il processo*" di Kafka, lo spettatore si vede condannato alla reclusione senza che nessuno gli abbia spiegato prima il motivo dell'arresto. Forse è un sovrano malandato colui che ha comandato il fermo, un dormiente imperatore Potemkin, descritto nel saggio di Benjamin per il decimo anniversario della morte dello scrittore²⁸. Isolato in un vano appartato a cui è proibito l'accesso, la vecchiaia non nega al suo potere di brillare ancora da un momento all'altro attraverso i suoi inviati, i suoi uomini più deboli. È un triste imperatore ormai decaduto quello che metaforicamente appare nelle Carceri dai racconti di Kafka, un uomo che con una testa «..così profondamente abbassata che non

25. Robert Walser, *Jakob Von Gunten*, Ibid.

26. Robert Walser, *Jakob Von Gunten*, in rif. al saggio finale di Roberto Calasso, Ibid.

27. Franz Kafka, *Der Prozeß*, 1925, Die Schmiede, Berlino, ed.it.Trad. Primo Levi, *Il processo*, 2014, Einaudi, Torino.

28. Walter Benjamin, ed.it.Trad. Renato Solmi, *Angelus Novus*, 2014, Einaudi, Torino, in rif. al saggio "*Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*".

si vede quasi nulla degli occhi...»²⁹ può ricordare la posizione dello scrittore al tavolo o, nel caso delle Carceri, del suo disegnatore. Se Piranesi appare dunque come il nostro burattinaio, bisogna comprendere però che anche lui, come il segretario del Castello, è schiavo delle sue immagini e delle sue azioni, anche lui umile attuatore di valori vigenti sin dagli albori del mondo, come scrive Benjamin «leggi e norme definite rimangono, nella preistoria, leggi non scritte»³⁰, come noi, ignaro del loro significato.

L'attesa della sentenza diviene la tortura più logorante. I secondi scorrono all'interno delle Carceri, in una lentezza inesorabile. Nella precisione geometrica dell'infinito spazio carcerario il tempo rimane l'unico strumento di indagine delle sue profondità. Percorrere lo spazio verso l'orizzonte diviene ben presto un'ipotesi da scartare. Scrupolosamente tracciate secondo le regole della costruzione prospettica, le linee non ingannano l'occhio, ma lo appagano. Il tempo necessario a percorrere un lato della stanza sembra precisamente supponibile, facilmente valutabile. Ma l'esattezza dei calcoli conduce a proporzioni sbagliate. Le forme che si susseguono al di là dei muri più vicini, dell'arco in primo piano, negano il loro rapporto con la scala metrica appena ritrovata.

Ciò che appariva alla portata di pochi passi adesso sembra necessitare ore di cammino, forse giorni. La stabilità di un punto diventa il necessario appoggio su cui riposare gli occhi dalle vertiginose scoperte. Ma, anche il recesso più piccolo rimane indefinibile. Ogni angolo, ogni gradino, ogni anfratto, sembra nascondere un fatto, un evento. Nelle geometriche costruzioni delle Carceri, Piranesi inserisce angoli, nel buio della tavola, dove la mente di chi osserva si sente obbligata ad immaginare un'azione in perenne svolgimento. Come scrive Bachelard nel suo libro *“La poetica dello spazio”*³¹, nel luogo dove l'osservatore immagina lo svolgersi di un'azione, il tempo della stessa viene compresso nella forma dello spazio che la ospita.

Lo spazio, nei suoi mille alveoli, racchiude e comprime il tempo: lo spazio serve a questo scopo³²

Nel chiaroscuro che domina i disegni, il tempo viene annullato, la solidità della struttura elimina l'usura dei secoli. La dimensione temporale invade le carceri, diventando allo stesso tempo forma e immagine dello spazio. È nel lento, ripetitivo trascorrere del tempo all'interno dell'Istituto Benjamenta che si può vedere una metafora del tempo piranesiano.

Dal momento in cui il giovane Jakob Von Gunten comincia a raccontare dell'Istituto Benjamenta fino alle ultime righe del libro, dove lo vediamo prepararsi a partire per il deserto, non sappiamo nulla del tempo³³

29. Walter Benjamin, *Angelus Novus*, in rif. al saggio *“Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte”*, Ibid.

30. Ibid.

31. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Ibid.

32. Ibid.

33. Robert Walser, *Jakob Von Gunten*, in rif. al saggio finale di Roberto Calasso, Ibid.

Come nel racconto di Walser *“Jakob Von Gunten”*, anche nelle Carceri di Piranesi il tempo è sospeso ma non soppresso.

Una caratteristica, quella di essere interminabile, che assumerà un valore ben preciso nel pensiero di Bachelard, il quale afferma: «il tempo sospeso è propizio all’approfondimento psicologico»³⁴. Gli eventi che si mostrano all’interno delle incisioni appaiono infiniti, simultanei e allo stesso tempo ignari di ciò che gli accade attorno.

Una diversa misura del tempo è il vero recinto che separa l’istituto dal mondo. Assenti anche gli indizi delle stagioni. Abbiamo davanti a noi un disegno, un ritmo – ma sono eterogenei all’accadere³⁵

Dormiente ancor prima di Jakob, Piranesi mette in scena nelle Carceri le “memorie di un sognatore”. Tutto al loro interno avviene nello stesso momento, forse è già avvenuto e ciò che si osserva è lo svolgersi di un eterno ritorno. Metafora della vita nelle Carceri, nell’istituto Benjamenta l’unica azione concessa agli studenti è quella di dedicarsi a «ore di ripetizione mimica di tutto quello che può succedere nella vita»³⁶ il tempo diventa una nuova dimensione dello spazio. Nell’incessante ripetizione della medesima azione il tempo si annulla e si dilata simultaneamente diventando forma e immagine di uno spazio infinito e impossibile. Così nelle Carceri è l’istante della reclusione che viene tracciato nelle precise costruzioni geometriche di Piranesi. Rappresentazione fisica di un’immagine onirica, l’infinità delle Carceri ricorda la dimensione del sogno, che è tempo e spazio all’unisono. Non solo la dimensione onirica che il tempo assume nelle Carceri viene utilizzata da Piranesi per amplificarne le dimensioni, vi è anche una luce bianca, forte, che illumina lo spazio. Non è la tipica tonalità diurna delle incisioni del suo maestro Giuseppe Vasi quella che penetra le incisioni dell’allievo, bensì una luce cruda, potente, tagliente, alla quale egli arriva solamente tramite l’utilizzo di più punte di diversa dimensione e l’applicazione di ulteriori morsure sulla lastra ad ogni incisione. E se Vasi, da buon mercante, non attribuì mai alle sue vedute un ulteriore valore oltre a quello economico, Piranesi vide nell’incisione una tecnica nuova, adatta a rappresentare la sua arte fantastica. L’indagine e la sperimentazione permettevano così all’allievo di superare inesorabilmente il suo maestro. Il risultato è una luce sovranaturale, dove ai forti raggi illuminanti si contrappongono i netti contrasti chiaroscurali delle zone d’ombra, nelle quali, ciò che accade è solo ipotizzabile dall’incredibile sovrapposizione dei tratteggi. È il chiarore di un mondo irreali quello che viene ritratto nelle vicinissime linee vibranti tracciate con il bulino, dalla mano ferma di Piranesi. Nel testo *“Architettura e arti figurative”*³⁷ Roberto Pane dedica numeroso spazio alla descrizione delle tecniche utilizzate dal maestro per arrivare ad un tale effetto.

34. Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, 1957, Les Presses universitaires de France, Parigi, ed.it. Trad. E.Catalano, *La poetica dello spazio*, 2006, Dedalo, Bari.

35. Robert Walser, *Jakob Von Gunten*, in rif. al saggio finale di Roberto Calasso, *Ibid.*

36. Robert Walser, *Jakob Von Gunten*, *Ibid.*

37. Roberto Pane, *Architettura e arti figurative*, *Ibid.*

Il segreto dell'esaltazione monumentale, espressa dal maestro, mi sembra che si debba ricercare unicamente in questa ricchissima graduazione di toni. Voglio dire che la scenografica esaltazione dei rapporti reali delle fabbriche non nasce tanto dall'ingrandimento dei particolari quanto dalla distribuzione del loro chiaroscuro³⁸

Un'ulteriore precisazione svela nuovi valori. Focillon, come molti altri studiosi di Piranesi, identifica la luce delle Carceri con una luce lunare. La sua forza, il suo profondo e netto biancore ricordano le notti romane, durante le quali Piranesi trascorreva molto tempo tra i fori e le rovine delle terme, sprofondato nel loro disegno. Di certo l'oscurità non favoriva il rilievo, in un tempo in cui ben pochi strumenti potevano essere utilizzati per rischiare la notte. Libero dalla vita cittadina, il paesaggio delle rovine non rappresentava, al calar del sole, un luogo così sicuro dove meditare senza il timore di venire assaltati ma, concedeva all'architetto libertà altrimenti negate. Addentratosi nelle architetture del passato, Piranesi ne trafugava i resti, ricercando tra gli ammassi di pietre, i frammenti delle antichità di cui faceva commercio. Numerosi oggetti, prima situati a Villa Adriana, furono ritrovati nella bottega del maestro. Vi era altro ad attirare l'interesse del maestro verso quelle lunghe ricerche notturne. Perennemente nascoste dal sole, le fondazioni sotterranee degli edifici si prestavano meglio ad avventurose spedizioni nella tranquillità della vita ormai assopita. Non sempre solo, Piranesi, passava le serate in compagnia di alcuni intrepidi studenti dell'Accademia Francese, anche loro desiderosi di apprendere i segreti delle rovine. Era in tali momenti in cui l'architetto, nel silenzio della notte, davanti alle architetture del passato, ne indagava le forme, le tecniche costruttive, la loro storia, ritraendole in quella stessa luce che poi utilizzerà nelle Carceri.

Il libro di Marguerite Yourcenar ritrae la mente nera, a tratti ofuscata, intorbidita dal freddo e dalla fame, che in quei momenti brillava nell'immagine geniale del suo possessore. La passione per il suo lavoro lo rendeva incurante di una salute sempre più instabile. Sdraiato per terra riposava scomodo, contorto, ormai abituato a quel letto di paglia che possedeva in casa, unico oggetto d'arredo. Il freddo dell'inverno indeboliva il corpo rendendolo vulnerabile alle malattie che la campagna romana distribuiva generosamente, la malaria fra le tante. Il riso, cucinato in bianco all'interno di grandi pentole, rappresentava l'unico alimento della settimana e veniva riscaldato poche volte sul fuoco dal campo

... che accendeva una sola volta la settimana per non sottrarre nulla al tempo riservato alle sue esplorazioni e ai suoi lavori³⁹

Sono attimi, quelli del rilievo, in cui Piranesi si abbandonava al suo studio assorto in un'estasi contemplativa. Si possono immaginare le emozioni che invasero la mente del maestro mentre, trovandosi in spazi quasi sovranaturali, si incontrava per la prima volta con

38. Ibid.

39. Marguerite Yourcenar, *La mente nera di Piranesi*, Ibid.

quella che sarebbe diventata la sua futura moglie.

La vicenda, non confermata, narra della folgorazione che avrebbe colpito Piranesi alla vista della figlia di un giardiniere, tale Angelica Pasquini, e degli attimi successivi al colpo di fulmine, nei quali l'architetto avrebbe posseduto la ragazza seduta stante sul sacro suolo dei fori imperiali.

Se l'aneddoto è autentico, questo violento sognatore ha dovuto immaginarsi di trarre piacere dalla Magna Tellus stessa, dalla dea Roma incarnata in quel corpo di giovane popolana. Una differente versione, ma che non contraddice la prima, è che l'artista affrettò il matrimonio quando seppe che la sua bella gli portava in dote la somma di centocinquanta piastre⁴⁰

Il racconto descritto dalla Yourcenar aggiunge alla personalità dell'architetto quella passione romantica che il Bianconi tenterà di esaltare, alla morte dell'architetto, attraverso l'episodio, prima citato, riguardante il tentato omicidio del suo maestro Vasi.

In quegli attimi di contemplazione, il gesto del disegno assumeva un valore puro, fantastico, simile a quello dello studente sempre intento al suo lavoro che si ritrova nei racconti di Kafka e nella figura dei compagni di Jakob dell'istituto Benjamenta. Walter Benjamin descrive il gesto dello studente sempre assorto nello studio paragonandolo all'atto di inchiodare una tavola.

Con mestiere paziente e minuzioso e nello stesso tempo non fare nulla... per cui anzi l'inchiodare sarebbe diventato ancora più audace, ancora più deciso, ancora più reale, e, se vuoi, ancora più folle⁴¹

Lo studio e il rilievo delle rovine antiche diventano per Piranesi l'unico gesto possibile, il significato primo della sua esistenza, l'unica azione attuabile e in quanto tale il nulla. Nell'atto del rilievo Piranesi studia le rovine, conservandone il ricordo nei suoi disegni; come gli studenti di Kafka, egli veglia di notte la storia dei tempi, ma è una veglia più simile ad un letargo dal quale è impossibile svegliarlo.

In questo senso scrivere è un più profondo sonno, e cioè morte, e come non si trarrà ne si potrà trarre un morto dalla sua tomba, così neppure me di notte dalla mia scrivania⁴²

40. Ibid.

41. Walter Benjamin, *Angelus Novus*, in rif. al saggio "Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte", Ibid.

42. Ibid.



Satoshi Kon,
Perfect Blue,
distr. Ita.
Yamato Video.



memorie di un sognatore

2 - l'insostenibile labirinto del gesto

Lo sai perché tu in questo momento riesci a capire che sei la stessa persona di un secondo prima? Perché c'è la continuità della memoria, è l'unica cosa che ci permette di costruire l'illusione di avere una personalità unica e coerente¹

Infiniti luoghi sono stati paragonati alla stranezza e alla profondità delle *Carceri*. Un primo ruolo attribuibile si può riscontrare direttamente nel nome che Piranesi gli associa. L'inganno dura però poco.

Pur sottolineando più volte l'autorità dello spazio come luogo di reclusione, l'architetto veneziano delude la curiosità del pubblico che, osservando le incisioni, non riesce a capacitarsi di come un luogo di tali dimensioni possa rappresentare nell'immaginario dell'architetto il ricordo di un angusto carcere Settecentesco.

Solo gli avvenimenti che si svolgono al loro interno sembrano, in qualche modo, rimandare alla funzione dettatagli dal nome.

La loro forma, invece, non richiama affatto i luoghi di reclusione che venivano utilizzati in quel periodo. Fino al Settecento, essi erano formati da piccole celle in serie situate su più piani che ricordavano e in parte mantenevano la forma delle segrete medioevali.

Numerose similitudini con il romano carcere Mamertino, sono state riportate, nel saggio

1. Satoshi Kon, *Pāfekuto burū*, 1997, Rex Entertainment, Madhouse, Giappone, gen. Anime, *Perfect Blue*, distr. Ita. Yamato Video.

introduttivo al libro di Focillon, da Maurizio Calvesi².

Nonostante la precisazione da parte di Piranesi, che i disegni ritraenti le carceri gli furono stati ispirati dalla sua fervida immaginazione, Calvesi individua nel carcere romano, situato al di sotto della chiesa di San Giuseppe dei Falegnami, un modello reale per la mente dell'architetto (fig.1).

Un gran numero di iscrizioni vengono ritratte nel carcere piranesiano. Scorrendo gli intagli sulla pietra, si possono leggere, le glorificazioni della grandezza romana, gli ideali della giustizia repubblicana, assieme ai desideri espressi degli imperatori sotto i quali il carcere Mamertino venne realizzato.

Ulteriori elementi sembrano ricorrere nella similitudine dei due carceri: i blocchi di pietra, la divisione dello spazio in ambienti sovrapposti, passerelle e carrucole necessarie al supplizio dei malfattori e, soprattutto, come sottolinea Calvesi, «il caratteristico occhio con grata che si apre sul soffitto della cella inferiore»³.

Sottoposto ad un tentativo di omologazione, lo spazio fantastico del carcere piranesiano sembra però ribellarsi al suo medico curante, rammentando ancora una volta la sua originalità rispetto alle forme esistenti.

Superate le prime similitudini, le forme tornano a contraddirsi, e lo spazio progettato dal maestro nega nuovamente la sua parentela con le costipate celle romane.

Neppure un'immagine di ispirazione contemporanea a Piranesi sembra combaciare con il suo immaginario carcerario, basti pensare ai moderni panoptici nati dalle utopiche idee illuministe e funzionaliste del filosofo Jeremy Bentham. Sono le prime strette celle nate dall'economia dello spazio che tornano alla memoria, assieme alle più moderne e "tecnologiche" torture che venivano inflitte ai detenuti.

Le terrificanti macchine che abitano lo spazio delle Carceri poi, anche se nella seconda stesura della serie vengono completate con elementi appuntiti, così da aumentarne l'aspetto

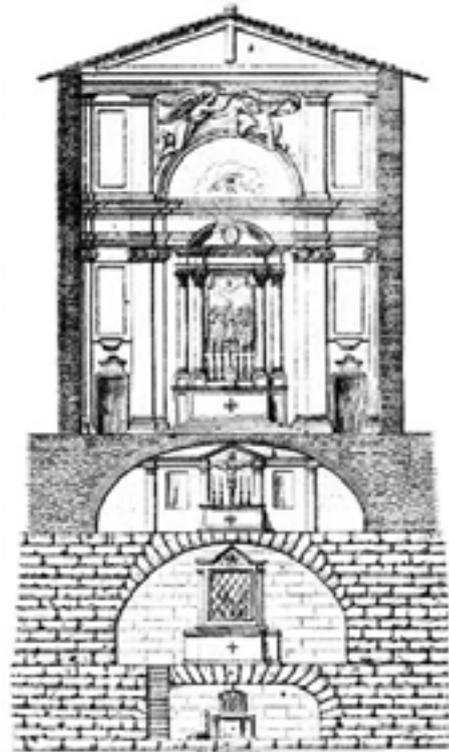


fig.1
Sezione del carcere Mamertino,
detto anche Tullianum,
con la sovrastante Chiesa dei Falegnami

2. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, 1918, Henri Laurens, Parigi, ed. it. Trad. Giuseppe Guglielmi, *Giovan Battista Piranesi*, 1967, Alfa, Bologna, in rif. all'itr. Di Maurizio Calvesi.

3. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, in rif. all'itr. Di Maurizio Calvesi, Ibid.

misterioso ricorda, nelle loro condizioni, qualcosa di più vicino ad usurati marchingegni edili, come nota Marguerite Yourcenar (fig.2).

Le fantastiche macchine che arredano così terribilmente le Carceri non sono altro che i vecchi marchingegni da costruzione il cui uso si è protratto fino ai giorni nostri⁴

Nel ruolo dominante delle macchine sugli abitanti delle Carceri, attribuito da Tafuri, si può intravedere un frammento dell'universo-macchina che nel *Campo Marzio*⁵ diventerà il soggetto principale. L'immagine evocata rimane un inquietante premunizione dell'era industriale e del ruolo di sottomissione che l'uomo dovrà assumere rispetto alla macchina. Il dominio della tecnica all'interno dello spazio piranesiano, riportato da Tafuri, comporterà la «definitiva perdita dell'organicità primigenia»⁶, annullando il primitivo legame fra la natura e le istituzioni umane.

Nel libro "*Venezia nel Settecento*"⁷ Manlio Brusatin attribuisce un ulteriore significato al termine Carceri, associandovi quello più comune, di origine veneziana, di Galera.

Il ricordo dell'isolano riaffiora. Sostituito all'oggettivo accostamento per similitudine, lo spazio assume la consistenza di un pensiero indelebile, fissatosi involontariamente nella memoria giovanile. Le Carceri prendono le sembianze di un'immagine ormai sbiadita nella memoria, le dimensioni di una verità fossilizzatasi nella forma inventata da un ricordo ormai in rovina. Come nascosto nel cassetto più introvabile, il ricordo sopravvive nella forma fantastica delle Carceri.



fig.2
G. B. Piranesi, strumenti di tortura
Carceri n.2, Carceri d'invenzione, 1761

4. Marguerite Yourcenar, *The dark brain of Piranesi and other essay*, 1985, New York, Farrar, Straus & Giroux, ed. it. Trad. F. Ascari, *La mente nera di Piranesi*, 2016, Pagine d'Arte, Ticino, Svizzera.
5. G.B. Piranesi, *Campus Martius Antiquae Urbis*, 1762, Roma.
6. Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, 1980, Einaudi, Torino.
7. Manlio Brusatin, *Venezia nel '700: stato, architettura, territorio*, 1980, Einaudi, Torino.

Ciò che appare casuale, illogico, svela il suo ruolo di protettore del ricordo, la sua presenza necessaria. Un significato altro viene accostata allo spazio piranesiano, immagine evocativa della memoria la cui forma sembra ormai sbiadita.

I giorni interminabili, trascorsi al fianco dello zio Lucchesi, all'interno dell'Arsenale veneziano, divengono il percorso infinito, ripetitivo delle Carceri. Il tempo torna ad alterare lo spazio visivo. Le forme che dominano le stanze ricordano i luoghi in cui, contemporaneamente alle ispezioni dell'architetto, i galeotti si vedevano costretti a lavori estenuanti. Le similitudini dello spazio affiorano poco a poco. Gli enormi anelli per il supplizio del malfattori ricordano i grandi ferri per l'attracco delle imbarcazioni, veri luoghi di pena per i suoi sfortunati passeggeri. Corde e pulegge venivano invece utilizzare per il movimento delle merci.

Uno spazio enorme accomuna le immagini piranesiane con gli interni dell'Arsenale veneziano, nel quale venivano accolte le grandi navi. La tortura inflitta si mostra mascherata sotto il lavoro forzato di una fabbrica navale, manifesto della potenza veneziana, segreto, rispettabile simbolo del suo prestigio.

L'affinità del luogo e dei lavori dell'Arsenale, al quale si confrontano i Carceri piranesiani con l'esercizio e la punizione delle galere, non è del tutto occasionale, almeno per non perdere un possibile polo interpretativo⁸

L'Arsenale, nello spazio di reclusione, nasconde l'atroce realtà del suo interno, la vita dei suoi detenuti, esclusi dalla civiltà. Altrettanto stanchi per il continuo lavoro, gobbi, malandati, gli abitanti delle *Carceri* piranesiane sono obbligati a vivere nell'ombra per permettere alla vita in superficie, alle leggi e alla società, di proseguire indisturbata.

Alterato dalla mente, il ricordo assume nuove sembianze. Il passato perde parte della sua forma per concedere al presente di sopravvivere, di essere fissato nella memoria.

Ciò che l'occhio osserva viene assimilato dalla mente attraverso un metodo a noi sconosciuto. Immagini forti perdono potenza per lasciare a qualcos'altro di entrare, di cambiare la forma precedente, di completare la visione in un risultato ulteriore.

Così, i galeotti non sono gli unici esclusi, emarginati da una vita di superficie, negati al calore cittadino, che la vita riserva alla vista dell'architetto veneziano. Chi vive nell'ombra lascia in eredità la sua forma, la condivide con chi, non avendo altre opportunità, vi cade inesorabilmente. Così i personaggi si confondono, i prigionieri rinchiusi divengono velocemente, nella memoria del maestro, gli abitanti esclusi della povertà romana nascosta fra le rovine, figure maniacalmente ritratte da Piranesi, il proletariato cittadino di un mondo malato, vissuto nell'oscurità.

Ma, all'interno della mente, le i ricordi si scambiano e così le loro forme, i ruoli si condividono, e il fantastico spazio delle *Carceri* assume, nella sua immagine fisica, le sembianze dei suoi abitanti, il loro aspetto affranto, il loro ruolo di emarginati, aggiungendo però qualcosa, un compito da svolgere, altrimenti introvabile. Non sembra difficile collocare un uomo,

8. Ibid.

o anche una popolazione, in un luogo nascosto, inosservabile se non attraverso una lunga ricerca. Occultare un edificio, come nel caso delle Carceri, non presuppone una soluzione altrettanto semplice. Solo il terreno, uno scavo, sembra poter eliminare dalla vista la massa ingombrante di un palazzo. L'oscurità a cui vengono relegate le *Carceri*, immagine metaforica della vita dei suoi abitanti, assume il ruolo delle fondamenta degli edifici.

fig.3

Non si tratta esattamente della parte lasciata perdere o abbandonata ma di quella rimossa, la cui emersione viene ostacolata e calcata da qualcosa che sta sopra e preme necessariamente su quanto sta sotto, togliendolo all'ispezione e al giudizio⁹

Struttura di sostegno, occultata da ciò che, sovrastandola, ne chiede aiuto nel medesimo tempo in cui la comprime negli strati inferiori del terreno. La vita dei reclusi si svela come sostegno del certo, del sicuro della produzione, della civiltà.

Il ruolo di protagonista ad essi negato, avvicina lo spazio delle Carceri alla scena del teatro. Un enorme sipario divide la vita dell'Arsenale veneziano e della povertà romana, dallo spettacolo cittadino.

Come riporta Pierluigi Panza¹⁰, ruotando su di un perno, lo scenario non mostra più le fastose vedute dei panorami più belli, ma il volto di un'esistenza di schiavitù e abbandono. Operatori del retroscena, gli abitanti dello spazio, adesso scenico, piranesiano, non posso fare altro che mandare avanti lo spettacolo, la macchina teatrale, rinchiusi dal lato opposto del palcoscenico, fra gli ingranaggi e le pulegge progettate dall'architetto veneziano, all'interno della quinta teatrale del mondo.

L'importanza del buio per la sopravvivenza della luce.

La povertà che regna fra chi abita quei luoghi di isolamento non mostra una popolazione terrorizzata, quanto l'angoscia di chi è costretto a rimanere al di sotto, a cui non è permesso vivere una vita dignitosa ma che, restando al suo lavoro di schiavitù, la sostiene. Un significato nascosto, quello delle fondamenta, che impegnerà frequentemente Piranesi durante gli studi del Castel Sant'Angelo e del Ponte Fabricius.

Sono supposizioni pertinenti quelle che vengono proposte dai numerosi storici che si sono addentrati nella definizione delle Car-



9. Ibid.

10. Pierluigi Panza, *Piranesi Architetto*, 1998, Guerini studiosi, Milano.

ceri. Rimangono però alcuni dettagli che permettono una volta ancora di cambiare rotta, di mostrare un ulteriore lato della mente immaginifica di Piranesi.

Franz Kafka,
ritratto d'infanzia



Nel semplice accostamento di due affermazioni, nella simultanea evocazione di due immagini distinte, si può, a volte, incappare in perlomeno divertenti, se non interessanti similitudini linguistiche, le quali, una volta confrontate, possono aprire tra i rami della fitta giungla del significato, un ulteriore spiraglio attraverso il quale l'interpretazione può farsi strada.

Definendo lo spazio delle carceri piranesiane come «camere di tortura alte come cattedrali»¹¹, Focillon racconta, a chi ne osserva la complessità, il suo disappunto riguardo la semplice attribuzione del valore di carceri a quei luoghi magici. Di un luogo altrettanto magico parla Benjamin quando descrive la stanza del fotografo nella quale viene ritratto il giovane Kafka come «a metà strada fra la camera di tortura e la sala del trono»¹² (fig. 3).

Sono due stanze estremamente differenti quelle che vengono raccontate dallo storico e dal filosofo, esse però vengono mostrate attraverso le medesime allusioni. In entrambe le descrizioni si intravede un'immagine altalenante, contraddittoria. Sembra che lo spazio descritto possa essere riscontrato solamente nella mente dell'autore; che esso rappresenti, più che un luogo reale, un immaginario definito.

Attraverso tali descrizioni, gli autori ci suggeriscono un metodo di indagine ulteriore rispetto all'immagine oggettiva.

Nella grandezza evocata mostrano lo spazio della mente e della memoria che, all'interno dei lavori degli artisti citati, ne rappresenta l'elemento principale.

I raggi lunari profondi, quasi verticali, che illuminano lo spazio delle Carceri, non penetrano mai attraverso aperture lungo i muri, ma dall'alto, erompendo da buchi creati dal crollo di quella che, fino ad un momento prima, era porsa la copertura dell'edificio. Vien da pensare che non si tratti di un luogo terreno, di una stanza che possa mostrare la sua forma esterna alla luce del sole, ma di palazzo ctonio, di una caverna, il cui valore non risieda più nella funzione ma nella profondità.

La precedente ipotesi di Brusatin¹³ sembra confermarne la validi-

11. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, Ibid.

12. Walter Benjamin, ed.it.Trad. Renato Solmi, *Angelus Novus*, 2014, Einaudi, Torino, in rif. al saggio "Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte".

tà. È la messa in scena di un fantastico mondo sotterraneo quella che Piranesi incide nelle sue tavole. L'ombra accomuna la sostanza della forme a quella del pensiero. Liberato dal significato archeologico, il processo dello scavo, il tentativo di risalire alla radice, celata nelle profondità del terreno, avvicina il corpo alla mente. Addentrarsi nei sotterranei di un edificio viene a corrispondere metaforicamente ad un'indagine intrapresa verso le profondità dell'animo umano.

Allora forse non rimane più un caso l'affermazione di Aldous Huxley¹⁴ secondo il quale nelle Carceri di Piranesi nulla ha uno scopo, le scale non portano in nessun luogo, le volte non sorreggono nulla se non esse stesse. Tutto si giustifica con il semplice gesto di essere lì. Gli oggetti delle Carceri di Piranesi diventano immobili metafore dei personaggi del teatro di Oklahoma, descritto da Kafka nel suo racconto "America"¹⁵. Anche agli attori infatti non viene richiesto nulla.

L'attitudine alla recitazione, a cui si sarebbe indotti a pensare dapprima, non ha apparentemente alcuna importanza¹⁶

Alla prima affermazione di Benjamin sul teatro di Kafka si riflette simmetricamente la frase di Huxley nella quale si arriva a dire che perfino il sudiciume delle Carceri serve a se stesso.

Il teatro naturale di Oklahoma rimanda al teatro cinese, che è un teatro mimico. Una delle funzioni più importanti di questo teatro naturale è la risoluzione dell'accadere nel gesto¹⁷

E lo squallore è per lo squallore, dal momento che tutte queste strade traballanti nello spazio sono manifestamente senza destinazione¹⁸

Le architetture delle Carceri come gli attori del teatro Oklahoma diventano strumenti di indagine personale. Come un diligente studente dei racconti di Kafka, Piranesi studia ed imita le forme antiche nel tentativo di comprendersi. Giace un importante legame nella metafora che accenna Brusatin nel suo libro "Venezia nel Settecento"¹⁹.

Egli riporta l'immagine dell'intima cantina della casa natale descritta da Gaston Bachelard rimandandola ad un'ulteriore psicologica immagine delle Carceri piranesiane.

13. Manlio Brusatin, *Venezia nel '700: stato, architettura, territorio*, Ibid.

14. Aldous Huxley, *Prisons; with the "Carceri" etchings by G.B. Piranesi*, 1949, Trianon Press, Londra.

15. Franz Kafka, *Amerika*, 1927, Max Brod, Berlino, ed. ita. Trad. Fertoni Roberto, *America*, 1994, Mondadori, Milano.

16. Walter Benjamin, *Angelus Novus*, in rif. al saggio "Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte", Ibid.

17. Ibid.

18. Aldous Huxley, *Prisons; with the "Carceri" etchings by G.B. Piranesi*, Ibid., trad. dell'autore «And the squalor is for squalor's sake, since all these rickety roads through space are manifestly without destination».

19. Manlio Brusatin, *Venezia nel '700: stato, architettura, territorio*, Ibid.

Nel libro, intitolato *“la poetica dello spazio”*²⁰, Bachelard afferma che «ci imbattiamo qui nell’unità dell’immagine e del ricordo, nella funzionale mescolanza dell’immaginazione e della memoria»²¹. Discendendo le scale verso il mondo ctonio delle sue incisioni, Piranesi si addentra nelle psicologiche cantine che il filosofo ritrova amplificate nei sotterranei dei racconti di Henri Bosco.

Profonde e oscure sono le Carceri, e la loro profondità non è definibile. Se il tetto delimita l’altezza di un edificio, nulla vieta ad un sotterraneo di espandersi, di continuare in profondità. L’abisso, metaforicamente rappresentato dall’immagine della cantina, rappresenta il dominio del sogno sulla ragione, del nascosto sul visibile, in essa «il reale e il sogno si trovano ora in un’unità attraverso la profondità»²².

Nelle Carceri viene dunque rappresentata una parte della vastità di ricordi che Piranesi ritrae dalla sua memoria.

Le maestose volte a botte delle Galere veneziane, i giganteschi pilastri di pietra, i pontili lignei che a centinaia si estendono sui canali veneziani, le infinite scalinate dei palazzi storici, ogni elemento delle Carceri richiama nella mente dell’artista i luoghi della sua infanzia, gli spazi urbani dove lui, ancora inconsapevole, viveva e cresceva.

Piranesi presenta, nelle sue incisioni, i protagonisti delle sue memorie.

Nel teatro del passato che è la nostra memoria, lo scenario mantiene i personaggi nel loro ruolo dominante²³

Bachelard indaga il ruolo che i luoghi dell’infanzia assumono nella memoria, ed è interessante notare come anche lui tratti di un simile spazio in termini di *“teatro del passato”*. Lo stesso Focillon rivede nelle grandiose proporzioni delle Carceri il profondo valore che i luoghi dell’infanzia assumono nella memoria.

La vastità delle proporzioni richiama la vastità dei ricordi e della memoria, essi infatti anche se minuscoli assumono nella nostra mente un tempo e una dimensione infinita²⁴

Sono luoghi della memoria che vengono rappresentati ma, in essi, le immagini si amplificano nel ricordo, le loro dimensioni appaiono infinite. È sorprendente notare, osserva lo storico, come anche il più insignificante dei ricordi possa apparire, agli occhi del suo possessore, un’immagine potenzialmente infinita, per la quale non basterebbe il tempo di una vita per descriverne una sola minuscola parte.

20. Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, 1957, Les Presses universitaires de France, Parigi, ed.it. Trad. E.Catalano, *La poetica dello spazio*, 2006, Dedalo, Bari.

21. Ibid.

22. Ibid.

23. Ibid.

24. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, Ibid.

La profondità del ricordo, la sua sempre più articolata descrizione, porta lo spazio delle Carceri a contrarre la sua geometria, a illudere l'osservatore, diventando un labirinto di immagini. Bisogna associare, allo spazio dedalico delle Carceri, il forte sentimento di peccato, ansietà, anarchia del gesto, che sembra invadere l'incisore nell'atto della sua creazione. Uno stato dell'anima che trova la sua trasposizione visiva nell'archetipo spaziale del labirinto e della foresta. Allora il frenetico ritrovamento di oggetti, appartenente all'immaginario della foresta, dove ogni forma ci ricorda un'immagine conosciuta, un evento passato, assume il significato di un effetto calcolato, di una precisa disposizione, più che casuale. Lo smarrimento cresce nell'interminabile scoperta di forme ulteriori. Il sentimento claustrofobico consente allo spazio di smaterializzarsi nell'illusione di un'incomprensibile nuvola di fumo.

Alle esalazione spetta una potenza inebriante. La virtualità dell'immagine non consente di comprendere a pieno il significato attribuito da Piranesi ai fumi. Sottoposta alla densità del gas, la vista non è la sola ad essere annebbiata.

I sensi si attenuano, l'odore colpisce l'olfatto, raggiunge la mente, ne compromette la ragione. Se proviamo a immaginare i vapori, che in successione venivano prodotti ad ogni incisione all'interno delle botteghe, l'immagine dei fumi assumono la potenza di una droga devastante, di una sostanza il cui effetto è una totale distorsione della realtà.

Intrise di un'emozione tanto forte sono le parole di K., il protagonista del racconto "*Il castello*"²⁵, quando si viene a trovare improvvisamente al di sotto del bancone di un bar assieme alla locandiera, inserviente di Klamm, un segretario del castello. L'aria è pesante, sembra di vagare per una terra ignota, sconosciuta. La sensazione di estraneità è la medesima che satura le architetture di Piranesi; sembra di non riconoscere nulla di ciò che si osserva. Ma è in tale sentimento che il protagonista del racconto, come il viandante delle Carceri, non può fare a meno di addentrarsi ancora nelle profondità di quel luogo che Focillon racconta come una foresta.

K. ebbe l'impressione costante di smarrirsi, o di essersi tanto addentrato in un paese straniero come nessun uomo prima di lui aveva mai osato, in una terra ignota dove l'aria stessa non aveva nessuno degli elementi dell'aria nativa, dove pareva di soffocare tanto ci si sentiva estranei, e tuttavia non si poteva far altro in mezzo a quegli insani allettamenti che inoltrarsi ancora, continuare a smarrirsi²⁶

Incessante piacere provocato dallo smarrimento. Nella soffocante claustrofobia delle Carceri il vagare si fa tanto dolce quanto terrificante; le forme che appaiono durante l'esplorazione sono sconosciute alle consapevoli indagini della mente. Solo perdendosi, lasciando all'inconscio la libertà di evocare antichi ricordi, è possibile cominciare a scavare, a penetrare nei significati più profondi di ciò che si osserva.

25. Franz Kafka, *Das Schloß*, 1926, Kurt Wolff, Monaco, ed. it. Trad. A. Rho, *Il castello*, 2007, Mondadori, Milano.

26. Ibid.

«L'uomo passa attraverso foreste di simboli che l'osservano con sguardo familiare»²⁷ scrive Baudelaire nella poesia *Correspondance*. Metafora del mondo immaginifico piranesiano, ci racconta di un osservatore nel quale regnano l'insicurezza e l'ansietà.

Nelle Carceri viene destabilizzato l'ordine ieratico, sepolcrale dell'architettura. Dilatando lo spazio al suo limite, Piranesi inscena un dialogo tra l'anarchia dell'interiorità ed eccentricità dell'involucro²⁸

Incapace di comprendere lo spazio che lo circonda, il lettore viene indotto a quello che Bachelard definisce uno stato di "lettura sospesa"²⁹.

Secondo il filosofo, è nella differente forma in cui agiscono romanzo e poesia in cui risiede la capacità di indurre in tale tipologia di lettura. Leggendo una poesia, infatti, grazie alle sue capacità di penetrare l'intimità del lettore, non saranno i luoghi descritti dal poeta a manifestarsi nella mente di chi si trova a scorrerne le pagine. Essi serviranno come strumento per riportare alla mente gli intimi spazi della memoria del lettore. Come immerso in una poesia, osservando le incisioni delle Carceri, non sono più le forme della memoria di Piranesi ad apparire nella mente di chi vaga per le sue opere, ma i luoghi della sua propria infanzia, spazi di intima solitudine, immagini della sua memoria. «Gli oggetti che mi circondavano... non potevo negare quanto tutto ciò mi fosse noto»³⁰ osserva il protagonista del racconto di E. Allan Poe "La caduta della casa degli Usher"³¹. Ricercando il significato delle forme osservate non si può fare altro che cadere in un sentimento di tristezza causato dall'impossibilità della memoria di rievocarne il ricordo.

Incapaci di condividere questi sentimenti, la solitudine appare come l'unica compagna rimasta, nella sofferente immagine di un'intima ricerca dei significati piranesiani. È una sofferenza cosmica quella che mostra Aldous Huxley.

Impegnati in attività non riconoscibili, senza prestare attenzione l'un l'altro, alcune piccole figure senza volto perseguivano le ombre. La loro presenza insignificante si limita a sottolineare il fatto che non c'è nessuno in casa. Fisiologicamente, ogni essere umano è sempre solo, soffre in solitudine, gode nella solitudine, incapace di partecipare ai processi vitali dei suoi simili³²

27. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857, Auguste Poulet-Malassis, Parigi, ed. ita. Trad. Giorgio Caproni, *I fiori del male*, 2008, Marsilio, Venezia.

28. Pierluigi Panza, *Piranesi Architetto*, Ibid.

29. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Ibid.

30. Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*, 1839, *The Graham's Lady and Gentleman's Magazine*, Philadelphia, ed. ita. Trad. M. Gallone, in *Racconti del terrore*, 2013, BUR biblioteca Univ. Rizzoli, Milano.

31. Ibid.

32. Aldous Huxley, *Prisons; with the "Carceri" etchings by G.B. Piranesi*, Ibid., trad. dell'autore «Engaged in no recognisable activity, paying no attention to one another, a few small, faceless figures haunt the shadows. Their insignificant presence merely emphasises the fact that there is nobody at home. Physiologically, every human being is always alone, suffering in solitude, enjoying in solitude, incapable of participating in the vital processes of his fellows»

La solitudine è amplificata dalla continua scoperta, poco a poco, degli interminabili personaggi che affollano le Carceri, anch'essi soli, isolati nella loro barriera individuale. Se infiniti significati vi sono stati attribuiti, è certo che essi appaiono come i disinvolti abitanti delle incisioni piranesiane. Una consistenza del tratto li accomuna al luogo in cui vivono. Mimetizzati tra le forme che saturano lo spazio, divengono pietra, radici, animali, figure chimeriche la cui metà sembra plasmarsi nel luogo in cui si trovano. Maurizio Calvesi, le definirà «figure lumacose, che nei dettagli lontani si riducono a virgole dorate : come senzaossatura, fatte con un cincischio luminoso del pennello»³³, fiere invertebrate dai corpi insostanziali ritratte nella linea veloce del bulino, talmente attaccate al loro regno da divenirne parte, fino a non potersi più staccare, come la chiocciola ed il suo guscio (fig.4). Sono abitanti indiscreti il cui ruolo non è mai definito. Appartengono alla natura del luogo «allo stesso titolo dei frammenti di pietra accumulati al suolo»³⁴ scrive Sanesi; Benjamin dirà dei simili personaggi kafkiani che «non sono ancora usciti del tutto dal grembo della natura»³⁵. Figure insicure, in un caso vengono abbozzate con rapidità, nell'altro insolitamente descritte.

Essi non sono ancora usciti del tutto dal grembo della natura, e si sono quindi «sistemati» per terra in un angolo, su due vestiti smessi da donna... tutta la loro ambizione era diretta a occupare il minor spazio possibile... Per loro e per i loro simili, gli incompiuti e gli inetti, esisteva speranza³⁶

Nascosti fra i chiaroscuri delle volte o intenti ad osservare dall'alto di una passatoia, questi omuncoli emanano un comune senso di sconforto, il desiderio di scomparire nell'insensatezza delle loro prigioni. Il loro ruolo, prima incomprensibile, adesso svanisce, si azzerà. Così collocati non sembrano mai intenti allo svolgimento di alcuna mansione. Ogni loro azione richiama un certo desiderio del futile, il piacere dell'inefficienza insito in ogni esistenza. Ma, se il significato pratico viene ad annullarsi, l'incessante ripetizione di un gesto senza scopo mostra il suo valore nel richiamo simbolico. Il ruolo di «piccolissimi simboli»³⁷ che Marguerite Yourcenar attribuisce agli abitanti delle carceri viene svelato nel saggio di Aldous Huxley³⁸.

Questi omuncoli, simili ad uno scarabocchio appena abbozzato, attraverso il loro ruolo e la loro rappresentazione, si fanno portatori di oscure verità. Come paralizzati, ad essi non resta altra alternativa che osservare e, allo stesso tempo, mostrare, questo mondo senza speranza in cui si sviluppa la vita, questa meraviglia dello spazio dove il significato si perde.

33. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, Ibid., in rif. all'introduzione di Maurizio Calvesi.

34. Enzo Di Martino, *Piranesi e il suo tempo*, in rif. al saggio di Roberto Sanesi, 1998, CAastello di Gorizia, *Piranesi, o l'organizzazione dell'ambiguità*.

35. Walter Benjamin, *Angelus Novus*, in rif. al saggio "Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte", Ibid.

36. Ibid.

37. Marguerite Yourcenar, *La mente nera di Piranesi*, Ibid.

38. Aldous Huxley, *Prisons; with the "Carceri" etchings by G.B. Piranesi*, Ibid.



fig.4 abitanti all'interno delle Carceri

Grandiosità delle carceri piranesiane, scrive Huxley, la cui immagine diviene metafora di una miseria incomprensibile che supera «il potere dell'uomo di capire o di sopportare»³⁹. wBarcollanti o rannicchiati, svolgono senza sosta operazioni senza alcuno scopo, lavori liberi da un necessario finale; ogni gesto da loro compiuto diventa simbolo di inettitudine. Ogni atto, ogni azione, nella moltitudine degli insignificanti eventi che incessantemente vengono ripetuti dagli abitanti dei sotterranei di Piranesi, perde di valore.

Nella solitudine delle Carceri, confrontato alle immense colonne, sotto il cielo di volte cosmiche, il gesto perde ogni suo significato, diventa rappresentazione arbitraria, inutile, la sua forza misera. Attraverso il complesso spazio piranesiano, la figura evocata del labirinto diventa una simbolica metafora del valore del gesto. Sé nella definizione di uno scopo il gesto assume valore, la sua riproduzione arbitraria ne mostra l'aspetto dedalico dove il fine, visivamente evocato nell'immagine del percorso labirintico, è stato smarrito. Sottratto al suo significato, l'atto perde i sostegni tradizionali divenendo immediatamente un «oggetto di riflessione senza fine»⁴⁰. Ogni evento, liberato dalla sua finalità, diventa una figura attraverso la quale altre immagini possono essere evocate. Gli abitanti delle carceri, attraverso i loro inusuali movimenti, permettono alla mente di chi li osserva, di ricondurre i loro gesti ad altre infinite situazioni. La loro funzione rimane ambigua poiché, sottratto ad uno scopo, il gesto perde il suo valore.

L'arcana verità è rivelata, il simbolo è piccolo, piccolissimo, poiché nella sua forma infinitesimale vi è trasposta l'immagine del gesto senza scopo e senza forma.

“Non essere” ovvero, allo stesso tempo, non apparire e non significare. Il nulla segue l'annullamento, l'isolamento dai rapporti sociali. Osservando gli abitanti delle Carceri, sempre più ignari della loro stessa esistenza, si arriva alla triste realizzazione che l'interazione è nulla.

Ognuno pensa a se stesso senza badare al suo intorno. Si possono ritrovare scene in cui, alcuni degli abitanti, si mostrano nell'atto di comunicare fra di loro, ma è un istante lungo il tempo infinito. A braccia allargate, gesticolano, inveendo l'uno contro l'altro a causa di uno scontro fortuito, di un casuale incrocio del percorso.

Ogni solitudine vivente dipende da altre solitudini viventi e, più completamente ancora, dall'oceano dell'essere da cui solleva la sua piccola barriera di individualità. La realizzazione di questo paradosso della solitudine nel mezzo della dipendenza, l'isolamento accompagnato dall'insufficienza, è una delle principali cause di confusione, acedia e ansia⁴¹

39. Ibid., trad. dell'autore «The occupants of Piranesi's Prisons are the hopeless spectators of this pomp of worlds, this pain of birth—this magnificence without meaning, this incomprehensible misery without end and beyond the power of man to understand or to bear»

40. Walter Benjamin, *Angelus Novus*, in rif. al saggio “*Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*”, Ibid.

41. Aldous Huxley, *Prisons; with the “Carceri” etchings by G.B. Piranesi*, Ibid., trad. dell'autore «Each living solitude is dependent upon other living solitudes and, more completely still, upon the ocean of being from which it lifts its little reef of individuality. The realisation of this paradox of solitude in the midst of dependence, isolation accompanied by insufficiency, is one of the principal causes of confusion and acedia and anxiety»

Allora è confusione e ansietà. Nei luoghi dell'interiorità si insinuano la solitudine e l'incomprensione. Identificato come gesto vi è anche l'atto più spirituale del pensiero.

Nella possibilità di risultare senza uno scopo, l'azione, mostra i limiti del ruolo dell'intelletto, il quale appare inafferrabile e sfuggibile. Se le azioni, le scelte intraprese, rischiano, nella moltitudine, di perdere la loro funzione ultima; allora anche le idee, il susseguirsi dei pensieri, possono apparire infondate a confronto con gli interminabili processi della mente. È l'immagine che viene raccontata da De Quincey nel suo libro *Confessioni di un oppiomane*⁴²: l'eterno svolgersi dei processi mentali senza mai la possibilità di poter intravedere una fine. «Quanto piacere nel semplice atto di srotolare un gomitolino»⁴³ scrive W. Benjamin nel saggio "Sull'hashish".

Nella conoscenza senza limite evocata da Pope Focillon mostra il legame con gli irrequieti terrori del poeta maledetto. Una scala traballante e senza fine si mostra come metafora della continua ricerca intellettuale.

In Pope l'immagine era trasportata al morale a significare che la via della conoscenza non conosce limiti⁴⁴

Un viaggio intimo e solitario accomuna chi si mostra consapevole di intraprendere un percorso infinito. Il gesto, il pensiero, in tali momenti possono apparire futili e senza valore, ogni passo appare infondato, l'orlo del precipizio alla fine di ogni gradino. Ebbrezza e terrore si palesano nell'infinito percorso della conoscenza.

Al confine tra euforia e sconforto si colloca la figura dell'architetto settecentesco rappresentata da Piranesi. Richiami di antichità sono quelli che anticipano l'avvento del periodo neoclassico. Immagini di rovine, i monumenti della storia, obbligano a confrontarsi con l'inesorabilità del tempo che scorre inesorabilmente. Nell'ingenuo pensiero di poter realizzare qualcosa di eterno, l'atto progettuale diventa futile. Al cospetto delle vestigia della storia, il pensiero si blocca nell'impossibilità di comprendere i loro antichi significati. Le masse del passato permangono come monito per i secoli avvenire della caducità delle ere. L'accademismo diventa il manuale, lo studio delle vestigia antiche lo strumento necessario solo al puro apprendimento formale degli antichi ordini. Valori e significati storicamente attribuiti alle forme vengono contratti, scomposti, dimenticati. La semplice ripetizione porta al fraintendimento del linguaggio architettonico studiato. Nella monotona ripetizione degli ordini antichi si era dimenticato di trasmettere un aspetto tanto importante quanto intangibile: l'interpretazione, che sempre aveva accompagnato lo studio del passato, viene a mancare. Dallo studio delle antichità non è più lo spirito della tradizione a pale-

42. Thomas De Quincey, *Confessions of an English opium-eater*, 1823, Taylor and Hessey, Londra, ed. ita. Trad. Filippo Domini, *Confessioni di un oppiomane*, 1973, Einaudi, Torino. Ci rifacciamo, in questo caso, alla cit. 39 del capitolo "incerta genealogia di un camino" a pag. 90.

43. Walter Benjamin, *Über Haschisch*, 1972, Suhrkamp Verlag, Francoforte, ed. ita. Trad. Giorgio Backhaus, *Sull'hashisch*, 2010, Giulio Einaudi Torino.

44. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, Ibid.

sarsi, ma la semplice ripetizione. Il gesto dell'architetto, divenendo arbitrario, perde così il suo aspetto inventivo. L'interpretazione necessaria alla sopravvivenza del simbolo viene a mancare. Rimangono quindi le forme, le parti, le decorazioni. Un catalogo di pezzi la cui scelta, e successiva disposizione, viene definita in una capricciosa composizione, dettata solamente dal desiderio di un'immagine gradevole. Cedendo alla casualità, la produzione intellettuale del processo architettonico, annulla anche il valore dell'atto progettuale, mostrando la costruzione come un prodotto della relatività del gesto.

Nella raccolta "*Diverse maniere di adornare cammini*"⁴⁵ il ruolo dell'architetto viene messo definitivamente in crisi, mostrando il gesto della progettazione nella più assoluta relatività. In questa serie di incisioni Piranesi inscena un'infinità di possibili composizioni ornamentali. La scelta dell'utilizzo di stili antichi, come, l'etrusco, il romano, l'egizio, è dettata dal desiderio di evocare un'ulteriore contrazione del linguaggio.

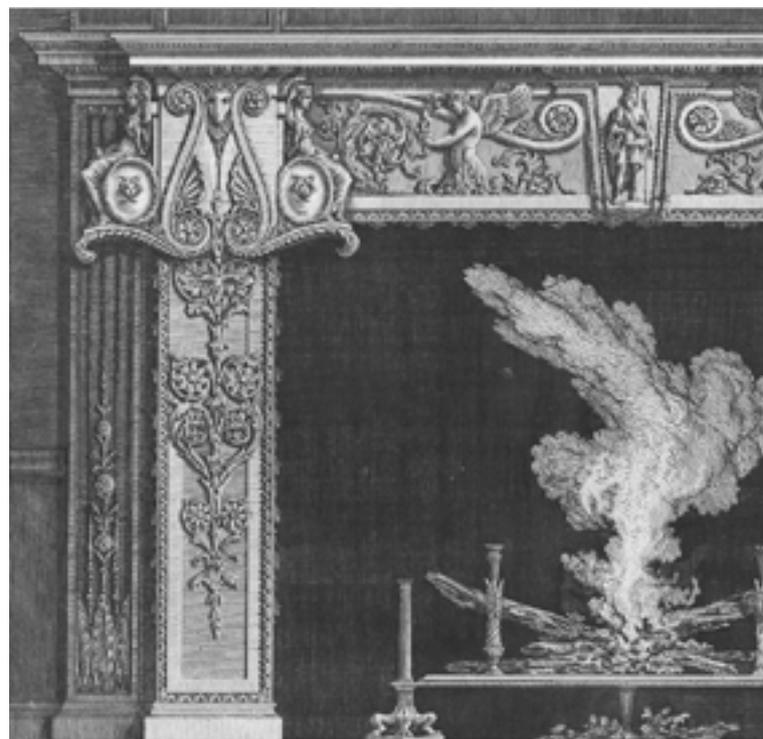
Nella loro disposizione, le forme del passato, diventano nuovi ornamenti di un elemento architettonico di moderna invenzione: il camino (fig.5).

Una volta annullato, il linguaggio non può fare altro che ripartire dalle proprie ceneri, recuperando la sua funzione originaria, libera dall'incomprensibile significato storico, di puro strumento di comunicazione.

Sfingi, capitelli, mensole, ghirlande, frontoni, ogni elemento del storia viene costretto al di fuori del suo passato significato per diventare oggetto di abbellimento in un complesso dove il linguaggio, trasceso dal significato simbolico, riappare nella purezza della comunicazione. Nell'accostamento senza alcun legame apparente tra i simboli e la forma, Piranesi scardina l'autorità della storia.

Sottratto ogni gesto alla sua funzione, tutto diventa esercizio, erosione del senso, riconquista dell'automatismo, sabotaggio della funzione simbolica⁴⁶

fig.5
camino,
Diverse Maniere di adornare cammini,
1769



45. G. B. Piranesi, *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto*, 1769, Bouchard e Gravier, Roma.

46. Robert Walser, *Jakob Von Gunten*, in rif. al saggio finale di Roberto Calasso, *Ibid.*

Di forme incomprese, di simboli sabotati, è intriso il racconto di Walser. «Qui si chiacchiera» potrebbe essere il motto di tutta la sua opera⁴⁷. Nel continuo susseguirsi di immagini all'apparenza cariche di significato, ogni aspettativa di profondità viene immediatamente delusa. L'incomprensibile periodo walseriano funziona come una metafora attraverso la quale si svela l'instabile ruolo del linguaggio architettonico.

Del simbolo Walser non può che sorridere. Oltre tutto, collegare un senso ad un altro sarebbe per lui una fatica immane - e poi considerare stabile quel legame una pedante indelicatezza⁴⁸

Nell'arbitrario accostamento dei simboli antichi alla moderna immagine del camino, Piranesi mostra il gesto dell'architetto come lo strumento adatto a mettere in crisi gli antichi linguaggi dell'architettura, gettandoli all'interno di quello che Tafuri definisce il "deserto del significato"⁴⁹.

Adattati ad una forma prima inesistente, le simbologie egizie ed etrusche concorrono nella realizzazione di un nuovo strumento comunicativo, annullando allo stesso tempo qualsiasi pretesa di absolutezza del linguaggio preesistente.

Sottratti al loro valore simbolico, i frammenti della storia utilizzati nella serie dei camini, come il disegno delle contratte geometrie delle carceri, mostrano il tentativo di liberare il linguaggio architettonico dai valori della storia fino a quel momento attribuiti. Nella metaforica immagine della chiacchiera walseriana, l'eterotopia associata da Tafuri alle incisioni del maestro si mostra come un tentativo di riportare il ruolo del linguaggio a quello di semplice comunicazione, al di là dell'aspetto simbolico.

Al linguaggio così scomposto all'interno delle incisioni piranesiane Tafuri associa la definizione data da Foucault di eterotopia. Confrontate attraverso una metafora urbanistica, l'utopia, rappresentata attraverso «vasti viali che coprono la città»⁵⁰, consola la vista mentre, evocata nell'immagine di uno spazio devastato, senza più forme riconoscibili al suo interno, l'eterotopia inquieta insediando segretamente il linguaggio, distruggendo «la sintassi, e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta, che fa "tenere insieme" (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose»⁵¹.

47. Ibid.

48. Ibid.

49. Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Ibid.

50. Ibid.

51. Ibid.

Nell'impercettibile brusio dei frammenti utilizzati da Piranesi, viene messo in atto l'annullamento della continuità del discorso storico, la fine del suo valore da sempre inteso come eredità, l'immagine di qualcosa che, minando alle sue fondamenta, può solo provare a rinascere da ciò che è rimasto. Sottratto al dominio della storia, il linguaggio dell'architettura può solo essere rifondato sulla base dell'esperienza personale dell'architetto. Attraverso i suoi disegni Piranesi mostra un'arte enigmatica dove il frammento del passato viene costantemente reinterpretato, rendendolo parte di una decostruzione dell'ordine architettonico, nel tentativo di rivendicare il primato del pensiero sul dato storico.

Polverizzazione del senso, dunque, come metodologia per fuggire all'angoscia dell'influenza; progetti di radicata violenza anti-umanistica, dove l'architettura ci parla dell'assenza di senso solo nel momento in cui si accetta che essa non dia senso e che si riformuli a partire dalla coscienza individuale, ma non al servizio dell'individuo e dell'archiprogetto, né al servizio dell'uomo⁵²

I frammenti della storia diventano strumenti per denunciare l'individualità del pensiero architettonico. Il linguaggio formulato, nato dalla coscienza individuale mostra la superiorità dell'individuo sul dominio delle arbitrarie forme della storia. Attraverso la riflessione, un nuovo valore di intimità viene associato alla forma che permane al di là del simbolo. Le forme rappresentate dall'incisore veneziano, si mostrano come intime immagini della memoria dove, assieme alle forme dell'antichità, vengono trasportati i ricordi, gli oggetti desiderati. Nell'utilizzo dei frammenti del passato, nella loro distorsione linguistica, nella loro realizzazione, lo scopo appare precisamente definito.

Piranesi opera per scarti, fraintendimenti, discontinuità con la fonte, metonimia, sineddoche, anafora, necessità di «varianza» sul tema. I frammenti dei reperti, messi così in opera, diventano un esempio di «memoria ritrovata»⁵³

Attraverso la memoria ritrovata definita da Panza, Piranesi indaga la storia mettendola alla prova. Il linguaggio dell'antichità viene interpretato dalle conoscenze dell'architetto assieme alla sua capacità d'immaginazione. Attraverso lo studio delle antichità romane, l'intelletto assimila gli aspetti che la coscienza personale dell'architetto ritiene più interessante. Unite al bagaglio culturale già presente, le forme del passato vengono rielaborate dalla memoria. Studiando le forme esse diventano familiari alla memoria. Associate ai ricordi personali, le architetture studiate vengono rielaborate, nel carattere e nel significato, diventando intime immagini comprendenti non solo il loro studio scientifico ma anche un'interpretazione dettata dalle esperienze personali. Il tal senso, Piranesi rappresenta il significato più profondo di tradizione. Passando attraverso la personale interpretazione, la forma viene trasportata dal passato al presente, intimamente sintetizzata.

52. Pierluigi Panza, *Piranesi Architetto*, Ibid.

53. Ibid.

Grazie a questo la forma sopravvive, nella tradizione. Nell'addentrarsi verso le profondità della mente vi è implicito il tentativo di interpretare, di ricercare nei frammenti della propria esistenza il valore dell'architettura. La scoperta parte dai resti, dalla ricerca archeologica, dallo studio scientifico delle antichità romane, dei residui della storia, monete, lapidi, libri. L'oggettività del dato storico viene però annullata. Giunto incompleto nel presente, il passato, può sopravvivere solamente nell'interpretazione personale, attraverso l'esperienza soggettiva, sulla quale poter fondare un nuovo valore. Il ruolo della storia, così messo in crisi, appare quindi quello di strumento più che di autorità. I codici del passato diventano basi dalle quali nuovi e personali linguaggi possono essere espressi e sviluppati. Dall'apprendimento delle antichità, attraverso la loro interpretazione da parte dell'immaginazione, l'architetto si fa artefice di un nuovo linguaggio progettuale.

L'opera di Kafka rappresenta un codice di gesti che non hanno già a priori un chiaro significato simbolico per l'autore, ma sono piuttosto interrogati al riguardo in ordinamenti e combinazioni sempre nuove⁵⁴

Attratto dall'immaginazione dev'essere anche il lettore di Kafka. Nello svolgersi del racconto, immagini e gesti vengono messi costantemente in dubbio. Il significato delle forme svanisce agli occhi di chi ne cerca il valore immutabile. Metafora delle incisioni piranesiane, il racconto kafkiano svela il valore intimo delle immagini che si osservano. Strumenti della memoria, le forme del racconto possono sopravvivere solamente attraverso i processi della memoria e dell'immaginazione, anelando a nuovi orizzonti creativi. In questa direzione si muove la serie di incisioni dei camini piranesiani. Il lessico antico viene utilizzato dalla memoria immaginifica del maestro come base per formulare un nuovo linguaggio decorativo attraverso i simboli del passato. È così nel caso dei camini, dove la serie non presenta più in una semplice catalogazione dei reperti ma una mostra di immagini volta ad esaltare la potenza dell'invenzione, dove il passato viene liberamente riutilizzato negli oggetti prodotti dall'architetto.

L'immagine raccontata da Piranesi nelle sue incisioni, diventa uno strumento che permette di mostrare la radice comune esistente tra i termini trovare ed inventare. Al termine latino *invenio* era il valore di ritrovamento, qualcosa di già dato, che gli veniva associato in primo luogo, e successivamente quello di invenzione. Essi erano considerati sinonimi.

Nella riscoperta delle immagini antiche risiedeva il valore dell'atto inventivo. Attraverso le incisioni dell'architetto veneziano, è il significato della radice latina a mostrarsi nella sua totalità. Nel ritrovamento delle forme antiche, nel loro ricordo, la memoria agiva come strumento attraverso il quale si manifestava l'atto dell'invenzione. È l'oggetto ritrovato che, all'interno delle incisioni piranesiane, diviene parte di un costante processo inventivo il cui risultato non porta mai ad una soluzione univoca. Liberato dal suo significato dottrinale il passato assume la potenza del resto, di un punto di partenza i cui confini, ormai svaniti,

54. Walter Benjamin, *Angelus Novus*, in rif. al saggio "Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte", Ibid.

permettono alla mente di prenderne possesso senza restrizioni nello desiderio di arrivare a sempre nuove scoperte. Nel suo saggio intitolato “*Ragionamento Apologetico*”⁵⁵, uscito come introduzione alla raccolta delle “*Diverse maniere di adornare cammini*”, il maestro afferma che solo attraverso l’immaginazione, alla quale spetta il ruolo fondamentale dell’atto creativo, si può arrivare al divorzio tra il segno architettonico e il suo significato, nel tentativo di riportare l’architettura ad essere, espressione vivente.

Nò un artefice, che vuol farsi credito, e nome, non dee contentarsi di essere un fedele copista degli antichi, ma sù le costoro opere studiando mostrar dee altresì un genio inventore, e quasi dissì creatore; i il Greco, e l’Etreusco, e l’Egiziano con saviezza combinando insieme, aprir si dee l’audito al ritrovamento di nuovi ornamenti, e di nuovi modi⁵⁶

Un momento durante gli studi del maestro dove alla pedissequa copia dell’antico si sostituisce il gesto creativo dell’immaginazione, la quale, come scrive Panza, nasce attraverso la passione e la memoria per le rovine del passato.

L’indagine archeologica si attualizza e, attraverso il gioco delle passioni e dei processi commemorativi e immaginativi dell’artista, ovvero attraverso un approccio dialogico con il passato, dà vita a nuove creazioni⁵⁷

La differenza è sempre una linea. Guardare – osservare, copiare – comprendere. Lo studio delle forme comporta un adattamento delle stesse alle affinità di chi le studia. Nel apprendimento nasce un senso di intima familiarità con l’oggetto. Impossessarsi di una forma comporta un adattamento biunivoco. Nel ritrovamento di un lessico antico è necessaria una contrazione del significato per poterlo assimilare. Vi è sempre una comune alterazione, un tacito accordo, nella comprensione delle forme. L’oggetto osservato modifica le idee dell’osservatore. Attraverso l’occhio, la mente contrae il valore della forma osservata, per comprenderla, per non perderla.

Impaziente verso ogni significato e indulgente verso ogni maniera, Walser leggeva romanzacci per avere poi il piacere di raccontarne di nuovo la trama, con l’aggiunta di qualche particolare – e la sua invenzione s riteneva soddisfatta⁵⁸

Nell’aggiungere è sottinteso il raggiungere. Romanziere walseriano, Piranesi scherza con le forme del passato, ormai diventate sue. Il visionario guarda la realtà con i propri occhi e

55. G. B. Piranesi, *Diverse Maniere d’adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall’architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell’Architettura Egizia, e Toscana, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto*, Ibid.

56. Ibid.

57. Pierluigi Panza, *Piranesi Architetto*, Ibid.

58. Robert Walser, *Jakob Von Gunten*, in rif. al saggio finale di Roberto Calasso, Ibid.

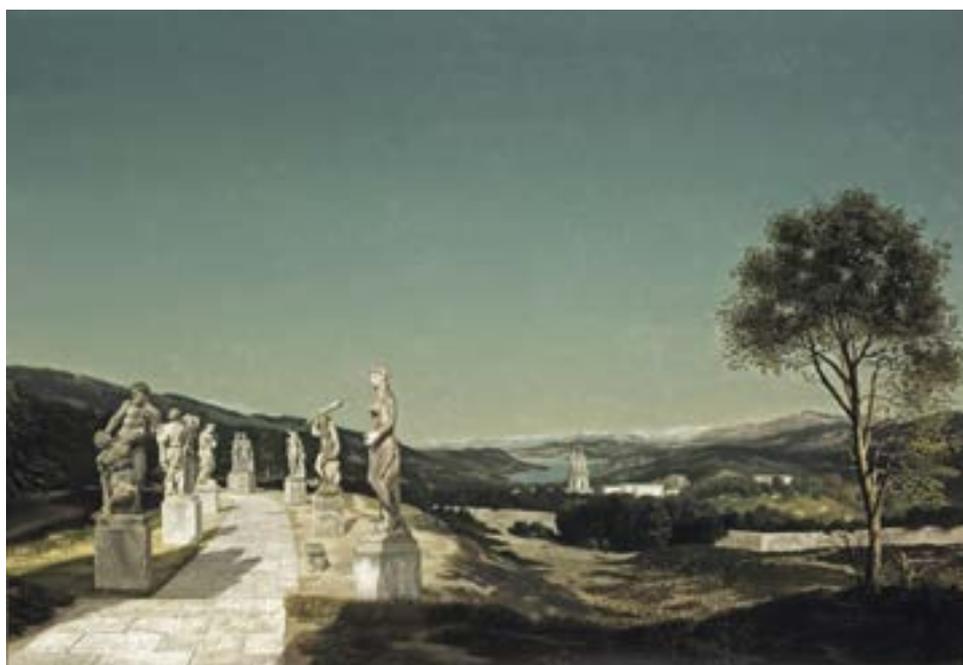
la assimila, la rende corrente. Acquisendo la storia si interviene su di essa. Una digressione serve a perpetuare il passato nell'eternità.

Nelle tranquille notti romane una sagoma era vista aggirarsi tra le rovine dei fori. Infinite passeggiate venivano intraprese, lontano dal quel manicomio di città. Il sonno era lo strumento attraverso il quale il viaggio reale diveniva fantastico. Nuove immagini nascevano nella mente di chi si lanciava senza timore verso il passato.

Così si realizza la fantasia del cavaliere beato, che si lancia impetuosamente verso il passato in un viaggio allegro e vuoto, e non più un carico per il suo corsiero⁵⁹

59. Walter Benjamin, *Angelus Novus*, in rif. al saggio "Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte", *Ibid.*

Carel Willink,
*Landschap met
zeven beelden,*
1 9 4 1



.B

breve racconto di una lunga passeggiata o del viandante d'oltralpe

Certi amanti del mistero vogliono credere che rimanga qualcosa
negli oggetti, degli sguardi che li hanno toccati¹

Si studiavano i classici, Virgilio, Plutarco. Si leggeva in latino, ed il mar Mediterraneo appariva tra le pagine di Tito Livio assieme ai mercati e il respiro del popolo. Era certo un sacrificio, esclusivo, ma pur sempre tale. La giovinezza trascorreva silenziosa nelle aule delle biblioteche, seduti soli ad un tavolo, circondati da pareti ricolme di libri, quasi arrendevoli al peso di tante pagine. Un insegnante personale, accuratamente scelto dopo infiniti colloqui e lettere di raccomandazioni ancor più lunghe, non si stancava mai di soffermarsi sugli errori commessi, sulla scarsa devozione.

La candela, necessaria anche ad un flebile riscaldamento per sopravvivere alle gelide notti, illuminava le pagine di quel rosso fuoco puntuale, così che solo le righe più vicine si prestavano ad una facile lettura.

Gli inverni del nord erano lunghi e freddi, anche per questo si studiava il calore delle arti italiche. Forme classiche di templi, colonne e timpani, la proporzione tra le parti, le maestose costruzioni dell'antichità, venivano descritte nei testi sacri che giungevano fino alle più solitarie città del nord.

Tra le minuziose descrizioni di Vitruvio, i precisi commenti di Palladio, si narrava, oltre alla bellezza dell'arte, il calore di quella terra, le immagini di una cultura sapiente.

1. Walter Benjamin, ed. ita. Trad. Renato Solmi, *Angelus Novus*, 2014, Einaudi, Torino

Al termine del percorso di studi veniva proposto un viaggio formativo attraverso le principali città europee, l'Italia era la meta prediletta.

Si potevano in tal modo verificare finalmente le realtà che per tanti anni avevano stancato l'immaginazione, poiché pochi disegni accompagnavano ancora gli infiniti tomi. Non era un evento per soli architetti o disegnatori anzi, fino alla scoperta delle rovine di Ercolano, i viandanti che intraprendevano il Gran Tour erano principalmente eruditi, letterati, antiquari, illustri figli di nobili casate.

Come detto non si trattava di un viaggio da intraprendere a maturità ormai raggiunta, bensì ancora giovani, inesperti. Winckelmann si incamminò all'età di diciannove anni (fig.1). Bisognava partire accompagnati da una consorte che non avrebbe tardato ad abbandonarli, la focosa immaginazione tipica della giovinezza, necessaria capacità per intendere il bello.

Siccome però l'immaginazione è più focosa nella gioventù che nell'età adulta, così la capacità della quale noi parliamo, dev'essere esercitata di buon'ora e diretta al bello, prima che giunga l'età in cui s'inorridisce di confessare che non sentiamo nulla²

Vi era altro però, oltre la formazione culturale di questi giovani illustri studiosi, ad interessare le nobili famiglie di Francia, Germania e Inghilterra. Scoperto nel 1506 il Laocoonte divenne immagine di un'antichità ritrovata. Nelle linee serene e poderose allo stesso tempo si intravidero gli ideali di quella classicità tanto ricercata ma che si temeva ormai perduta. Come risvegliatasi da un profondo sonno durato secoli, l'Europa intera tornava ad ammirare le bellezze greche e latine, e a desiderarle. Agli albori del XVIII secolo si viaggiava scortati dalle menti più brillanti del regno.



fig.1
Johann Joachim Winckelmann
1755 circa

Il marchese Vandières, giovane fratello di madame De Pompadour, intraprese il suo viaggio in Italia nel 1740 in compagnia di tre più anziani conoscitori, l'abate Le Blanc, l'architetto Soufflot, il disegnatore Cochin. Si disse al suo ritorno che fu grazie a quella spedizione se l'arte francese si riempì nuovamente gli occhi del gusto clas-

2. Mario Praz, *Gusto neoclassico*, 1990, BUR Rizzoli, Milano.

sico. Il percorso, che prevedeva come meta finale il regno di Napoli con i suoi scavi di Ercolano da poco scoperti, si concluse al ritorno con il passaggio da Firenze e Bologna, e una sosta nella laguna di Venezia. Anche se, del gruppo, l'architettura e era di competenza di Soufflot, fu il consumato quadernetto degli appunti di Cochin (fig.2) a riportare in patria i ricordi della spedizione italiana. Il disegnatore, al cui ruolo competeva la pittura e la scultura, ritrasse luoghi e paesaggi delle città che attraversava guarnendo i disegni di acute e minuziose osservazioni. Fu nel 1758 che apparve in tre volumetti il racconto di quel viaggio, sotto forma di guida, intitolato *Voyage d'Italie*³. Scritto e illustrato da Cochin stesso, il libretto divenne presto un accessorio indispensabile ad artisti e conoscitori che desideravano intraprendere la medesima avventura.



fig.2
Charles-Nicolas Cochin
1771

Varcate le Alpi il percorso proseguiva lungo gli antichi percorsi di pellegrinaggio verso la città eterna. Si incrociava il ducato di Ferrara, l'antica Emilia fino ad arrivare alle Marche. Ad ogni tappa si veniva ospitati dai signori del posto, le cui famiglie erano in buoni rapporti con quelle dei viandanti provenienti dal nord. Venivano offerti poi dei percorsi guidati per mostrare le ultime antichità riemerse. Ogni nuovo ritrovamento era minuziosamente ridisegnato e studiato. Gli oggetti più apprezzati venivano poi richiesti per arricchire le collezioni private, le famose wunderkammer.

Si seguivano i percorsi tracciati dalle guide più famose. Piccole mappe tascabili conducevano i visitatori lungo le antiche strade di pellegrinaggio. Brevi scritti completavano l'immagine di ogni luogo; descrizioni ben fatte, metodiche. Storia, cultura, arti e curiosità venivano condensate in poche pagine dai primi viaggiatori che anni addietro avevano attraversato la penisola.

Si prediligevano le guide di Mission e Lalande, assieme a quelle francesi.

Con il dorso di cuoio rosso rilegato all'antica e la dedica autografata, i diari di viaggio erano, assieme ai testi classici, un elemento immancabile nelle mani dei giovani studiosi.

3. Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie*, 1758.

«Un indice del gusto del viaggiatore d'Italia d'allora»⁴. In essi venivano ritratti i punti dove l'interesse del secolo riteneva obbligatorio soffermarsi. Analogiche cartoline di un tempo sulle quali venivano riportate le immagini più ricercate, i luoghi comuni del paesaggio, le opere d'arte più ammirate. Accompagnate da disegni, non sempre le descrizioni erano altrettanto interessanti. Abbandonandosi all'estro narrativo, questo piccolo quaderno di viaggio diventava il più delle volte un'opportunità per il suo scrittore di descrivere al meglio le emozioni e gli umori che l'occupavano durante le giornate. Il diario di Jean-Baptiste Isabey aggiunge ulteriori dettagli all'immaginario comune di questi viandanti. Ritraendosi nei suoi disegni mostrava il costume dell'epoca di un gentiluomo vestito di rosso, col tricorno ed il bastone, spesso accompagnato da sua moglie, vestita di color turchino. Si procedeva nel silenzio della contemplazione. Non si intravedevano più le gelide vette dei monti ormai lontani. Non vi era più neanche la foresta ad accompagnare il cammino con la sua ombra. Arida terra di un mondo desolato. La natura sembrava fuggirne. Mai si era visto un paesaggio così alle pendici dei monti, lungo le rive di un corso.

Qualcosa preannunciava l'avvicinarsi alla Città Eterna. Le rovine degli antichi palazzi sovrastavano l'orizzonte. Come immobili traghettatori affiancavano la strada indicandone il giusto verso. Si incrociava l'Aniene e la grande cava di travertino. Si sostava alla taverna nei pressi di ponte Lucano e del Mausoleo dei Plauzi, così caro a Goethe da farsi ritrarre seduto nella campagna romana con le loro vestigia alle spalle (fig.3).

La vita della città tardava ad arrivare. Compresa all'interno delle mura Aureliane Roma era solo un'ombra del suo antico splendore. Il corpo giaceva in frantumi, nei ruderi degli antichi palazzi dispersi fra i campi. Non sempre le rovine vennero contemplate per il loro ruolo di memoria del passato. Vi fu un periodo in cui arte ed erudizione vissero separate.



fig.3
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein
*Goethe iseduto nella campagna romana
alle sue spalle, il Mausoleo dei Plauzi*

4. Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Ibid.

Fino ad XVIII secolo i resti dei palazzi romani venivano usati da pretesto ad un banale capriccio pittorico. Forme pure libere da ogni ornamento, fragili prodotti di un paesaggio greve. Si meditava sulla fragilità delle opere umane ma, per quanto profondo, si trattava di un sentimento troppo distante, che i viaggiatori di inizio Settecento non avevano ancora provato. L'immagine delle rovine completava, nella sua caducità, la potenza della campagna romana. Elementi lontani ormai sovrastati dalla natura, il loro scopo era quello di appagare l'immaginazione dei paesaggisti inglesi e francesi.



Un'altra popolazione viveva tra i resti barcollanti delle costruzioni e delle macerie. Non si può dire che le colline romane fossero altrettanto sicure quanto silenziose. Nascosti tra i templi, ridotti ormai a poveri avanzi, i briganti aspettavano la notte per tentare nuovi saccheggi all'interno delle mura.

Una terra interdetta si estendeva tra la città e il mondo.

Avvicinarsi a Roma era in un certo qual modo allontanarsi da tutto ciò che si conosceva, oltrepassare i suoi confini, sbarcare sulla Luna. Varcate le porte rimaneva solo stupore negli occhi ed eccitazione. Nulla era il ricordo di quelle colline appena percorse a confronto con il vigore dei vicoli, con la vivacità delle piazze.

La città era un continuo susseguirsi di eventi. Le strade del centro, a quei tempi comprese nella zona del Campo Marzio, conducevano il viandante lungo il clamore del traffico e dei mercati. Non una semplice città d'arte, ma un mondo dove il passato era divenuto parte integrante del tessuto urbano, dove la natura si mescolava alle opere dell'uomo. Un luogo dove «i clamori del secolo sembravano non toccare gli interessi di un governo clericale»⁵, dove l'attività caotica dei mercati si alternava

con la malinconia dei quartieri più poveri. La rigidità dei paesi del nord, l'attività sistematica delle officine, rammentavano al viandante una austera provenienza, una rigidità perfetta. Nella sua mutevole forma Roma era invece fresca come l'aria.

Si percorrevano i viali rinascimentali, mirabili brecce nel tessuto medioevale progettate

5. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, Ibid.

dai grandi papi costruttori. Profondi coni prospettici eludevano con una semplice linea i groviglio di vicoli che fianco a fianco li accompagnava. Le aspirazioni di una città moderna si vedevano realizzate nei rapidi collegamenti tra le principali piazze di culto e i palazzi nobiliari, le vie del mercato. Così si potevano leggere, osservando i nuovi tracciati, le ambizioni, la brama di potere, che avevano guidato i passati signori.

La Cinquecentesca Strada Felice, progettata sotto Sisto V collegava la piazza di Santa Maria Maggiore a Trinità dei Monti, a Via del Babuino, creando in tal modo un nuovo polo nel versante sud orientale della città.

La basilica di San Pietro svettava al di là della spina del borgo ancora esistente. La piazza antistante la grande facciata era l'immagine di una città mai ferma, eternamente in dialogo con la storia. Fonte di ispirazione, il passato con i suoi monumenti, forniva alle maestranze ben più di semplici ideali da perseguire. Le vestigia dell'antichità non ispiravano soltanto ricordi di una grandezza imperiale.



fig.4
G. B. Piranesi
*Veduta dell'Arco di Costrantino
e dell'anfiteatro Flavio, detto
Colosseo,*
Antichità Romane
1754

Nella sua forma di rudere ogni parte era possibilmente detraibile, riutilizzabile.

Pratica comune perpetuata fin dai secoli bui, i preziosi materiali delle colonne, dei capitelli, delle trabeazioni venivano scomposti e riutilizzati. Rovine del passato, scrigni di idee e di materia. Così i cantieri andavano avanti, così dalle sue ceneri la città risorgeva nei nuovi palazzi nobiliari.

Ogni parte viveva in armonia col resto, passato e presente condividevano lo stesso suolo. I campi che in alcuni punti arrivavano fino a lambire i quartieri più centrali, fornivano parchi rigogliosi e vie di passaggio per gli antichi acquedotti romani.

Nella sua forma singolare, il Colosseo ricordava il risultato di un fenomeno geologico più che l'opera di mani umane (fig.4). Come un monte affiorante nel mezzo del centro abitato, svolgeva allo stesso tempo il ruolo di santuario e di mercato.

Sigillati con muri di argilla, gli intercolumni del tempio di Vesta lasciavano respirare da piccole aperture i lavoratori di una fucina che si era stabilita al suo interno.

Sotto l'arco di Settimio Severo un barbiere svolgeva il suo mestiere (fig.5).

Le fabbriche che nel Settecento costellavano la città non erano da meno rispetto ai passati interventi manieristi. Nonostante l'esigua quantità, gli interventi che sotto il pontificato di Benedetto XIV arricchivano la urbis di piccoli capolavori, come la Fontana di Trevi e il portale di Santa Maria Maggiore, lasciavano nell'aria quell'euforica sensazione di cambiamento che il viaggiatore venuto dal nord non poteva ignorare.

La ricca borghesia del nord dà un senso di ordine, di agiatezza, un'aria rassicurante al paesaggio della città. Dovunque, in condizioni sociali analoghe, vediamo levarsi comode dimore solide costruite per generazioni conservatrici, amanti di un fasto misurato e di un'eleganza severa. A Roma, niente di tutto questo: un continuo stare gomito a gomito fra ricchi e poveri, un incessante e pittoresco contrasto architettonico⁶



fig.5

G. B. Piranesi

Veduta dell'Arco di Settimio Severo,
Antichità Romane

1754

Fra le vie del centro e le grandi piazze del commercio la vita popolare si mescolava alle passeggiate degli stranieri, alle fastose carrozze della prelatura.

I nobili prospetti dei palazzi, i ricchi negozi in Via del Corso, erano soltanto una faccia della realtà romana. Lungo i vicoli più poveri, fra le casupole e le rovine, ai piedi di palazzi e templi, si svolgeva una vita gaia, frenetica, di un popolo povero, spesso in rivolta.

Più volte la moglie del poeta russo Fonvižim, racconta egli stesso nei suoi testi, lasciava il marito in apprensione una volta uscita di casa per svolgere degli impegni lungo le strade romane. Non passava giorno in cui, al suo ritorno, nuove, sofferenti storie non uscissero con una voce rotta dal pianto per raggiungere le orecchie dello sconcertato poeta.

Di ladri, imbroglioni e furfanti ce n'è a bizzeffe; e gli assassini sono all'ordine del giorno...Non c'è giorno in cui mia moglie, andando in giro non pianga di pietà vedendo tanti così tormentosamente sofferenti..⁷

6. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, Ibid.

7. Ettore Lo Gatto, *Russi in Italia: dal secolo XVII ad oggi*, 1971, Editori riuniti, Roma.

Una povertà in primo piano scandiva lo svolgersi di un teatro grottesco sullo sfondo della quinta scenica delle rovine.

Abitanti di un sottosuolo cittadino, a loro Piranesi assegnerà il ruolo di lavoratori assoldati fra i macchinari delle sue sotterranee *Carceri d'invenzione*⁸.

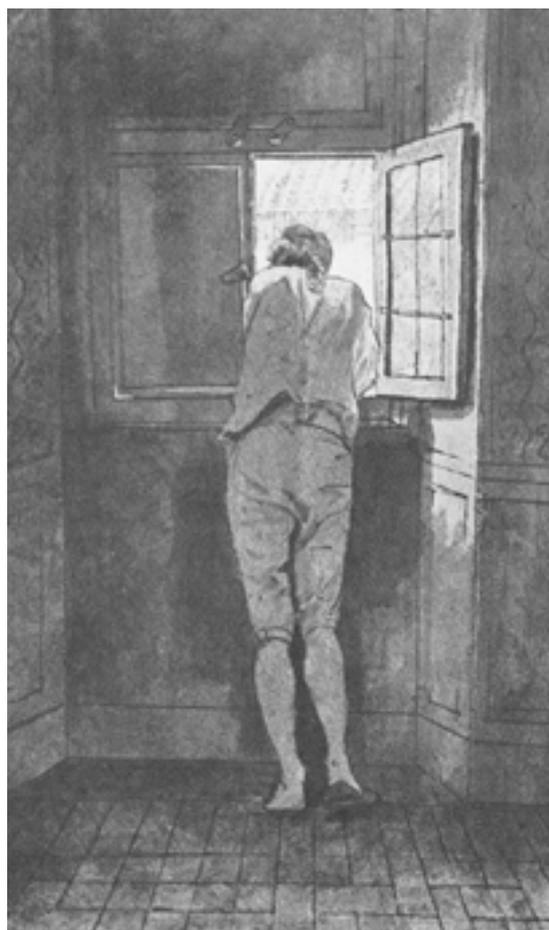
Non erano assenti gli atti di oppressione da parte delle autorità. I luoghi più attivi della città si prestavano come scenari di esecuzione. Combattuto di notte, il duello tra la popolazione cittadina e i briganti delle campagne si concludeva con atroci sentenze in pubblico. Appesi a testa in giù, impiccati, decapitati, i ladroni che non riuscivano nel loro intento venivano giustiziati all'interno delle piazze principali. I corpi morti restavano nel luogo della sentenza per molti giorni ad ammonire ed insegnare. Accompagnati da un cartello al collo ad indicare le loro colpe, i furfanti catturati non venivano sempre uccisi. A seconda del crimine la giustizia poteva prevedere la recisione di uno o più arti.

La complessità della città era, in molti casi, nascosta alla vista dei viaggiatori. Accolti dai personaggi più illustri della città, venivano fatti soggiornare lungo le vie più importanti, nelle stanze dei palazzi più belli. Alla prima possibilità Roma si riprendeva la sua centralità negli interessi di tutta Europa.

L'aristocrazia, illuminata dal suo nuovo ruolo, rispondeva alle richieste di artisti e studiosi che cercavano alloggio nelle stanze dei palazzi del centro. Il romanticismo nordico riportava nuovo fervore nei salotti signorili. Durante la sua esperienza romana, Goethe era solito affacciarsi in pantofole dalla finestra della stanza in Via del Corso (fig.6). Ospitato nella villa del cardinale Albani, Winckelmann osservava, tra le ombre del giardino, la maestosità delle rovine.

Dalla finestra delle stanzette assegnategli nel palazzo del cardinale Albani, si godeva la vista di amenissimi prospetti: lo sguardo spaziava ora sulle antiche rovine, ora sulla città. Il giardino di Villa Albani temprava l'anima a solenne calma⁹

fig.6
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein,
Goethe in pantofole
affacciato su via del Corso



8. G. B. Piranesi, *Carceri d'invenzione*, 1761, Roma.

9. Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Ibid.

La povertà e la delinquenza rimanevano rapide visioni che la memoria non si sforzava neanche di ricordare. Le giornate trascorrevano al riparo dal tumulto cittadino. Percorse in diligenza, le strade si susseguivano nella tenue luce della cabina. Spesso in compagnia di illustri personalità, colti discorsi venivano intrapresi a colmare il tempo del tragitto, il clamore dei mercati ne formava il sottofondo. Un leggero spostamento delle tendine che oscuravano l'abitacolo permetteva di osservare per pochi istanti la vita della città.

Guidati da precise mappe delle bellezze della città si visitavano le architetture classiche e le opere dei grandi maestri del Rinascimento. La loro capacità di riportare le forme antiche alla vita, di recuperare gli ideali di bellezza e potenza, gli aveva permesso di trasmettere alle opere moderne «norme e regole dell'antica arte edificatoria»¹⁰. Classico non era il culto dell'antico ma la custodia dello spirito. Le opere del passato rappresentavano semplici punti di partenza per una fervida immaginazione.

Si visitavano le opere di Bramante: il tempio di San Pietro in Montorio, il chiostro in Santa Maria della Pace. Le volte affrescate da Michelangelo e Raffaello nei musei vaticani raccontavano di eroi e di dei, della vita nella Roma degli imperatori. I musei capitolini erano un deposito di tesori dell'antichità esposto al pubblico. Il 1733 portò la prima grande opera di riorganizzazione da parte di Clemente XIII. Otto anni dopo vedeva la luce il catalogo scientifico della collezione dove vi era rappresentata ogni opera esposta. A Piranesi spettò la stesura del commentario. Le opere classiche restaurate riportavano alla luce gli antichi splendori della Roma Imperiale.

Allora lo sguardo cambiava e lo spirito classico sembrava ancor più vero.

Le statue che si susseguivano lungo le sale dei musei capitolini confermavano le teorie di quel bibliotecario tedesco tanto giovane quando saggio, Winckelmann.

Mai una pietra era apparsa più silente nel suo aspetto che nel suo materiale. Uno sguardo sereno pervadeva quelle figure dai muscoli tesi, una bellezza pura come acqua. I busti degli imperatori riempivano le stanze del palazzo dei conservatori. Dalle grandi finestre si vedeva la piazza del Campidoglio con il suo disegno e, al centro, la monumentale statua equestre di Marco Aurelio.

Le collezioni private parlavano di una città violata. Ogni scavo portava al suo tesoro e in quegli anni non vi era maggior piacere che nel ritrovamento.

Se da un lato fin dal Quattrocento numerosi editti vennero emanati nel tentativo di attenuare la ricerca nelle rovine e la vendita dei loro reperti, dall'altro i papi continuavano la tradizione interrotta di accrescere il numero di capolavori nelle loro collezioni. La nomina di ispettori non riuscì a frenare la richiesta delle preziose antichità. Si cercava nei dintorni della città, lungo gli argini del Tevere alla Ripetta, sotto le volte instabili di Villa Adriana, sul fondo delle piscine, ormai ricolme di un rigoglioso verde, fra i resti delle Terme di Caracalla. Lo stesso finanziamento di alcune opere di restauro volte a ristabilire la bellezza originaria delle maestose rovine era dettato più da una necessità che da un desiderio. Si

10. Marcello Barbanera, *Relitti riletti, Metamorfofi delle rovine e identità culturale*, 2009, Bollati Boringhieri, Torino.

trattava di un'opportunità per definire gli edifici di maggior valore, liberandoli dall'edilizia invasiva che vi era germogliata a ridosso. Allo stesso tempo bisognava riordinare i luoghi disabitati cresciuti tra le macerie nel quadro di una città in costante crescita.

La garanzia più sicura di conservazione degli edifici antichi era data dalla loro trasformazione in chiese, fortezze, conventi, giardini¹¹

Così, nonostante l'editto del 1733 emanato dal cardinale Albani, l'intero tessuto della città risultava sopraffatto dai numerosi lavori di scavo, tanto da poter ricordare, ad un viaggiatore proveniente dal nord un'immagine familiare come il famoso formaggio da loro prodotto. I ritrovamenti non venivano solo esposti nelle collezioni. Non volendo ritornare in patria a mani vuote, gli intermediari cosmopoliti cercavano di aggiudicarsi, spesso con successo, alcuni degli oggetti recuperati durante le ricerche.

Arte libera dallo scorrere del tempo. Le opere dell'uomo, sottratte alla natura, esprimevano il desiderio di custodire quanto meno gli ideali che un tempo avevano guidato quelle mani così sapienti. Si mettevano in salvo le forme per permettere alla bellezza di sopravvivere. Tutto veniva esposto. Tutto veniva, una volta perfezionato, venduto. L'originalità dell'opera era solo il punto di partenza. Le parti mancanti venivano completate, spesso l'immaginazione era lo strumento più usato. Nella compiutezza dell'opera giaceva l'appagamento dei nobili sensi. Si davano saggi consigli per la buona riuscita di un restauro integrativo. Si ascoltavano, fra i tanti, quelli del più famoso fra tutti: Bartolomeo Cavaceppi.

Innanzitutto la parte aggiunta dev'essere minore dell'oggetto ritrovato, in modo da permettere un miglior diletto della mente. Nel restauro di un'opera antica due terzi dell'oggetto devono essere storici e comprendere le parti più importanti. «altrimenti ci ridurremmo alla convinzione di un certo ignorante e fanatico Dilettante di cose antiche, il quale ... custodiva queste con scrupolosamente, che fin proibiva alla Serva che non spazzasse la casa per timore, che non si perdesse il fango Greco, o Latino¹²

Una travisata integrità veniva preferita al frammento originale. Una volta completato il restauro, si rivestiva l'opera di una sottile patina, così da rendere l'aggiunta indistinguibile dall'originale.

Si celebrava ogni nuovo ritrovamento. Il frenetico movimento delle botteghe del centro attirava i personaggi più illustri. Pio VII era solito curiosare fra gli scaffali del Cavaceppi. Non vi erano esposte solo antichità. Ispirandosi al passato, i maestri del restauro producevano opere di propria immaginazione.

Un mondo fantastico prendeva forma. Sembrava quasi che la storia si dileguasse, che l'ammirazione del passato lasciasse il posto ad un nuovo racconto. Applicato alla quotidianità, il

11. Marcello Barbanera, *Relitti riletti, Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Ibid.

12. Pierluigi Panza, *Piranesi Architetto*, 1998, Guerini studiosi, Milano.

classico, la rendeva più viva, più vigorosa. Un bicchiere diventava calice o coppa, una sedia trono, adorno di fregi, e il bere riportava la mente al caldo afoso dei fori ancora gremiti, alle legioni romane schierate. Si desiderava provare come sarebbe stato vivere nella Roma antica, indossare la toga, assistere ad un rito.

Veniva redatto un catalogo degli oggetti esposti. Le illustrazioni completavano la conoscenza di un'opera.

Nelle vicinanze della chiesa di San Marcello, la bottega di Bouchard e Gravier esponeva stampe in lingua francese e tedesca. Presenti in quattro lingue, erano acquistabili più di duecento libri differenti. In una stampa di Giuseppe Vasi si può osservare la chiesa con il limitrofo negozio, ricolmo di vita (fig.7).

Due grandi portali si aprivano sulla Via del Corso per ricevere i visitatori. Il territorio della conoscenza era anche un luogo di ritrovo. Ci si dava appuntamento con i dotti conoscitori per discutere delle scoperte più interessanti, si sfogliavano le ultime serie uscite. Attorno al 1755 dalla tipografia dei due soci la serie delle *Antichità Romane*¹³ di Piranesi.



fig.7
Incisione
Giuseppe Vasi,
*Chiesa di San
Marcello, con i
due portali della
bottega di Bouchard
nell'angolo a sinistra*

Un turista francese, dopo aver cenato con un astronomo svizzero, si recò a Bouchard e Gravier per incontrare padre François Jacquier, lo scienziato francese che viveva a Roma¹⁴

La bottega del Piranesi si riempiva di giovani allievi formati alle scuole di restauro della capitale. Si sa, dalle pagine del biografo Legrand, che il maestro sottoponeva i suoi aiutanti a continui addestramenti. Fornendo statue e sculture realizzate da lui stesso, chiedeva ai suoi assistenti di riprodurla o in alcuni casi di completarne le parti mancanti.

13. G. B. Piranesi, *Antichità romane de' tempi della repubblica, e de' primi imperatori*, 1757, Roma.

14. Heater Hyde Minor, *Piranesi's lost words*, 2015, Pennsylvania State Univ Pr., Pennsylvania, da G. B. Piranesi, *Campus Martius antiquae urbis*. trad. dell'autore: «A French tourist, after having dinner with a Swiss astronomer, went to Bouchard and Gravier to met up with Father François Jacquier, the French scientist who lived in Rome»

Tanto lavoro si svolgeva nel negozio del maestro che i passanti ne rimanevano strabiliati. Dalla lettera di un certo Vincenzo Brenna a Charles Townley datata 1770, si viene a conoscenza di un Piranesi mai sazio dello spazio, sempre desideroso di nuove sale e che, per ammassare i pezzi di marmo antico che gli venivano portati, più volte dovette affittare molti altri magazzini e negozi.

Nuove di Roma sono, che Piranesi ha fatto una raccolta così grande di Marmi, che oltre aver riempito tutta la sua casa ha preso moltissime Botteghe nella sua strada che sono anche piene, e per tutto si lavora e tiene da trenta persone al giorno, a lavorare li suoi Marmi, ha quasi lasciato d'incidere, e si è buttato a trafficare i marmi antichi¹⁵

Nel 1778 Piranesi pubblicò la raccolta *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*¹⁶, per promuovere la sua bottega. Numerosi elementi del catalogo si fanno risalire ad una singola scoperta alla quale il maestro partecipò.

Nel 1769 il drenaggio, ad opera del pittore scozzese Gavin Hamilton, dell'area conosciuta come *Pantanello*, la parte più bassa di Villa Adriana, portò alla scoperta di una grande quantità oggetti antichi. Secondo il registro di Hamilton, alcuni dei manufatti ritrovati furono presi da Piranesi (fig.8).

Vi era fame di collezionismo. Il prestigio di una famiglia dipendeva da una buona raccolta privata.

Lasciate all'ombra di un'ardente spirito classico le rovine rimanevano semplici elementi del paesaggio ritratti dai nordici viaggiatori, alle cui forme nulla era richiesto se non di contenere, sepolte al loro interno, quella mi-



fig.8
vasi appartenenti al catalogo,
Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi,
lucerne ed ornamenti antichi

15. John A. Pinto, *Speaking Ruins, Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome*, The University of Michigan press, Michigan.

16. G. B. Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*, 1778, Roma.

riade di opere tanto richieste per arricchire i musei e arredare le stanze.

Vi era anche chi non si negava, osservando quei massi senza fissa dimora, di proporre fantasiosi interventi di ripristino. Come nel caso del conte Keysler che, alla vista del Colosseo, ne propose l'abbattimento di una metà, in modo da realizzare così un nuovo teatro. Ma non vi era solo chi, passeggiando fra i monumentali relitti che conformavano la urbe romana, vedeva nelle antiche vestigia dei tempi ormai trascorsi, niente di più che bizzarri elementi sparsi nelle campagne.

Vi sono alcuni momenti della storia in cui la semplice evoluzione degli eventi non è sufficiente per mostrare al mondo la strada da seguire, in tali casi è necessario affidarsi al fato. Già da tempo numerosi studiosi avevano intravisto qualcosa di più profondo, di più intimo nella immagine delle rovine

Alla fine del Seicento è un francese, Desgodetz, che pubblica per la prima volta una raccolta di minuziosi rilievi di tutti i monumenti romani.

Nel 1720 Bianchini prosegue attraverso i rilievi dei palazzi dei Cesari sul Palatino. Bonaventura Overbeck pubblica nel 1739, a Londra, *Degli avanzi dell'antica Roma*¹⁷, assegnando maggior valore alla presenza pittorica delle rovine rispetto alle opere di restauro in corso. Certo è che un tale vivo interesse non fu suscitato solo da nomi solitari. Gli studenti di Beaux Art della Accademia di Francia riempirono di aspettative quelle forme corrotte, disgregate. Grazie al loro interesse i rilievi e i restauri grafici crebbero a dismisura. Essi per primi, «stanchi di copiare i capitelli del tempio di Giove Tonante»¹⁸ si accorsero che, dietro ai monumentali palazzi del centro, giaceva un passato in rovina.

Ma, come detto, non bastava il pensiero di pochi, seppur grandi personaggi, a risvegliare la passione per le rovine, serviva un evento per alterare l'ordine delle cose.

Il ritrovamento nel 1740 delle città sepolte di Pompei ed Ercolano cambiò la storia e il modo in cui il mondo ad essa guardava.

E i settecenteschi investirono di vaghe aspirazioni verso l'infinito e il passato, verso la bellezza insediata dalla morte, quelle rovine che i secentisti avevano vagheggiato per la loro bizzarria¹⁹

Una volta ritrovata, visitare la città sepolta non apparve però, in un primo momento, tanto semplice. Carlo III, re di Napoli, era assai geloso del tesoro che povere mani erano riuscite a ritrovare a pochi passi dal Vesuvio.

Le giuste conoscenze si rivelavano, una volta ancora, un accessorio fondamentale per i nobili viaggiatori. Una lista degli omaggi elencava gli studiosi che meglio erano riusciti a convincere il re a poter visitare le rovine.

17. Bonaventura Overbeck, *Degli avanzi dell'antica Roma*, 1739

18. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, Ibid.

19. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi, Le Carceri*, con un saggio di Mario Praz, 2011, Abscondita, Carte d'artista, Torino. In rif. al saggio di Mario Praz.

Fu solo grazie ad un regalo non richiesto se Piranesi poté osservare di persona le rovine di Ercolano. Inviata nel 1761, per mano di Giovanni Bottari, una lettera di presentazione allegava il pacco contenente due copie della serie *Delle magnificenza ed architettura de' Romani*, con destinatario Berardo Galiani. Le speranze risiedevano nell'erudizione del ricevente che, dopo aver sfogliato le serie, si sarebbe deciso all'acquisto, inviando in risposta il pagamento dei due tomi. Purtroppo il momento non era propizio per Galiani che, trovandosi senza i soldi per comprare la serie, non riuscì nemmeno nell'intento di venderlo a terzi. Decise di proporre a Piranesi di accettare uno scambio con la sua traduzione appena uscita dell'architettura di Vitruvio, che l'architetto accettò. Sebbene Galiani non riuscì a sdebitarsi a livello economico, come uno dei pochi membri dell'Accademia Ercolanese, permise a Piranesi di visitare gli scavi e, durante il suo soggiorno a Napoli, di usufruire della sua rifornitissima biblioteca personale.

Non fu semplice per Winckelmann ottenere il permesso di esaminare i tesori ritrovati, se pur dalla scoperta erano passati ormai alcuni anni, e Goethe non poté mai disegnare quelle rovine, malgrado le raccomandazioni che si era procurato.

Ben poche cose era permesso ritrarre durante le visite. Solo ciò che era già stato riprodotto e divulgato dagli archeologi del regno veniva lasciato all'ardore degli studiosi. L'onore di rilevare al mondo le ultime scoperte veniva riservato al re in persona.

I corpi morti, abbracciati, raggomitolati, l'espressione arresa dei volti dallo sguardo all'insù, verso quel cielo che, nero, era diventato per un istante una nuvola di fumo denso, letale, mostrava la vita nella sua immagine più fragile. Fra i resti delle città sepolte il tempo sembrava essersi fermato. Dalle macerie di quei luoghi i frammenti di un'esistenza spezzata tornavano alla superficie grazie al lavoro degli archeologi. Il Vesuvio con la sua forza aveva serbato un destino comune all'uomo e alla sua casa. L'architettura, prodotto della mente, si mostrava instabile come la vita terrena. Al cospetto del tempo, della forza della natura, le opere dell'intelletto divenivano fragili come i corpi che l'avevano generate.

Alla materia, mutabile dagli eventi, veniva assegnato un nuovo valore. Le rovine, sopraffatte dal tempo e dagli eventi divenivano, agli occhi dell'osservatore, marmorei organismi viventi. Non si trattava più di intravedere in quei monumenti semplici ricordi di un passato lontano, alla comprensione faceva spazio la contemplazione.

Danneggiate dalla storia, le rovine tornavano a vivere nella natura della campagna. I frutti delle piante maturavano all'ombra di un muro ancora in piedi. All'interno di una profonda crepa il germoglio di un fiore aveva trovato riparo per crescere senza fretta. Nel foro di un'antica catena si era costruito il nido di un passero. Invase dalla natura, le inermi pietre divenivano catalizzatori di sentimenti. La storia non rappresentava più un processo lineare ma un insieme di eventi che, con la loro potenza ne avevano alterato il percorso. Così si iniziarono a studiare quelle forme ritenute tanto strane e silenziose. I frammenti ritrovati ricordavano adesso uno o l'altro momento dell'esistenza dell'edificio. Ricordi sparsi, forme incomplete di una vita ormai dimenticata. Capitelli, colonne, pietre e mattoni si alternavano in

modo incostante. Nella stratigrafia di un muro si potevano leggere ora i tempi di ricchezza ora quelli di povertà che si erano alternati nella storia dell'edificio. Non si cercava più di completare le parti ritrovate. Nella loro decrepita bellezza era possibile ritrovare l'antico splendore. L'originalità della materia permetteva agli archeologi di studiare il passato, di interrogare la rovina e, in un certo qual modo, di farla parlare.

Solo allora la rovina poteva parlare, e l'originalità restare indifferente ad ogni ipotesi di completezza²⁰

Ed il viaggio divenne più di un semplice percorso. Vi era qualcosa di nuovo, di iniziatico, nella loro contemplazione. Il viandante del Gran Tour giaceva in ginocchio, vestito di tutto punto, nell'atto di ritrarre quelle pietre erette da mano umana, ora tornate natura. La mente che aveva plasmato quegli spazi sopravviveva nelle volte non ancora crollate. Natura e mente vivevano in equilibrio in «un mondo visibile che aveva l'incanto di un paradiso»²¹. Si voleva amplificarne la percezione. L'eternità dell'anima venne così avvicinata a quella delle rovine.

Nessun uomo può ben afferrare la propria natura se i suoi occhi non sono chiusi, come se l'oscurità fosse veramente l'elemento che si addice alla nostra essenza²²

La notte divenne uno dei momenti prediletti per attraversare gli antichi resti. Sotto un cielo stellato il passato sembrava risvegliarsi. Le forme si smaterializzavano nella semioscurità, la fantasia viaggiava, e quei luoghi tornavano a popolarsi. Adesso non bastavano più gli oggetti depredati negli scavi come bottino del viaggio. Si voleva un ricordo più completo di quei luoghi monumentali che tanto avevano ispirato gli animi. Attraverso l'incisione gli artisti riproducevano le immagini delle architetture più visitate: il Colosseo, le Prigioni del Tasso, la Grotta di Nettuno, la Tomba di Virgilio. Una realtà nascosta veniva ritratta in quei disegni. Il piacere delle rovine riportò alla luce un mondo sotterraneo. La vita che si svolgeva nell'oscurità di quei luoghi veniva così ritratta per la prima volta. Il sublime dell'architettura si accostava inesorabilmente all'immagine di quella popolazione che silenziosamente ne prendeva parte. Un giovanile desiderio di successo si nascondeva fra le linee incise delle vedute romane di Piranesi. Nella bottega del gotico Wagner sul Corso di faccia a Palazzo Salviati il maestro migliorava l'arte mista del bulino con quella dell'acquaforte. Linee fini, precise, parallele riempivano le piccole lastre da quattro per sette pollici. La serie delle *Varie Vedute di Roma*²³, pubblicata nel 1748, dava inizio alla carriera di Piranesi

20. Pierluigi Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, 1990, F. Angeli, Milano.

21. Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Ibid.

22. Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale*, 1851, New York, Harper e Brothers, Publishers, ed. ita. Trad. Cesare Pavese, *Moby dick o la balena*, 1994, Adelphi, Milano.

23. G. B. Piranesi, *Varie Vedute di Roma*, 1748, Roma.

come incisore e archeologo. Se alcuni dei disegni di questo primo catalogo furono inseriti in varie guide della città, la seconda opera del maestro venne intrapresa per un altro tipo di committenza. I primi trenta disegni delle *Vedute di Roma*, realizzati tra il 1748 e il 1754 ritraevano i più belli edifici moderni della capitale.

Le incisioni adesso di dimensione maggiore, quindici per venti pollici, fornivano grandi ed economici souvenir per i ricchi viandanti. Solo dal 1754 Piranesi iniziò a pubblicare immagini di rovine dell'antichità. I secondi trenta disegni ritraevano infatti ventotto architetture del passato e solo due moderne. Negli stessi anni infatti il maestro si trovava a lavorare ad un'ulteriore opera, che dedicherà all'antiquario amico Angelo Bottari, *Antichità Romane de' tempi della Repubblica*²⁴.

24. G. B. Piranesi, *Antichità romane de' tempi della repubblica, e de' primi imperatori*, Ibid.





G o r d o n
M a t t a
C l a r k

*A w-hole
h o u s e
R o o f t o p
a t r i u m 1941*

.C

incerta genealogia di un camino

Le immagini vogliono solo il loro fluire,
ad esse tutto è indifferente¹

Spezzo, nella stesura di un albero genealogico, ci si sofferma su quelli che vengono definiti i “legami di sangue”, l’insieme di parentele dettate dalla comune appartenenza di lontani familiari. Ma non sempre basta risalire ai più lontani nonni per conoscere i nipoti. I geni tramandati nei secoli servono sì a formare i nostri corpi, ma vi è altro oltre al semplice insieme di muscoli ed ossa ed organi. I libri, i viaggi, i racconti ascoltati e la semplice esperienza della vita formano inesorabilmente l’apparato mentale, e con esso, idee e pensieri. Non si sbaglierebbe di molto quindi ad affermare che il signor tal dei tali debba parte della sua formazione ad quel libro letto durante un viaggio in un paese vicino o lontano, o al sedile sul lato del finestrino sul quale, accomodatosi per intraprendere il volume che si era portato appresso, gli permise di godere della vista attraverso il vetro, scelto per illuminare al meglio le pagine, fino a rimanerne affascinato, tanto da non riuscire in tutto il viaggio ad iniziare neanche la prima riga. Molti fattori vanno presi in considerazione per risalire ad un’origine, anche se incerta, e le idee non possono essere sottovalutate.

1. Walter Benjamin, *Über Haschisch*, 1972, Suhrkamp Verlag, Francoforte, ed. ita. Trad. Giorgio Backhaus, *Sull’haschisch*, 2010, Giulio Einaudi Torino.



fig.1
anonimo napoletano,
Interno di bottega,
Collezione Goffi

Nel quadro “*interno di bottega di antiquario*”, (fig.1) appartenente alla collezione Goffi, viene rappresentata un amichevole discussione i tra numerosi acquirenti presenti tra gli scaffali. Dipinto da un anonimo napoletano, il disegno non da grandi sicurezze sull’identificazione della bottega e dei personaggi. Solamente grazie alla provenienza del pittore si può affermare con certezza che il negozio in questione si trovasse tra i vicoli della città alle pendici del Vesuvio.

Dall’abbigliamento, comune per tutti i personaggi, si può tentare un ulteriore precisazione: si tratta di nobili inglesi e, il terzo personaggio da destra, caratterizzato da un pronunciato naso aquilino, viene riconosciuto da Mario Praz per essere sir. William Hamilton².

Il console britannico, inviato con fiducia dalla corona per acquistare pezzi pregiati di antichità, con lo scopo di arricchire i musei del regno, sarà il primo illustre personaggio ad esser reso partecipe d’una serie di incisioni che, all’inizio del Diciannovesimo secolo, avrebbero avuto una forte influenza sul corso dell’architettura britannica.

In una lettera del 3 Ottobre 1767, Hamilton ringrazia l’amico e socio Piranesi per le tavole inviategli, che sarebbero andate a formare la serie *Diverse maniere d’adornare i Cammini ed ogni altra parte degli Edifizi*³, completata e pubblicata nei due anni successivi.

Ma il legame tra il maestro veneziano e l’Inghilterra risale a parecchi anni prima. Amico dell’architetto Robert Adam fin dagli anni della stamperia sul Corso di faccia a palazzo Salviati, che conduceva assieme al tipografo Wagner, Piranesi pubblica nel 1757 *Antichità Romane dé tempi della Repubblica*⁴. Circa nove mesi dopo l’uscita, la quale aveva riscosso grande interesse in Europa grazie alla propaganda francese, la londinese *Society of Antiquarians* lo rese membro onorario. I contatti tra Piranesi e l’Accademia inglese si mostrano molto saldi fin dagli anni cinquanta. Era assieme ai numerosi studenti britannici come Robert Adam, William Chambers, George Dance e Robert Mylne, tra gli altri, che l’artista veneto passava interminabili giornate a disegnare e misurare le rovine romane.

L’influenza d’oltremarina convincerà il maestro a spostare, nel 1761, il suo laboratorio a palazzo Tomati, lungo la Strada Felice, vicino alla sede dell’Accademia inglese. Lo stesso anno l’*Ichnographia del Campo Marzio*⁵, fantastico atlante di Roma, grande sei tavole in folio, veniva dedicata dall’incisore veneziano a Robert Adam. I molti pomeriggi passati assieme nella perlustrazione delle rovine romane avevano generato, almeno da parte di Piranesi, un sincero sentimento fraterno verso il suo collega. Purtroppo non sempre le amicizie vengono ricambiate e, in alcuni casi, possono apparire maggiormente favorevoli ad una delle due parti. Se i pezzi pregiati che venivano restaurati nella bottega di Piranesi erano venduti grazie alle nobili conoscenze dell’amico Robert, che non perdeva mai occasione di presen-

2. Mario Praz, *La filosofia dell’arredamento : i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dell’antica Roma ai nostri tempi*, 1964, Milano, Longanesi.

3. G. B. Piranesi, *Diverse Maniere d’adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall’architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell’Architettura Egizia, e Toscana, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto*, 1769, Bouchard e Gravier, Roma.

4. G. B. Piranesi, *Antichità romane de’ tempi della repubblica, e de’ primi imperatori*, 1757, Roma.

5. G. B. Piranesi, *Campus Martius Antiquae Urbis*, 1762, Roma.

targli facoltosi inglesi di passaggio, la fama dell'architetto scozzese cresceva in Italia ed in Inghilterra grazie alle numerose opere che il maestro gli dedicava.

Non tutte le idee di Piranesi venivano però apprezzate da Adam, il quale si mostrava «contegnoso e scettico»⁶ anche di fronte alle opere del Palladio e, nelle corrispondenze che intratteneva con il fratello James, non mancava di condividere il suo disappunto nei confronti dell'esuberanza e del continuo ardore romano del suo collega veneziano.

Ma il mercato a volte supera la lealtà di un'amicizia e quando, nel 1767, Piranesi invia all'ambasciatore inglese in trasferta a Napoli le prime tavole della sua serie sui camini, il tentativo di emergere nel mercato d'oltremarina risulta tutt'altro che vano. Un catalogo di decorazioni che, a detta di sir. Hamilton, avrebbe ottenuto molto successo.

sarà molto utile nel mio paese, dove facciamo grande uso dei camini. Qui si troveranno ornamenti a non finire⁷

Affiancato alla serie il maestro propone, per la terza volta nella sua carriera, un saggio introduttivo volto a motivare le scelte stilistiche e ad avvalorare la sua opera. Le conclusioni questa volta però si discostano notevolmente da quelle del primo saggio.

A seguito della serie, uscita nel 1761, intitolata *Della Magnificenza ed architettura dei romani*⁸, Piranesi pubblica il primo lungo testo di intonazione polemica nel quale si espone come paladino dell'architettura romana a discapito di coloro che credevano nel primato di quella greca. L'idea comune di numerosi studiosi della metà del secolo, soprattutto francesi, confermava il ruolo primigenio dell'architettura attica su quella italica, attribuendo le bellezze prodotte a Roma ai manovali di origine greca arrivati in Italia solo dopo essere stati conquistati e resi schiavi.

Non mancava però chi, dalla penisola italica, rispondeva, con cura e fervore, alle accuse degli eruditi francesi.

Erano gli anni in cui, alle pendici del Vesuvio, Giambattista Vico stava terminando di curare la terza edizione della *Scienza Nuova*. Nel medesimo periodo, più precisamente nel 1743, Piranesi si trovava ad intraprendere il suo primo viaggio verso la città partenopea e, nonostante le poche sicurezze riscontrabili perfino fra le pagine del biografo Legrand, alla permanenza a Napoli verrà sempre attribuita grande importanza per la formazione dell'architetto.

Se un possibile incontro tra i due, quando meno dovuto alla loro compresenza nella stessa città, non viene mai confermato, è sicuro che le tesi del filosofo influenzarono il pensiero dell'architetto in modo profondo.

Il pensiero vichiano colma le pagine del primo saggio di Piranesi.

Sono gli scambi tra i popoli, alla base dell'analisi storica di Vico, che, in accordo con il pensiero dell'architetto veneziano, permisero alle culture di svilupparsi e progredire.

6. Manlio Brusatin, *Venezia nel '700: stato, architettura, territorio*, 1980, Einaudi, Torino.

7. John Wilton Ely, *Piranesi*, 1988, Arts Council of Great Britain, ed. ita., *Piranesi*, 1994, Mondadori Electa, Milano.

Viene difesa la maternità dell'architettura etrusca, considerata autonoma, su quella romana e la primogenitura di quella egizia su di entrambe.

Le forme pure prive di decorazioni, prodotti dell'arte etrusca, riportavano un'immagine di superiorità rispetto all'arte greca e una maggior vicinanza con le architetture italiche. Alla povertà e alla semplicità dei romani Piranesi assegna un valore positivo. La funzionalità delle grandi opere ingegneristiche come le strade e gli acquedotti non trovano eguali, agli occhi del maestro, fra le leziose opere attiche. La solidità delle costruzioni, la loro grandezza e la loro utilità urbana rappresentavano il vero valore di un'architettura priva di inutili lussi. All'arte greca viene riservata la colpa di aver corrotto la semplicità di quella romana. Secondo il pensiero vichiano, fu appunto il popolo greco, una volta conquistato, ad apparire sotto le false spoglie di guida nell'evoluzione degli altri popoli. La cultura romana preferiva invece accogliere le nazioni conquistate, cercando di nascondere i suoi inizi di comunità rozza e povera.

L'arrivo delle opere classiche coincide a Roma con il passaggio dall'età Repubblicana a quella Imperiale.

Non vi, però, solo il pensiero dello filosofo napoletano ad influenzare le idee dell'architetto. Una critica alla dissoluzione della Repubblica veneta traspare anche dai pensieri di stampo lodoliano. Il sincero utilizzo dei materiali, la funzionalità delle opere che il frate francescano ritrova nell'architettura augustea, vengono condivisi da Piranesi, all'interno dei suoi saggi. I lussi della Roma Imperiale vengono quindi a coincidere con gli intrighi e le vanità della Repubblica veneta, in una critica volta a mostrare una necessaria riforma sociale e ideale. Virtuosa quanto povera, l'architettura romana rimase espressione del carattere del popolo fino all'avvento del lezioso gusto greco. La spontaneità originaria venne sostituita dalla futilità delle istituzioni, dal decadimento dell'ordine civile. Utilità della forma, verità del materiale, funzionalità e necessità del popolo vengono a congiungersi nell'architettura romana. Nel suo processo evolutivo Roma mostra la ragione a capo della sua originalità artistica. L'influenza del pensiero lodoliano appare nei punti principali del trattato, assieme alle idee del filosofo napoletano Vico.

Nessuno scritto personale rimane a conferma delle idee del frate francescano. Il "Socrate architetto", come veniva chiamato, poiché preferiva l'insegnamento alla scrittura, vide i suoi manoscritti requisiti dagli inquisitori e lasciati marcire in una segreta soffitta dei Piombi.

Scritta da Andrea Memmo, successivamente alla morte del frate, l'opera intitolata *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*⁹ raccoglie, come vuole suggerire il titolo, gli elementi fondamentali del pensiero lodoliano.

Obbligato dallo zio, a Piranesi non rimaneva invece altra possibilità che quella di seguire

8. G. B. Piranesi, *Della Magnificenza ed architettura dei romani*, 1761, Roma.

9. Carlo Lodoli, *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 1786, stamperia Pagliarini, Roma.

personalmente le lezioni del frate francescano il quale, trovandosi a Venezia gli stessi anni dell'architetto, professava le dottrine del suo pensiero ai numerosi figli che le nobili famiglie veneziane, dai Foscarini ai Querini, orgogliosamente gli affidavano.

Trasformato in foresteria per i viaggiatori che si dirigevano verso la Terrasanta, il convento di San Francesco della Vigna ospitava, fra le colonne del chiostro, studenti e curiosi venuti ad assistere alle lezioni del padre Lodoli. Fu grazie al ruolo attribuitole nel Settecento che l'immagine della foresteria, spesso ricavata nei cortili delle chiese e delle ville, acquistò un'importanza straordinaria. In uno spazio semplice e misurato, perfetto al pensiero del frate Lodoli, nuovi rapporti sociali e artistici venivano permessi.

Forse a causa della quasi certa conoscenza diretta, le idee esposte da Piranesi nel suo primo saggio furono spesso attribuite all'influenza del frate francescano, tralasciando gli aspetti più vicini al pensiero del filosofo napoletano.

Tuttavia, con la stesura del *Parere sull'architettura*¹⁰ Piranesi si mostra molto più vicino agli ideali di Vico.

Il ruolo principale del testo era quello di creare complicità attorno all'argomento, reclamizzando in tale modo la serie di incisioni.

Pubblicato nel 1765, il saggio prende la forma di un dialogo socratico tra due architetti, Protopiro e Didascalò. La difesa della licenza creativa, dell'interpretazione e di una visione storia del mondo e delle culture definisce in modo sempre più netto il volto dei due personaggi che si affrontano. Protopiro, un giovane dialettico piuttosto inesperto e goffo, impersonifica le idee illuministiche dell'abate Laugier e dei suoi seguaci. Didascalò, l'anziano maestro, saggio, a tratti esuberante rappresenta Piranesi, che si fa portatore del pensiero vichiano. Accettato l'antico come fonte primaria di conoscenza, le due parti divergono su pensieri diversi. Alla domanda formulata dai due se «può l'architettura restare tale in assenza di un atto creativo individuale?»¹¹ La risposta data da Piranesi tende ad annullare il mito della capanna di Laugier. Incatenata al rigore dei canoni, privata della libera interpretazione, l'architettura diverrebbe immagine inespressiva di un "vil mestiere"¹².

la severità, la ragione e l'imitazione delle capanne, sono incompatibili con l'architettura¹³

L'uso «libero e fantasioso dei modelli antichi»¹⁴, si afferma nel saggio, dovrebbe essere incoraggiato dalla grande varietà di decorazioni che si ritrovano negli edifici romani, portando alla spontanea realizzazione di nuove opere.

Erano appunto i frammenti dell'antichità che nel pensiero vichiano giocavano un ruolo

10. G. B. Piranesi, *Parere sull'architettura, Protopiro e didascalò, ovvero, il confronto fra le ragioni di verità scientifica con i diritti di varietà fantastica*, 1765, Roma.

11. Ibid.

12. Ibid.

13. Ibid.

14. Ibid.

fondamentale per la ricostruzione storica di una cultura.

La ricostruzione del passato poteva avvenire soltanto affiancando allo studio delle lingue, delle tradizioni e dei miti, anche i resti dei monumenti, degli scavi e delle antiche monete.

I resti del passato diverrebbero così il materiale di partenza per l'architetto che, attraverso la sue conoscenze e la creatività può realizzare nuove decorazioni.

La natura che, come afferma Ovidio, si rinnova continuamente, doveva servire da esempio allo spirito umano portandolo a creare il nuovo dall'antico.

Citato dall'architetto veneziano, il progetto di un ordine britannico portato a termine da James Adam nwe rappresenta un esempio di spirito intraprendente (fig.2).

L'ornamento condannato nella *Magnificenza*¹⁵ viene adesso eletto come sede privilegiata della creazione. Attraverso la decorazione l'architetto può mettere in mostra la complessa articolazione della storia grazie alla sua capacità interpretativa.

Seguendo il pensiero del filosofo napoletano è appunto la storia che Piranesi considera come oggetto di conoscenza artistica, giudicando ignoti Dio e la natura, in quanto unico prodotto dell'umanità e da essa quindi conoscibile.

Il pensiero lodoliano di ricondurre il ruolo dell'architettura ad una scienza sintetica, esatta, così da trasmettere attraverso il suo prodotto un nuovo criterio d'ordine storico, sottoponendo il passato ad una verifica da parte della ragione, non convince Piranesi.

L'apparato simbolico che l'illuminismo confina nell'ignoto e nel non accettabile, inneggiando alla necessità di un ordine storico, viene invece esaltato come elementi dell'immaginazione dall'architetto veneziano.

All'interno del *Parere*¹⁶ Piranesi mostra la vicinanza del punto di vista intellettuale con quello visionario. Lo studio della passato, il ruolo della memoria, lo stretto rapporto tra l'arte e la cultura di un popolo avvicinano il pensiero del maestro a quello vichiano allontanandolo da quello dell'abate francese.

Contrapposto alle idee illuministiche il pensiero del filosofo napoletano inneggia all'inge-



fig.1
anonimo napoletano,
Interno di bottega,
Collezione Goffi

15. G. B. Piranesi, *Della Magnificenza ed architettura dei romani*, Ibid.

16. G. B. Piranesi, *Parere sull'architettura, Protopiro e didascalico, ovvero, il confronto fra le ragioni di verità scientifica con i diritti di varietà fantastica*, Ibid.

gno, all'espressività. Al binomio ragione e civiltà viene contrapposto quello del mito e della passione.

L'architettura come scienza teorizzata dal frate Lodoli viene sostituita da Piranesi con la libertà inventiva di stampo vichiano.

È la fantasia che secondo Piranesi permette alla memoria di ricostruire il dato storico. Solo tramite il recupero della storia grazie alla fantasia, si può anelare ad un'arte nuova.

Le poche tavole che accompagnano il saggio mettono in mostra i pensieri prima espressi. In una profusione di forme e ornamenti motivi greci, egizi ed etruschi si fondono in un unico linguaggio. Le leggi compositive classiche vitruviane e palladiane vengono così infrante.

Attraverso lo studio del passato Piranesi proporrà il primo neo- della storia dell'arte. Recuperando le forme dell'antichità il maestro veneziano sperava di rimediare alla corruzione della società Settecentesca seguendo il presupposto vichiano del «ricorso delle cose umane nel risorgere che fanno le nazioni»¹⁷.

Uscito come introduzione alla serie dei *Cammini*¹⁸, il *Ragionamento Apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana*¹⁹ aveva quindi il compito di conferire maggior valore ai disegni prodotti e di difendersi dalle accuse sollevate da studiosi illuministi. All'affermazione di Montesquieu secondo cui «un edificio carico d'ornamenti è un enigma per gli occhi, come un poema confuso lo è per la mente»²⁰, il maestro risponde inneggiando alla libertà creativa dell'architetto con l'unica condizione di non deformare l'architettura e di lasciare ad ogni membro il suo degno carattere.

La scelta del camino gli permetteva di mostrare, accostate ad un elemento architettonico moderno, le sue nuove concezioni artistiche.

Le forme utilizzate, chimere, teste caprine e i ritrovamenti degli arredi bronzei di Pompei ed Ercolano mostravano un catalogo di idee e di composizioni in stile neoclassico.

Applicato ad alcuni di essi, il gusto egizio appariva per la prima volta come elemento di decorazione per interni (fig.3). Con la serie delle *Diverse Maniere*²¹, Piranesi anticipava i cataloghi degli emissari inviati dagli Imperatori europei. L'embrione dello stile egizio appariva per la prima volta nei disegni del maestro veneziano, ispiratosi alle modeste statue pseudo-egizie che rinveniva nelle vicinanze di Villa Adriana. Le bizzarre prodotte, che prendendo spunto da un'architettura massiccia e spoglia come quella egizia, venivano giustificate come equilibrate formulazioni dettate dall'immaginazione.

Le opere egizie si presentavano come consapevoli reinterpretazioni delle "naturali bellezze"

17. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, 1918, Parigi, Henri Laurens, ed. it. Trad. Giuseppe Guglielmi, *Giovan Battista Piranesi*, 1967, Alfa, Bologna.

18. G. B. Piranesi, *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifici desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto*, Ibid.

19. Ibid.

20. Ibid.

21. Ibid.

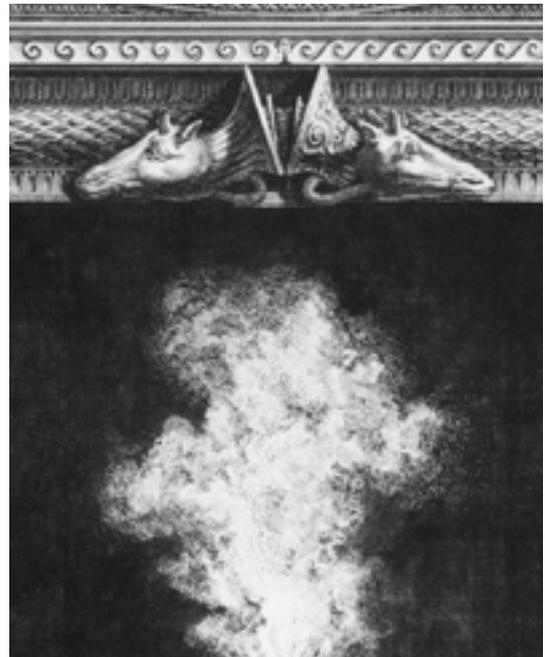
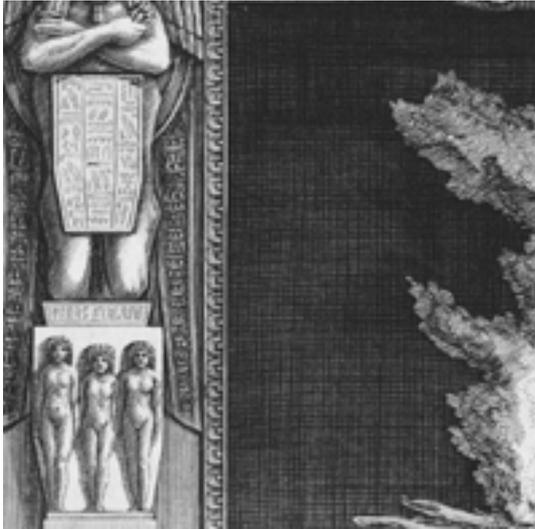


fig.3
G. B. Piranesi,
dettagli dei camini,
Diverse maniere di adornare i cammini, 1769

dove solo una matura consapevolezza aveva permesso la realizzazione di opere come i Leoni dell'Acqua Felice (fig.4). Nella lettera di accompagnamento della serie inviata a Thomas Hollis, Piranesi appare pienamente consapevole del ruolo pionieristico assunto da questi disegni. Il culto dell'egittologia aveva attirato all'inizio degli anni sessanta l'interesse di molti studiosi e architetti grazie ai saggi di alcuni dei più importanti viaggiatori del secolo. Impregnati di uno spirito illuminista, i personaggi più illustri dell'epoca intraprendevano lunghi viaggi volti allo studio di quelle forme fino ad allora così misteriose. Dai libri di viaggio di Norden, a quelli di Caylus, apparivano per la prima volta schizzi e rilievi delle piramidi e delle sfingi. Nel tentativo di dare un ordine ad una cultura ancora inesplorata le opere venivano catalogate attraverso la mentalità razionalista settecentesca.

Pubblicata tra il 1719 e il 1724 l'opera di Montfaucon *l'Antiquité expliquée*²² rappresentava il trattato più approfondito dell'epoca, rifiutando però la traduzione dei geroglifici che, fino alla decodificazione del 1799 della



fig.4
leoni dell'Acqua Felice,
detti anche Leoni di Nactenobo

Stele di Rosetta da parte di Champollion, rimasero incompresi. Il razionalistico distacco settecentesco permetteva all'archeologia di studiare le immagini egizie come un insieme di forme, come uno stile di per sé valido.

Le opera di Fischer Von Erlach, primo a considerare lo stile egizio, e del conte Caylus, secondo il quale le arti si sono trasferite da un Impero all'altro mutando i propri caratteri, formarono il pensiero di Piranesi. Assieme allo studio dei resti di stampo egizio ritrovati nei pressi di Villa Adriana e dei taccuini che giungevano dagli esploratori al di là del Mediterraneo, Piranesi forma il suo bagaglio culturale necessario per realizzare la serie di incisioni dei *Cammini*.

All'uscita del catalogo nel 1769 undici focolari dei sessantuno presenti erano stati realizzati o, quanto meno, venduti. Primo fra tutti vi è quello per il senatore Rezzonico, al quale è

22. Bernard deMontfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, 1719, Parigi

dedicata l'opera. Numerosi pezzi vennero invece realizzati per il mercato inglese, grazie ai buoni rapporti di Piranesi con l'Accademia a Roma. L'estetica del *kitsch* effettuava la sua prima apparizione nelle case borghesi d'oltremania, dove gli oggetti assumevano i connotati stilistici delle epoche passate all'interno di un gusto del *"bello perché antico"*.

Ritratto nella prima tavola delle *Diverse Maniere* vi è il camino realizzato per il conte Exeter a Stamford nel 1765, ordinato dall'amico Adam per la loro Burghleigh House (fig.5). Una coppia di focolari fu invece finanziata dai coniugi Walter, grandi estimatori delle opere dell'architetto. Le decorazioni della serie anticipavano lo stile Impero che nel giro di pochi anni avrebbe preso piede in Inghilterra. Appartiene al padre dell'architetto inglese Thomas Hope, John Hope, un altro camino in stile neoclassico che con la sua ingegnosa composizione



fig.5
G. B. Piranesi,
camino per il conte Exter

di marmi antichi influenzerà le idee del figlio. Nelle opere di interni realizzati da Thomas Hope si ritroverà infatti l'influsso del gusto egiziano, assieme alle ingegnoso utilizzo dello spazio per la realizzazione della sequenze di stanze progettate per le proprie abitazioni a Duchess Street e a Deepdene, osservata nelle serie dei camini piranesiani.

La prima opera in stile egizio realizzata dal maestro rimane però il *Caffè degli Inglesi* situata in Piazza di Spagna.

Con la sua uscita la serie si trovò a dividere i pareri di un'epoca.

Si può affermare che l'avvento del gusto neoclassico in Inghilterra fu dovuto in buona parte alla pubblicazione dei camini piranesiani e ancor di più al saggio ad essi legato. Superata la Manica il loro valore venne però alterato, e il pensiero di cui si faceva portatrice la serie assunse le sembianze di un superficiale catalogo

di decori. Vi era chi, come il pittore James Barry, giudicava i disegni del maestro manifestazione di un gusto scellerato che sarebbe passato alla storia come un esempio di eccessiva inventiva. L'assiduo sostenitore del *"capriccio"* e dell'ingegno personale vedeva le sue opere adattate al conformismo tardo settecentesco caro a Winklemann e Laugier.

La creatività che aveva permesso la realizzazione dei camini veniva sostituita dalla più condivisa razionalità illuminista. Posta come una scienza esatta, l'architettura veniva individuata da principi certi e facilmente comunicabili. Slegate dal loro significato storico, spoglie di qualsiasi attributo simbolico, le forme venivano catalogate come semplici elementi appartenenti ad uno o all'altro stile. La capanna di Laugier, emblema della ragione e dell'imitazione della natura, definiva il primato degli ordini classici.

Il fantastico mondo sprigionato dai camini del maestro veniva recepito solo da chi preferiva alla cruda razionalità settecentesca il mistero che aleggiava attorno al significato delle forme, alla profondità dello spirito.

Il valore della storia, l'utilizzo di elementi archeologici, legava i camini alle immagini delle *Magnificenze Romane*²³. I disegni parlavano ancora lo stesso linguaggio che anni prima aveva portato alla realizzazione delle *Carceri d'invenzione*²⁴. La loro profondità appariva nuovamente in chi vedeva nelle decorazioni egizie i misteri che nel settecento vennero negati dalla paura illuminista.

Plotilo insegnò loro che i saggi egiziani, invece di argomenti discorsivi avessero trovato un mezzo di rappresentare con immagini interi concetti. Da Clemente di Alessandria, che "i misteri della parola non si devono rivelare ai profani" e che "ogni cosa che è espressa attraverso un velo fa vedere una verità più grande e più splendida"²⁵

All'interno di quelle forme i neoplatonici affermavano si nascondessero i segreti della religione cristiana. Le opere di Piranesi si mostravano attraverso il comune aspetto del montaggio mentale, dell'indagine senza fine.

È la storia lo strumento attraverso il quale si può intraprendere un viaggio lungo le profondità dell'animo umano. Rovine, archeologie, forme del passato diventano porte verso i labirintici segreti dell'umanità.

Fu la produzione dei giovani compagni inglesi del maestro ad essere per prima influenzata da una mente tanto fervida.

Assieme all'architettura prendeva forma però un pensiero che si sarebbe rivelato più duraturo e profondo. Un'arte, dove la costruzione visiva non era necessaria, veniva ispirata dalle grandezze illimitate, dai processi interiori.

La letteratura dell'Ottocento si riempiva di quelle fantastiche, misteriose figure che fuoriuscivano dai disegni di Piranesi. Pubblicato nel 1764 da Horace Walpole *Il castello di Otranto*²⁶ si colmavano di immagini dove il mistero dell'animo umano si rafforzava negli antichi simboli, in sotterranei labirintici, mostrando l'autore consapevole della produzione dell'architetto veneziano.

Il favoloso William Beckford era tra gli ammiratori di Piranesi, e le vaste sale sotterranee del suo Vathek, apparso nel 1784, risentono forse anche delle fuliginose Carceri. Ma il più bel passo inglese riguardante Piranesi non è di questi due ricchi collezionisti; fa parte delle confessioni di un mangiatore d'oppio di De Quincey, o piuttosto proviene dalle reminiscenze di Coleridge raccolte da De Quincey²⁷

23. G. B. Piranesi, *Della Magnificenza ed architettura dei romani*, Ibid.

24. G. B. Piranesi, *Carceri d'invenzione*, 1761, Roma.

25. Vittore Branca, *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, 1967, Sansoni, Venezia, con riferimento al testo di Rudolf Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*.

26. Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, 1764, Londra, William Bathoe, ed. ita. Trad. Mario Praz, *Il castello di Otranto*, 2007, Milano, BUR Rizzoli.

27. Marguerite Yourcenar, *The dark brain of Piranesi and other essay*, 1985, Farrar, Straus & Giroux, New York, ed. it. Trad. F. Ascari, *La mente nera di Piranesi*, 2016, Ticino, Svizzera, Pagine d'Arte.

Lo spazio infinito delle Carceri, il continuo ripetersi di un percorso senza meta, ricordava a un De Quincey²⁸ sotto effetto di droghe, il processo che assumevano i pensieri nella sua mente.

Assieme alle architetture progettate, il sublime gusto romantico cresceva nei testi degli scrittori di metà Ottocento, tanto da rendere possibile incontrare piccoli racconti di inizio Novecento dove, per un motivo o per l'altro, l'immagine di Piranesi appare ancora nitida nel suo scopo.

Associate a profondi misteri del passato, le rovine disegnate da Piranesi nella serie delle *Magnificenze Romane*²⁹ vennero fin da subito apprezzate dai ricchi nobili britannici in contatto con l'Accademia Inglese a Roma. Nacque così il desiderio di possederne una copia nelle verdi campagne dell'isola, così da poterle contemplare nel silenzio dei propri poderi. L'architetto scozzese Robert Adam progettò nel 1759, di ritorno in patria, una rovina artificiale a Kedleston. Un'architettura dove il tempo sembrava aver fatto il suo lavoro troppo in fretta svettava sui verdi prati scozzesi.

Assieme al loro significato misterioso le costruzioni, che in breve tempo venivano invase dalla natura "infestante" permettevano al suo possessore di immedesimarsi nel mestiere dell'archeologo, e di procedere fra quelle forme come alla ricerca di antichi oggetti sotterrati.

Ho pensato spesso che il luogo più adatto per il mio vecchio camino sarebbe la vecchia Inghilterra ricoperta d'edera...Stagliandosi eretto sul pendio di un colle, puntato all'insù, il mio camino è il primo oggetto offerto alla vista del viandante che si avvicina³⁰

Desideroso di un comodo posto per il suo fumante camino, il protagonista del racconto di Melville *Io e il mio camino*, pensa immediatamente alla lontana Inghilterra che l'autore americano visita nel 1849. Deposto sul terreno al piano seminterrato, il camino trafigge nel centro la casa che lo circonda e ad esso si sostiene.

Costruita di mattoni, la struttura del focolare prende la forma di una piramide di centoquarantaquattro piedi quadrati di base. La grandiosa immagine della piramide di Cheope appare agli occhi del protagonista sempre più strabiliato dall'imponente costruzione che domina la sua casa. L'accentuata pendenza della forma ricorda però la più vicina piramide di Caio Cestio che Melville vide probabilmente durante il suo viaggio in Italia. Poggiato sul duro terreno, di un antica forma magica, rinchiuso nelle oscurità della cantina, il camino evoca, nella memoria del suo anziano proprietario, le visioni dei primi esploratori egizi. Alla storia Melville assegna il ruolo di portatrice di misteri.

28. Thomas De Quincey, *Confessions of an English opium-eater*, 1823, Taylor and Hessey, Londra, ed. ita. Trad. Filippo Domini, *Confessioni di un oppiomane*, 1973, Einaudi, Torino.

29. G. B. Piranesi, *Della Magnificenza ed architettura dei romani*, Ibid.

30. Herman Melville, *I and My Chimney*, 1856, ed. ita. Trad. F. Brea, *Io e il mio camino*, 2009, Mattioli 1885, Parma.

I viaggi dell'archeologo italiano G. B. Belzoni³¹ vengono più volte citati nei racconti dello scrittore (fig.6).

Da *Typee*³² a *Mardi*³³, alle immagini della scoperta e dell'avventura, vengono accostate le memorie dell'avventuriero padovano e delle sue scoperte. Insoliti passaggi dividono la base del camino dall'entrata del seminterrato come a ricordare i cunicoli attraversati dagli esploratori per arrivare all'entrata delle piramidi; e, il protagonista del racconto *The Happy Failure*³⁴, idraulico di mestiere, ricorda tanto l'immagine delle imprese ingegneristiche intraprese dall'archeologo Belzoni, assieme alle giovanili esperienze di Piranesi lungo i proci veneziani.

Se dai taccuini dell'archeologo giungono allo scrittore americano i racconti dei primi viaggiatori, è attraverso le incisioni delle *Vedute di Roma*³⁵ di Piranesi, ormai famose in tutto il mondo, che Melville apprezza per la prima volta la complessità delle rovine.

Ritratta assieme alle vestigia romane, la natura rappresentava un elemento fondamentale nell'immaginario dell'epoca. Le colonne lignee a sostegno del pavimento che circondano il camino, riportano la forma alla sua provenienza arcaica. Accentuando il sublime richiamo del luogo, la verticalità della struttura evoca nel personaggio l'immagine di una fo-



fig.6a.
Giambattista Belzoni a Padova



fig.6b.
Giambattista Belzoni in Egitto

-
31. Giovanni Battista Belzoni (Padova, 5 novembre 1778 – Gwato, 3 dicembre 1823) è stato un esploratore, ingegnere e pioniere dell'archeologia.
32. Herman Melville, *Typee*, 1846, New York, Wiley and Putnam.

estratto del testo: «Occasionally we would strike our heads against some projecting limb of a tree; and while imprudently engaged in rubbing the injured part, would fall sprawling among flinty fragments, cutting and bruising our bodies. Belzoni, worming himself through the subterranean passages of the Egyptian catacombs, could not have met with greater impediments than those we here encountered», trad. dell'autore: «Di tanto in tanto ci capitava di battere il capo contro qualche ramo sporgente, oppure precipitavamo fra sassi appuntiti che ci ammaccavano e ferivano, mentre le acque fluivano senza pietà

resta primordiale. Invaso dalla natura il camino si svela rovina romantica che il narratore non stenta ad elogiare, decretando la decadenza come la migliore fra gli artisti del pittorresco.

Molto spesso scendo in cantina e osservo attentamente quell'immane blocco in muratura. Mi soffermo a lungo ci rifletto sopra e me ne stupisco. Ha un aspetto druidico, interrato laggiù, in quell'ombrosa cantina, i cui numerosi passaggi arcuati e oscuri recessi remoti assomigliano a fosche e umide profondità di primordiali foreste. Così fortemente quest'immagine mi pervase, così fortemente fui colpito dall'ammirazione per il camino, che un giorno prendendo una vanga dal giardino, cominciai a lavorare intorno alle fondamenta, specialmente vicino agli angoli, oscuramente spinto dal sogno di far riemergere antiche e terrose vestigia corrose di quel giorno lontano³⁶

Fondato sul terreno il focolare sembra appartenervi. I misteri che si nascondono al di sotto della base invadono il protagonista che, presa la pala da giardino, decide di scoprire quali tesori nasconde il suo fumante amico. Allo scavo viene associato il desiderio della scoperta. Resti e vestigia vengono immaginati dall'anziano protagonista assorto nell'impeto della ricerca. Complice del sogno, l'oscurità altera lo spazio che si frappone tra il protagonista e l'oggetto desiderato, alterandone lo spazio. Situato allo stesso piano delle Carceri piranesiane, il sotterraneo ricorda il medesimo alienante percorso. La realtà della stanza cede al manifestarsi delle istintive pulsioni del protagonista. L'oscurità confonde e amplifica la percezione. Nel gesto di fendere il terreno, di violare le fondamenta, viene intrapresa anche un'indagine personale verso il proprio inconscio. I segreti della religione ai quali viene associata la figura delle piramidi sembrano resuscitare nel racconto di Melville. Successivo alla lettura dei geroglifici da parte di Champollion preferisce che essi rimangano «una forza primaria, precedente alla scrittura, resistente a qualunque spiegazione»³⁷. Il camino, con il suo fuoco acceso, rappresentava un raggio luminoso rivolto al cielo, luogo della vita immaginaria del narratore, forma al confine tra il mondo fantastico e quello reale. La profondità dell'animo, il ruolo dell'immaginazione formavano la base del pensiero melvil-

sui nostri corpi prostrati. Belzoni, quando s'insinuava attraverso i passaggi sotterranei delle catacombe egiziane, non può aver incontrato ostacoli maggiori di quelli che incontravamo noi»

33. Herman Melville, *Mardi, and a Voyage Thither*, 1849, Harper e Brothers, New York.

estratto del testo: «Upon gaining the vault, forth flew a score or two of bats, extinguishing the flambeau, and leaving us in darkness, like Belzoni deserted by his Arabs in the heart of a pyramid»

trad. dell'autore: «Una volta conquistata la cripta, volarono una ventina o due di pipistrelli, estinguendo la fiammata e lasciandoci nell'oscurità, come Belzoni abbandonato dai suoi arabi nel cuore di una piramide»

34. Herman Melville, *The Happy Failure*, 1854, Harper e Brothers, New York.

35. G. B. Piranesi, *Vedute di Roma*, 1748

36. Herman Melville, *Io e il mio camino*, Ibid.

37. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely*, 1992, The MIT press, Massachusetts, ed. ita., *Il perturbante dell'architettura: saggi sul disagio nell'età contemporanea*, 2006, Einaudi, Torino.

liano. Gli intricati processi della mente interessavano l'autore quanto i segreti delle sacre scritture. Nei racconti di Coleridge e Thomas Browne Melville scopriva la medesima profondità insita nei misteri della religione. Allievo dei romanzi gotici di metà Ottocento, in essi trovava un riparo contro il razionalismo di inizio secolo.

È attraverso le *confessioni di un mangiatore d'oppio*³⁸ di De Quincey che Melville viene a conoscenza delle carceri piranesiane. Il testo edito nel 1821 viene letto dallo scrittore americano non prima del 1849, nel medesimo periodo in cui compie il suo viaggio in Inghilterra. Sotto effetto di oppiacei lo scrittore inglese osserva con interesse le riproduzioni delle Carceri appartenenti all'amico Coleridge.

La grandiosità delle sale viene paragonata alla grandiosità della mente, gli infiniti percorsi all'interminabile processo dell'intelletto.

Un giorno in cui guardavo le antichità romane di Piranesi in compagnia di Coleridge, questi mi descrisse una serie di incisioni dell'artista, chiamata i Sogni che illustrava le sue visioni durante il delirio della febbre... Vi si vede una scalinata che si innalza lungo una muraglia, e di cui Piranesi sale i gradi brancolandolo. Un po' più in alto, la scala si interrompe di colpo, senza nessun parapetto, non offrendo altra via d'uscita che quella che quella di una caduta nell'abisso. Qualunque cosa possa capitare allo sventurato Piranesi, si suppone dunque che in un modo o nell'altro le sue fatiche finiranno là. Ma alzate gli occhi, e vederete una seconda scala situata ancora più in alto su cui si trova di nuovo Piranesi, stavolta in piedi sull'estremo orlo del baratro.

Una volta ancora alzate lo sguardo e scorgerete una serie di scalini sempre più vertiginosi, e su quelli il delirante Piranesi che prosegue nella sua ambiziosa salita; e così di seguito finché quelle scale infinite e quel disperato Piranesi si perdono insieme nelle tenebre delle zone superiori. È con la stessa capacità di sviluppo illimitato che l'architettura dei miei sogni cresceva e si moltiplicava all'infinito³⁹

I sogni evocati dallo scrittore inglese dovevano essere confermati attraverso le immagini reali di quelle sale. Alcuni dei disegni originali della serie delle *Carceri d'invenzione* dell'architetto veneziano erano esposti, nel 1849, nella londinese casa-museo di Sir John Soane⁴⁰. Alla vincita, nel 1776, della medaglia d'oro allo studio, l'architetto inglese decise di proseguire la preparazione in Italia dove nel 1778 conobbe Piranesi, ormai prossimo alla morte. Allievo di George Dance, stimatore delle opere di Robert Adam, Soane vide nella figura

38. Thomas De Quincey, *Confessioni di un oppiomane*, Ibid.

39. Thomas De Quincey, *Confessioni di un oppiomane*, Ibid.

40. La visita del museo di Lincol's Inn Fields, subentrato alla destinazione di abitazione nel 1833, alla morte di J. Soane, da parte di Melville, durante il suo brevissimo soggiorno in Inghilterra nel 1849, si basa su di una supposizione dell'autore. È sicuro, invece, l'estremo interesse provato da Melville nei confronti dell'avventurosa vita dell'archeologo italiano G. Belzoni e l'acquisto, nel 1832, del sarcofago egiziano ritrovato dall'archeologo, da parte di J. Soane, e la sua collocazione al centro della sala principale. Altrettanto certa è la presenza, all'interno del museo, di numerose incisioni di Piranesi, alcune ritraenti le *Carceri d'invenzione*, altre i *Cammini*.

dell'architetto veneziano l'unione di una conoscenza storica assieme al genio di un fervido spirito creativo.

Progettata al ritorno in patria, la Banca d'Inghilterra svela i segni di una mente libera dai vincoli neoclassici. Nel ritrarla sotto forma di rovina, Soane dimostra di aver compreso le capacità visionarie dei suoi maestri. Lo spirito dell'opera avvicina l'architetto inglese alla corrente innovatrice e rivoluzionaria del neoclassico piuttosto che a quella accademica. Sopraffatto da un maniacale impeto di collezionismo, intrapreso alla fine del XVIII secolo, riempie di archeologie le stanze della sua casa a Lincol's Inn Fields (fig.7).



fig.7
Interno del Museo Soane

Al centro della grande sala vi era posizionato l'egiziano sarcofago dell'esploratore padovano Belzoni (fig.8) acquistato per duemila sterline, prima esposto all'Egyptian Hall a Piccadilly. La casa fu pensata come un ambiente ideale per l'educazione dei figli che avrebbero dovuto seguire le orme del padre. Ma le cose andarono in modo differente e nel 1833 Soane decise di lasciare la sua casa ed il suo contenuto ai posteri, rendendola un istituzione nazionale dopo la sua morte. Affianco alle antiche effigie egizie, le tavole delle *Diverse Maniere*⁴¹ mostravano l'ingegno applicato alla storia. Busti, dipinti, pietre scolpite, articolavano i percorsi in uno spazio di ispirazione piranesiana. Specchi posti negli angoli servivano ad amplificare le dimensioni della stanza. Le incisioni delle Carceri venivano esposte in un museo che meglio non poteva rappresentarne lo spi-



fig.8
Sala principale del Museo Soane,
al centro l'arca egizia di Belzoni

41. G. B. Piranesi, *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana*, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto, Ibid.

rito. Impressionato dai disegni piranesiani, Melville vi assocerà sempre un significato ulteriore. Influenzato dalle immagini evocate nelle confessioni di De Quincey, l'autore troverà nelle linee incise dall'architetto "lontani altri sviluppi". Appartenente al Diciannovesimo secolo, Melville sarà uno degli ultimi autori, americani e inglesi, a discutere i disegni del maestro veneziano. L'ultima opera in prosa dello scrittore americano, *Clarel*, contiene uno scritto dedicato all'architetto che permette di attribuire un'incerta paternità del camino al pensiero piranesiano.

Nelle stanze più rare di Piranesi, interni
Strani senza confini,ove il pensiero
Può spaziar sospettoso, sempre in preda
Ad apprensioni – a che mirano quei segni?⁴²

Nello spazio delle Carceri la ragione vaga senza sosta. Simile ad una mappa mentale le scale si susseguono ai pensieri, i ponti alle idee. L'infinità delle stanze si addice alla *forma mentis* dello scrittore. Con gambe e braccia, l'intelletto assume un'immagine umana o quanto meno animale per poter percorrere la stanza senza fine. Rampe, corridoi, camere e passaggi evocavano nei disegni del maestro veneziano l'infinito svolgersi dell'intelletto umano.

La conseguenza era che, come un sistema filosofico, ogni camera formava in se stessa un'entrata o un passaggio per le altre stanze e sistemi di stanze⁴³

I segreti non vanno svelati conclude il narratore, ad essi vi si può solo girare attorno. Ritratto dal poeta francese in un instancabile infinita salita verso una stanza sempre più grande, sempre la stessa, Piranesi ricorda a De Quincey gli infiniti percorsi della sua mente. Rinchiuso nella casa labirinto, il protagonista del racconto gira senza sosta lungo le stanze rievocando l'insolito percorso pensato per l'architetto veneziano.

Percorrendo la casa sembrava sempre di andare da qualche parte e di non arrivare mai in nessun luogo. È come smarrirsi nei boschi: girando e rigirando intorno al camino, se mai arrivate alla fine, scoprirete che si tratta proprio del punto da cui siete partiti; allora dovete ricominciare da capo, e ancora una volta, non arrivate da nessuna parte⁴⁴

Ogni porta conduce alla camera ad essa confinante senza lasciare alcuna libertà di scelta. Immagine dell'incessante pensiero che ritorna, le sale della casa si susseguono fino a ricominciare dal punto in cui si era partiti. L'immagine della natura riporta il pensiero a suo istintivo ruolo primordiale di sopravvivenza, nel tentativo di ritrovare la via smarrita. Im-

42. Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, 1876, G.P. Putnam's Sons, New York, ed. ita. Trad. Ruggero Bianchi, *Clarel: poema e pellegrinaggio in terrasanta*, 1999, Einaudi, Torino.

43. Herman Melville, *Io e il mio camino*, Ibid.

44. Herman Melville, *Io e il mio camino*, Ibid.

medesimatosi nella figura di Piranesi ritratta da De Quincey, il narratore vaga lungo le sale della sua casa senza giungere mai al luogo desiderato. Nell'atto dell'omissione viene lasciato però un indizio fondamentale. La presenza di un centro del labirinto si svela nell'occultamento della sua esistenza. Pur conoscendo ogni minuscolo anfratto della sua casa, il narratore decide di non svelare mai la stanza tanto ambita, ma ne lascia intendere la presenza.

Quasi, preso da scrupolo e frenato
In quel suo primo intento o trattenuto
Forse dal fato o forse da un monito,
Ne scorgesse ogni intrico il creatore
E l'oscurasse in foschia prudente;
Pur lasciando, semmai fosse indagato,
Un embrione a dar suggerimenti⁴⁵

Negando la centralità dei suoi disegni, Piranesi forza l'osservatore a cercare senza sosta. Occultando il luogo centrale della casa il narratore obbliga il lettore a vagarvi attorno. Nel mistero di una centralità mancante si accomunano le Carceri e il racconto del Camino. Entrambi propongono indizi o percorsi per provare a raggiungerla, entrambi non lo permettono. Ipotizzato dalla moglie, il camino, sostegno dell'edificio, nasconde la segreta stanza del tesoro appartenente ad un lontano antenato, il cui mestiere ricorda quello dei primi archeologi egizi. Viaggiatore nel lontano Oriente, la sua fama di profanatore precede quella di esploratore. All'immagine della ricchezza viene ad affiancarsi quella della morte. Costretto a difendere la segretezza della stanza dalle continue richieste della moglie, il narratore si mostra schiavo del volere del camino, avvicinando il ruolo della misteriosa piramide a quello delle Carceri piranesiane.

Non è questo l'unico caso, nella produzione di Melville, in cui la difesa del mistero viene associata ad un'immagine di costrizione. Progettato nel 1769 da George Dance, amico dell'architetto veneziano, il carcere londinese di Newgate (fig.9) mostra nel monumentale bugnato lungo tutta la facciata, nell'innovativo utilizzo delle forme classiche, una chiara derivazione delle Carceri piranesiane. La monumentalità degli spazi incisi dal maestro influenzerà numerose opere carcerarie degli architetti europei.



fig.9
George Dance,
progetto per il carcere
di *Newgate* a Londra,
1769

45. Herman Melville, *Clarel: poema e pellegrinaggio in terrasanta*, Ibid.

Di origine inglese è l'architetto John Havilland che nel 1840 progetta a New York un carcere in forte stile egizio (fig.10). La prigione, chiamata Tomba, sarà il luogo degli ultimi giorni di *Bartleby*⁴⁶, un altro personaggio melvilliano.

Il mistero appare nuovamente sotto le sembianze di una rovina architettonica. Palesandosi, una mattina, alla porta del studio del protagonista, un avvocato di Wallstreet, il pallido Bartleby rispondeva alla domanda di lavoro per il posto di scrivano. Vestito dei suoi unici capi, sconsolato nella sua composta verticalità, Bartleby evocherà nella memoria dell'avvocato l'immagine dell'ultima colonna appartenente ad un tempio ormai in rovina. Alle numerose richieste di svolgere ulteriori piccole faccende rispetto al suo semplice ruolo di copista nega ogni volta con un gentile "*preferirei di no*"⁴⁷. Nel tentativo di indagare il silenzioso dipendente, l'avvocato prova più volte a scoprire piccoli particolari riguardo il suo passato, ma la risposta rimane la stessa. Come accade per la misteriosa camera rinchiusa nel camino con il protagonista del racconto, i segreti di Bartleby conquistano la curiosità dell'avvocato che fa del suo scrivano il centro dei suoi pensieri. Il suo ruolo si svela il medesimo del focolare a forma di piramide. Associando il suo copista ad una rovina del passato, l'avvocato intravede in quella malinconica figura il portatore di una saggezza che solo i grandi della storia possedevano. Pallido come il busto di Cicerone appartenente al suo datore, Bartleby mostra il passato come un consapevole portatore dei segreti della vita. Nel suo turbabile silenzio lo scrivano nasconde a chi lo interroga profonde verità e la tristezza di non poter essere compreso. Occultando l'entrata della stanza segreta, rinchiusa fra le mura del camino, il protagonista del racconto si rende custode dei segreti che si celano al suo interno. La stessa custodia che lo scrivano rinnova ad ogni domanda con il suo penoso e misterioso "*preferirei di no*". Rinchiuso nelle Tombe newyorkesi, forse per essere nascosto, Bartleby si svela silenzioso portatore dei misteri della vita umana. Con la sua reclusione e la successiva morte l'arcano torna a ricongiungersi nelle architetture del passato.

Bartleby mi era stato assegnato dalla provvidenza nella sua perenne saggezza per qualche scopo misterioso, che un mortale come me non era in grado di sondare⁴⁸

Un significato metafisico viene associato a ciò che si trova nei recessi degli edifici del passato. La riapparizione della stanza è negata dal suo stesso ruolo di fondazione. Un'energica ricerca, pianificata nelle numerose proposte di un parziale abbattimento, comprometterebbe la staticità della casa.

Rinchiuso nel suo nascondiglio il misterioso passato del lontano parente permette alla vita in superficie di proseguire inconsapevole il suo tranquillo corso. Certo non solo la

46. Herman Melville, *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, 1853, Putnam's Magazine, New York, ed. ita. Trad. E. Giachino, *Bartleby lo scrivano*, 2006, Einaudi, Einaudi.

47. Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, Ibid.

«I would prefer not to»

48. Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, Ibid.



fig.10
 John Haviland,
 le prigioni di New York, 1840,
 luogo di ambientazione della morte di Bartleby

struttura stenterebbe a non crollare una volta attuato il piano e ritrovata la camera. Svelati i misteri attorno all'oscuro passato del avventuroso familiare la serenità del piccola casa tanto cara al protagonista verrebbe stravolta, la ragione corrotta.

Un ruolo, quello di sorreggere l'immagine razionale della società, condiviso con le *Carceri* piranesiane. Le incisioni del maestro – osserva Manlio Brusatin⁴⁹ – condensano la fatica e la tortura che l'architetto veneziano associa ai ricordi dell'Arsenale. Le *Carceri* rappresentano il lato oscuro della grande fabbrica veneziana, ciò che deve rimanere al di sotto, per permettere alle leggi e alla civiltà di sopravvivere.

La stabilità della vita quotidiana verrebbe a mancare al ritrovamento del tesoro proprio come la solidità della casa all'abbattimento del camino. Ostile alle spiegazioni, il protagonista preferisce che certi segreti rimangano tali.

Infiniti tristi effetti sono derivati dal profano aprire arcani recessi. Trapassare questa parete sarebbe come trapassare il mio petto⁵⁰

Custode dell'anima il corpo del protagonista diviene metafora del focolare e dei suoi tesori. I segreti della storia e dell'ingegno sono racchiusi in quel camino, al quale si deve credere ma non chiedere.

49. Manlio Brusatin, *Venezia nel '700: stato, architettura, territorio*, Ibid.

50. Herman Melville, *Io e il mio camino*, Ibid.



F r a n c o

B a t t i a t o

al sintetizzatore

.D

storie attorno la tecnica e l'illusione

La fantasia dei popoli che è giunta fino a noi non viene dalle stelle¹

Quando il reale appare fantastico, allora la tecnica ha fatto il suo dovere. Spesso, evocare la meraviglia, è il semplice assolvere ad un bisogno necessario.

Lo spazio della scena si risolveva, nel teatro del Settecento, in un unico muro di legni e tele che, oltre a rappresentarne la quinta, rispondeva anche al compito di dividere il frastuono degli applausi, dei cappelli e delle collane, dal frenetico via vai in calzoni e costume degli attori non ancora pronti a salire sul palco. Semplice tessuto quindi, sul quale stanze, giardini, e città venivano rappresentati, panorami necessari alla messa in scena dell'opera. Una superficie liscia, piatta, rigida doveva bastare a chi di dovere, gli scenografi, per rappresentare le profondità dei saloni e delle vie del mercato. Era fondamentale impostare la prospettiva in modo corretto. Le scene venivano ritratte secondo precise leggi dell'illusione. Nulla avveniva per caso, lo spazio fantastico doveva essere perfettamente calcolato per raggiungere il suo effetto.

Il *Trompe-l'œil* fu la prima tecnica di amplificazione spaziale. La prospettiva centrale (fig. 1) permetteva ora di descrivere le pareti, i soffitti, le finestre, i colonnati che si susseguivano sullo sfondo della quinta. Un'allucinazione per gli occhi mostrava su di una superficie, il disegno di uno spazio che la mente percepiva nella sua tridimensionalità.

1. Franco Battiato, *Up Patriots to Arms*.

fig.1
Carlo Bernardo Galli Bibiena
Magnifico atrio colonnato,
metà XVIII sec. Fondazione Giorgio Cini



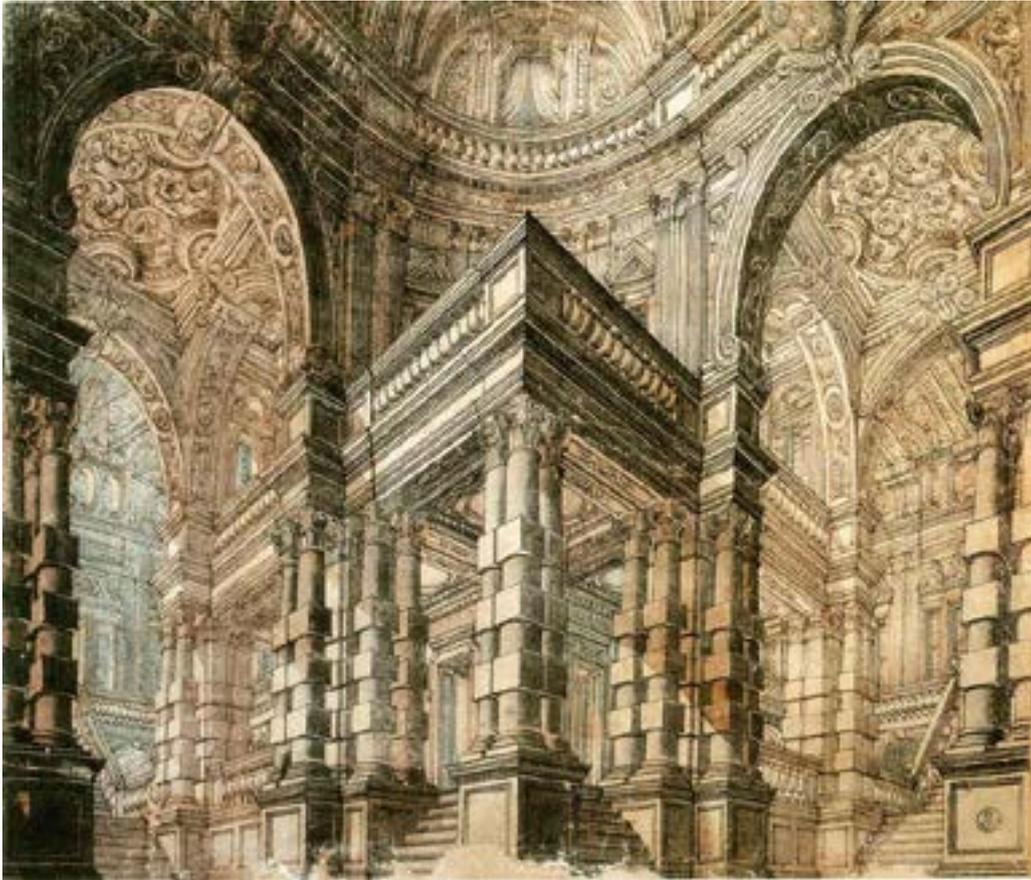


fig.2
Ferdinando Bibiena,
Studio scenografico, inizio XVIII secolo.
Penna e inchiostro bruno acquerellato.
Firenze, Galleria degli Uffi

Ma ogni tecnica ha i suoi limiti, e la prospettiva centrale permetteva di rappresentare la profondità in un'unica direzione.

Si progettò così una nuova meraviglia. Gli studi svolti dallo scenografo Ferdinando Bibiena portarono alla formulazione della *scena per angolo* (fig.2).

La vista, in questo caso, non si apriva su di una grande sala; al centro dell'immagine compariva un angolo. Sui lati la prospettiva si apriva in entrambe le direzioni in diagonale. La scena non rappresentava più un unico ambiente, ma uno spazio più articolato, dove il suo centro ne formava il collegamento. Le linee proseguivano parallele verso l'alto, accentuando la verticalità, poiché il terzo punto di fuga non veniva rappresentato. Il punto di vista si collocava ad altezza uomo, così da rendere ancor più netta l'illusione di uno spazio reale. Vi era anche una profusione di dettagli. La tela, che fino a quel momento svolgeva il compito di evocare la semplice spazialità, cominciò ad essere decorata fin nei più minuti particolari, il riflesso di uno specchio, il disegno di un cuscino. Il primo piano si allargava enormemente, a mostrare lo spazio in un modo impossibile alla vista umana. Non vi erano solo studi geometrici alla base di questa illusione.

La tecnica era stata ispirata da un'altra tecnica.

Era da poco conosciuta ma, all'inizio del Settecento numerosi pittori e vedutisti cominciarono a fare uso della *camera ottica* (fig.3).

La forma dell'oggetto è di per sé già magia. Una scatola al cui interno giaceva un diamante (prisma) il quale, ricevendo l'immagine attraverso una lente, la riportava rovesciata su di un vetro smerigliato in trasparenza. Per i più ingenui ve ne sarebbe stato già abbastanza.

Tale visore portatile permetteva quindi ai vedutisti di sedersi ad osservare il panorama da ritrarre, senza il rischio di perdere, ad ogni alzata di testa, la giusta prospettiva. Oltre ad inquadrare il paesaggio, la camera ottica riproduceva l'immagine in trasparenza su di un vetro, consentendo così al pittore di tracciare le linee principali, ricalcandole direttamente dal piatto. A nessun occhio era stata data la capacità di vedere ciò che quello strumento restituiva. La lente proiettava il mondo in una visione grandangolare, svelando in parte l'influenza della camera ottica sulle scenografie teatrali.



fig.3b.

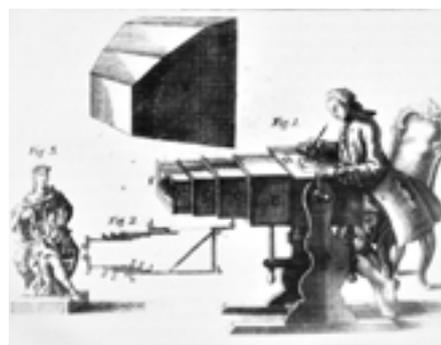


fig.3b.

fig.3

- a. camera ottica per esterno
- b. camera ottica per interno

L'immagine era poi particolarmente precisa, minuta. I dettagli, normalmente impercettibili, venivano esaltati dalla figura riportata attraverso la lente che sembrava addirittura superare la realtà. Dal momento della sua invenzione, la camera ottica influenzò gli studi matematici e geometrici, ispirando gli sceneggiatori a riprodurre sulle loro quinte, non lo spazio osservato attraverso l'occhio umano ma la tridimensionalità illusoria, altrimenti impercettibile, restituita dal dispositivo. Una volta condivisa la tecnica condizionava i mestieri. Spesso i grandi scenografi erano anche importanti vedutisti e la *scena per angolo* divenne una base, più volte utilizzata, per inquadrare gli elementi architettonici del paesaggio seguendo le fughe prospettiche. Una precisa scelta del luogo precedeva l'inizio del dipinto. Erano predilette le piazze più illustri, le vie del mercato, ma anche i punti di confine della città, dove l'opera dell'uomo si mostrava nel suo intimo contatto con il mondo naturale. Venezia era la città dello scorcio. Ogni angolo ispirava una veduta. Nelle pitture venivano ritratti i monumentali palazzi affacciati sulla laguna e, sotto di loro, la festa della vita cittadina, lo sbarco delle navi, il commercio.

Fu il famoso pittore veneziano Luca Carlevaris che alla fine del Seicento riprese il tema della veduta. Nelle sue opere cominciò però a svilupparsi una corrente più precisa che trovava il suo punto di incontro nella tradizione romana (fig.4).

Assieme ai palazzi nobiliari e alle feste della laguna, iniziarono ad essere presenti i panorami delle rovine, che il Pannini per primo ritraeva nella capitale (fig.5).

Al termine, il dipinto assumeva un valore unico. Il tempo, le tele, assieme agli inestimabili colori ad olio che venivano utilizzati, accrescevano il costo dell'opera. Una piccola *élite* di ricchi signori rappresentava l'unica clientela in grado di comprare i costosi dipinti. Erano pochi i pittori che, pur famosi, si sarebbero potuti permettere di investire i loro denari in un quadro la cui vendita sarebbe rimasta incerta. Si attendeva quindi di essere assoldati dal nobile di turno e, per non rischiare di realizzare un dipinto sgradito, sua signoria il compratore veniva fieramente ritratto nel suo abito regale accolto da una folla in festa per il suo arrivo così, se il dipinto non avesse soddisfatto il suo amore per l'arte, sarebbe stato comunque comprato quantomeno per esser riuscito ad accrescerne l'ego (fig.6).

Capita però che la clientela cambi e, all'inizio del Settecento, chi si trovava a discendere la penisola nel bel mezzo del formativo *Viaggio in Italia*, tutto voleva tranne che spendere troppo per un unico dipinto. Le immagini dovevano essere prodotte in grandi quantità e vendibili a più modici prezzi. Molti chiedevano dei cataloghi completi dove vi fossero rappresentati i luoghi più famosi, gli scorci da cartolina. Non è un caso quindi che l'opera più famosa del Carlevaris fu una serie di 104 acqueforti, edita nel 1703 intitolata *Le Fabriche, e Vedute di Venetia*².

La tecnica cambiava nuovamente per rispondere alle richieste del mercato, cominciò l'epoca dell'incisione.

Meraviglia piegata al commercio.

Per aprire bottega era consigliato avere già in partenza un buona lista di contatti. Furono i

2. Luca Carlevaris, *Le Fabriche, e Vedute di Venetia*, 103, Venezia.

Fig.4 Luca Carlevaris,
capriccio con ponte rotto,
1710 circa



Fig.5
Paolo Pannini ,
*Capriccio di rovine
classiche*



Fig.6
Luca Carlevaris,
*The arrival of the
fourth earl of Manchester
in Venice in 1707*



mercanti d'arte tedeschi e inglesi che per primi riuscirono ad insediare le loro attività fra i canali veneziani. Famosi in patria, avrebbero aspettato la discesa dei loro connazionali viaggiatori per offrirgli le opere prodotte. All'inizio del 1739 la bottega dell'editore tedesco Joseph Wagner divenne fra le più famose dell'isola. Si attribuiva la ragione della sua fortuna alla bravura che gli aveva permesso di raggruppare nel negozio appena aperto alcuni dei migliori artisti che si potevano trovare a Venezia. Fra i tanti nomi spicca quello di Fabio Berardi, uno dei migliori riproduttori di Canaletto e, fra il 1740 e il 1743 venne a trovarvisi anche Piranesi durante il suo breve ritorno sull'isola. L'influenza che la bottega del Wagner ebbe sulla formazione dell'architetto veneziano fu enorme. Assieme alle incisioni del Tiepolo e del Marieschi, Piranesi osservava le stampe canalettiane dalle quali, con molta probabilità, riceveva una prima ispirazione per le future *Carceri d'invenzione*³. L'uscita della serie intitolata *Vedute altre prese dai luoghi, altre ideate*⁴ del Canaletto si colloca infatti tra il 1739 e il 1743. Il 1743 è anche l'anno in cui Piranesi decide di tornare a Roma e di fondare, assieme al Wagner che l'aveva seguito, una tipografia sul Corso di faccia a Palazzo Salviati. L'incisione, ormai famosa anche a Roma, viene elaborata dall'architetto veneziano, resa personale, fino a rendere quell'assenza di colore, la profondità delle linee scavate dagli acidi il principale strumento di espressione della sua arte.

La tecnica non esclude tuttavia il mistero e la fantasia. La scelta di Piranesi per l'incisione è la migliore dimostrazione di questa sua duplice propensione⁵

Le linee che poche volte il maestro disegnò incrociate, ricordano la maniera del Canaletto pittore, e la parsimonia di chi, conoscendo l'usura del rame, sapeva che all'incrocio di più tratti la precisione dell'immagine andava persa dopo poche incisioni. I neri della lastre si susseguivano a più profondità e con diverse grandezze di punta, sempre ad imitare il pittore veneto il quale però non superava mai le due morsure. Piranesi arriverà, nelle sue ultime serie, a sei.

Risulta interessante riportare un'ipotesi dal libro di Peter Murray *Piranesi and the Grandeur of ancient Rome*⁶.

Si è spesso associato il passaggio dello stile Piranesi da un contrasto più sbiadito delle prime incisioni delle *Vedute*, ai neri profondi delle *Carceri* del 1761 e degli ultimi disegni delle *Antichità Romane*, al suo avvicinamento ad un drammatico sentimento proto-romantico. La vendita delle incisioni era in realtà una necessità assai più incombente della passione artistica e, la buona riuscita di un catalogo dipendeva anche

3. G. B. Piranesi, *Carceri d'invenzione*, 1761, Roma.

4. Canal Giovanni Antonio detto Canaletto, *Vedute altre prese dai luoghi, altre ideate*, 1743, Venezia.

5. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, 1918, Parigi, Henri Laurens, ed. it. Trad. Giuseppe Guglielmi, *Giovan Battista Piranesi*, 1967, Alfa, Bologna, in rif. all'itr. Di Maurizio Calvesi.

6. Peter Murray, *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome*, 1971, Thames and Hudson.

dall'uniformità della linea in tutti i suoi disegni. Col tempo le giovanili lastre iniziarono a diventare sempre più nere a causa del loro utilizzo. Quando, nel 1770, le prime incisioni realizzate dovettero essere inserite assieme alle più recenti, pare più sensato supporre che il maestro decise di uniformare anche le ultime ai forti neri, così da rendere coerente la serie.

Vi è spesso una scena di vita ad annunciare il soggetto dell'incisione, illuminato sullo sfondo. Ai primi piani spettava un ulteriore morsura, i neri più forti. Il contrasto così accentuato andava a diminuire su di un panorama sbiadito. Uno smanacciare di genti spesso adagiate su resti informi di muratura, veniva ritratto su quello che potrebbe apparire come un unico piano. Le figure, nel loro gesticolare, ricordano attori teatrali, interpreti della povertà romana, appena giunti a Roma e già all'opera sullo sfondo delle rovine.

Una particolare usanza permette un'altra, piccola osservazione. Era solito, fra gli incisori veneziani, richiedere ad altri artisti di completare i primi piani delle loro opere. Vi era il Marieschi, apprezzato da Piranesi, che si trovò più volte ad affidare l'ultimazione delle sue incisioni al Tiepolo. In mano al pittore il disegno prendeva vita nel contrasto dei neri tracciati da una mano abituata ai dipinti ad olio. Una netta differenza incorniciava la scena una volta terminato il ritocco. I personaggi in azione parevano attori sullo sfondo del paesaggio, la parte ritratta dal Marieschi, ormai sbiadito (fig.7). È possibile supporre che, dopo aver osservato i disegni corretti dal Tiepolo, Piranesi abbia fatto dei vibranti neri in primo piano, un suo elemento caratteristico.

Fig.7
Michele Marieschi,
Palazzo Pesaro



Vi era solo la tecnica accanto alla meraviglia. Una veduta era pur sempre immagine oggettiva dove solo il talento del suo autore poteva renderla poesia.

Non sempre la rielaborazione di un piatto permetteva l'applicazione di un ulteriore morsura. La nitidezza delle linee era assai difficile da gestire attraverso la tecnica dell'acquaforte. Fu grazie ad uno strumento di origine germanica se i neri poterono diventare più bui, il dettaglio preciso fino nei punti più delicati.

Il Wagner portò per primo l'utilizzo del *bulino* (fig.8) nella sua bottega.

Una volta preparata a mordente, la lastra veniva ritoccata attraverso la sottile lama dello strumento. Per la prima volta le nuvole potevano assumere le sfumature di un pannello, l'acqua il suo riflesso, gli alberi la densità della chioma. Nelle botteghe degli incisori la



Fig.8
tecnica del bulino,
dentro la bottega e utensili

tecnica mista alternava il fine tratto del bulino alla potenza alchemica dell'acquaforte.

La cera, cosparsa sulla lastra, impediva agli acidi di scavare dove le punte non avevano segnato la superficie del rame. Provocata dal mordente, una reazione chimica corrodeva il metallo fino alla profondità desiderato dall'incisore, inquinando l'aria con esalazioni malsane. Il nero di stampa ricopriva la stanza in ogni punto raggiungibile, assieme agli scarti dei torchi ad impressione manuale. Una comunione del gesto avvicinava il processo incisore alla formula alchemica.

La tecnica ricercava nella procedura i segreti della sua riuscita.

Nel mistero che accomuna le due arti resta il motivo che spinse il Bianconi, seguace del Winklemann, ad inventarsi quell'avvenimento così assurdo e sublime dove si vede l'allievo Piranesi pronto ad assassinare il suo maestro Vasi, accusato di nascondergli i segreti dell'arte incisoria.

Alchimia e tecnica incisoria potevano assumere aspetti coincidenti nella fantasia di Piranesi nel senso che l'incisione era la sua vera alchimia⁷

7. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, in rif. all'itr. Di Maurizio Calvesi, Ibid.

Il processo alchemico non era l'unica meraviglia che spettava all'incisione.

La tecnica, favorevole al mercato, permetteva di riprodurre più copie dello stesso disegno partendo da un'unica matrice. Ad ogni impressione la lastra perdeva parte della sua precisione senza però smettere di assolvere il compito assegnatole.

Ogni incisione veniva realizzata per essere venduta a chi ne desiderava il ricordo. Non vi era solo realtà nelle stampe che si potevano incontrare lungo le botteghe.

Alle vedute più famose della città si alternavano le stampe di luoghi fantastici, altrettanto richieste. Fu il Canaletto che nel Settecento riprese la tradizione delle vedute immaginarie, dette *capricci*, iniziata da Marco Ricci. L'illusione veniva nascosta dalla precisione geometrica, perfezione della tecnica, rendendo la fantasia più meravigliosa della realtà.

Il *capriccio* assumeva l'effetto di un'immagine distorta, evocativa di un mondo inesistente ma perfettamente calcolato per essere plausibile.

Vi sono racconti di genti le quali, una volta osservato il quadro di fantasia, domandavano ignare di quale scorcio si facesse portatore il ritratto poiché nessuno dei presenti, pur essendo del posto, ne rammentava il luogo esatto. L'arte riscopri-



Fig.9

Antonio Canal, detto Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*

va nella memoria uno strumento di comprensione fantastica. Ritratte dal Canaletto, le architetture palladiane compongono il quadro intitolato *Capriccio con edifici palladiani* (fig.9), dove la fantasia del pittore altera il ricordo della veduta più famosa della città.

Illusione topografia in un quadro che vede le opere di Palladio, anima dell'architettura veneta, degne di popolare da sole le rive del canale.

Calcolata nella sua composizione geometrica, la veduta ideata trasmette la precisione del pensiero che giace al suo interno.

Il ruolo dell'immagine come semplice apparato visivo viene scardinato nell'istante in cui la memoria accetta l'irrealtà della figura.

Il significato nascosto viene liberato dalla forma tangibile del quadro, strumento di trasmissione del concetto.

Ciò che è dato come evidente, come immediata sollecitazione visiva da un punto di vista comune, si presenta depurato, reso struttura intellettuale, nel suo rovescio, nel suo lato nascosto⁸

8. Manlio Brusatin, *Venezia nel '700: stato, architettura, territorio*, 1980, Einaudi, Torino.

La potenza associativa che Canaletto ritrova nel legame fra la memoria e la fantasia diviene, con l'incisione, tecnica di divulgazione del pensiero implicito.

All'evocazione dello spazio Piranesi preferisce quella del tempo.

In un certo senso le incisioni dell'architetto veneziano agiscono sulla memoria allo stesso modo in cui, osservando attraverso un buco nel muro, era possibile vedere il reale/nascosto significato/forma dei disegni anamorfici (fig.10).

L'alterazione dello spazio reale precede l'istantanea comprensione dell'immagine nel suo comune aspetto oggettivo, collocando la memoria dell'osservatore nell'esatto punto di vista al di là del buco, dove la figura contemplata svela il suo nascosto significato intellettuale.

Monumentalità delle forme che, nelle serie piranesiana delle *Antichità Romane*⁹, diviene rievocazione metaforica degli ideali della moralità perduta.

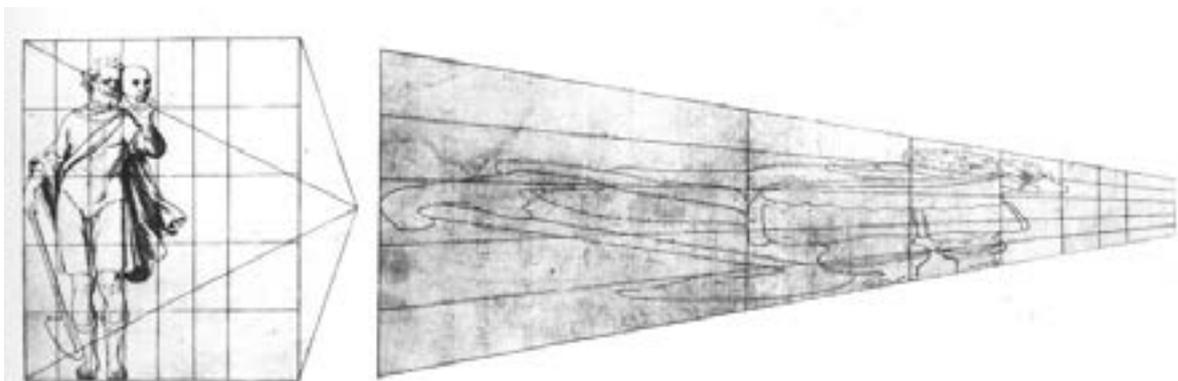


Fig.10
Impostazione tecnica per un'anamorfosi

mi hanno riempito lo spirito queste parlanti ruine, che di simili non arrivai a potermene mai formare sopra i disegni, benché accuratissimi, che di queste stesse ha fatto l'immortale Palladio, e che io pur sempre mi tengo davanti agli occhi¹⁰

In mano a Piranesi il prodigio della tecnica assume le qualità di uno strumento di profetica condivisione dell'antica magnificenza. Una grandezza preannunciata dalle mastodontiche dimensioni che assumevano i libri dedicati alle antichità che, nel XVIII secolo crebbero ulteriormente. Era consigliato possedere un tavolo di buone dimensioni prima di acquistare una serie dell'epoca. Le lastre di rame utilizzate per la realizzazione delle *Antichità Romane*¹¹ raggiungevano i 75x50cm. Duecentoquattordici disegni accompagnavano i testi riguardanti le antiche rovine romane, lo studio dei resti, il percorso degli acquedotti. La stampa dei testi necessitava una macchina diversa da quella utilizzata per l'incisione delle illustrazioni. A Roma vi era una piccola tipografia specializzata, situata sul retro del Palazzo

9. G. B. Piranesi, *Antichità romane de' tempi della repubblica, e de' primi imperatori*, 1757, Roma.

10. G. B. Piranesi, *Prima Parte di Architetture*, 1747, Roma.

11. G. B. Piranesi, *Antichità romane de' tempi della repubblica, e de' primi imperatori*, Ibid.

Massimo alle Colonne, appena fuori Piazza Navona, divenuta famosa per i suoi caratteri eleganti comprendenti una moltitudine di lettere straniere. La fama del tipografo, Angelo Rotoli, era dovuta ad lavoro conseguito grazie all'aiuto del suo protettore Yusuf ibn Sim'un as-Sim'ani, meglio conosciuto come Giuseppe Simone Assemani, capo bibliotecario della Biblioteca Vaticana, per la pubblicazione di un catalogo dei manoscritti Vaticani. L'italiano non era l'unica lingua utilizzata da Piranesi per la stesura dei testi, che comprendevano anche caratteri Greci e Latini. Fu la necessità, assieme al prestigio, a convincere l'architetto veneziano ad affidare i suoi testi alla tipografia di Rotoli. Dai due portali della bottega di Bouchard e Gravier, sul Corso vicino la chiesa di San Marcello le prime copie delle *Antichità Romane*¹² venivano vendute ai viaggiatori di passaggio a Roma, agli inviati degli stati esteri. La serie piranesiana è il rilievo di un racconto, la narrazione per immagini di un mondo che vive all'ombra del suo passato. Vi è la città ignara del valore di quei resti monumentali così al centro della scena, seppur in abbandono. Sulle rovine della storia poggia il presente senza memoria di un mondo caotico che sembra aver perso la potenza di chi lo sorregge. Una volta perduto il ricordo, il frammento è ciò che rimane per risalire ad una ricostruzione del passato. Nelle *Antichità Romane*, il residuo, l'incompleto, l'infranto, assumono la funzione profetica di rievocazione del passato, di conoscenza del passato. Al centro della serie vi è il valore del dato storico, la potenza delle antichità, esaltate dalla tecnica, perché portatrici di quel sapere che, una volta in frantumi, andrà disperso.

Tecnica della meraviglia agli ordini della magnificenza di Roma. Il palinsesto di trucchi, sotterfugi, capogiri che il maestro articola perfettamente in ogni suo disegno ricordano l'arte illusoria del teatro dove la maschera delle rovine, protagonista dell'opera, cela senza però nascondere il reale volto della giustizia romana, l'ardore di trasmettere la grandezza dell'antichità. Gli effetti di stupefazione formano i disegni nell'ordine in cui, nell'*Arte della Meraviglia*, Brusatin ricorda le viziose virtù utilizzate per evocare effetti di meraviglia¹³.

Il contrasto in primo piano non concede riposo all'occhio affascinato da un ritratto, la cui vista grandangolare ricorda l'utilizzo della camera ottica e la *scena per angolo* dei fratelli Bibiena. Sullo sfondo il chiarore della luce affievolisce la presenza dei neri. Nuvole di una potenza profetica riempiono il cielo tracciato con la punta del bulino, sul piatto ormai

12. Ibid.

13. Manlio Brusatin, *Arte della Meraviglia*, 1986, Einaudi, Torino. Il primo capitolo, la ciazione è tratta da pag.7, sviluppa il tema delle alterazioni ottiche causate da errori nell'impostazione geometrica di un disegno, che possono portare però ad un effetto di stupore: «Tutti questi accidenti potrebbero essere trascurabili se non portassero un effetto di negatività estetica in quanto tale, mentre invece essi producono e animano i veri effetti di meraviglia e di stupefazione.

Viziose virtù della meraviglia come il contrario dell'estetica

1. l'ambiente è artificiale
2. la cosa precipita viene da lontano o da troppo vicino
3. collocazione sbilanciata e manchevole dell'osservatore
4. l'immagine produce effetti miniaturizzati o giganteggianti
5. indeterminazione dell'aspetto
6. instabilità dell'apparenza
7. rapidità e subitanità della mostra
8. l'osservatore è in qualche modo predisposto o "utilmente idiota"»

freddo. Parte dal crepuscolo sullo sfondo la lettura della tavola, consentendo all'occhio di percepire, poco a poco, le forme più scure. Ciò che appare rovina avvolge lo spazio che la circonda. Come un ignaro satellite la vita non può fare altro che cedere al campo gravitazionale di una massa così poderosa. Nessuna forza appartenente alle capacità umane sembra aver potuto causare la disfatta dell'edificio. Se dei resti giacciono a terra, il loro distacco appare più simile ad un ritorno alle origini, alla comune appartenenza con il suolo, alla natura, l'unica forza in grado di causarne il crollo. Il rischio di un cedimento, timore quanto meno condivisibile, sembra non essere mai preso in considerazione da chi abita al di sotto della struttura fatiscente. Vigè un credo fra i suoi cittadini, ciò che un tempo proteggeva continuerà il suo compito senza intoppi. Mani e corpi indicano le forme che li sovrastano, personaggi intraprendono infinite ascese verso un punto imprecisato, quasi a dare riverenza, a portar tributo a ciò che vi era prima e che, impassibile, resterà.

Colpisce la scala delle rovine, che si scopriranno assai più piccole nella realtà. La forma ritratta assume la potenza degli ideali di cui si fa portatrice. Ciò che viene ad intendersi come immagine storica si fonda sul valore soggettivo dello spazio, prodotto della memoria, che non è semplice riproduzione del passato, ma frenetica rielaborazione della fantasia.

Secondo Hume che avvicina immaginazione e memoria, solo una fantasia particolarmente eccitata può assumere la consistenza del ricordo. Lo stesso Hume contesta il valore assoluto e oggettivo dello spazio, dimostrandone la soggettività empirica. Dunque tanto più la nozione di spazio entra in crisi, quando più si fa spazio il concetto di immaginazione. La storia è memoria e la facoltà della memoria è l'immaginazione¹⁴

Fu forse l'illusione della vetta ad accendere le passioni nordiche per l'antichità italiana, lo scalare quegli edifici grandi come piramidi popolati dalla natura, antropologiche montagne in miniatura. Non vi è basamento nell'incisione ritraente la Tomba di Nerone (fig.11). La muratura che sorregge il sarcofago scaturisce dal terreno ricolmo di enormi detriti, roccie di colonne, trabeazioni in frantumi. La verticalità della composizione accentua l'effetto. Osservando la cima appare impossibile dedurne l'altezza ma, chi popola la rovina, caproni e uomini intenti in una cordata, sembra suggerire una lunga salita. La scala dell'edificio è due volte superiore alla sua dimensione effettiva. Meraviglia della delusione. Attraversando la Via Cassia William Forbes troverà la realtà della tomba ben più misera della rappresentazione piranesiana che aveva osservato con stupore.

vi è una vista del Piranesi, ma dal suo disegno, si sarebbe dovuto supporre che tale struttura fosse molte volte più grande¹⁵

È il raggiungimento delle vette morali della romanità che Piranesi ritrae.

14. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, in rif. all'itr. Di Maurizio Calvesi, Ibid.

15. John A. Pinto, *Speaking Ruins, Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome*, The University of Michigan press, Michigan.



Fig.11

G. B. Piranesi, *Tomba di Nerone*, *Antichità Romane*, 1756

Affranto si descrisse anche Goethe una volta giunto al cospetto della reale Basilica di Massezio. La *scena per angolo* usata per il ritratto illude la forma della costruzione che sembra poter proseguire a destra nella prima incisione, a sinistra nella seconda (fig.12).

Piccole abitazioni si avvicinano alla rovina chiedendole aiuto, allo stesso modo di chi addossa la casa alla montagna per ripararsi dal vento e dalle intemperie. La scala della Basilica viene stravolta, mostrandola in grado di accettare, sotto le sue arcate, torri campanarie, parti di città. L'interno della rovina viene illuminato da una luce che vi sorge alle spalle, avvolgendo la forma nel nero dovuto dal contrasto. La gente posta in primo piano esalta ulteriormente la scala ultraterrena dell'edificio. Sullo sfondo, le figure diventano singoli movi-



fig.12a.



fig.12b.

fig.12

- a. *Veduta del Tablino della Casa aurea di Nerone*, 1754
 b. *Veduta del Tablino della Casa aurea di Nerone*, 1756

menti del pennello, forme passeggiere nelle vicinanze di un passato ritratto ad indicare la sua futura permanenza. Chi vive al suo interno non sembra poter appartenere alla medesima popolazione che, secoli prima, eresse così grandi costruzioni.

Illusione della realtà, tecnica di esaltazione, la scena viene perfettamente calcolata per risultare incalcolabile agli occhi di chi la osserva. Alla precisione geometrica del "seppur enorme ma misurabile", il limite della scala umana supera la comprensione mentale che, di fronte all'immensità, sostituisce la razionale comprensione della forma con la meraviglia della contemplazione spirituale.

Osservando le immagini non si può fare altro che cedere al sentimento del "sublime matematico", come afferma Maurizio Calvesi¹⁶. È nell'amplificazione spaziale progettata da Piranesi che l'ideologia del maestro coincide con il sentimento del sublime. La vista dell'immensamente grande induce alla contemplazione, alla coraggiosa sfida, all'emulazione più che ad un tentativo di misurazione. Lo spazio piranesiano sotto-

16. Henri Focillon, *Giovan Battista Piranesi*, in rif. all'itr. Di Maurizio Calvesi, Ibid.

pone la memoria ad un costante desiderio di ricostruzione e di conoscenza, dove la grandiosità degli edifici diviene metafora della passata magnificenza di Roma. Certo è che le incisioni furono dettate dalla magnifica visione interiore più che dalla sola immagine oggettiva. Collocati ai suoi piedi, si osserva la grande muratura che sovrasta l'immagine. Una piccola porzione del disegno permette di intravedere la prosecuzione dell'edificio la cui probabile altezza non sembra poter combaciare con alcun architettura conosciuta. Non è la scala a causare l'allucinazione. Il soggetto dell'incisione non è comprensibile senza avere letto prima il titolo. Dalle profondità del terreno, si enuncia al fondo della pagina, si mostra la visione delle fondamenta su cui poggia il Mausoleo di Adriano (fig.13).



fig.13
Veduta delle fondamenta del Mausoleo di Adriano
1756

La vista dal basso amplifica la magnificenza dell'opera. Non vi è punto di fuga per le linee verticali che proseguono parallele accentuando l'ascesa. Le pietre gigantesche che ne formano la struttura vengono scalate dai soliti personaggi/pulce che in alcuni casi si divertono in tentativi di equilibrio ad un passo dal precipizio. Ritratta in decadimento la forma svela la sua monumentale potenza. L'incisione non coincide con la realtà. Mai nessuno scavo era giunto a tale profondità. Non vi è l'inganno fra le intenzioni, ma la conoscenza. Ciò che è scomparso, sotterrato, infranto, riappare nello spazio della memoria piranesiana dove la fantasia collabora assieme allo studio filologico del residuo. Il mausoleo di Adriano appare illusorio in un ritratto appartenente ad un presente parallelo dove la forma sembra non essere stata alterata dalle ere, come ad affermare che qualcosa, nel tragitto compiuto dalla memoria, è stato modificato (fig.14). Alterazione storica del reale a partire dal frammento in un intento didattico volto a mo-



fig.14
Veduta del Pons Aelius,
Antichità Romane
1756



fig.15
Scenographia Campi Martii,
 Campus Martius antiquae urbis, 1762



fig.16
 dettaglio delle
 antichità sopravvissute
Scenographia Campi Martii,

strare il “*come sarebbe potuto essere*”. Lo studio filologico del residuo, diamante incastonato nella roccia del tempo che scorre, permette un ritorno al passato della memoria ed un conseguente ritorno al futuro. Non l’uomo, ma il tempo ha formato il Mausoleo di Adriano nella sua immagine originale, ora in rovina. Nello studio delle rovine Piranesi svela la Magnificenza dell’antichità, verità cristallizzata fin dal principio. Una vaporizzazione della città post-antica si può ritrovare anche nella vista a volo d’uccello della *Scenographia Campi Martii*¹⁷ dove, dietro un monumentale primo piano di antichi oggetti ormai sgretolati, si possono osservare i pochi superstiti resti delle architetture romane (fig.15). Le forme non sono ricostruite, lo spazio appare puntinato dalle rovine del passato così come sono giunte agli occhi dell’osservatore del XVIII secolo. La ricostruzione di cui si vuol fare portatrice la serie *Campus Martius antiquae urbis*¹⁸ avviene per tappe. Nelle due tavole che seguono la vista a volo d’uccello, il soggetto della serie viene inquadrato in sei differenti planimetrie che ne mostrano l’evoluzione dal tempo di Romolo a quello di Augusto. Viene preso in considerazione il sedime dell’antico Campo Marzio, un’area bassa, dedicata all’esercizio militare dove, di ritorno dalla battaglia, i soldati poggiavano l’armatura e si rimettevano la toga prima di rientrare in città. Testi tradotti in italiano e latino proseguono la serie. Ogni affermazione espressa viene precisamente giustificata nella parte finale del foglio, dedicata alle note. Gli autori studiati emergono puntualmente fra le righe a giustificare i disegni del maestro. Dalla *Geografia*¹⁹ del geografo greco Strabone, Piranesi risale all’antica forma del Mausoleo di Augusto.

I Romani per tanto tenendo questo luogo per convenevolissimo ai sacrifici, eressero in esso i monumenti degli uomini di maggior lustro, e delle matrone; il più magnifico de’ quali si è il Mausoleo, ch’è un tumulo situato in riva al fiume sopra un’estremità sublime di marmo bianco, e coperto fino alla cima d’alberi sempre verdeggianti: nella sommità è la statua di Cesare Augusto; e sotto il tumulo rimangono i nicchi di lui, de’ suoi consanguinei, e de’ familiari²⁰

Trentotto studiosi delle antichità furono utilizzati da Piranesi per avvalorare la sua ricostruzione. Non sempre però, le frasi prese in prestito vennero riportate nella loro forma originaria. In alcuni casi, come nel passaggio di Strabo, la citazione, riproposta poche pagine dopo, si contraddice. Sono piccoli mutamenti, il più importante è la sostituzione del marmo al basamento con una pietra bianca, ma l’effetto è dirompente. Il fatto storico sembra perdere il suo valore oggettivo. Ricercando nel saggio, le citazioni non combaciano, la forma descritta perde i suoi confini, i suoi dettagli, fino a rendere il testo antico opinabile quanto l’apparenza di una nuvola di fumo. I frammenti della ritrovata *Forma Urbis* (fig.16)

17. G. B. Piranesi, *Campus Martius antiquae urbis*, 1762, Roma.

18. Ibid.

19. Strabone, *Γεωγραφικά - Gheographikà* 64 a.C.-19 d.C., ed. ita., *Geografia*, 1988, BUR Rizzoli, Milano.

20. Heater Hyde Minor, *Piranesi’s lost words*, 2015, Pennsylvania State Univ Pr., Pennsylvania, da G. B. Piranesi, *Campus Martius antiquae urbis*.

rappresentano un'ulteriore dato all'interno della serie. Fu a soli ventidue anni che Piranesi si trovò a collaborare con il Nolli al rilievo della Magnifica pianta di Roma e, alla ricollocazione dei resti dell'antica planimetria. Ciò che rimaneva dell'enorme lastra di 60×43 piedi, erano nove frammenti scomposti. Fu l'abate Bellori che per primo e con più saggezza, riuscì a decifrarne la posizione all'interno della mappa e a ritrarli ordinati in un unico disegno. Allo stesso modo, la ricostruzione dell'antica lastra viene riportata nella serie del Campo Marzio piranesiano. La forma viene ritratta nella sua consistenza materica. La pianta torna ad abitare il profilo incerto del frammento. Affidato all'oscurità delle ombre, lo spessore della lastra assume la medesima potenza del disegno di cui si fa portatore. Ciò che si osserva è uno scambio in divenire dove il disegno prende forma dalla durezza del suo basamento materico. Vi è la potenza della pietra a proteggere il valore dell'immagine, il desiderio di chi, realizzando l'opera, la voleva immortale. L'illusione del marmo, permessa dalla capacità tecnica, dove ciò che si osserva non è la semplice riproposizione del dato ma la rievocazione dello spirito.

Solamente ammirando la scala degli edifici iscritti nel marmo è possibile immaginare la grandiosità di quel mondo antico.

Dalla *Forma Urbis* prende ispirazione la ricostruzione del Campo Marzio.

La tavola dell'*Ichnographia*²¹ è enorme, composta da sei fogli, raggiunge i 134×116cm (fig.17). La stampa dell'area in epoca Augustea mostra edifici di ogni scala. I monumentali colonnati del circo Flaminio si alternano al piccolo edificio, quasi nascosto nell'angolo in basso a sinistra del bordello Lupanar. Si individua facilmente il Pantheon, il Portico di Ottavia, il Colosseo, ma allontanarsi dalle forme conosciute porta a perdersi nei boschi di vie mai viste prima, ad incrociare oggetti più piccoli la cui collocazione rimane ignota alla memoria visiva. Lo spazio non coincide con la realtà, il richiamo al capriccio veneziano non è altrettanto evidente come nella serie delle *Antichità Romane*, ma il disorientamento ne ricorda gli effetti. Il passato si mostra rigenerato, le rovine che popolano informi la città vengono riportate alla completa vigoria del giorno della loro nascita.

Tutt'attorno il mondo moderno, come una pianta infestante, sembra essere stato estirpato per lasciare il posto alle architetture del passato che, prima di loro, popolavano il medesimo sedime. L'impero urbano del Campo Marzio in periodo Augusteo viene riportato in vita da Piranesi.

Non molto era rimasto a conferma del passato. Si potevano consultare solamente antiche scritture, racconti di date, di vittorie, al cui interno compariva, magari debolmente l'immagine dell'edificio. Altre volte bisognava fare affidamento agli oggetti ritrovati, il ritratto su di una moneta, piatti, vasi. Scritti, frammenti, testi antichi formano la base oggettiva del maestro su cui poggiare la sua precisa ricostruzione. Ma anche questa è un'illusione. Se le forme generali, all'interno dell'*Ichnographia*, sono mantenute, i dettagli vengono dichiaratamente alterati. Un arco monumentale incrocia la Via Lata all'altezza della *Septa Julia*, sulla facciata della Tomba dei Domitii, una scalinata sostituisce la rampa ad L e la stanza laterale.

21. G. B. Piranesi, *Campus Martius antiquae urbis*, Ibid.



fig.17
Ichnographia Campi Martii,
Campus Martius antiquae urbis, 1762

Il dato storico scricchiola nuovamente. Come una lente ormai logora, fornisce un'immagine incerta della storia, il ricordo incompleto di una forma la cui memoria è andata irrimediabilmente persa.

Una lunga diatriba venne intrapresa all'inizio del '600. Tutto ciò che la storia consegnava al presente sembrava aver perso il suo significato oggettivo. Si dubitava dei testi antichi, le cui parole variavano ad ogni trascrizione e traduzione che, susseguitesi durante i secoli, ne aveva permesso la salvezza. Le forme e i materiali di un medesimo edificio non cambiavano nei numerosi trattati dell'antichità che si potevano consultare e, il dubbio rimane perfino confrontando le diverse edizioni riviste di un unico saggio. Nel libro *Piranesi's lost words* viene raccontata la coraggiosa proposta di Jean Hardouin secondo cui:

Quasi tutti i testi antichi erano falsi creati da una banda di astuti italiani nel 1300²²

Pur mantenendo un maggior grado di attendibilità, i ritrovamenti materiali non venivano sempre considerati oggettivi. Un'iscrizione poteva essere smentita da una moneta, un piatto, o dalle stesse rovine sopravvissute.

Se dal frammento non è possibile risalire ad un'immagine globale del passato, vi è però qualcosa che permane integro in ogni forma sopravvissuta, il cui significato può essere ancora ritrovato. Il pensiero che giace all'interno ogni oggetto si mostra, a chi è in grado di coglierlo, anche se ciò che si osserva risulta incompleto.

La verità dell'arte sopravvive nei luoghi più piccoli delle forme che riescono ancora a raccontarci il loro significato. Ciò che rimane nelle linee scolpite di una lastra non è solo il dato oggettivo parzialmente scomparso, ma il pensiero che ha dato forma all'immagine.

È il tentativo di rievocare i valori dell'arte romana che porta Piranesi a ricostruire l'antica pianta del Campo Marzio. Ciò che non è pervenuto, gli spazi vuoti fra i frammenti, vengono completati dall'immaginazione del maestro che mostra di averne compreso il pensiero. Poggiato sull'analisi del residuo storico, il processo creativo si appropria delle sue forme per adattare al desiderio della memoria. Non è l'oggettiva ricostruzione di un passato ormai perduto ad essere rappresentata, ma la potenza dello spirito immortale di cui ogni frammento si fa portatore.

La tecnica ritrova nell'illusione uno strumento di rappresentazione del pensiero.

I confini vengono allargati per permettere al disegno di comprendere la striscia della riva sinistra della città. Nell'incisione piranesiana, il Campo Marzio assume le sembianze dell'antica *Forma Urbis*. La tecnica romana dell'iscrizione su di un materiale lapideo, viene riportata sul foglio attraverso il processo dell'acquaforte. L'illusione del frammento marmoreo prende forma nella lastra di rame dell'incisore.

La moderna tecnica divulgativa dell'incisione assume le sembianze della sua antenata, sostituendosi ad essa allo stesso tempo, mostrandosi in grado di svolgere il medesimo com-

22. Heater Hyde Minor, *Piranesi's lost words*, Ibid., trad. dell'autore: «almost all ancient texts were forgeries created by a band of wily Italians in the 1300»

pito assegnatole. Il disegno ritrae l'oggetto con i bordi danneggiati dal tempo, sorretto da grappe il cui scopo è di mantenere l'integrità della forma al suo posto, forse ancorata ad un muro. L'illusione dell'ombra determina una percezione tridimensionale dell'oggetto. Un nero netto riempie la tavola nei punti dove la luce sembra non toccare la lastra. Ulteriori forme sono adagiate sulla pianta marmorea, anch'esse producono ombra, anch'esse illudono chi osserva.

le nostre mani toccano la carta, ma i nostri occhi accettano la pietra²³

La rievocazione del passato assume un valore morale. Rappresentando la ricostruzione fantastica del Campo Marzio sotto le sembianze dell'antica lastra marmorea, Piranesi accomuna le due forme come portatrici del medesimo pensiero.

La tecnica dell'incisione aiuta ad una trasposizione visiva del concetto intellettuale.

L'illusione della forma mostra un presente capace di risuscitare gli antichi valori del passato, di tornare ad essere nuovamente la sua naturale prosecuzione.

Lo studio del frammento è salvaguardia delle conoscenze, forma intangibile quindi illusoria, attraverso il pensiero, tecnica della memoria.

Il Campo Marzio piranesiano appare come un ingranaggio perfetto, utopico. Il passato dialoga con il presente nell'immaginifica pianta progettata da Piranesi, ma la lingua utilizzata è appunto la stessa. Vi è il comune tratto utilizzato nell'incisione ad amplificare la continuità del pensiero fra il passato e il presente.

La rappresentazione dello spazio nei luoghi in cui nessun frammento è sopravvissuto, diviene un'opportunità per l'architetto di mostrare la potenza di un ideale ritrovato dallo studio e applicato ad un'architettura moderna. Sembra interessante riportare la lettura del Campo Marzio da parte di John Wilton Ely.

“Sconcertante” come una dichiarazione del credo artistico di Piranesi, e una chiamata alle armi rivolta ai suoi colleghi architetti²⁴

Non è l'oggettività dello spazio ad essere rappresentata nel Campo Marzio piranesiano, ma la precisa rievocazione dello spirito di cui il frammento si fa portatore.

Dallo studio delle rovine Piranesi trova ispirazione per la sua fantastica immaginazione. Riprogettare il passato è un po' come progettare un Universo parallelo.

ho bisogno di produrre grandi idee, e credo che se mi si ordinasse di progettare un nuovo Universo sarei talmente matto da farlo²⁵

23. Heater Hyde Minor, *Piranesi's lost words*, Ibid., trad. dell'autore: «our hands touch paper, but our eyes take in stone»

24. John Wilton Ely, *Piranesi*, 1988, Arts Council of Great Britain, ed. ita., *Piranesi*, 1994, Mondadori Electa, Milano, trad. dell'autore: «“bewildering” as a statement of Piranesi's artistic credo and a call to arms directed at his fellows architects»

25. John Wilton Ely, *Piranesi*, Ibid.

All'incisione Piranesi non attribuiva solo una qualità estetica necessaria alla vendita, ma di conoscenza: rappresentare la rovina nella sua monumentalità, ricopiare il passato così da non dimenticarne le forme.

Più di mille incisioni vennero realizzate dall'architetto veneziano a tale intento. Pur firmandosi architetto veneziano realizzò solamente la facciata della chiesa di Santa Maria del Priorato, dedicando la sua vita allo studio delle rovine.

che non sia il momento di costruire ma piuttosto di disegnare²⁶

Alla lastra Piranesi associava un ruolo profetico. La scelta della tecnica coincideva con il necessario raggiungimento dei più precisi particolari.

Vi era meraviglia solo nell'osservare le tavole su cui il maestro ritraeva le rovine. I disegni venivano stampati su fogli enormi per permettere una maggior comprensione alla lettura, 40×50 cm contro le più usate 12×18cm. Alle vedute Piranesi affianca precisi rilievi geometrici, piante prospettive, dettagli delle decorazioni, materiali e supposizioni sulle tecniche di montaggio utilizzate.

Una passione per le fondazioni, derivatagli dal veneziano impiego presso il Magistero delle Acque, lo spingeva a ritrarre le parti più difficili e nascoste delle rovine, associandovi il merito di ciò che, sostenendo il passato, sosteneva anche gli ideali di cui si faceva portatore. Il rame, utilizzato per le incisioni, permetteva di produrre più volte il medesimo disegno, rendendolo condivisibile e, si poteva sperare, che non tutte le copie sarebbero andate perse, annullando così il loro compito divulgativo.

Tre mesi dopo l'uscita della serie delle *Antichità Romane*, venne annunciato che duecento copie si trovavano disponibili in vendita per le vie di Parigi. L'uscita del catalogo fu menzionata nella *Philosophical Transaction* pubblicata nel 1757 dalla *Royal Society*. In Prussia, un amico intimo di Winklemann chiese un'opinione allo storico tedesco sull'opera dell'incisore veneziano ricevendo come risposta il preciso prezzo dell'opera, 30 zecchini, e un piccolo commento riguardo il prezzo eccessivo.

Fu nel *Diario Ordinario*, ufficioso giornale della corte papale, che l'opera di Piranesi venne pubblicizzata per la prima volta, il 15 Maggio 1756. Chi giungeva a Roma non poteva perdersi lo spettacolo del suo negozio a palazzo Tomati, a pochi passi dalla scalinata in Piazza di Spagna. Stupefatto dalla sua visione il commerciante di antichità e banchiere inglese Thomas Jenkins scriveva entusiasta al suo cliente di Lancashire.

La casa del Cavaliere è veramente la cosa più curiosa che mai fu vista..²⁷

Pietre colorate giacevano sparse sul pavimento. Trentasei opere punteggiavano la strada poiché non tutte trovavano spazio all'intero delle sale.

26. G. B. Piranesi, *Antichità romane de' tempi della repubblica, e de' primi imperatori*, Ibid.

27. Heater Hyde Minor, *Piranesi's lost words*, Ibid., trad. dell'autore: «The Cavalier's house is really the most Curious thing that Ever was Seen..»

La colonna Traiana appariva smontata negli ottantasei calchi in gesso delle sue parti lungo il corridoio del negozio (fig.18). Opere antiche riempivano lo spazio assieme agli oggetti prodotti dalla fantasia del maestro. Non sempre era facile acquistare un articolo, seppur in vendita. Nella stessa lettera Thomas Jenkis riportava il restio con cui il maestro si staccava malvolentieri dai suoi frammenti.

Nonostante ciò ho ragione di credere senza essere un prestigiatore che il Cavalier è tanto sanguigno da essere tentato come mai una vecchia signora doveva essere violentata²⁸

Nello steso palazzo, al piano superiore, vi era l'abitazione di Piranesi. Il giorno della sua morte, 9 Novembre 1778, tutta la famiglia sedeva accanto al letto del moribondo.

Nei dolori alla vescica che da decenni lo tormentavano si erano fatti più forti e una vita di trascurata alimentazione aveva reso l'uomo più debole dell'anima che portava al suo interno. Il figlio Francesco propose di chiamare un medico risvegliando lo spirito del uomo che, in preda alla follia che colpisce il corpo prima della morte, parlò al posto di Piranesi.

Così, è stato osservato che l'uomo, al momento della sua dipartita, parla e ragiona esageratamente di se stesso: l'anima comincia a sentirsi libera dai vincoli del corpo e a ragionare di se stessa come conviene, a discutere imperiosamente della propria immortalità²⁹

Si fece avvicinare il suo libro della storia romana di Tito Livio, ed affermò : «credo solo in lui».

Così facendo, rifiutava per l'ultima volta la scienza illuministica che poco credeva alla potenza dell'anima, e l'aiuto dei familiari, i quali, era convinto lo volessero avvelenare.

Una volta saputo della morte, i disegni che nei negozi di Parigi e Venezia era stati venduti tornarono sotto forma di una cesta ricolma di monete di tre valute differenti. Un altro tesoro, assieme a quello che i figli, disperati, dovettero cercare a lungo poiché, prima di morire, Piranesi lo diede da nascondere.



fig.18
G.B.Piranesi
*Trofeo o sia magnifica
colonna ...*
1770

28. Heater Hyde Minor, *Piranesi's lost words*, Ibid., trad. dell'autore: «Notwithstanding this i have reason to believe without being a conjurer that the Cavalier is as a sanguine to be tempted as ever an old lady was to be ravished»

29. J.L.Borges, *El Libro de sueños*, 1976, Buenos Aires, Torres Agüero, ed. ita., *Libro di sogni*, 2015, Adelphi, Milano, da Joseph Addison, in *The Spectator* n.487, 1712.



Angelica Kauffmann,
ritratto di G. B. Piranesi
mentre osserva pensieroso l'opera del Campo Marzio
Victoria and Albert Museum

bibliografia

- **Augé M.**, *Le temps en ruines*, 2003, Galille, Parigi, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, 2004, Bollati Boringhieri, Torino.
- **Bachelard Gaston**, *La poétique de l'espace*, 1957, Les Presses universitaires de France, Parigi, ed.it. Trad. E.Catalano, *La poetica dello spazio*, 2006, Dedalo, Bari.
- **Barbanera Marcello**, *Relitti riletti, Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, 2009, Torino, Bollati Boringhieri.
- **Baudelaire Charles**, *Les Fleurs du mal*, 1857, Auguste Poulet-Malassis, Parigi, ed.ita. Trad. Giorgio Caproni, *I fiori del male*, 2008, Marsilio, Venezia.
- **Benjamin Walter**, ed.it.Trad. Renato Solmi, *Angelus Novus*, 2014, Einaudi, Torino.
- **Benjamin Walter**, *Über Haschisch*, 1972, Suhrkamp Verlag, Francoforte, ed. ita. Trad. Giorgio Backhaus, *Sull'haschisch*, 2010, Giulio Einaudi Torino.
- **Benn Gottfried**, *Gesammelte Werke*, Limes Verlag, Monaco, ed. ita. Trad. Luciano Zagari, *Lo smalto sul nulla*, 1992, Adelphi, Milano.
- **Bianconi Giovanni Ludovico**, *Elogio storico del cavaliere Giovanni Battista Piranesi, Celebre antiquario ed incisore di Roma*, in Idem, *Opere del consigliere Gian Lodovico Bianconi bolognese, ministro della corte di Sassonia presso la Santa Sede*, volume II, Milano nella tipografia de' Classici italiani, per la prima volta pubblicato nell'*Antologia Romana* del 1779, ed. a cura di Carmelo Occhipinti.
- **Biraghi Marco**, *Storia dell'architettura Contemporanea*, 2008, Einaudi, Torino.
- **Borges J. L.**, *El Libro de sueños*, 1976, Buenos Aires, Torres Agüero, ed. ita., *Libro di sogni*, 2015, Adelphi, Milano.
- **Borges J. L.**, *Ficciones*, 1956, Emecé Editores, Buenos Aires, ed. ita., *Finzioni*, 2014, Giulio Einaudi editore, Torino.
- **Branca Vittore**, *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, 1967, Sansoni, Venezia.
- **Brusatin Manlio**, *Arte della Meraviglia*, 1986, Einaudi, Torino.

- **Brusatin** Manlio, *Venezia nel '700: stato, architettura, territorio*, 1980, Einaudi, Torino.
- **Buonicontri** Francesca, *Architettura contemporanea e tracce urbane ed architettoniche dell'antico*, Università degli studi di Napoli Federico II, Dottorato di ricerca in composizione architettonica XXIV ciclo.
- **Calasso** Roberto, K, 1996, Adelphi, Milano.
- **Calvino** Italo, *Le città Invisibili*, 2013, Mondadori, Milano.
- **Canal** Giovanni Antonio detto Canaletto, *Vedute altre prese dai luoghi, altre ideate*, 1743, Venezia.
- **Carlevaris** Luca, *Le Fabriche, e Vedute di Venetia*, 103, Venezia.
- **Cioran** Emil, *Histoire et utopie*, 1960, Editions Gallimard, Parigi, ed. ita, *Storia e utopia*, 1982, piccola biblioteca Adelphi, Milano.
- **Cochin** Charles-Nicolas, *Voyage d'Italie*, 1758.
- **Consoli** G. P., *Architecture and History: Vico, Lodoli, Piranesi*, Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes, Vol. 4, The Serpent and the Stylus: Essays on G. B. Piranesi (2006), pp. 195-210.
- **Dal Co** F., *Storia dell'architettura italiana, il settecento*, 2000, Electa, Milano.
- **De Montfaucon** Bernard, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, 1719, Parigi.
- **De Quincey** Thomas, *Confessions of an English opium-eater*, 1823, Taylor and Hessey, Londra, ed. ita. Trad. Filippo Domini, *Confessioni di un oppiomane*, 1973, Einaudi, Torino.
- **Di Martino** Enzo, *Piranesi e il suo tempo*, in rif. al saggio di Roberto Sanesi, 1998, CAastello di Gorizia, *Piranesi, o l'organizzazione dell'ambiguità*.
- **Dostoevskij** Fëdor, *Zapiski iz podpol' ja*, 1864, ed. ita., *Memorie dal sottosuolo*, 2003, Mondadori, Milano.
- **Durand** Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960, Allier, Grenoble, *Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, 2009, Edizioni Dedalo, Bari.
- **Ely** John Wilton, *Piranesi*, 1988, Arts Council of Great Britain, ed. ita., *Piranesi*, 1994, Mondadori Electa, Milano.
- **Focillon** Henri, *Giovan Battista Piranesi, Le Carceri*, 2011, Absondita, Carte d'artista, Torino.
- **Focillon** Henri, *Giovan Battista Piranesi*, 1918, Henri Laurens, Parigi, ed. it. Trad. Giuseppe Guglielmi, *Giovan Battista Piranesi*, 1967, Alfa, Bologna.
- **Freud** Sigmund, *Caducità*, 1915, volume 8, OSF, Boringhieri, Torino, 1989, pp 173-176.
- **Hauteccœur** Louis, *Mystique et architecture : symbolisme du cercle et de la coupole*, 1954, A. Et J. Picard Et, Parigi, *Mistica e Architettura*, 2006, Bollati Boringhieri, Torino.
- **Hendrix** J., *Architectural forms and philosophical structures*, 2003, Peter Lang, New York.
- **Hersey** George, *The lost meaning of classical architecture*, 1988, MIT Press, ed. ita., *Il significato nascosto dell'architettura classica*, 2001, Bruno Mondadori, Milano.
- **Hoffmann** E. T. A., *Racconti Notturni*, 2017, Einaudi, Torino.
- **Huxley** Aldous, *Prisons; with the "Carceri" etchings by G.B. Piranesi*, 1949, Trianon Press, Londra.
- **Hyde** Minor Heater, *Piranesi's lost words*, 2015, Pennsylvania, Pennsylvania State Univ Pr.
- **Kafka** Franz, *Das Schloß*, 1926, Kurt Wolff, Monaco, ed. ita. Trad. A. Rho, *Il castello*, 2007, Mondadori, Milano.
- **Kafka** Franz, *Der Prozeß*, 1925, Die Schmiede, Berlino, ed.it.Trad. Primo Levi, *Il processo*, 2014, Einaudi, Torino.
- **Kafka** Franz, *La metamorfosi e tutti i racconti*, 2007, Newton Compton editori, Roma.
- **Kaufmann** Emil, *Architecture in the age of reason. Baroque and Post-baroque in England, Italy, and France*, 1955, The President and Fellows of Harvard College, ed.ita. Trad. Renato Pedio, *L'architettura dell'Illuminismo*, 1991, Giulio Einaudi editore, Torino.

- **Koolhaas** Rem, *Junkspace*, 2006, Quodlibet, Macerata.
- **Kundera** Milan, *L'ignoranza*, 2001, Adelphi, Milano.
- **Lodoli** Carlo, *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 1786, stamperia Pagliarini, Roma.
- **Lo Gatto** Ettore, *Russi in Italiaa: dal secolo XVII ad oggi*, 1971, Roma, Editori riuniti.
- **Melville** Herman, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, 1876, G.P. Putnam's Sons, New York, ed. ita. Trad. Ruggero Bianchi, *Clarel: poema e pellegrinaggio in terrasanta*, 1999, Einaudi, Torino.
- **Melville** Herman, *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, 1853, Putnam's Magazine, New York, ed. ita. Trad. E. Giachino, *Bartleby lo scrivano*, 2006, Einaudi, Einaudi.
- **Melville** Herman, *I and My Chimney*, 1856, ed. ita. Trad. F. Brea, *Io e il mio camino*, 2009, Mattioli 1885, Parma.
- **Melville** Herman, *Mardi, and a Voyage Thither*, 1849, Harper e Brothers, New York.
- **Melville** Herman, *Moby-Dick; or, The Whale*, 1851, New York, Harper e Brothers, Publishers, ed. ita. Trad. Cesare Pavese, *Moby dick o la balena*, 1994, Milano, Adelphi.
- **Melville** Herman, *The Happy Failure*, 1854, Harper e Brothers, New York.
- **Melville** Herman, *Typee*, 1846, New York, Wiley and Putnam.
- **Murray** Peter, *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome*, 1971, Thames and Hudson.
- **Nicolini**, Fausto "Giambattista Vico e Ferdinando Galiani." *Ricerca storica* (9.I. 1918), *Giornale Storico della Letteratura Italiana*.
- **Overbeck** Bonaventura, *Degli avanzi dell'antica Roma*, 1739.
- **Panza** Pierluigi, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento : dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, 1990, Milano, F. Angeli.
- **Pane** Roberto, *Architettura e arti figurative*, 1948, Neri Pozza Venezia.
- **Panza** Pierluigi, *Piranesi Architetto*, 1998, Milano, Guerini studiosi.
- **Pinto** John A., *Speaking Ruins, Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome*, Michigan, The University of Michigan press.
- **Piranesi** G. B., *Antichità romane de' tempi della repubblica, e de' primi imperatori*, 1754, Roma.
- **Piranesi** G. B., *Campus Martius Antiquae Urbis*, 1762, Roma.
- **Piranesi** G. B., *Carceri d'invenzione*, 1761, Roma.
- **Piranesi** G. B., *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia, e Toscana, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto*, 1769, Bouchard e Gravier, Roma.
- **Piranesi** G. B., *Invenzioni capricci di carceri all'acqua forte datte in luce da Giovanni Buzard in Roma mercante al Corso*, 1745, Bouchard, Roma.
- **Piranesi** G. B., *Parere sull'architettura, Protopiro e didascalò, ovvero, il confronto fra le ragioni di verità scientifica con i diritti di varietà fantastica*, 1765, Roma.
- **Piranesi** G. B., *Prima parte di Architetture e Prospettive*, 1743.
- **Piranesi** G. B., *Varie Vedute di Roma*, 1748, Roma.
- **Piranesi** G. B., *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*, 1778, Roma.
- **Platone**, *Simposio*, 1979, Adelphi, Milano.
- **Poe** Edgar Allan, *The Man of the Crowd*, 1840, Burton's Gentleman's Magazine and Atkinson's Casket, United States, ed. it. Trad. Giorgio Manganelli, in *I racconti*, 2014, Einaudi, Torino.
- **Praz** Mario, *Gusto neoclassico*, 1990, Milano, BUR Rizzoli.
- **Praz** Mario, *La filosofia dell'arredamento : i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dell'antica Roma ai nostri tempi*, 1964, Milano, Longanesi.
- **Rykwert** Joseph, *The dancing column. On order in architecture*, 1996, Mit Pr, Massachusetts, ed.

- ita., *La colonna danzante*, 2010, libri Scheiwiller, Milano.
- **Rykwert** Joseph, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, Mit Pr, 1962, Massachusetts, ed. ita., *La casa di Adamo in Paradiso*, 1991, Adelphi, Milano.
 - **Rowe** Collin, *The Architecture of good intentions*, 1994, Academy Editions Ltd, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, 2005, Pendragon, Bologna.
 - **Scott** Geoffrey, *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste (Classical America Series in Art and Architecture)*, Boston And New York Houghton migglin Company, 1914, *L'architettura dell'Umanesimo*, 1993, Dedalo libri.
 - **Sebald** W. G., *Le promeneur solitaire Zur Erinnerung an Robert Walse* dalla raccolta *Logis in einem Landhaus*, 1998, Random House, New York, ed. ita., *Il passeggiatore solitario*, 2006 Adelphi, Milano.
 - **Simmel** Georg, «Die Ruine», in *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Klinkhardt, Leipzig 1911, *La rovina*, ed. ita Trad. Gianni Carchia in *Rivista di Estetica*, 8, 1981.
 - **Stevenson** R. L., *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Longmans, Green and Co. 1886, ed. ita., *Lo strano caso del Dottor Jekyll e di Mr. Hyde*, 2013, Feltrinelli, Milano.
 - **Strabone**, *Γεωγραφικά - Gheographikà* 64 a.C.-19 d.C., ed. ita., *Geografia*, 1988, BUR Rizzoli, Milano.
 - **Summerson** J., *"The Classical Language of Architecture"*, 1963, MIT Press, trad. it. *"Il linguaggio classico dell'architettura"*, , 1971, Einaudi, Torino.
 - **Tafuri** Manfredo, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, 1980, Einaudi, Torino.
 - **Manfredo** Tafuri, *Progetto e Utopia: architettura e sviluppo capitalistico*, 1973, Laterza, Bari.
 - **Tortora** G., *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma 2006.
 - **Valéry** Paul, *Eupalinos o l'architetto*, 2010, Mimesis, Estetica e Architettura, Milano.
 - **Vidler** Anthony, *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely*, 1992, The MIT press, Massachusetts, ed. ita., *Il perturbante dell'architettura : saggi sul disagio nell'età contemporanea*, 2006, Einaudi, Torino.
 - **Walpole** Horace, *The Castle of Otranto*, 1764, Londra, William Bathoe, ed. ita. Trad. Mario-Praz, *Il castello di Otranto*, 2007, Milano, BUR Rizzoli.
 - **Walsler** Robert, *Jacob von Gunten. Ein Tagebuch*, 1909, Bruno Cassirer, Berlino, ed. V ita. Trad. Emilio Castellani, *Jakob Von Gunten*, 1970, Adelphi, Milano.
 - **Wittkower** Rudolf, *Piranesi's "Parere su L'Architettura"*, *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, No. 2 (Oct., 1938), pp. 147-158.
 - **Yourcenar** Marguerite, *The dark brain of Piranesi and other essay*, 1985, Farrar, Straus & Giroux, New York, ed. it. Trad. F. Ascari, *La mente nera di Piranesi*, 2016, Pagine d'Arte, Ticino, Svizzera.

filmografia

- **Antonioni** Michelangelo, *L'eclisse*, 1962
- **Fellini** Federico, *Otto e mezzo*, 1963
- **Ōtomo** Katsuhiro, *Akira*, 1988
- **Pasolini** Pier Paolo, *Le mura di Sana'a*, 1973, Yemen-Italia.
- **Ridley** Scott, *Blade Runner*, 1982, Stati Uniti.
- **Rintarō**, Yoshiaki Kawajiri, Katsuhiro Ōtomo, *Manie Manie*, 1987, Giappone.
- **Satoshi** Kon, *Perfect Blue*, 1997, Rex Entertainment, Madhouse, Giappone, gen. Anime, distr. Ita. Yamato Video.
- **Satoshi** Kon, *Paprika, sognando un sogno*, 2006, Giappone.
- **Tarkovskij** Andrej Arsen'evič, *Nostalghia*, 1983, Italia.
- **Wenders** Wim, *Der Himmel über Berlin, (Il cielo sopra Berlino)*, 1987 Berlino.

