Politecnico di Milano
Scuola di Architettura e Società
Corso di Laurea Magistrale in Architettura
AA. 2013/14

Gregorio Pecorelli

matricola: 782011

Antichità Analoga

Progetto di Mostra sulla cultura antiquariale romana del XIX secolo

De transfiguratione Campi Martii Antiquae Urbis apud Maxentii Villam ad tertium lapidem Appia Via

Relatore:
Prof. Pier Federico Caliari

Correlatori:
Prof. Francesco Leoni
Prof. Michele Vaudetti

Indice

Abstract pag. 6

I - Roma e l'archeologia alla metà del XVIII secolo pag. 16

II - Il restauro nella Roma del settecento pag. 24

III - L'artista come archeologo pag. 32

IV - Gli antiquari e le scoperte topografiche pag. 80

V - Controversie e dibattiti culturali pag. 102

VI - La lettura della Magnificenza politico-civile pag. 152

VII - La difesa del Cattoliceso durante la querelle greco-romana pag. 164

VIII - Piranesi e Vico. Arte e civiltà pag. 172

IX - L'interpretazione tafuriana dell'opera di Piranesi pag. 176

X - Il progetto dell' esposizione pag. 182

disegni e foto di progetto pag. 210

Bibliografia pag. 226

Indice delle Illustrazioni

1 *Le antichità Romane (1754) - Tomo* III, *tav.* V *Giovanni Battista Piranesi.* pag. 18

2 *Statua colossale dell'Imperatore Costantino.* IV *sec. Palazzo dei Conservatori. Roma.* pag. 20

3 *Piramide di Cajo Cestio. Gli Antichi Sepolcri (1697). Pietro Santi Bartoli.* pag. 23

4 *Busto di Caracalla (212-217). Musei Capitolini, Roma.* pag. 26

5 *Antinoo Albani, con Andreas Christian Hviid che punta il restauro (1780). Jean Grandjean. Rijksmuseum, Amsterdam* pag. 28 pag. 29

6 *Alinari. Busto dell'imperatore Adriano. Firenze, Galleria degli Uffizi.*

7 *L'imperatore Commodo come Ercole (1592). Hendrick Goltzius.* pag. 34

8 *La Piramide di Giza, basata sui racconti dei viaggiatori. Sphinx Mystagoga (1676). Athanasius Kircher.* pag.37

9 *Galleria di pittore con viste di Roma moderna (1757). Giovanni Paolo Pannini.* pag. 39

10 *Galleria di quadri con viste dell'antica Roma (1758). Giovanni Paolo Pannini.* pag. 41

11 *Le antichità Romane (1754) - Tomo* I, *tav.* LXXV *Giovanni Battista Piranesi.* pag. 44

12 *Della Magnificenza ed architetttura de' Romani (1761) - tav.* XXX *Giovanni Battista Piranesi.* pag. 47

13 *Trofeo o sia Magnifica Colonna (1775) - tav.* VII *Giovanni Battista Piranesi.* pag. 49

14 *Le antichità Romane (1754) - Tomo* II, *tav.* II *Giovanni Battista Piranesi.* pag.53

15 *Le antichità Romane (1754) - Tomo* III, *tav.* II *Giovanni Battista Piranesi.* pag. 58

16 *Le antichità Romane (1754) - Tomo* IV, *tav.* XXIX *Giovanni Battista Piranesi.* pag. 62

17 *Vestigij del circo di Caracalla Vicino alla via Appia et chiesa di S. Bastiano (1604). Etienne Du Pérac.* pag. 64

18 *Scenografia di Quattro templi antichi (1776) - tav.* XXI *Giovanni Battista Piranesi.* pag. 68

19 *Rovine romane con figure (1739). Giovanni Paolo Pannini.* pag. 73

20 *Roma (1551). Leonardo Bufalini.* pag. 84

21 *Dettaglio della Forma Urbis Romae (1553). Pirro Ligorio.* pag. 89

22 *Pianta di Roma (1593). Antonio Tempesta.* pag. 92

23 *Pianta di Roma (1748). Giovanni Battista Nolli.* pag. 97

24 *Via del Corso, l'antica Via Lata, rilevata dal Nolli nel 1748 (sinistra), ed* pag. 100

immaginata dal Piranesi nel 1762 per il Campo Marzio (destra).
25 Prima parte di Architettura e Prospettive (1743) - tav. IV *Giovanni Battista Piranesi.* *pag. 106*
26 Differents vues de Pesto (1777) - tav. III *Giovanni Battista Piranesi* *pag. 112*
27 Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre di M. Mariette fantasia architettonica *pag. 115*
28 Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi (1778) - Tomo II *tav.* XXX *Giovanni Battista Piranesi* *pag. 119*
29 Trofeo di Ottaviano Augusto (1753). Giovanni Battista Piranesi. *pag. 126*
30 Prima parte di Architettura e Prospettive (1743) - tav. II *Giovanni Battista Piranesi.* *pag. 131*
31 Pianta di Ampio Magnifico Collegio (1750-51). Giovanni Battista Piranesi. *pag. 134*
32 Schizzo per Architettura d'invenzione. Giovanni Battista Piranesi. *pag. 137*
33 Prima parte di Architettura e Prospettive (1743) - tav. XVI *Giovanni Battista Piranesi.* *pag. 139*
34 Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre di M. Mariette dettaglio di fantasia architettonica *pag. 143*
35 Casa Museo di John Soane, sezione del Dome (1808). Sir John Soane. *pag. 147*
36 Schizzo di Circo d'invenzione. Giovanni Battista Piranesi. *pag. 154*
37 Della Magnificenza ed architettura de' Romani (1761) - tav. IX *Giovanni Battista Piranesi.* *pag. 158*
38 Della Magnificenza ed architettura de' Romani (1761) - tav. LI *Giovanni Battista Piranesi.* *pag. 161*
39 Parte del Foro Romano e Monte Capitolino col tempio di Giove (1827). Luigi Rossini. *pag. 163*
40 Pianta dell'antica San Pientro con la presente Basilica (1570). Tiberio Alfarano. *pag. 167*
41 Prima parte di Architettura e Prospettive (1743) - tav. XXII *Giovanni Battista Piranesi.* *pag. 174*

Indice delle Illustrazioni

42 Ichnographia Campii Martii Antiquae Urbis (1762). Giovanni Battista Piranesi. *pag. 178*

43 Analisi geometrica. Il Campo Marzio di G. B. Piranesi (1956). Vincenzo Fasolo. *pag. 180*

44 Scena par angolo (1711). Ferdinando Galli da Bibiena. *pag. 181*

45 Ipotesi ricostruttiva della Via Appia. Luigi Canina. *pag. 186*

46 Boulevard of the history of architecture (1970). Hans Dieter Schaal. *pag. 190*

47 La Città Analoga (1976). Aldo Rossi. *pag. 194*

48 Axonometric projections of a series of monumental figures from the zone outside the walls. Piranesi's "Campo Marzio"- An Experimental Design (1989). Stan Allen. *pag. 196*

49 The Piranesi Variations (2012). Peter Eisenman. *pag. 198*

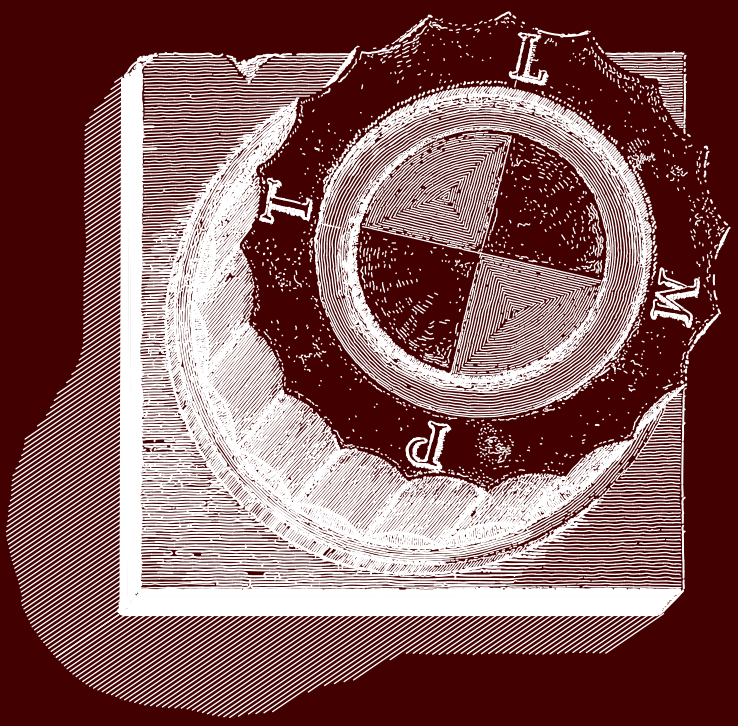
50 Janet M. Peck Painted Pictorially: La Regina Della Vista Dolores (1937). Achilles Gildo Rizzoli. *pag. 200*

51 Collage (1940). Bruno Munari. *pag. 202*

52 Perspectivae Pictorum atque Architectorum (1709). Andrea Pozzo. *pag. 205*

53 Rappresentazione lignea del San Carlo alle Quattro Fontane, Lugano (1999). Mario Botta. *pag. 207*

Abstract



Il settecento romano fu un periodo estremamente importante per lo studio e lo sviluppo dell'architettura, delle arti plastiche e figurative grazie alla riscoperta delle antichità. Roma fu meta prediletta dei Gran Tour di aristocratici, intellettuali ed artisti provenienti da tutta Europa. Grazie a queste particolari condizioni fu a Roma che antiquari e collezionisti permisero la nascita dell'archeologia e del restauro. Queste discipline, intese non ancora scientificamente, erano esercitate da individui che cercavano di saldare studi artistico-archeologici a quelli storici e giuridico-morali. L'antiquario era dunque artista, scienziato, collezionista, ma, in primis, erudito e uomo di lettere. Lo studio delle antichità condizionò inoltre anche lo sviluppo della topografia, grazie alla ricerca approfondita che si fece sulla città di Roma, città estremamente complessa dal punto di vista orografico e stratigrafico. Come ha efficacemente sintetizzato Pierluigi Pansa, "Di fronte alla dilagante passione per il passato, il collezionismo, il restauro e le connesse interpretazioni-travisamenti dei reperti diventano il mezzo per la manifestazione di sé e del proprio gusto: un gusto da antiquari, cioè da accumulatori". Prima del XVIII *secolo, tutta l'antichità greco- romana era vista en bloc, come un unicum. L'espansione del repertorio del classico, grazie alle riscoperte di Paestum ed Agrigento, di Pompei ed Ercolano, e dei siti del mediterraneo orientale, portò a dei fortissimi mutamenti alle prospettive culturali dell'epoca. Il ruolo importante delle arti figurative nella società del* XVIII *secolo non basta a spiegare l'intensità della controversia che allora si svolse fra "greco" e "romano". Era in corso infatti fra dotti e filosofi d'Europa, nelle accademie e nelle corti, uno scontro fra gli ideali "romani" e quelli*

"greci" della moralità e del costume, mentre si sviluppava la ricerca di nuove fonti di ispirazione etica e pedagogica. La cosiddetta querelle greco-romana divampò come un vero e proprio acceso dibattito culturale internazionale, coinvolgendo personalità di spicco come Bottari, Mariette, Piranesi e Winckelmann, che sostenevano la superiorità dell'arte greca su quella romana, o viceversa. Le tesi sostenute dagli antiquari romani, messe in disparte per il dilagare delle teorie illuministe, vennero rapidamente dimenticate, e l'arte romana ebbe una rivalutazione solo a partire dal 1900 grazie agli studi di Wickhoff e Riegl. La cultura antiquariale intera fu sconfitta, e con essa un progetto politico- culturale appoggiato da numerosi ecclesiastici ed intellettuali sulla "specificità" e sui valori della civiltà italica di derivazione etrusco-romana. Un'idea di filosofia della storia sostenuta dal Piranesi, ed ideata da Gianbattista Vico nella sua Scienza Nuova, perse rilevanza spazzata via dall'enorme influenza che ebbero scritti di teorici del calibro di Winckelmann.

Il mio lavoro di tesi parte da questo scenario, quello dalla sconfitta della grande utopia antiquariale, quello del Settecento dimenticato. Ho dunque cercato di ideare un progetto di esposizione utopica su come gli intellettuali romani, in testa Giovanni Battista Piranesi, abbiano contribuito allo sviluppo dell'architettura, del restauro e dell'archeologia, della topografia e della storia dell'arte, in preda alla "febbre" della riscoperta dell'antico nella Roma di metà settecento. Tra il II *e* III *miglio della via Appia, nell'area compresa fra la Villa imperiale di Massenzio ed il Castrum Caetani con il mausoleo di Cecilia Metella, prende forma un allestimento effimero costituito da una sequenza di padiglioni diffusi lungo i resti*

dell'Appia antica, a dialogare con l'orografia e le rovine presenti in loco. Questo, per comprendere il valore culturale della rovina e far esperienza del significato del paesaggio sublimato dai vedutisti settecenteschi come il Mengs o il Pannini. I padiglioni, svisceranti differenti aspetti dell'universo degli antiquari settecenteschi, espongono reperti scoperti a Roma fino al XVIII *secolo, o provenienti dall'Appia. Si vuole esporre il prodotto di questa cultura del settecento romano, riassemblando le collezioni del tempo, mostrando i lavori dei primi celebri restauratori (il caso di Bartolomeo Cavaceppi), le imprese editoriali che documentavano i nuovi progressi archeologici e topografici. Fondamentali sono i prodotti d'arredo che anticiperanno l'eclettismo ottocentesco e nascita dell'egittologia, nonché "vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi". I padiglioni sono stati generati partendo da piante presenti nell'Ichnographia Campi Martii antiquae urbis di Piranesi del 1762, e sviluppati in alzato in modo che potessero rappresentare la pietrificazione delle tesi romane durante la querelle. L'impianto dell'allestimento fa spazio alla paratassi, al bricolage, alla citazione travisata, alla frammentazione, alla cannibalizzazione della forma. La composizione è data da sovrapposizione di mondi artistici "ontologicamente diversi", da un pluralismo eclettico delle forme iconografiche a favore di una di sincretismi allucinatori. Questa rimemorazione, rimette in gioco i fondamenti della sintassi e della semantica architettonica attraverso il travisamento della storia, il gioco di scarti o, come nel caso di Piranesi, attraverso la ricomposizione creativa dei lacerti dell'antichità.*

Il primato della retorica sulla logica, il gioco, la "differenza estetica", la messa in

opera dello spettacolo architettonico, l'accumulazione e la citazione creano un universo effimero di rimandi a questa erudizione antiquariale che venne spazzata via dall'esigenza di oggettività, prendendo il posto di una lettura dialogica del passato, frutto dell'esperienza di un'anima (di cui l'affascinante collezione di sir John Soane a Londra è un esempio), così come delle interpretazioni della storia dell'arte come storia delle civiltà (di cui è esempio il Della Magnificenza) e così come della reinvenzione creativa dell'antico.

The eighteenth century was an essential period for the study and development of architecture and plastic arts thanks to the rediscovery of antiquity. Rome was the favorite haunt of the Grand Tour of aristocrats, intellectuals and artists from all over Europe. Due to these particular conditions, antiquarians and collectors enabled the birth of archeology and restoration. These disciplines, not yet scientifically understood, were carried out by individuals who were trying to weld artistic and archaeological studies to the historical anes. The antiquarian was therefore an artist, scientist, collector, but, first and foremost, a scholar and man of letters. The study of antiquities, again, influenced the development of topography, thanks to the thorough research made on Rome: the city is, indeed, extremely complex in terms of topography and stratigraphy. As Pierluigi Pansa said: "In the face of the widespread passion for the past, collecting, restoring and interpreting the findings become the vehicle for the manifestation of a taste for antiques, an accumulators' taste". Before the eighteenth century, the whole Greco-Roman antiquity was seen en bloc, as a unit. The expansion of the repertoire of classic, because of the rediscovery of Agrigento and Paestum, Pompeii and Herculaneum, and the sites of the eastern Mediterranean, led to strong changes in the cultural perspectives of the time. The important role of arts in eighteenth century society is not enough to explain the intensity of the dispute which took place between "Greek" and "Roman". While the search for new ethical and pedagogical sources of inspiration was on developing, a clash between the ideals of "Roman" and those "Greeks" of morality and customs between scholars and philosophers of Europe, among the academia and

in the courts took over. The so-called greek-roman controversy broke out as a true international cultural debate, involving personalities as Bottari, Mariette, Piranesi and Winckelmann, who supported the superiority of Greek or Roman art, or vice versa. The arguments supported by the romans antiquarians were quickly forgotten because of the spread of the new Enlightnment theories, and Roman art had only a revaluation since 1900 thanks to the studies of Wickhoff and Riegl. The entire antiquarian culture was defeated, and with it a political and cultural project claimed by numerous ecclesiastics and intellectuals about the "specificity" of Italian civilization and values derived from the Etruscan-Roman one. An idea of philosophy of history supported by Piranesi, and designed by Giambattista Vico in his Scienza Nuova, lost relevance because of the enormous influence the writings of theorists as Winckelmann took.

My thesis work starts from the scenario of the defeat of the great antiquarian utopia and the forgotten eighteenth century. I tried to design a project to show how Roman intellectuals, headed by Giovanni Battista Piranesi, have contributed to the development of architecture, restoration and archeology, topography and history of art, in the fever of the rediscovery of ancient Rome in the mid-eighteenth century. Beetween the second and third mile of the Via Appia, the area among the Imperial Villa of Maxentius and the Castrum Caetani with the mausoleum of Cecilia Metella, an ephemeral exhibition takes form consisting of a sequence of scattered pavilions along the remains of the Via Appia, that dialogue with the orography and the ruins on site. The intent is to show the product of the roman

culture of the eighteenth century, reassembling the collections of the time, showing the work of the first famous restorers (the case of Bartolomeo Cavaceppi) and what documented the new archaeological and topographical discoveries. Furniture design anticipated the nineteenth-century eclecticism and Egyptology, as well as "vases, candlesticks, stones, sarcophagi, tripods, lamps, and antique ornaments." The pavilions were designed starting from plants taken by the Ichnographia Campi Martii antiquae urbis drawn by Piranesi in 1762, and then developed in elevation in the way they could represent the petrification of the Roman thesis during the querelle. The plant of the exhibition leaves space to the parataxis, to the bricolage, to misrepresented quotes, to the fragmentation, to the cannibalization of form. The composition is given by overlapping artistic worlds, "ontologically different", to a plurality of eclectic iconographic forms in favor of a hallucinatory syncretisms. This recollection, calls into play the basics of the syntax and semantics through the misrepresentation of architectural history, the game of scraps or, as in the case of Piranesi, through the creative re-composition of the fragments of antiquity. The primacy of rhetoric about the logic, the game, the "aesthetic difference", the implementation of the architectural spectacle and the accumulation create an ephemeral universe of references to this antiquarian erudition that was swept away by the need of objectivity, taking the place of a dialogic reading of the past, the result of a soul (the fascinating collection of Sir John Soane in London is an example), as well as the interpretations of art history as history of civilization (example of which is the Magnificenza) and as well as the creative reinvention of the old.

"In materia d'arte, l'erudizione è una sconfitta:
chiarisce ciò che non è affatto sottile,
approfondisce ciò che non è affatto essenziale.
Sostituisce la sua ipotesi alla sensazione,
la sua prodigiosa memoria all'esistenza della
meraviglia, e aggiunge al museo immenso una
biblioteca illimitata.
Venere trasformata in documento."

Paul Valéry

"La gauloise", 4 aprile, 1923

I

Roma e l'archeologia alla metà del XVIII secolo

"Archeologia: un nuovo concetto in Europa, una nuova follia. Il passato vien salvato, depredato. L'Antichità è un'utopia. Da esaminare e riprodurre. I turisti comprano fac-simili. Il Classicismo edifica le rovine del futuro. Il nostro artista traffica in antichità. Pubblica un catalogo: Antichi vasi, piedistalli, sarcofagi, treppiedi, lanterne e ornamenti. Dalle cave della storia sgorga un mare di falsi". Così, in Mausoleum, Hans-Magnus Enzensberger ritrae l'attività dei collezionisti romani del XVIII *secolo riferendosi, in particolare, a Piranesi.*

La passione per l'archeologia, nel Settecento, è divorante. L'editto del 1733 del cardinale Annibale Albani contro la vendita e l'alterazione delle antichità non era riuscito a frenare in alcun modo la foga dei collezionisti, che trasformarono Roma in una cantiere a cielo aperto. Si scavava dovunque: da Villa Adriana alla Ripetta. Appena riscoperti, i reperti venivano portati, come testimonia anche la collezione dei Piranesi, nella bottega di restauratori come Bartolomeo Cavaceppi per essere reinterpretati, integrati, travisati, trasformati. L'antico veniva smontato, ricomposto e reinventato per il gusto, dei turisti; l'antichità decostruita, manipolata. I metodi di studio" e i gabinetti dei collezionisti forniscono un esempio di come si ritenesse possibile entrare in un rapporto empatico ed emozionale con il passato. Rarità dell'oggetto e gusto dell'antiquario sono i parametri che orientano la ricerca dei reperti, i quali, una volta esposti (senza scrupoli tassonomici), diventano testimonianze del prestigio del proprietario. La raccolta diventa una patente di nobiltà e muove un mercato fatto di viaggi, restauri e operazioni editoriali.

1 Le antichità Romane (1754) - Tomo III, *tav.* V

Giovanni Battista Piranesi.

I pezzi più pregiati, come le Nozze Aldobrandine, finivano sempre nelle raccolte dei porporati. Oltre a quelle vaticane, altre grandi collezioni erano raccolte al palazzo dei Conservatori, al Quirinale e ai musei Capitolino e Pio Clementino. Qui erano custoditi l'Apollo di Belvedere, il plurireintegrato Laocoonte e il Tigri, a cui Michelangelo aveva rifatto la testa. La reintegrazione fungeva da braccio secolare al servizio del collezionista per aumentare il prestigio dei pezzi. Come scrive Hautecour in Rome et la Reinassance de l'antiquité à la fin du XVIII siècle, "Les collectioneurs demandaient moins aux antiques de satisfaire leur goût de curieux que d'orner leur palais, les statues devaient pouvoir s'ériger en de nobles altitudes; qu'importait si la restauration ne se justifiait pas". Il reperto, dunque, prima di essere collocato nella raccolta, passa per l'officina del reintegratore che ne "accresce" il valore. Sulla spinta di questo mercato antiquario, il restauro passò intorno alla metà del XVIII secolo da attività di bottega affidata ad apprendisti e operai a operazione artistica qualificata e ben remunerata. A Roma, per il restauro del Fauno Barberini, Giuseppe Franzoni e Paolo Cavaceppi ricevettero duemila zecchini. I restauratori, oltre ad accumulare pezzi con i quali operavano le integrazioni di reperti più rilevanti, erano soliti costituire autonome collezioni di frammenti, che spesso riproducevano in cataloghi di incisioni per metterle in vendita.

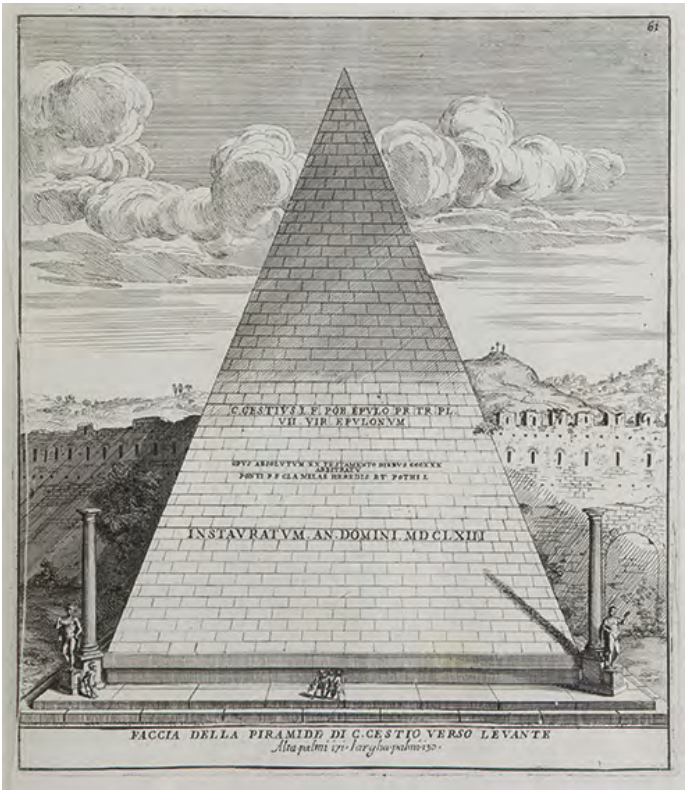
è il caso, come vedremo, di Giovan Battista Piranesi, ma anche del Pacetti, che poteva vantare nella sua raccolta il Fauno Barberini, statua alessandrina del II secolo a.C. che egli aveva restaurato, sostituendo alle precedenti aggiunte in

2. Statua colossale dell'Imperatore Costantino. IV *sec.*
Palazzo dei Conservatori. Roma.

gesso integrazioni in marmo antico. È il caso, naturalmente, del più celebre tra gli integratori romani del XVIII secolo, Bartolomeo Cavaceppi: la sua bottega di via del Babbuino era una vera e propria sorta di museo, visitata da Winckelmann, Goethe, dall'arciduchessa Maria Cristina d'Austria e da Pio VII. Cavaceppi, che al pari di Piranesi lavorava anche al servizio dei collezionisti inglesi come James Adam, Gavin Hamilton e Thomas Jenkins, annotò in un suo scritto alcune indicazioni sui metodi diffusi a Roma nell'integrazione scultorea. "Convien avvertire", scrive in questo trattatello il Cavaceppi "perché il diletto sia sostanziale, e non immaginario, che nelle cose ristaurate sia maggiore la parte antica della moderna. Ridicola cosa sarebbe voler di un Naso, o poco più, comporre una Testa: di un Piede, una Figura... Io convengo che l'antichità si trova per lo più maltrattata; ma desidero che in un lavoro siano i due terzi antichi, e che non siano moderne le parti più interessanti, poiché altrimenti ci ridurremmo alla condizione di un certo ignorante e fanatico Dilettante di cose antiche, il quale [...] custodiva queste sì scrupolosamente, che fin proibiva alla Serva che non spazzasse la casa per timore, che non si perdesse il fango Greco, o Latino". Questa teoria rivela l'approccio ermeneutico all'antico che caratterizza quella particolare forma di comprensione creativa del passato consumata sulla pelle del reperto. La tensione passionale che caratterizza l'attività collezionistica settecentesca trova dunque nel restauro una forma di omologazione. Il diletto per le anticaglie entra in un circuito economico che ruota intorno alla reintegrazione, la quale si prefigge lo scopo di cancellare le tracce dal reperto e ricrearlo. Il carattere dell'opera prevale sulla difesa della sua storicità.

Non è un caso che il Guattani, assessore alle antichità e antiquario del re di Polonia a Roma, definisse il restauro un intervento di "particolare custodia" , una sorta di gesto affettivo.

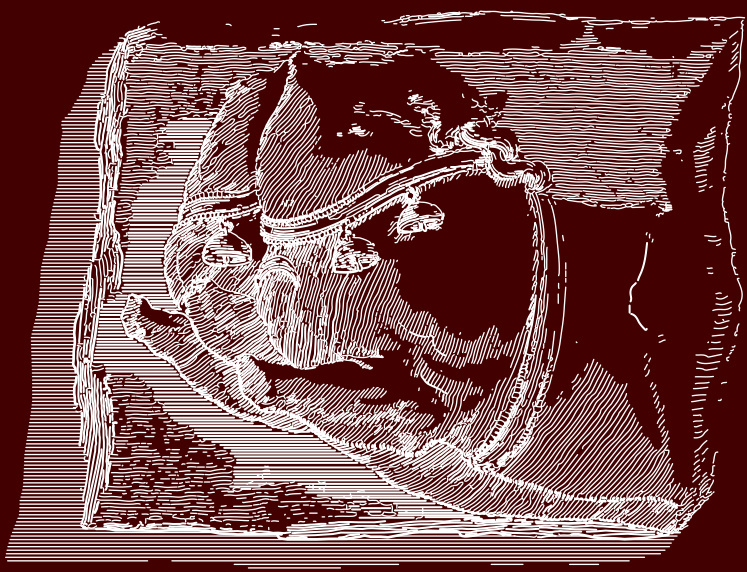
Se la bottega del restauratore era il luogo ove si dava "la possibilità di manipolare e sperimentare quell'insieme di reperti che invece nel museo restavano piuttosto alla vista, all'apprezzamento estetico e all'apprendimento mnemonico", il museo si disponeva come teatro di una memoria ricostruita, travisata. Ne sono un esempio la casa-museo dell'architetto John Soane e Villa Albani.



3. Piramide di Cajo Cestio. Gli Antichi Sepolcri (1697). Pietro Santi Bartoli.

II

Il restauro nella Roma del Settecento

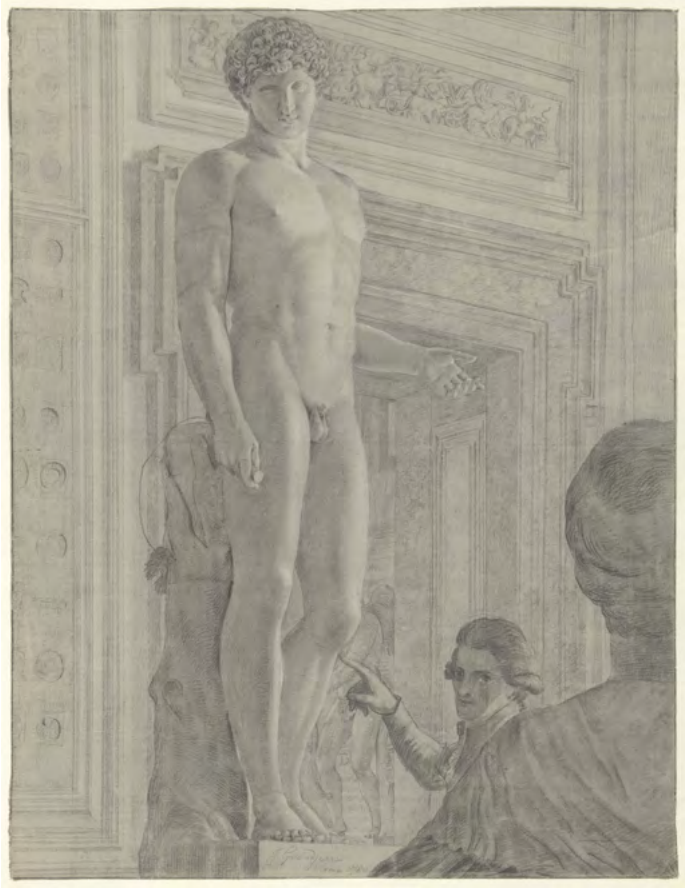


Alla fine del Settecento, il restauro delle statue antiche ha ormai un carattere diverso da quello tipico delle gallerie seicentesche. Si evitano i "pasticci" troppo evidenti e le combinazioni di elementi nuovi in gruppi antichi (come l'amorino aggiunto dal Bernini all'Ares Ludovisi), anche se si combinano ancora pezzi antichi fra loro estranei. Di Bartolomeo Cavaceppi (1716-99) Ennio Quirino Visconti ricordava che "introdusse miglior maniera ne' ristauri, egli adattò i marmi alle rotture più scabbie, aggiunse il mancante, senza toglier punto d'antico, introdusse un metodo il più giusto, il più vero, onde ritornare i monumenti all'antico splendore". Uomo di fiducia del Winckelmann nei restauri Albani, il Cavaceppi è il più famoso restauratore del secolo; quanto si proponeva era che i suoi restauri si presentassero come una statua rotta e ricomposta con tutti i suoi pezzi originali. Spesso barocco nelle opere di propria invenzione (a parte i falsi), per le integrazioni si ispira al modulo della scultura adrianea, canone del bello nell'antichità; al punto che in Inghilterra, dove collezioni di marmi antichi come Holkham Hall e Pethworth House erano formate di pezzi rielaborati da lui, l'acquisto da parte dello stato dei "marmi elginiani" (come li chiama il Canova) sarà oggetto di perplessità, tanto erano diversi dal bello per eccellenza.

Oltre alle integrazioni delle statue trovate nei nuovi scavi, diventano sempre più frequenti le sostituzioni di vecchi restauri barocchi o cinquecenteschi con integrazioni più accordate all'antico nello stile e nel rispetto degli attributi, alla ricerca ed all'integrazione dei quali si dava grande importanza, come chiave per l'interpretazione della

4. Busto di Caracalla (212-217).
Musei Capitolini, Roma.

statua. Il Cavaceppi è ancora legato ad interpretazioni che vogliono rievocare nelle statue antiche personaggi del mito o della storia: per Petworth House restaura un torso di Doriforo come Dioniso e, probabilmente, restaura quale Diomede in fuga col Palladio un Discobolo ora a Bowood, venduto da Gavin Hamilton nel 1776. La riscoperta di alcuni dei più noti soggetti della scultura greca tramandati da marmi romani è in gran parte dovuta ai restauratori della generazione successiva alla sua: uno dei primi restauri rispettosi del Fothos di Scopas viene eseguito da Giovanni Pierantoni su un esemplare capitolino ed il Discobolo trovato a Tivoli nel 1792 (ora al British Mu-seum) è integrato come tale da Carlo Albacini; nel desiderio dell'unità di materia fra parte antica e restauro, addirittura le gambe in stucco messe dal Bernini al Fauno Barberini vengono sostituite, in marmo, da Vincenzo Pacetti. Le statue Farnese, prima del loro invio a Napoli, vengono revisionate dall'Albacini, tanto che raramente (o solo in parti di difficile rimozione come i piedi della Flora) si possono ancora individuare i restauri di Giacomo Della Porta. E' in gran parte sua l'invenzione della Venere Callipege; nel Satiro con Bacco fanciullo, sempre nel museo di Napoli, sono sue la testa e le mani del satiro e tutta la parte superiore del bambino: una delle più belle invenzioni del restauro settecentesco. Ancora il Canova, tanto famoso per aver sconsigliato qualsiasi integrazione agli Elgin Marbles, per opere meno importanti consigliava un comportamento analogo: del filosofo Giustiniani fa fare l'Euripide Vaticano ponendovi l'attributo di una maschera tragica e sostituendo al vecchio restauro una testa del poeta greco.



5. Antínoo Albani, con Andreas Christian Hviid che punta il restauro (1780). Jean Grandjean. Rijksmuseum, Amsterdam

6. Alinari. Busto dell'imperatore Adriano. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Nota al capitolo:

Il Cavaceppi periodicamente dava alle stampe le sculture antiche da lui restaurate, cfr.: Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture ristaurate, Roma, 1768; Raccolta d'antiche statue, teste cognite ed altre sculture antiche, Roma 1796. Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture, Roma, 1772. La sua personalità è ben nota grazie soprattutto alla tesi (Bartolomeo Cavaceppi Eighteenth - Century Restorer, Chicago, 1958) ed alcuni articoli di Seymour Howard: "The Art Bulletin", 1964, pp. 177-189; "The Art Quarterly", 1970, pp. 120-133. Per le osservazioni sul Cavaceppi di Ennio Quirino Visconti citate nel testo, cfr.: Opere, Milano, 1818, III, p. 400; per urta descrizione della bottega del Cavaceppi, cfr. De Rossi, 1826, p. 32.

Su Carlo Albacini, cfr.: De Rossi, 1826, pp. 34-35 ("Quest'epoca può dirsi la più gloriosa pei restauri ed anche superiore a quella del Cavaceppi"); F. de Navenne, Rome le palais Farnese et les Farnese, Paris, s.d., p. 463; Museo Nazionale di Napoli Guida parte prima Antichità,' Napoli, 1911, pp. 71 (Flora restaurata nel 1797, con testa in gesso), 78-79 (Satiro e Dioniso restaurato nel 1787), 105 (Venere Callipege), 169 (Atlante), 181 (persiani in marmo colorato), 188 (Apollo tratto dalla Roma Farnese), cfr. anche p. 90 sul Tagliolini che nel 1796 rimette le gambe originali all'Ercole; A. De Franciscis, Restauri di Carlo Albacini, in "Samnium", 1946; S. Howard, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1962, n. 30 pp. 333-334; M. Pepe, in "Dizionario biografico degli italiani", I, Roma, 1960, p. 588. Su altri restauratori romani della seconda metà del XVIII secolo, cfr.: Guattani, in "Memorie enciclopediche romane", III, 1806, pp. 84-93 (elenco delle opere di Vincenzo Pacetti fra cui i suoi restauri); De Rossi, 1826, pp. 33-36 (sui restauri al tempo di Pio VI: Gaspare Sibilla ed i puttini con i quali integra il Nilo, l'Antinoo colossale di palazzo Braschi, passato nella rotonda dei musei vaticani, fatto completare da Gavin Hamilton col panneggio di Giovanni Pierantoni, sui lavori di Francesco Franzoni sulle sculture della Stanza degli Animali); Cagiano, 1948, pp. 57 (Piranesi e la sua collezione venduta al re di Svezia: Giove drappeggiato,in marmo nero ora all'Ermitage), 63 (Gaspare Sibilla), 64 (il Pierantoni restaura propriamente un Pathos capitolino, trasformato in Apollo citaredo nei primi anni del l'Ottocento); S. Howard, Some eighteenth-century restorations of Myron's Discobolos,

in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1962, pp. 330-334 (dal restauro di Pierre Etienne Monnot di un discobolo capitolino come guerriero caduto, al restauro corretto dell'Albacini sul discobolo trovato a Tivoli nel 1792 ed ora nel British Museum); D. Irwin, Gavin Hamilton: archaeologist, painter and dealer, in "The Art Bulletin", 1962, pp. 87-102 (pp. 90-92 su alcuni restauri di statue fatti eseguire dallo Hamilton).

Sul Canova ed i restauri di antichità (il famoso parere contrario ad ogni integrazione degli Elgin marbles è riportato, ad esempio, dal Michaelis, Ancien Marbles in Great Britain, Cambridge, 1882, p. 68) si veda soprattutto il De Rossi (1826) il quale desidera rifarsi a pareri ed orientamenti sul restauro suggeriti dal famoso scultore, del quale riporta l'opinione che "chi intraprende restauro debba prima di tutto fare le più attente riflessioni sullo stile dell'autore che condusse l'opera, e far poi in certo modo suoi i pensieri di quello. Per ottenere ciò, è necessario dimenticarsi affatto della propria maniera, e dimenticata quella accingersi al lavoro. Michelangelo non potè far questo totale abbandonamento, e però trasparisce il suo genio ne' suoi restauri" (p. 26). La "lettera" del De Rossi trae occasione proprio da un restauro che dice ispirato dal Canova: quello eseguito da Antonio d'Este su un Antinoo trovato ad Ostia e poi posto nei musei lateranensi e nella cui testa aveva seguito il consiglio del Maestro imitandola "totalmente dall'antico riunendo le due teste d'Antinoo di Villa Albani, e Braschi"; in questa stessa "lettera" si trovano indicazioni su come il Canova aveva fatto trasformare in Euripide il filosofo Giustiniani (p. 37) ed il suo pensiero su quel che doveva essere la posizione originale del braccio destro del Laocoonte (pp. 25-26),

III

L'artista come archeologo

"Roma in rovina è il símbolo di un mondo perduto: l'impatto emotivo è intenso"[1]. *Sin dai suoi primi passi, all'inizio del rinascimento e fino all'epoca di Piranesi, l'archeologia classica era stata sospinta dall'idea di ritrovare un'età dell'oro. Ogni generazione ha proiettato propri valori e le proprie aspirazioni sullo studio di muti frammenti e nuove scoperte. Le rovine, le iscrizioni i testi che avevano ispirato l'effimera repubblica romana di Cola di Rienzo erano gli stessi che avrebbero poi fornito a Poggio Bracciolini e Ciriaco da Ancona, nel secolo successivo, i princípi dell'umanesimo.* [2] *Realtà e fantasia erano inestricabilmente connesse negli studi rivoluzionari di Ciriaco, la loro disamina critica delle testimonianze e il serrato confronto tra fonti scritte, monete, gemme ed iscrizioni. L'intento di Ciriaco era quello di "risvegliare dagli inferi" e con "arte potente e quasi divina far rivivere le cose insigni che furono vive per i vivi, ma che giacevano sepolte e morte da lungo tempo per le reiterate ingiurie dei semivivi; e di riportarle dall'orco alla luce per farle vivere nuovamente tra uomini vivi"*[3].

Questa stessa spinta visionaria passo degli umanisti agli artisti e architetti di quell'epoca, che con la loro superiore capacità di tradurre in immagini la ricostruzione del passato, elaborarono un sussidio necessario per lo studioso. Da Brunelleschi e Alberti a Sangallo, Raffaello e Palladio, la ricostruzione dell'antico ebbe un'influenza fondamentale sulle attività progettuale: tali ricerche raggiunsero più alti esiti nell'opera di architetti manieristi come Giulio Romano e Pirro Ligorio, dove la ricostruzione storica si coniugava al genio, divenendo un mezzo per sperimen-

7. L'imperatore Commodo come Ercole (1592). Hendrick Goltzius.

tare creazioni autonome [4].

Nel corso del Seicento si ebbero nuovi progressi negli studi antiquari, sia nel metodo che nell'estensione delle conoscenze: ne sono un esempio la pubblicazione di Bellori dei frammenti superstiti della severiana Forma Urbis Marmorea, i libri di Santi Bartoli sui reperti e le decorazioni delle tombe romane, il monumentale compendio di iconografia classica di Montfaucon e gli accurati rilievi eseguiti da Desgodetz dei più importanti monumenti antichi [5]. Accano a queste ricerche specialistiche e raccolte documentarie c'era poi un numero sempre crescente di guide e rilievi topografici che sostituivano all'indiscriminata congerie di Mirabilia medievali degli itinerari sistematici, secondo l'esempio i testi classici superstiti come i Regionarii [6].

La linea di ricerca visionaria, nel frattempo, continuava a rappresentare un insostituibile strumento di ricerca archeologica opere di Giovanni Battista Montano e Athanasius Kircher, proseguendo, all'epoca del giovane Piranesi, con le ricostruzioni di Fischer von Erlach e Francesco Bianchini7. A sua volta, fu soprattutto Fischer a stimolare le giovanili fantasie della Prima Parte, dove Piranesi ammetteva: "di tali immagini mi hanno riempito lo spirito queste parlanti ruine, che di simili non arrivai a potermene formare sopra i disegni, benché accuratissimi" [8]. Circa sette anni dopo, questa tendenza presente nell'opera di Piranesi trovò un maturo conseguimento nelle tavole aggiunte alle Opere varie, specie nell'Ampio

magnifico porto e nella pianta del Collegio.

Ma nell'archeologia settecentesca a questo filone di creazione fantastica si contrapponeva il tagliente spirito critico dell'illuminismo europeo, con i suoi orizzonti tanto più ampi, rivolto soprattutto al crescente interesse per i fenomeni di mutazione storica e per il contesto sociale del mondo antico. Il trattato di Vico, La scienza nuova (1725), destinato ad avere grandi ripercussioni anche se spesso oscuro e privo di immediata eco nel suo tempo, è indicativo di una nuova attenzione per la storia della cultura, basata sullo studio della lingua e dei costumi, che vengono comparati ai resti del passato. Nell'ambito di questa disciplina, lo studio dell'antichità, di norma obiettivo, ricevette nuove connotazioni a causa di un precoce spirito nazionalistico, come rivela, tra gli eruditi italiani, il rinnovato interesse per la civiltà autoctona degli etruschi. L'opera pionieristica di Thomas Dempster, uno scozzese vissuto nel XVII secolo, De Etruria Regali (la prima edizione è del 1723-24) venne presto seguita da scavi a Volterra (1728) e Palestrina (1738), assieme alla fondazione dell'Accademia Etrusca a Cortona nel 1726 e di un museo a Volterra nel 1750. Le nuove scoperte vennero descritte e valutate in un corpus in continua crescita di pubblicazioni, Curate da specialisti quali Gori, Passeri e Guarnacci[9].

Ma ancor più vaste ripercussioni per la concessione dell'antico in Europa suscitarono le sorprendenti scoperte effettuate a Ercolano, a partire dal 1738, e a Pompei, dieci anni più tardi. Il consueto modo di accostarsi al mondo classico, basato su

8. La Piramide di Giza, basata sui racconti dei viaggiatori. Sphinx Mystagoga (1676). Athanasius Kircher.

fonti letterarie più che su concrete testimonianze, venne tempestivamente sostituito dalla nuova consapevolezza della ricchezza e della radicale diversità del passato. Le prospettive in apparenza illimitate schiuse dai fortuiti scavi nell'Italia meridionale ricevettero sempre nuove conferme, alla metà del secolo, dalle spedizioni in Grecia e Asia Minore, e dalle relative pubblicazioni [10]. Negli anni sessanta, la polarizzazione venutasi inevitabilmente a creare tra il mondo greco e quello romano doveva dare luogo ad un aspro dibattito, contrassegnato, nel campo degli studi, da pesanti deformazioni della realtà da entrambe le parti ma anche da effetti collaterali altamente proficui per l'architettura e le arti applicate [11]. Piranesi aveva avuto delle esperienze formative in campo archeologico nella cerchia veneziana di Lucchesi e Scalfarotto, prima del suo arrivo a Roma nel 1740 e della sua accoglienza nella cerchia di Giovanni Bottari. L'interesse degli ingegneri del Magistrato delle acque si appuntava esclusivamente sugli esiti pratici delle opere idrauliche e marine dei romani.

Queste prime esperienze di Piranesi si sarebbero arricchite di nuove impressioni con la sua probabile partecipazione alla spedizione di Temanza a Rimini, per eseguire i rilievi del ponte e dell'arco di Augusto, poi pubblicati nelle Antichità di Rimini del 1741.

Nei primi anni trascorsi a Roma, Piranesi sarebbe venuto a conoscenza della più recente guida archeologica della città, le Vestigie di Roma di Francesco de'

9. Galleria di pittore con viste di Roma moderna (1757). Giovanni Paolo Panniní.

Ficoroni, del 1744. Tranne poche eccezioni, sia il testo che le tavole della guida si soffermano sugli ordini e sui caratteri decorativi che articolano le superfici: tendenza che si riflette in buona misura sul carattere corretto ma poco ispirato di tanta architettura dell'epoca; quella stessa che Piranesi aveva sarcasticamente criticato nella premessa dedicatoria alle Antichità romane l'anno precedente. La stessa insensibilità caratterizzava gli scavi, dove la ricerca di tesori, marmi e oggetti rari veniva condotta con una spiccata indifferenza per le costruzioni che contenevano i reperti, senza sentire la necessità di rilevarne la struttura né l'immediato intorno [12].

Il genere della veduta, cui Piranesi si dedicò assiduamente nei primi dieci anni trascorsi a Roma, fornì i mezzi necessari all'artista per elaborare un modo originale di osservare e documentare il passato. Le tre tavole aggiunte alle Magnificenze di Roma dopo il 1751, in particolare la Curia Ostilia, mostrano una nuova attenzione per i caratteri costruttivi e spaziali propri dell'architettura, e per il modo in cui lo stilo incisorio poteva raffigurare con maggiore efficacia i singoli materiali e le loro funzioni.

In effetti fu proprio la veduta a essere utilizzata da Piranesi per il suo primo contributo in campo archeologico: una raccolta pubblicata attorno al 1750 che constava solo di undici tavole, dal titolo Camere sepolcrali degli antichi romani le quali esistono dentro e fuori di Roma. Questo volume comprendeva sei incisioni di Piranesi (una pianta e cinque vedute) e cinque tavole tratte dall'opera di

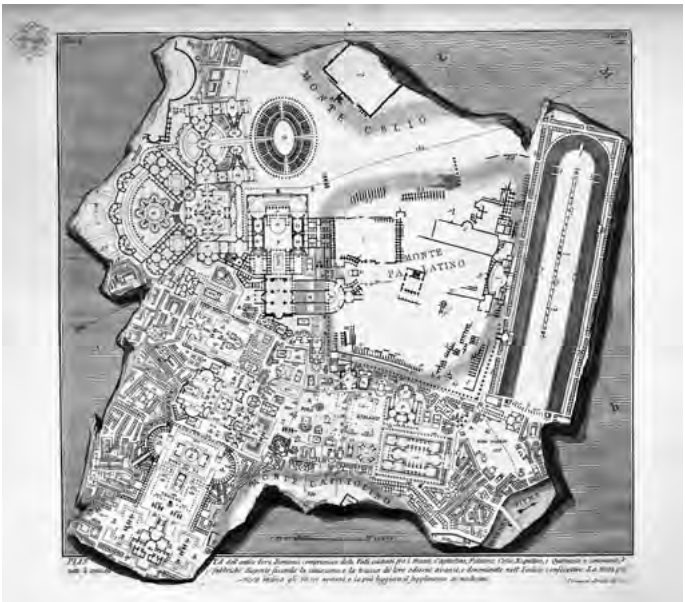
10. Galleria di quadri con viste dell'antica Roma (1758). Giovanni Paolo Panniní.

Francesco Bianchini sul colombario detto dei Liberti di Augusto, del 1727. Nell'inevitabile confronto tra la prospettiva del libro di Bianchini e la Camera sepolcrale di L. Arruntio di Piranesi, lo storico John Wilton-Ely avverte subito la netta differenza che corre tra la riproduzione e l'interpretazione del passato, tra uno schema puramente informativo e la rappresentazione di una particolare situazione storica. Anche senza tener conto dell'innata disposizione di Piranesi per la struttura architettonica e la resa tridimensionale, l'effetto di questa camera tombale è dovuto alla capacità di esprimere il trascorrere del tempo, cogliendo le tracce del decadimento nelle sue varie gradazioni. Come nelle vedute di città, anche qui la combinazione di prospettiva e illuminazione direzionata fornisce all'osservatore un itinerario visivo. Sviluppando i caratteri compositivi già presenti nella Camera sepolcrale di fantasia della Prima parte, la visuale asimmetrica conferisce un senso di oppressione a questo limitato spazio, da dove si intravedono ambienti adiacenti e anfratti, mostrati in una precedente pianta. L'uso della luce non è semplicemente scenografico: è come una potente torcia che sonda le tenebre, isolando dettagli dei rilievi in stucco della volta e accentuando le volumetrie degli elementi di sostegno. La vibrazione chiaroscurale dell'intera lastra è accentuata dal moto delle varie figure intente a frugare o dialogare che con la loro animata presenza in questo luogo di morte aggiungono un'impalpabile aura di pathos.

Con la Recueil d'antiquités del conte di Caylus, che iniziò a comparire dal 1752, si aprì un nuovo capitolo nella storia delle pubblicazioni d'antichità [13]. Non solo il

testo poneva in rilievo "la plus noble simplicité" della Grecia rispetto a Roma, ma le tavole comparative, nonostante la loro mediocre qualità, rivelavano la quantità di elementi decorativi in uso nell'arte etrusca ed egiziana, come pure greca e romana. Quasi in risposta, nel 1753 Piranesi pubblicò la sua prima trattazione dettagliata dell'arte decorativa romana, I Trofei di Ottaviano Augusto. Espressamente rivolte a pittori, scultori e architetti, queste dieci tavole mostrano la potenza dell'arte grafica di Piranesi, già sperimentata su soggetti architettonici e ora concentrata sui più minuti dettagli dei rilievi scultorei. Ogni motivo dei due trofei marmorei, noti comunemente come trofei di Mario (ma Piranesi riteneva che commemorassero la vittoria di Augusto ad Azio) e traslati dalla mostra dell'acqua Giulia al Campidoglio michelangiolesco nel 1590, è trattato con grande cura, per dare il senso del materiale che il marmo imita, sia esso metallo o tessuto, con un consumato equilibrio tra espressività e capacità informativa [14].

Assieme a questi primi studi di tombe e di decorazioni monumentali, Piranesi iniziò anche ad approfondire lo studio degli edifici civili e di pubblica utilità di Roma, con le loro grandiose strutture: studio di cui già si avvertivano gli echi nella complessa pianta del Collegio, con cui si era aperto il decennio. Grazie alla sua continua frequentazione dell'accademia di Francia, una nuova generazione di pensionnaires seguì gli insegnamenti di Piranesi nello studio delle terme imperiali, con la loro impressionante commistione di strutture. Fu lo stimolo della personale interpretazione piranesiana dei principi progettuali romani, più che i freddi dati di fatto



11. Le antichità Romane (1754) - Tomo I, *tav.* LXXV

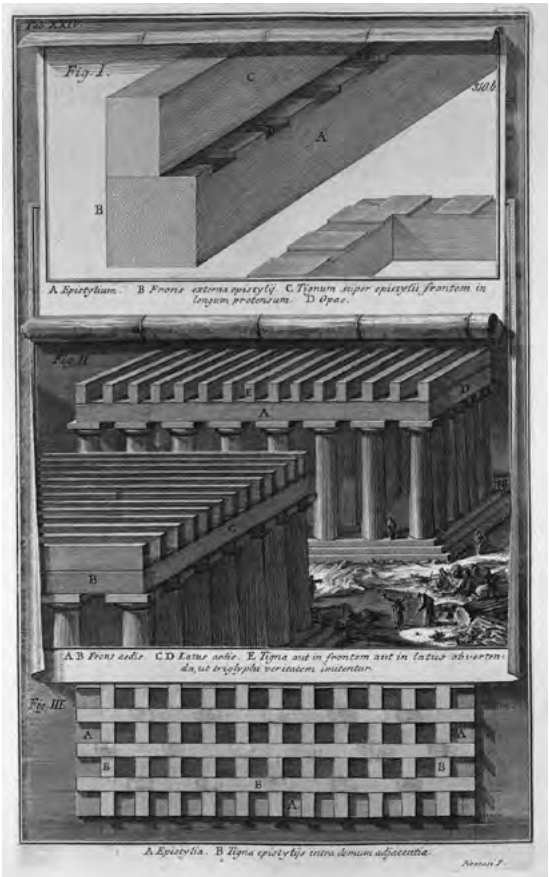
Giovanni Battista Piranesi.

di un rilievo metodico, a influenzare in definitiva la vicenda architettonica francese, grazie alla mediazione di un progetto di Peyre, del 1753, per un'accademia.

A partire dai primi anni cinquanta, alcuni giovani architetti e artisti britannici iniziarono a prendere il posto dei francesi nelle attenzioni di Piranesi, in particolare William Chambers, Robert Mylne e Robert Adam. Fu sempre in questo periodo che Piranesi ebbe i primi contatti con il giovane James Caulfied, pari d'Irlanda, primo conte di Charlemont, che aveva fondato nel 1749 un'accademia non ufficiale e di breve vita per artisti inglesi, sotto la guida del pittore John Parker [15]. Nel 1753 Piranesi si assicurò il patrocinio di Charlemont per una versione ampliata delle Camere Sepolcrali, e prima che questi lasciasse Roma l'anno seguente, Piranesi gli sottopose i disegni per il frontespizio in conformità al testo dedicarono fornito dallo stesso committente. Con l'estendersi delle ricerche di Piranesi, divenne tuttavia sempre più chiaro che era matura l'occasione per un lavoro ben più ambizioso, specie alla luce delle nuove pubblicazioni come quella programmata a Napoli alla nuova Accademia Ercolanese [16]. Di conseguenza, nel 1755, Piranesi propose un'opera in quattro volumi, le Antichità Romane, per cui avrebbe avuto il beneplacito del suo nuovo committente, con un'iscrizione dedicatoria riveduta e un pagamento anticipato dato a malincuore. La comparsa delle Antichità nel maggio del 1756 segnò un momento di svolta nella storia dell'archeologia romana, è lo stesso Piranesi ne era pienamente consapevole. Inoltre, mentre la prefazione che tratteggia i principali obiettivi dello studio era rivolta soprattutto agli studiosi, l'opera

nella sua interezza si indirizzava a un pubblico molto più vasto rispetto a tutte le precedenti pubblicazioni archeologiche, non da ultimo agli architetti, chiamati in causa con aspre critiche.

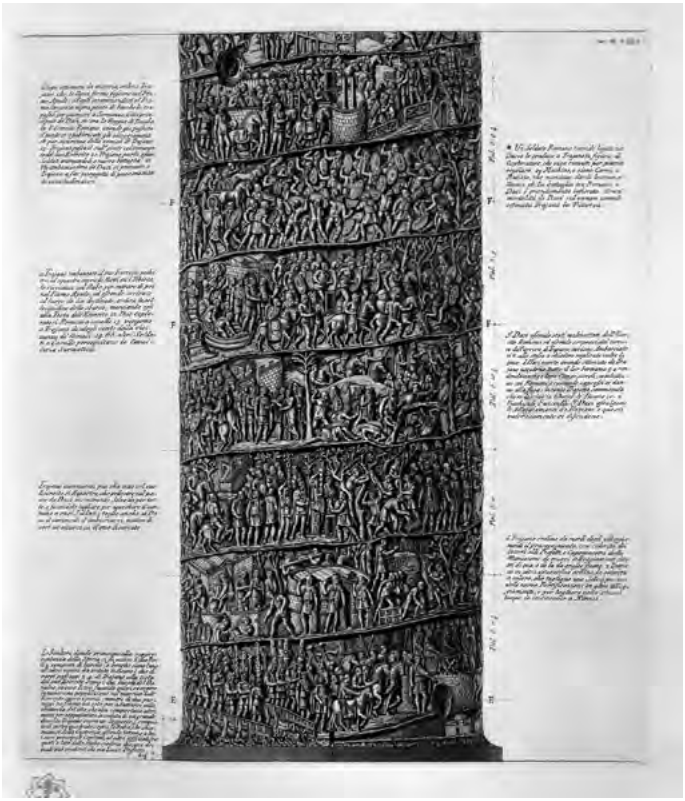
Il risultato senza pari raggiunto da Piranesi in quest'opera è il prodotto di una mente che impegna le sue energie in un settore di studi fino ad allora limitato; una mente che univa, come di rado avviene, una comprensione da specialista della progettazione ingegneristica e architettonica a superiori facoltà d'immaginazione. Nella sua prefazione, dopo il consueto richiamo al rapido perire delle antiche rovine e al desiderio di eternare le opere dei romani Piranesi enuncia le principali linee guida che lo hanno ispirato. In primo luogo, limitarsi a ritrarre la sola parvenza esteriore dei monumenti non era più sufficiente. Solo combinando questi dati con piante, sezioni e prospettive d'interni si poteva dare un'adeguata descrizione della struttura architettonica, assieme alla natura dei materiali e delle tecniche costruttive impiegate. In secondo luogo, il problema delle costruzioni esistenti, in parte o del tutto perdute, doveva essere affrontato con l'aiuto di piante congetturali, basate sulle caratteristiche del sito e sulla documentazione disponibile. In terzo luogo, ogni ricerca del genere sarebbe stata infruttuosa senza continui riferimenti alle fonti antiche, a cominciare dalla Forma Urbis Marmorea, e al rapporto con la topografia della città moderna, che avrebbe consentito di distinguere le strutture originali da costruzioni più tarde e aggiunte. Infine, la somma di queste ricerche avrebbe contribuito a una ricostruzione completa della Roma antica che, come ci informa Piranesi,



12. Della Magnificenza ed architettura de' Romani (1761) - tav. XXX

Giovanni Battista Piranesi.

era l'obiettivo di una nuova pubblicazione. Conformemente a questi ampi termini di riferimento, il primo volume si apre con una pianta generale che presenta il quadro d'azione di Piranesi entro le mura Aureliane: una tabula rasa in cui la Roma medievale e moderna è stata cancellata, per rivelare tutti i frammenti ancora esistenti dell'antica città, in relazione alla morfologia dei sette colli e del Tevere. Alcuni dei pezzi più importanti della Forma Urbis, fonte costante d'ispirazione nelle Antichità, sono rappresentati, come in rilievo, ai margini di questa pianta, che a sua volta come tutte le altre nel volume, è resa illusionisticamente, quasi fosse il frammento di un documento altrettanto autorevole[17]*. Con quindici anni circa di attività topografica alle spalle, Piranesi era preparato più di chiunque altro al compito di rivelare l'impianto dell'antica Roma, che permaneva al di sotto della città moderna e del suo sviluppo. E questo vale anche per i suoi studi innovativi sul sistema antico degli acquedotti, ripristinati dai papi del periodo barocco nel loro essenziale ruolo nel paesaggio urbano come pure nella funzione di pubblica utilità e abbellimento*[18]*. Con la sua conoscenza dell'ingegneria idraulica, acquisita presso il Magistrato delle acque, e uno studio del trattato di Frontino sull'argomento, del primo secolo, Piranesi riesce a elaborare la prima pianta comprensiva degli undici acquedotti principali, inseriti nel contesto della città*[19]*. Informi rovine, ampiamente ignorate dagli antiquari per la mancanza di iscrizioni o elementi ornamentali, ricevono ora un senso, come pure la complessa integrazione di impianti idrici e fortificazioni lungo il perimetro delle mura Aureliane.*



13. Trofeo o sia Magnifica Colonna (1775) - tav. VII

Giovanni Battista Piranesi.

Il primo passo in avanti rispetto alle opere contemporanee consistè nell'aggiungere numerose immagini sugli acquedotti di Roma, culminate in una grande stampa, alta un metro, che raffigurava gli acquedotti e i principali monumenti della città. Spesso indicata come Tavola degli Acquedotti, tale stampa in realtà era accompagnata da una didascalia più specifica: "Tavola Topografica di Roma in cui si dimostrano gli andamenti degli antichi acquedotti riferiti nel commentario Frontiniano la circonferenza delle antiche regioni e le antiche vie". Le stampe erano dunque concepite come commento visivo, invece che verbale, al classico testo De aquis urbis Romae di Frontino, scritto sotto Nerva e ultimato sotto Traiano. A detta di Piranesi quest'unica incisione lo aveva impegnato per sei mesi, e doveva servire a correggere gli errori di tutti i suoi predecessori, e in particolare quelli del maggiore studioso secentesco degli acquedotti, Raffaele Fabretti, la cui opera su questo tema fu pubblicata nel 1680. Piranesi sapeva di non poter rivaleggiare con le ricerche sul percorso degli acquedotti nella campagna condotte da Fabretti tutta la vita. Tuttavia egli poteva rappresentarne in modo più preciso il percorso entro le Mura Aureliane e abbinarlo a una pianta delle principali strade e dei confini delle quattordici regioni della Roma Augustea, tutte visibili sulla Tavola Topografica. L'indice di 315 voci che segue la pianta generale e le tavole supplementari con gli altri frammenti della Forma Urbis, formano un compendio storico di ogni singolo resto, numerato conformemente alla pianta. Vi sono anche citate autorevoli fonti, trascrizioni delle iscrizioni esistenti e commenti sulle interpretazioni che ricorrono negli studi più recenti. Per mezzo di questo indice, non

solo la successiva serie di circa sessanta tavole ridotte, due per pagina, viene inserita in un più ampio contesto di agevole comprensione, ma grazie a un esteso sistema di riferimenti incrociati, i frammenti isolati, che formano un confuso mosaico, vengono spiegati e posti in reciproca connessione.

Dopo aver trattato delle mura e del sistema di approvvigionamento idrico, che costituivano la struttura portante della Roma imperiale, Piranesi passa ad esaminare monumenti più familiari, come i templi, gli archi trionfali, gli stadi e le terme. Malgrado fosse trascorso un secolo di minuziose ricerche, Piranesi era ancora in grado di produrre molte nuove acquisizioni, come per la basilica di Massenzio, allora conosciuta come Templum Pacis. Paragonata alla pregevole tavola negli Edifices antiques di Desgodetz, del 1682, l'illustrazione di Piranesi non solo indica la volumetria e la consistenza della parte conservata della basilica, ma includendo alcune strutture correlate, subito in primo piano, mette in luce le particolari tecniche costruttive impiegate e il rapporto dell'opera maggiore con la sistemazione d'insieme. Inoltre, tentando di identificare questa struttura, egli giunge a una conclusione errata ma metodologicamente valida, fornendone le prove per mezzo di una delle piante ricostruttive della città allegate alla fine del primo volume. Nella pianta dedicata all'area del foro Romano, densamente costruita, dove le parti esistenti sono differenziate da quelle ipotetiche per mezzo della resa grafica, la basilica è presentata in modo plausibile come un'estensione della Domus aurea neroniana. Una medaglia allegata alla veduta aggiunge un'altra prova a sostegno di tale tesi,

che viene dettagliatamente analizzata nell'indice [20].

La parte centrale delle Antichità presenta in forma molto ampliata quanto esposto nelle originarie Camere sepolcrali; i volumi II *e* III *dedicati all'argomento sono introdotti da frontespizi secondari, caratterizzati da un'inventiva particolarmente febbrile. Tali studi avevano però un illustre precedente. Intenzione di Piranesi era emulare la grande raccolta di tombe pubblicata nel 1697 dall'incisore tardo barocco Pier Santi Battoli (Gli Antichi Sepolcri) e rivaleggiare con essa. Bartoli, influenzato dall'amico Giovanni Pietro Bellori, aveva visto nella "scuola dei sepolcri" un luogo dove gli artisti potevano trovare ispirazione, valorizzare la propria fantasia e sperimentare le gioie della trasgressione. Tutto ciò attraeva Piranesi, per il quale i dettagli decorativi dei sepolcri erano frutto di una creatività difficilmente raggiungibile dall'uomo moderno. Ma come incisore Piranesi sapeva bene di essere nettamente superiore a Bartoli. Ogni volta che i due artisti illustrano la stessa tomba, Piranesi si dimostra più brillante. Prendiamo ad esempio la cosiddetta Tomba di Nerone, sulla via Cassia: Bartoli la disegna in modo da dare informazioni, Piranesi con uno stile drammatico e ispirato. Bartoli raffigura un sepolcro leggermente ingrandito rispetto alla realtà circostante, Piranesi attribuisce ad esso dimensioni colossali, tanto più rispetto ai miseri greggi di capre che vi si arrampicano sopra. Bartoli lo mostra con il tetto al suo posto, Piranesi lo disegna spalancato, a segnalare le devastazioni del tempo. Entrambi disegnano, su un lato del sarcofago, il rozzo rilievo medioevale di un grifo, ma Piranesi lo incide a punta-*

14. Le antichità Romane (1754) - Tomo II*, tav.* II

Giovanni Battista Piranesi.

secca anziché ad acquaforte, in modo che l'inchiostro sembri quasi corrodere la carta.

La sproporzionata attenzione tributata da Piranesi all'architettura funebre non può essere spiegata altrimenti che con la quantità degli esempi rimasti. Ubicate in gran parte fuori le mura della città, secondo le disposizioni dei romani in materia di sepoltura, molte tombe erano scampate alle spoliazioni più distruttive, consentendo maggiori opportunità per uno studio approfondito. Inoltre, proprio in opere come queste Piranesi trovava quella complessità che desiderava proporre ai progettisti moderni come fonte d'ispirazione. Il contenuto di questi due volumi è in gran parte più tardo rispetto alle piccole tavole del volume inizíale, come indica non solo il maggiore formato delle incisioni, ma soprattutto l'affinata tecnica illustrativa, spesso basata su fonti più antiche. Ad esempio, lo schematico spaccato del tumulo di Alessandro Severo, pubblicato da Ficoroni nel 1744, viene totalmente trasformato da Piranesi [21]. Non solo la struttura e i materiali del monumento sono resi con accuratezza, ma anche la concatenazione degli spazi interni è metodicamente corretta per mezzo di scavi e misurazioni. Inoltre è indicato il livello originario del corridoio d'ingresso con i suoi scalini, assieme ai vari livelli dei detriti accumulatisi nel corso delle successive rovine e spoliazioni. Nel testo in fondo alla tavola, tali scoperte vengono convalidate con il riferimento a un precedente scavo descritto da Flaminio Vacca alla fine del Cinquecento. Interamente originali sono invece quelle tavole dimostrative che presentano in dettaglio i sistemi costruttivi degli edifici romani, come nel caso dell'ingresso al crematorio ("ustrino") sulla via Appia. Qui,

come se si trattasse di un cadavere preparato per la dissezione anatomica, Piranesi mostra la funzione strutturale dei mattoni triangolari di parametro, sia singoli che in combinazioni doppie e quadruple. In una tavola successiva, Piranesi giunge a effetti iper-realistici raffigurando i ciclopici blocchi poligonali che formano il selciato dell'attigua strada, con il letto di ghiaia che assolve sia a funzioni pittoriche che didattiche.

Al di là dei vari tipi di rappresentazione, è la combinazione di immagini, raccolte in una sola tavola o in una serie di tavole, a rappresentare uno dei più notevoli contributi di Piranesi all'illustrazione tecnica. Un esempio particolarmente eloquente del suo metodo è fornito dalle sei tavole dedicate alla tomba di Cecilia Metella. Una prima veduta presenta il monumento inserito nel suo contesto, caratterizzato dalla via Appia, e indica le successive aggiunte a opera dei Caetani, quando questa famiglia trasformò nel medioevo la tomba in una fortezza. Un'altra tavola riassume tutti i dati di base della tomba, privata delle aggiunte, in pianta, sezione e alzato, e presenta particolari dei blocchi che formano il paramento esterno del tamburo. Quindi viene inquadrata più da vicino una porzione del fregio, scelta accortamente per mostrare non solo gli ornamenti principali e la scritta, ma anche, grazie a una breccia realmente esistente (la si vede bene in alzato) il riempimento in pietrisco dietro i conci esterni. Qui l'uso della luce evidenzia il deterioramento fin nei minimi dettagli, mentre investe il fregio con bucrani, festoni e trofei, con una chiarezza quasi allucinatoria. Il sarcofago originariamente in sito, poi portato a

palazzo Farnese, è descritto in una delle tavole più originali in assoluto: oltre alla pianta, alla sezione e a prospetto principale, vengono presentati tutti i motivi ornamentali salienti del sarcofago, con i loro profili. In tutto, circa undici distinti aspetti dell'opera (accompagnati da un dettagliato commento nella legenda in basso) sono sistemati in una composizione artisticamente riuscita, dove la capacità di informare è potenziata dalla stessa giustapposizione dei dettagli.

Le ultime due tavole di questa serie, con la ricostruzione delle procedure di cantiere per erigere il monumento e degli strumenti usati per il sollevamento dei blocchi, introducono un aspetto delle Antichità che stranamente sembra divergere dall'altrimenti sobria accuratezza dell'opera, in particolare per quanto riguarda le esagerazioni della scala e della struttura. Un indizio rivelatore si trova nel testo esplicativo sotto la tavola che illustra la titanica impresa costruttiva, e che si riferisce a opere "fatte più dalla Natura che dall'arte". Alla metà degli anni cinquanta, la celebrazione piranesiana delle imprese architettoniche dei romani iniziava a mutarsi da ponderata scelta in veemente difesa. Già nel 1752, Caylus nella sua Recueil, aveva esaltato il primato della Grecia su Roma, mentre l'anno seguente a Venezia gli architetti britannici Stuart e Revett, sostenendo l'importanza della spedizione per l'Egeo che volevano intraprendere, nel loro programma facevano riferimento a "Roma che aveva preso in prestito le sue arti e sovente i suoi artisti dalla Grecia". Nel 1755, l'anonimo autore di un Dialogo sul Gusto, più tardi identificato nel pittore scozzese Allan Ramsay, in stretti rapporti con Piranesi a quell'epoca,

aveva ulteriormente ampliato la portata del dibattito [22]. Ma senza dubbio l'opera che aveva colpito più profondamente Piranesi, negli anni precedenti alla pubblicazione delle Antichità, fu l'Essai sur l'Architecture di Marc Antoine Laugier. Pubblicato a Parigi nel 1753 suscitando immediati consensi, questa vigorosa apologia dell'originalità dei Greci, con commenti denigratori sul servilismo dell'arte romana, sarebbe divenuta oggetto, poco dopo, di un animato dibattito tra i conoscenti di Piranesi a palazzo Mancini.

Le leggi di natura come fonte d'ispirazione per il genio costruttivo dei Romani erano destinate a divenire un profondo credo per Piranesi, come mostrano i suoi scritti teorici più tardi. Le tavole dell'ultimo volume delle Antichità, ultimo anche quanto a evoluzione stilistica, denotano più attenzione per gli aspetti strutturali, trattando dei ponti, teatri e portici di Roma.

È tuttavia con il più grande dei monumenti sepolcrali, il mausoleo di Adriano e il ponte Elio ad esso correlato che Piranesi arrivò a rendere il senso drammatico della tecnica costruttiva dei romani con un'intensità senza precedenti. Il mausoleo, in questa composizione, ha un aspetto di formidabile potenza, ma un trattamento ancor più enfatico è riservato alla tavola che presenta in sezione fondamenta ciclopiche della massima complessità. E se la riproduzione di queste sostruzioni non fosse bastata a dar man forte alla causa del genio romano, la successiva tavola di Piranesi nelle Antichità, con i contrafforti del mausoleo simili ad una scogliera, avrebbe portato

15. Le antichità Romane (1754) - Tomo III*, tav.* II

Giovanni Battista Piranesi.

tali argomenti a un altisonante esito conclusivo.

Ancor più improbabili, considerando la minima entità delle strutture emergenti, appaiono le fondazioni del teatro di Marcello. Qui l'apparecchio di rivestimento e l'interposta muratura, sistemati sopra una foresta di pali, somigliano alle "murazze" che i maestri di Piranesi al Magistrato delle acque avevano eretto a difesa delle erosioni dell'Adriatico. Questa predilezione sempre più ossessiva per le qualità delle costruzioni in pietra trae origine da un'altra esperienza legata ai primi anni di Piranesi a Venezia: l'insegnamento di Carlo Lodoli. Sebbene non apparissero in forma stampata prima della loro parziale pubblicazione da parte di Francesco Algarotti, nel suo Saggio sopra l'Architettura nel 1756, le concezioni di Lodoli erano certo ampiamente discusse nella cerchia di Lucchesi[23]. La tecnica costruttiva della pietra e la sua appropriata espressione sembra dovessero occupare una parte rilevante nel progettato saggio dell'abate. E anche la sua fede nell'efficacia delle leggi naturali della costruzione, incarnate nell'architettura in pietra degli etruschi, doveva avere un profondo effetto su Piranesi, quando avrebbe sviluppato le sue posizioni teoriche nel corso della querelle tra greci e romani. In stretto rapporto con l'enfatizzazione polemica delle tecniche strutturali romane nelle Antichità, troviamo un interesse egualmente pronunciato per forme decorative ricche e complesse. Nel corso degli anni cinquanta, l'originario proposito delle Antichità (l'applicazione dell'archeologia al servizio della progettazione contemporanea) iniziò gradualmente a fondersi con la difesa dell'originalità dei romani: cosa che accentuò ulteriormente la

propensione di Piranesi per le ricostruzioni visionarie. Proprio come la tomba di Cecilia Metella e la curia Ostilia avevano fornito il punto di partenza per digressioni fantastiche in campo strutturale, così la scoperta di elementi di complessità nei progetti antichi dette luogo a esiti inventivi ancor più singolari. Senza contare le varie ingegnose configurazioni nelle tombe romane, specie quelle che figurano tra le ipotetiche ricostruzioni di Montano, erano le rovine di villa Adriana a fornire una varietà senza precedenti di idee progettuali a una scala più monumentale. Nel 1752 la pionieristica pianta della villa disegnata da Ligorio era stata ristampata, e nei due decenni successivi Piranesi lavorò spesso a Tivoli preparando una nuova pianta, pubblicata postuma solo nel 1781 dal figlio Francesco [24].

La prima prova di Piranesi nel campo dei progetti di fantasia, il Collegio, era ampiamente desunta da formule palladiane, estese a una soluzione che ricorda Santa Maria della Salute di Longhena. Più tardi, in quello stesso decennio, quando il linguaggio sperimentale della scenografia barocca in cui l'artista si era formato venne disciplinato da un'accresciuta conoscenza dell'architettura antica e da una maggiore familiarità con le fantasie di predecessori quali Montano e Kircher, l'ingegno di Piranesi raggiunse livelli di complessità affatto nuovi. Tale, infatti, fu la riuscita della sua pianta ricostruttiva del foro Romano che l'accurata distinzione tra parti reali e ipotetiche per mezzo di graduate morsure sembra quasi una pedanteria. Quando non è più limitata da vincolanti testimonianze archeologiche, l'immaginazione architettonica di Piranesi appare meno decantata, come

si vede nello stravagante Ninfeo neroniano. Qui gli unici elementi dati erano le sostruzioni già occupate dal tempio del Divo Claudio, alle quali apparteneva la curia Ostilia. Sebbene ancora di gusto barocco, questa pianta resta comunque unica nella sua orchestrazione di distinte configurazioni geometriche, e il prodotto finale è di gran lunga più elaborato di tutti i possibili modelli: da Ligorio a Montano, alle stesse testimonianze dirette dell'antichità.

L'estrema importanza per Piranesi di questo dialogo tra l'indagine archeologica e le istanze della progettazione architettonica contemporanea è rilevata dai rapporti di vario tipo instaurati con gli architetti britannici, in visita a Roma. Il rapporto più congeniale e fertile fu senza dubbio quello che Piranesi e Robert Adam allacciarono tra il 1755 e il 1757: anni particolarmente cruciali per la forma definitiva che le Antichità avrebbero assunto, e per la gestazione delle teorie di Piranesi che si sarebbero palesate nella querelle tra greci e romani. In Adam Piranesi trovò uno spirito affine, in grado di comprendere la peculiare natura della sua posizione nei confronti dell'antichità; e anche un progettista che per certi versi condivideva le stesse ambizioni di riforma dell'architettura contemporanea per mezzo di un impiego creativo dell'antichità25.

Poco tempo dopo aver conosciuto Piranesi nel giugno del 1755, Robert Adam riferiva per lettera al fratello James a Londra delle varie escursioni fatte congiuntamente, spesso anche con il collega francese Clérisseau e Allan Ramsay,

16. Le antichità Romane (1754) - Tomo IV*, tav.* XXIX

Giovanni Battista Piranesi.

a villa Adriana, alle terme imperiali e sull'Appia, con le stimolanti analisi e discussioni tenute in quelle occasioni [26]. *Adam, parlando del suo rivale William Chambers che non era riuscito a entrare in rapporti analoghi con Piranesi, scriveva entusiasticamente: "Non avevo mai visto fantasie così stupefacenti e ingegnose come quelle da lui prodotte in svariati progetti di templi, terme, palazzi e altri edifici: sono la massima riserva che si possa immaginare di ispirazioni e stimoli inventivi per tutti quelli che amano l'architettura"* [27].

Le fantasie archeologiche della metà degli anni cinquanta sia prospettiche planimetriche, concepite come parte di un opera in costante evoluzione in difesa del genio inventivo dei Romani, hanno origini più complesse degli interessi di Piranesi altrettanto innovativi per le tecniche costruttive. Come già ricordato, c'era una tradizione di ricostruzioni archeologiche di fantasia che iniziava con Ligorio per giungere, tramite Montano e Kircher, a Fischer von Erlach e Bianchini. Quest'ultimo, studioso veronese di antichità, aveva ricostruito il palazzo imperiale sul Palatino nella sua opera Del Palazzo de' Cesari, pubblicata postuma nel 1738. Lo studio basato su scavi condotti tra il 1720 e il 1724, presentava, in un grande foglio piegato, una notevole ricostruzione di Nicoletti da Trapani, espressa nell'idioma architettonico dell'epoca, ben poco interessata al più ampio contesto urbano o morfologico in cui era inserito il complesso Dove le prospettive visionarie di Piranesi, come quelle dei frontespizi secondari delle Antichità, trascendono ricostruzioni di questo tipo, così poco audaci, è nell'accuratezza dei particolari deco-

17. Vestigij del circo di Caracalla Vicino alla via Appia et chiesa di S. Bastiano (1604). Etienne Du Pérac.

rativi e nel modo totalmente convincente in cui ogni struttura è architettonicamente concepita in relazione all'ambiente circostante. Ad esempio, la vera pianta del circo Massimo, nella tavola XLIII della ricostruzione piranesiana del foro Romano, è un'importante componente su cui si basa il circo di fantasia. D'altra parte sarebbe inutile cercare di identificare le singole parti dell'insieme, come alcuni studiosi hanno fatto. La tavola di Piranesi non rappresenta né un circo Massimo idealizzato né il circo di Caracalla presso l'Appia, ma una fusione di tutti i circhi romani: è, come diceva Dryden, "natura elevata a più alto grado".

E questo è vero anche per la via Appia di fantasia, apoteosi dell'architettura funeraria romana, composto con svariati elementi che tornano nelle tavole successive con le loro veritiere fattezze, riportate con clinica precisione. Se Chambers e le menti più prosaiche degli architetti professionisti respinsero queste composizioni reputandole grottesche, o peggio puri deliri (Vanvitelli una volta si era riferito a Piranesi definendolo "pazzo"), toccò a un ingegno affine e aperto come quello di Adam riconoscere la ricchezza d'ispirazione sottesa a questo approccio [28]. In realtà, tali fantasie debbono essere considerate come un appropriato terreno per libere sperimentazioni, alla stregua delle architetture per gli apparati delle feste. Possiamo comprendere meglio come questo stimolo si sia ripercosso sull'evoluzione di Adam a metà degli anni cinquanta mettendo a confronto un suo disegno con uno di fantasia realizzato per lui da Piranesi [29]. Quando Adam dovette tornare in Gran Bretagna nel 1758, il convenzionale palladianesimo che aveva caratterizzato sua attività scozzese

prima del viaggio a Roma si era mutato in una visione molto più ampia: un modo di intendere il disegno che, pur se improntato a modi piranesiani, non avrebbe posseduto la stessa forza d'immaginazione senza l'esperienza romana.

L'ingresso di Adam nella vita professionale di Piranesi cadde in un momento opportuno anche per quest'ultimo, dato che nel 1755 i rapporti con Charlemont si erano rapidamente deteriorati, molto più per l'ostilità di Parker che per l'indifferenza di Charlemont. Piranesi iniziò ad avvertire con chiarezza che la fiducia in questo committente era stata malriposta, e fu probabilmente in queste circostanze che Adam scrisse nel giugno del 1755 che Piranesi "minaccia di dedicare la sua prossima pianta di Roma antica a me". Evidentemente quest'opera doveva costituire il coronamento delle Antichità, ma il seguente settembre Robert riferiva a James che era riuscito a persuadere Piranesi a pubblicare quest'opera a parte. Così, quando le Antichità apparvero circa nove mesi più tardi, nel testo si accennava alla pianta di Roma come di prossima pubblicazione [30]. La stima di Piranesi per Adam resta comunque segnalata nelle Antichità, poiché sia questi che Ramsay, ricevettero il simbolico omaggio di due mausolei in loro onore, sulla via Appia [31]. Alla sua visita di commiato da Piranesi nell'aprile del 1757, Adam ebbe la soddisfazione di trovare l'artista impegnato sull'iscrizione dedicatoria della pianta [32].

In questo periodo l'inadempienza di Charlemont, che non aveva versato il promes-

so finanziamento per le Antichità, senza neppure curarsi di replicare alle lettere di rimostranza di Piranesi, spinse l'artista a una reazione drastica ma nondimeno appropriata allo spirito della pubblicazione: dopo la vendita di quaranta copie, l'originario frontespizio con dedica del primo volume venne abolito. La scritta composta dallo stesso conte venne solennemente cassata dalla targa marmorea e le insegne araldiche sfigurate, come se la pietra fosse stata scalpellata.

Una damnatio memoriae in piena regola, resa possibile dal suo virtuosismo di acquafortista. Praticamente tutti gli altri riferimenti al committente nei frontespizi secondari ricevettero lo stesso trattamento: in questo Piranesi aveva trovato un appropriato precedente romano in Caracalla, che aveva cassato il nome del fratello da lui assassinato dall'arco di Settimio Severo. Una nuova iscrizione venne incisa sulla targa nel terzo stato della lastra (Utilitati publicae) e dopo il prolungato silenzio da parte dell'indegno committente, Piranesi infine pubblicò tre sue lettere originali (una di essa all'abate Peter Grant che aveva imprudentemente cercato di fare da intermediario) nel suo pamphlet, Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont, del 1757[33]*. Oltre a riesporre i tediosi dettagli della faccenda dal punto di vista di Piranesi, le Lettere affermano con forza la concezione delle Antichità come opera che andava oltre le funzioni del consueto trattato antiquariale. Così infatti Piranesi si esprime: "Dovete considerare (...) che questa Opera non è del genere di quelle, che si confondono nella folla de' libri d'una Biblioteca, ma ch'è composta di quattro volumi in foglio; che abbraccia un nuovo sistema su i*

18. Scenografia di Quattro templi antichi (1776) - tav. XXI

Giovanni Battista Piranesi.

monumenti dell'antica Roma". Argomento principale delle sue considerazioni generali è la nobiltà della reputazione dell'artista e il carattere imperituro dell'arte: "Se un gran Signore deve avere a cuore il nome de' suoi Antenati, un Professore, che lascia il suo nome dopo di se, deve avere a cuore la riputazione sua e de' suoi discendenti. Un gran Signore è per il tempo presente l'ultimo del suo nome; un Professore ne è il primo; e l'uno e l'altro debbono avere la medesima delicatezza".

Con l'uscita delle Antichità, la fiducia di Piranesi sul successo dell'opera si rivelò presto ben risposta. La pubblicazione venne acquistata dalle autorità più in vista di tutta Europa, come il marchese di Marigny, Directeur des bâtiments royaux, e da capi di stato, come l'imperatrice di Russia. Ma il più grande riconoscimento per l'artista fu l'elezione nell'aprile del 1757 a socio onorario della Society of Antiquaries di Londra, titolo orgogliosamente esibito sul frontespizio delle Lettere di Giustificazione[34]*.*

Dovevano però passare ancora cinque anni prima che il coronamento che mancava alle Antichità, la pianta di Roma, apparisse come Ichonographia del campo Marzio, in un'edizione in folio appropriatamente dedicata a un collega architetto. Le sei lastre contigue erano certamente completate nel 1757, data della dedica ad Adam, il cui volto appare assieme a quello di Piranesi, come a formare un duumvirato, in uno dei due medaglioni[35]*. Questa visionaria forma Urbis marmorea, che dev'essere considerata unitamente a quegli altri "frammenti" che ritraggono il foro*

Romano, il colle Capitolino, le terme, il ninfeo Neroniano e il Castro pretorio, completa il progetto complessivo delle Antichità. Così, partendo dalla pianta d'insieme con le testimonianze primarie, ossia i resti esistenti entro le mura della città, il lettore è condotto in un viaggio alla scoperta del genio costruttivo, progettuale e decorativo dei Romani, fin quando non gli si schiude dinanzi l'atto finale della ricostruzione: la visione di una nuova Roma.

L'archeologo moderno cercherà qui invano un rapporto con i dati di fatto, anche se quanto resta del passato è abilmente inserito al proprio posto: il Pantheon, il teatro di Marcello, i mausolei imperiali, lo stadio di Domiziano e gli edifici dell'isola Tiberina. D'altra parte la via Flaminia appare stranamente deviata dal suo percorso accertato, che da ponte Milvio (o Molle) va diritto fino al colle Capitolino, concordemente a quanto aveva affermato Strabone, Questo argomento era stato già trattato nelle Antichità, a proposito del sistema degli acquedotti in funzione del campo Marzio, e Piranesi aveva mostrato la sua opinione contraria nella relativa pianta. Al di là di questi problemi, tuttavia, Piranesi si sforza di mostrare, con una schiacciante dimostrazione di principi analoga alle dimensioni esagerate delle strutture romane, la potenziale fertilità di forme rivelata dagli studi archeologici. Così facendo, si dimostra vicino allo spirito dell'architettura imperiale più che secoli interi di coscienziose ricerche, dopo l'analoga rappresentazione panoramica di Pirro Ligorio, che Piranesi cercò chiaramente di emulare.

L'anno precedente all'uscita delle Antichità Romane, uno studioso tedesco poco noto, Johann Joachim Winckelmann, aveva pubblicato a Dresda un saggio sull'imitazione delle opere greche, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (Pensieri intorno alla imitazione della pittura e della scultura dei greci), destinato a esercitare un'influenza sull'immagine dell'antichità greca in Europa molto superiore alle pubblicazioni di Caylus, Laugier e a tutte le successive opere in folio di Le Roy, Stuart e Revett messe insieme. Con un'eccezionale capacità d'immaginazione, libero dai pregiudizi della cultura antiquariale, partendo dalle modeste indicazioni di gemme, monete e copie romane di opere greche di pittura e scultura, egli schiuse nuove prospettive sul passato. In quello stesso anno Winckelmann giunse a Roma, divenendo poi bibliotecario del cardinale Alessandro Albani, grande collezionista, e alla fine di quel decennio pose la querelle greco-romana su nuove basi.

Malgrado la divergenza di atteggiamenti e opinioni, che doveva situare Piranesi e Winckelmann alla testa delle opposte fazioni, le rispettive maniere di accostarsi all'antichità classica avvicinano queste due figure tra loro più che a ogni altro archeologo o studioso precedente o contemporaneo. Con analoghe intuizioni, superando con l'immaginazione i limiti degli immediati dati di fatto e i convenzionali metodi di studio, entrambi, a modo proprio, elaborarono concezioni interamente nuove dell'antichità che in un certo senso si sarebbero dimostrate complementari. Mentre Winckelmann sfruttava la capacità d'evocazione poetica della letteratura, Pira-

nesi ricorreva alle potenzialità visive insite nel genere del capriccio e nelle fantasie architettoniche per giungere a nuove verità e a un nuovo tipo di informazione storica. Ciò che Hegel avrebbe poi detto a proposito di Winckelmann, sembra adattarsi altrettanto bene a Piranesi: "Con la contemplazione delle opere ideali degli antichi, egli ha ricevuto una sorta di ispirazione, attraverso cui ha dischiuso un nuovo significato per lo studio dell'arte".

19. Rovine romane con figure (1739). Giovanni Paolo Panini.

Nota al capitolo:

1Rose Macaulay, The Pleasure of Ruins, London 1950, p. 165.

2Per una disamina degli inizi dell'archeologia romana e la relativa bibliografia, vedi l'introduzione a Pirro Ligorio's Roman Antiqtüities, a cura di E. Mandowsky e C. Mitchell, London 1963.

3Citato in inglese in C. Mitchell, Archaeology and Romance, in Italian Renaissance Studies, a cura di E.F. Jacob, London 1960, p. 470 (per il testo originale in latino si veda L. Melius, Kyriaci Anconitani Itinerarium mute primum ex ms. cod. in lucem erutum, Firenze 1742, rist. anastatica Bologna 1969, pp. 54-55).

4F. Hartt, Giulio Romano, New Haven, Conn, 1958; Pirro Ligorio's Roman Antiquitities, cit.

5G. P. Bellori, Fragmenta Vestigii Veteris Romae Farnesianis, Roma 1673; S. Battoli, Sepolcro Nasonio, Roma 1680; id., Le Antiche Lucerne Sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotterranee e grotte di Roma, 1691; id., Gli Antichi Sepolcri overo Mausolei Romani ed Etruschi trovati in Roma ed in altri luoghi celebri, Roma 1697; B. de Montfaucon, L'antiquitè expliquée et représentée en figures, Paris 1719-1724; A. Desgodetz, Les édifices antiques de Rome mesurés et dessinés très exactement, Paris 1682.

6Per una dettagliata bibliografia degli itinerari e delle guide di Roma vedi L. Schudt, Le guide di Roma, Wien e Augsburg 1930. Per le piante e le ricostruzioni della città antica vedi A.P. Frutaz, Le piante di Roma, Roma 1962,

7G.B. Montano, Raccolta de' Tempii et Sepolcri, Roma,1638.I disegni di Montano furono acquistati da Cassiano dal Pozzo e molti di essi vennero pubblicati da G.B. Soria tra il 1624 e il

1684 anche se molti, conservati nelle raccolte del Soane Museum, restano mediti. Tra le opere più tarde segnaliamo G.B. Montano, Li cinque libri di Architettura, Roma 1691; A. Kircher, Turris Babel, Amsterdam 1679; J. B. Fischer von Erlach, Entwurf einer historischen Architektur, Wien 1721; F. Bianchini, Del Palazzo dei Cesari, Verona 1738.

8 Per l'influenza di Fischer von Erlach su Piranesi vedi F. Stampile, An unknown group of drawings by G.B. Piranesi, in "Art Bulletin", XXX, 2, giugno 1948, pp. 124-131; e W. Oechslin, Pyramide et sphère, in "Gazzette des Beaux-Arts", aprile 1971. Una trattazione sull'etruscologia nell'Italia del Settecento si trova in R. Bloch, The Etruscans, London e New York 1958, pp. 20-28.

9 A.F. Gori, Museum Etruscum, Firenze 1737-1743; G.B. Passeri, Dell'Etruria omerica, 1755; id., Della pittura degli Etruschi, 1755 sgg.; M. Guarnacci, Delle origini Italiche o siano memorie istorico-Etrusche sopra l'antichissimo regno d'Italia, e sopra i di lei primi abitatori, Lucca 1767-72.

10 Per una scelta delle principali pubblicazioni archeologiche relative alla Grecia e l'Asia Minore vedi il catalogo The Age of Neo-Classicism, Burlington House, London 1972, pp. 439 sgg.

11 Per le prime fasi della controversia greco-romana (trattata nel capitolo successivo) vedi R. Wittkower, Piranesi's "Parere su l'Architettura", in "Journal of the Warburg Institute", II, 1938-1939, pp. 147 sgg. "Criticando la situazione dell'epoca nella Prima parte, Piranesi aveva osservato: "(...) sia poi ella colpa, o dell'Architettura medesima caduta da quella beata perfezione a cui fu portata ne' tempi della maggiore grandezza della Romana Repubblica, e in quelli de' potentissimi Cesari, che le succedettero: oppure ella sia colpa ancora di quelli che farsi dovrebbono Mecenati di questa nobilissima facoltà; il vero si è, che non vedendosi a nostri giorni Edifizj, che portino il dispendio, che ricercherebbe per esempio un Foro di Nerva, un Anfiteatro di Vespasiano, un Palazzo di Nerone; ned apparendo ne' Principi, o ne' privati disposizione a farneli vedere; altro partito non veggio restare a me, e a qualsivo-

glia altro Architetto moderno, che spiegare con disegni le proprie idee (...)".

12C. Pietrangeli, Archaeological excavations in Italy, 1750-1850, catalogo The Age of Neo-classicism, cit., pp. XLVI sgg.

13Anne-Claude-Philippe de Toubières, conte di Caylus, Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et galoisess: Eloge historique, Paris 1752-1767, sette voll.

14I trofei compaiono in numerose altre opere di Piranesi. Il loro sito originario, la mostra dell'acqua Giulia, era il soggetto di una veduta usata per la prima volta nei Trofei e che riappare nel trattato sull'Acqua Giulia del 1761. I trofei campeggiano poi nella più tarda veduta del Campidoglio (nelle Vedute di Roma), realizzata all'inizio degli anni sessanta,

15Per la carriera di Charlemont e le sue relazioni con Piranesi e altri artisti e architetti vedi M. Craig, The Volunter Earl, London 1948, e J. Scott, Piranesi, London e New York 1975, pp. 105 sgg.

16L'accademia ercolanese fu fondata da Carlo di Borbone nel 1752: otto volumi che riproducono pitture e bronzi furono pubblicati tra il 1757 e il 1792.

17La storia e una dettagliata illustrazione della pianta marmorea severiana si trovano in G. Carettoni, A.M. Colini et al,, La Pianta Marmorea di Roma antica. Forma Urbis Romae, Roma 1960.

18Per una storia del sistema romano degli acquedotti e del contributo di Piranesi al suo studio, vedi E. B. van Deman, The building of the Roman acqueducts, London e Washington D.C. 1934; T, Ashby, Acqueducts of Ancient Rome, London 1935.

19 Sesto Giulio Frontino, De Aquis. Questa fonte fondamentale è stata pubblicata nel 1722 con un commentario e illustrazioni di Giovanni Poleni, le cui conclusioni sono contestate da Piranesi nelle Antichità.

20 L'uso di monete e medaglie per aiutare le ricerche ricostruttive è stato probabilmente usato per primo nelle illustrazioni da J. B. Marliani, Antiquae Romae Topographia Romae, Roma 1534.

21 L'illustrazione di Ficoroni (Le Vestigie e Rarità di Roma Antica, Roma 1744, I, tav. 169) è a sua volta ripresa da una sezione del tumulo da Gli Antichi Sepolcri overo Mausolei Romani ed Etruschi di Santi Bartoli (ed. del 1727, tav. 80) che, con la maggiore quantità di informazioni può essere stata la fonte di riferimento di Piranesi.

22 (A. Ramsay), The Investigator. No. 332: A Dialogue on Taste, London 1755; successivamente pubblicato con la firma di Ramsay in una raccolta di saggi, The Investigator, London 1762. Vedi A. Smart, The Life and Work of Allan Ramsay, London 1952, pp. 86, 90-93.

23 Algarotti intratteneva una regolare corrispondenza con il primo mecenate e mentore intellettuale di Piranesi a Roma, i cui orientamenti radicali avrebbero incoraggiato le idee che il giovane architetto aveva acquisito a Venezia da Lodoli. Vedi E. Kauff-mann, Piranesi, Algarotti and Lodoli, in "Gazzette des Beaux-Arts" XLVI, 1955, pp. 21 sgg.;

24 La pianta di villa Adriana di Ligorio (Ichnographia Villae Tiburtinae Adriani Caesaris a Pyrro Ligorio et Francesco Contínio) venne pubblicata nel Settecento nell'opera Pianta della Villa Ti-burtina di Adriano Cesare, Roma 1751.

25 Frequenti riferimenti a Piranesi nella corrispondenza da Roma di Adam sono riportati in J. Fleming, Robert Adam and his Circle in Edinburgh and Rome, London e New York 1962, passim. Vedi anche D. Stillmann, Robert Adam and Piranesi, in Essays in the History of

Architecture presented to Rudolf Wittkower, cit., pp. 197 sgg.

26J. Fleming, Allan Ramsay and Robert Adam in Italy, in "Conoisseur", marzo 1956, pp. 78 sgg.; id., An Italian Sketchbook by Robert Adam, Clérk's-seati and O/hers, in "Conoisseur", novembre 1960, pp. 186 sgg.

27Fleming, Robert Adam and bis Circle, cit., p. 167.

28Secondo Vanvitelli, in una lettera a suo fratello Urbano degli anni sessanta del Settecento, "E' un fenomeno particolare che il Pazzo Piranesi ardisca far l'Architetto; solo dirò che non è mestiere da Pazzi". Citato in R. Pane, Luigi Vanvitelli- l'uomo e l'artista, in "Napoli Nobilissima", XII fase, I, gennaio-febbraio 1973, p. 42, n. 15.

29Alla fine dell'indice topografico delle Antichità, vol. I, p. 40, Piranesi aggiunge: "Mi reservo pertanto di dimostrare la primiera loro costituzione nella grande Iconografia di Roma antica che sto in procinto di dare alla luce".

30L'eccitazione di Adam nel vedersi così onorato è descritta in una lettera a James dell'aprile del 1756 (Fleming, Robert Adam and his Circle cit., p. 207). Il monumento in questione appare sul lato sinistro della via Appia sormontato da una statua con la lupa che allatta Romolo e Remo (uno spiritoso accenno a Robert e James Adam?) con la seguente scritta: DIS MANIB... ROBERTI ADAMS SCOT... ARCHITECTI... PRAESTANTISS... L.B.P... FAC COERAV1T

31Fleming, Robert Adam and his Circle, cit., pp. 230-231.

32Nella polemica con Charlemont, possiamo conoscere l'altra campana nella corrispondenza di Charlemont (pp. 227 e 231-248). Una probabile lista dei destinatari delle Lettere è scritta in una copia pubblicata nel catalogo della mostra Piranesi, Smith College, Northampton, Mass. 1761, pp. 65-

67, riprod. a tav. 15. Le circostanze estremamente complesse delle modifiche apportate alle varie tavole delle Antichità, assieme a una discussione delle lettere (comprese due inedite, conservate alla biblioteca Vaticana), si trovano in U. Donati, Giovati Battista Piranesi e Lord Charlemont, in English Miscellaney, I, Roma 1950, pp. 231 sgg.; id.,,Piranesiana, in "Maso Finiguerra", III, 1938, pp. 206-207.

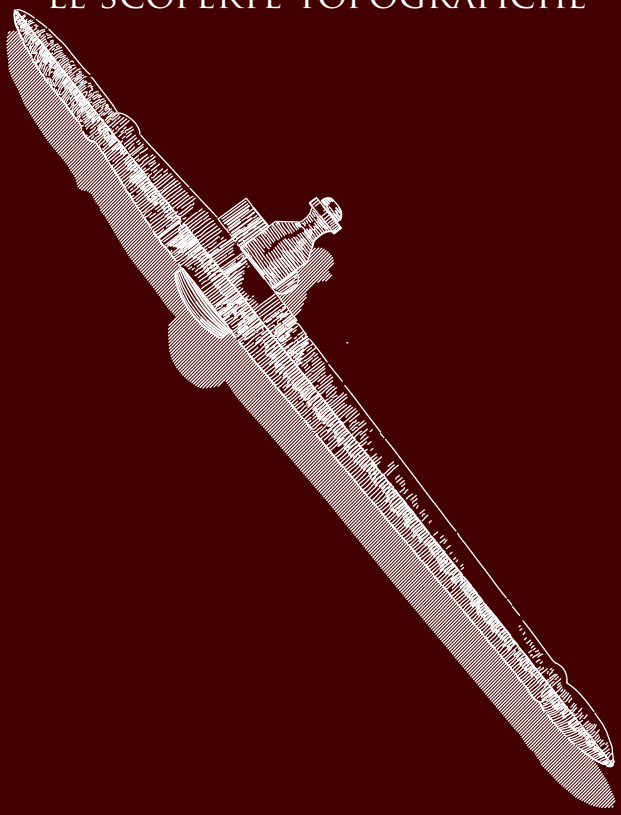
33.Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont..., Roma 1757, pp. XI-XII.

34.P. Murray, Piranesi and the grandeur of ancient Rome, London 1971, p. 46. Nel libro dei verbali della Society of Antiquarians, in data 24 febbraio 1757, ci si riferisce a Piranesi come a un "architetto di grandissimo ingegno e autore delle Antichità di Roma e dei suoi dintorni in cinque volumi in folio; e desideroso di essere ammesso come membro onorario di questa Società...". Oltre ai quattro volumi delle Antichità, il quinto cui si fa cenno è probabilmente i Trofei.

35.La data 1757 appare nel medaglione di sinistra della dedica.

IV

Gli antiquari e le scoperte topografiche



Vasari sostiene che Brunelleschi, dopo molti approfonditi studi, aveva sviluppato la capacità mentale di immaginare Roma com'era stata prima della rovina. La generazione successiva fece un enorme passo avanti, con Flavio Biondo e con la sua Roma instaurata, del 1444-1446. Il grande vanto di Biondo era aver ricreato Roma nei suoi scritti, che tuttavia costituivano un esercizio filologico privo di piante. A Torino, invece, Francesco di Giorgio Martini, nel Codex Saluzzianus, elaborò delle mappe caratterizzate da immaginazione sfrenata: il Campidoglio antico vi appare come un enorme complesso disegnato con rigida simmetria attorno a un tempio di Giove a pianta circolare. Egli tuttavia ci fa sapere che "In maggior parte ito immaginando che per le molte mine pocho conprendar se ne po'", e poi ci avverte che il suo "Palazzo Maggiore" sul Palatino è "In più parte chopiato et parte agionto a fantasia che per le molte ruine in tucto conprendar non si può".

Raffaello, nella sua celebre lettera a papa Leone X (Medici, 1513-1521), redatta con l'aiuto di Baldassare Castiglione, parla di un progetto per redigere una mappa dell'antica Roma, avviato su iniziativa del papa: "Essendomi adonque comandato da Vostra Santitate ch'io pongha in dissegno Roma anticha". Raffaello si sentiva avvantaggiato da una nuova fonte: il catalogo delle quattordici "regiones" di Roma attribuito a tale Publius Victor. Quest'ultimo era in realtà un personaggio fittizio, inventato negli ultimi anni del Quattrocento negli ambienti dell'umanista romano Pomponio Leto, che aveva preso i cosiddetti Cataloghi regionari della Roma costantiniana, riempiendoli con i nomi di decine di monu-

menti che riteneva dovessero farne parte. Per abbinare questo catalogo regionario "interpolato" ai ruderi effettivamente esistenti, Raffaello utilizzò con orgoglio uno strumento moderno, una piastra rotonda dotata di una bussola da navigazione ("bussola de la calamita"). Nel 1502 Leonardo aveva usato qualcosa di simile per la sua pianta di Imola, ma prima di Raffaello nessuno aveva mai utilizzato un simile strumento moderno per rilevare rovine antiche.

La morte prematura di Raffaello, nel 1520, fu un duro colpo per il progetto di riportare in vita l'antica Roma. Diversi giorni dopo quest'avvenimento, in una lettera scritta da Roma (11 aprile 1520), il diarista veneziano Marcantonio Michiel forniva ulteriori informazioni:
e stendeva in un libro, sicome Ptholomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui di Roma, mostrando sì chiaramente le proportioni, forme et ornamenti loro, che averlo veduto harìa iscusato ad ogni uno haver veduta Roma antiqua; e già havea fornita la prima regione.

Un altro testimone del progetto di Raffaello è Girolamo Aleandro che, in un qualche momento tra il 1516 e la morte dell'artista, scrisse un poema in latino dedicato a Leone X e allo stesso Raffaello. Aleandro parla di archi, circhi, fori, vasche, terme, depositi, ninfei, statue, sepolcri, cisterne, accampamenti, case, colline, templi, teatri, strade, nonché dei materiali e delle dimensioni delle strutture e del loro orientamento. Infine, l'umanista Celio Calcagnini, in una lettera del 1519-1520,

sottolinea l'aspirazione di Raffaello a far rivivere non solo singoli edifici, ma tutta la città: ipsam plane Urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symmetriam instauratam magna parte ostendit.

Sette anni dopo la morte di Raffaello, poco prima del Sacco di Roma del 1527, si odono altre voci provenienti dalla stessa squadra di cui egli era stato il "principal investigatore". Nel 1527 Andrea Fulvio di Palestrina, discepolo di Pomponio Leto, pubblica il suo Antiquitates Urbis, ampliamento in prosa di un poema in latino dello stesso autore risalente al 1513, dedicato alle rovine di Roma. Egli vi parla di spedizioni tra i ruderi in compagnia del pittore, durante le quali egli identificava i monumenti mentre Raffaello li disegnava.
Priscaque loca tum per regiones explorans observavi, quas Raphael Urbinas (quem honoris causa nomino) paucis ante diebus quam e vita decederet (me indicante) penicillo finxerat.

Faceva parte del gruppo anche Marco Fabio Calvo di Ravenna, medico e umanista, che nel 1516 tradusse Vitruvio per conto di Raffaello. Egli pubblicò nel 1527 il suo Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum, ma purtroppo le copie andarono quasi tutte perse nel Sacco di Roma; meno rara fu l'edizione del 1532. A prima vista il Simulachrum di Calvo appare un libro decisamente strano, con bei caratteri ma immagini primitive. La Roma di Augusto è descritta come una cinta muraria circolare dotata di sedici porte e divisa in sedici

20. Roma (1551). Leonardo Bufalini.

quadranti, come una torta tagliata a fette che si irradi da una colonna centrale, l'Umbilicus Urbis. La pianta in fondo al volume, che mostra lo sviluppo della città all'epoca di Plinio il Vecchio, è schematica come quella di qualsiasi città medioevale. Essa comprime in uno spazio ristretto il vasto territorio tra Ostia e Ponte Milvio, e stipa i sette colli e diversi altri monumenti in una cinta muraria con trentaquattro porte. Tuttavia le xilografie di Calvo, per quanto rozze, riflettono la fascinazione, diffusa nella cerchia di Raffaello, per le monete e per le illustrazioni dei manoscritti tardo-antichi. L'esempio più ovvio è il Colosseo di Calvo, con tanto di Meta Sudans da una parte e di Nymphaeum Publicum dall'altro, ripreso direttamente da una moneta coniata sotto Vespasiano. Altri edifici riflettono i tipi estremamente semplificati di edifici o di vedute cittadine che si potevano trovare in manoscritti tardo-antichi come il Virgilio Vaticano, o nelle raccolte di scritti dei geometri romani, gli agrimensores. Il libro di Calvo è un florilegio di fonti antiche in versione pittoresca. Non offre nulla che avvicini al fine ultimo di Raffaello - una pianta di Roma alla fine dell'era antica - ma consente di dare un'occhiata alla materia prima che Raffaello stava raccogliendo. Il libro di Calvo si potrebbe intitolare, con un po' di fantasia, "I Cataloghi regionari resi gradevoli" grazie all'uso di icone segnaposto per indicare monumenti che un futuro topografo avrebbe prima o poi collocato su una mappa. Tuttavia, la totale noncuranza di Calvo per una mappa basata su misurazioni richiama l'attenzione sul difetto decisivo dell'impresa di Raffaello, ossia sull'assenza di una pianta precisa della città moderna su cui collocare la città antica.

La lettera di Raffaello a Leone X fu pubblicata per la prima volta nel 1733 in una raccolta di opere italiane di Baldassar Castiglione. Il veronese Scipione Maffei aveva scoperto il manoscritto portandone a conoscenza i curatori del volume di Castiglione, che riuscirono a inserirvelo in extremis, mentre era in stampa. Esso attirò l'attenzione di vari antichisti, e soprattutto del barone Philipp von Stosch (1691-1757) e di Johann Joachim Winckelmann, che nel 1758 si recò a Firenze per catalogare la collezione di gioielli di Stosch e scrisse di aver visto alcuni disegni di Raffaello di monumenti antichi. Forse anche Piranesi conosceva questa lettera, di cui avrebbe potuto facilmente trovare copia nella biblioteca di Nicola Giobbe, il colto capomastro della Fontana di Trevi. Giobbe fu una presenza importante nella vita del giovane Piranesi. Quest'ultimo fu un frequentatore abituale della biblioteca di Giobbe, e a lui dedicò con gratitudine, nel 1743, la Prima parte di architetture e prospettive. Giobbe possedeva l'edizione del 1733 delle opere di Castiglione che conteneva la lettera di Raffaello. Se Piranesi ebbe in mano quel libro, l'ultima riga di esso, che i curatori aggiunsero in caratteri grandi al testo di Raffaello, dovette sembrargli una sfida: "Manca il Disegno, e la Descrizione di Roma antica".

L'antiquario e architetto napoletano Pirro Ligorio pubblicò due piante della Roma antica: una nel 1553, più piccola, e un'altra, più grande, nel 1561. La prima è una specie di taccuino ricco più che di immagini di nomi, stipati tutti assieme nelle sezioni molto generali in cui Ligorio aveva ritenuto di classificarli. La grande

mappa del 1561, la Anteiqvae Vrbis Imago, è una delle più straordinarie imprese antiquarie del XVI *secolo, avvincente e ricca di immaginazione, ma non certo slegata dalle ricerche. Non è una rappresentazione iconografica o in pianta, ma un compromesso tra questa e una mappa "a volo d'uccello". Le fonti indicate dallo stesso Ligorio sono le rovine stesse, ma anche le testimonianze dei testi antichi, delle monete e delle immagini antiche in bronzo, piombo, pietra e terracotta. Ligorio si atteneva ai ruderi che aveva di fronte, ma utilizzava le testimonianze delle monete per aggiungere dettagli decorativi, e se gli edifici non c'erano più lasciava che fossero le immagini riportate sulle monete a guidare la sua fantasia. Si è sostenuto che egli utilizzasse anche altre fonti, come rilievi antichi che raffiguravano città incredibilmente affollate di edifici, con una costante ripetizione di logge ed esedre. Lo scopo di Ligorio era mostrare l'Urbs attraverso antiche convenzioni iconografiche, come se l'artista fosse anch'egli un antico romano.*

Per Ligorio e Piranesi la città era una megalopoli incommensurabilmente densa e variegata. Se Pomponio Leto aveva riempito i Cataloghi regionari di Publius Victor con interpolazioni erudite di monumenti di cui aveva appreso da altre fonti testuali, la Roma di Ligorio, e successivamente di Piranesi, si potrebbe descrivere come testi maxi-interpolati che descrivevano lo spazio dell'Urbe pieno di edifici segnaposto noti in molti casi solo di nome. Ma a differenza di Ligorio, Piranesi scelse di descrivere l'antica Roma non grazie a rappresentazioni a volo d'uccello, ma attraverso piante basate su misure accurate. In ciò egli si avvalse di

due precedenti di età moderna: la pianta di Bufalini del 1551 e quella di Nolli del 1748. E potè trarre vantaggio dall'unica mappa antica sopravvissuta, sia pure in frammenti: la Pianta marmorea di Settimio Severo, scoperta nel 1562. Bufalini, la Pianta marmorea e Nolli: questi furono i cardini sui quali ruotò l'Ichnographia piranesiana.

Leonardo Bufalini, di Udine, pubblicò nel 1551 una mappa di Roma basata su una rilevazione nel corso della quale era stato misurato ogni isolato e ogni edificio antico importante sopravvissuto. La mappa del Bufalini non fornisce immagini architettoniche, ma soltanto misure, schemi, piante e strade, accompagnate da centinaia di iscrizioni utili all'identificazione. Lo stesso Bufalini ci guarda attraverso un autoritratto, collocato in fondo alla xilografia, in cui egli appare circondato dai ferri del mestiere: compassi, una livella da muratore, righelli e soprattutto una bussola magnetica simile a quello utilizzata da Raffaello. In un'iscrizione egli ci dice che sta offrendo al mondo due Rome gemelle - la nuova Roma, quella che si vede camminando per le strade, e la Roma antica, che fu padrona del mondo -, e che è riuscito nell'impresa solo grazie a sforzi enormi, ingenti spese e veglie quotidiane, per far sì che Roma si ridestasse nel sepolcro. Nel lavoro di Bufalini c'è tuttavia una lieve schizofrenia, un doppio standard per cui gli spazi verdi e l'affollato tessuto urbano o, per usare i termini di Richard Krautheimer, il disabitato e l'abitato, vengono resi in modo diverso. Il disabitato è uno spazio per la ricostruzione antiquaria di Roma vetus, mentre nell'abitato si offre una "Roma moderna" quasi

21. Dettaglio della Forma Urbis Romae (1553). Pirro Ligorio.

priva di elementi antichi. In questo doppio standard il cartografo rivela la sua doppia personalità di esperto d'ingegneria militare e di appassionato antiquario.

La scoperta che avrebbe finito per cambiare il corso della topografia romana avvenne causalmente nel 1562, un decennio dopo Bufalini e un anno dopo la pianta di Ligorio. Un certo Torquato Conte, scavando dietro la chiesa dei Santi Cosma e Damiano, trovò dei frammenti, "in centomila pezzi", di una pianta antica incisa su lastre di pietra. Se si fosse conservata integra, quella pianta sarebbe stata la chiave per svelare immediatamente tutti i segreti della topografia antica. La pianta era stata realizzata su centocinquanta lastre marmoree di grandi dimensioni, disposte su undici file e affisse con grappette di ferro alla parete di una sala del Forum Pacis, Si trattava di una spettacolare rappresentazione, grande circa sessanta piedi romani per quarantatre, che mostrava tutta Roma in scala 1:246. Essa risaliva al regno di Settimio Severo ed era stata realizzata negli anni 203-211. Non è menzionata da alcuno scrittore antico ed è conosciuta per il suo nome moderno, Forma Urbis Romae. Solo una piccola percentuale della pianta è sopravvissuta. A ogni nuovo scavo ne emergono nuovi frammenti, e finora ne sono stati ritrovati in totale 1186 pezzi. Tuttavia, si tratta al massimo del 10-15% del totale, e pochissimi sono i frammenti che combacino perfettamente.

Nei secoli bui le lastre furono staccate a forza dal muro e utilizzate come materiale da costruzione, oppure sprofondarono nel crescente acquitrino che ricoprì la

zona. Dopo la loro scoperta i frammenti furono portati dal cardinale Alessandro Farnese nel suo palazzo, dove attirarono l'interesse di una intera generazione di antiquari, prima di essere dimenticati e infine incorporati nelle mura del giardino dei Farnese lungo il Tevere. I frammenti furono riscoperti dopo il 1660 da un interessante anche se poco noto architetto, Andrea Bufalini (non imparentato con il Leonardo Bufalini autore della mappa del 1551). Questi si rese conto della possibilità di utilizzare i frammenti per ricreare la pianta della Roma antica e compì a tal fine sistematiche esplorazioni dei ruderi, iniziate nel 1658 con il sopralluogo del criptoportico sotto Santa Maria in via Lata e del Mausoleo di Augusto. Nel 1673 Andrea Bufalini fornì all'erudito suo amico Giovanni Pietro Bellori una pianta del Mausoleo, "con somma diligenza misurato in ogni sua parte". Nel 1673 Bellori pubblicò il suo volume sui frammenti della Pianta marmorea, e in tale occasione affermò che Andrea Bufalini si accingeva a pubblicare una pianta (ichnographiam) di tutta Roma. È possibile che Bufalini avesse già concepito l'idea di una mappa che ricostruisse la corretta posizione dei frammenti e che avrebbe dovuto essere considerata un precedente diretto dell'Ichnographia di Piranesi. Quali che fossero i suoi scopi, tuttavia, quest'opera non vide mai la luce, e solo il generoso riconoscimento di Bellori ha impedito che il ricordo del grandioso progetto di Andrea Bufalini si perdesse.

Nel 1738, quando Piranesi aveva diciotto anni, fu pubblicata una grandiosa e visionaria ricostruzione del palazzo degli imperatori romani come vasto comples-

22. Pianta di Roma (1593). Antonio Tempesta.

so che si estendeva sul Palatino e sull'Esquilino. Abbiamo già menzionato gli enormi edifici del Palatino di cui aveva fantasticato Francesco di Giorgio, ma per sua stessa ammissione si era trattato di idee senza fondamento effettivo. Stavolta però la ricostruzione del "Palazzo dei Cesari" veniva da uno degli studiosi più prestigiosi del momento, a seguito di una campagna quinquennale di scavi da cui erano scaturite scoperte sensazionali. L'autore della ricostruzione era l'abate veronese Francesco Bianchini (1662-1729), che dopo aver studiato a Bologna e a Padova si era trasferito nel 1684 a Roma, dove frequentava gli ambienti di eruditi e scienziati. Esperto astronomo, una cometa da lui osservata ricevette il suo nome. Catalogando la biblioteca Ottoboni egli maturò interessi per la cronologia e la storia, studiò il Calendario giuliano e nel 1697 pubblicò la prima parte della sua monumentale opera L'istoria universale provala dai monumenti e figurata con simboli degli antichi. Bianchini - come Vico, che ne conosceva gli scritti - storicizzava i miti e andava in cerca del loro nucleo scientifico. Egli tentava di ricollegare la storia ai manufatti e di mettere alla prova i testi sulla base di questi ultimi, e si trovava perfettamente a suo agio nella Roma di Clemente XI (Albani, 1700-1721) e del cardinal Alessandro Albani, con la sua enfasi sulla scienza e sull'erudizione sacra. Negli anni 1701-1702 Bianchini, in veste di segretario della Congregazione del calendario, regolò la meridiana di Santa Maria degli Angeli. Nel 1707 divenne il primo studioso dell'Europa continentale a verificare gli esperimenti di Newton sulla rifrazione della luce e quando si recò in Inghilterra, nel 1712-1713, il grande astronomo gli accordò tre colloqui.

Bianchini riteneva necessario studiare una società nella sua totalità sulla base di una vasta gamma di monumenti. Fu uno degli studiosi che visitarono la camera funebre dei liberti di Livia (moglie di Augusto), rinvenuta nel 1726 lungo la via Appia. Per le sue iscrizioni e decorazioni ancora intatte si trattò di un ritrovamento sensazionale, che mostrava l'importanza e l'organizzazione del personale addetto al palazzo imperiale sul Palatino. Fedele alle scoperte fatte nel corso dei suoi scavi, Bianchini riteneva che l'immaginazione avesse un ruolo importante nella ricerca della conoscenza storica. Piranesi, che nelle Antichità romane riprodusse le illustrazioni di Bianchini, condivideva la fede in quella che si potrebbe definire l'immaginazione basata sui monumenti.

Gli scavi del Palatino, eseguiti dal 1720 al 1725 e legittimati scientificamente dalla presenza di Bianchini, furono in sostanza una sorta di caccia al tesoro scatenata dal duca Francesco Maria Farnese in cerca di sculture da inviare nella sua residenza a Parma. In questo periodo furono scoperti tre vasti ambienti che, sommati, erano più ampi della navata di San Pietro. Due colossali statue (un Giovane Ercole e un Bacco, entrambi alti venti palmi, ossia quattro metri e mezzo), che si trovavano nella basilica a volta ritrovata nel 1724, furono immediatamente spedite a Parma. Esperto sia di stile che di iconografia, Bianchini non smise neanche in quell'occasione i panni dell'astronomo, e osservò che le strutture che stava studiando si allineavano con il tramonto proprio il 25 luglio 1725, giorno in cui scriveva.

Bianchini si rese conto che le precedenti ricostruzioni del palazzo dei Cesari non erano attendibili. I nuovi ambienti erano talmente maestosi -questo il suo ragionamento - che dovevano essere stati pensati per l'arrivo di cortei provenienti dal Foro, come quello raffigurato in un'ampia veduta nella tavola pieghevole alla fine del volume, Bianchini immaginava che quegli ambienti venissero raggiunti salendo una grandiosa rampa fiancheggiata da esedre, come a San Pietro, attraversando poi un vestibolo a volta e uno splendido cortile, fino a raggiungere la grande sala appena scoperta. Il palazzo era stato ampliato sotto vari imperatori, da una serie di architetti disposti ad attenersi a schemi consolidati molto tempo prima. Persino la Domus Aurea di Nerone, su l'Esquilino, non rappresentava affatto una rottura radicale, ma piuttosto una struttura gemella del preesistente complesso sul Palatino.

Come fu possibile che uno studioso rigoroso come Bianchini approdasse a questa visione di alta fantasia? Henry Millon ha senz'altro ragione quando parla di un'evoluzione di Bianchini, nei suoi ultimi anni, da archeologo scettico a grandioso pianificatore. La grande veduta in fondo al volume era stata incisa da un disegno di Francesco Nicoletti (1703/09-1776), giovane architetto di Trapani che aveva appena vinto il primo premio nel Concorso Clementino del 1728. Nicoletti tendeva allo stile magniloquente di Bernini, e ciò spiega come mai la sua ricostruzione avesse molti riferimenti a piazza San Pietro e ai progetti di Bernini per il Louvre. Egli parlava il linguaggio stilistico internazionale delle grandi residenze,

lo stesso adottato da Fischer von Erlach per la corte viennese di Schönbrunn. Il giovane architetto siciliano diede corpo alla visione dell'anziano studioso. La tavola afferma i principi progettuali del barocco come modo per accelerare la scoperta e vedere ciò che si potrebbe trovare se fosse possibile vivere tante vite e scavare su tutti i colli di Roma.

All'epoca del primo soggiorno di Piranesi a Roma, negli anni 1741-1742, la Pianta marmorea e la mappa di Bufalini erano già state studiate nei circoli eruditi. In quello stesso periodo il re di Spagna (allora proprietario di Palazzo Farnese) trasferì al Popolo Romano i frammenti fino allora trascurati: essi furono portati al Campidoglio e collocati nel Palazzo Nuovo sotto la supervisione del celebre cartografo Giambattista Nolli. Legrand, biografo di Piranesi, scrivendo nel 1799, nomina le savant Nolli come una delle influenze sulla formazione dell'artista. In effetti fu Nolli a ispirare nel giovane Piranesi il sogno di una pianta accurata di Roma antica e a fornirne la base cartografica.

Giambattista Nolli (1701-1757), nativo della Valle d'Intelvi, nella diocesi di Como, "geometra di Sua Maestà Cesarea", giunse a Roma nel 1736 con l'esperienza maturata nella realizzazione dei grandi progetti asburgici di catasto in Lombardia e nella Savoia. Egli fu preso sotto l'ala protettrice di antiquari illuminati come il cardinal Alessandro Albani e il suo bibliotecario, l'abate Diego Revillas. Un'altra personalità di questo mondo era Nicola Giobbe, il capoma-

23. Pianta di Roma (1748). Giovanni Battista Nolli.

stro, già menzionato, che aveva ammesso Piranesi a consultare la propria biblioteca. Sia Nolli che Piranesi frequentavano questa biblioteca e forse si conobbero lì.

In base al contratto sottoscritto nel 1736 Nolli avrebbe dovuto realizzare una pianta della Roma moderna che riportasse anche i monumenti antichi: sia quelli ancora visibili che quelli che lo erano stati due secoli prima, ma che ormai erano spariti. Questa pianta fu realizzata nel 1748, dopo dodici anni di lavoro. Nolli realizzò anche una versione della mappa di Bufalini, basandosi su una nuova rilevazione finalizzata a indicare con precisione le dimensioni della città pur mostrando le vie e gli edifici del 1551. Inizialmente Nolli incontrò grandi difficoltà a trovare una copia dell'opera di Bufalini. Nel 1742 abbiamo notizia di un "giovane" arruolato per andare in cerca di un esemplare di quest'opera o per prendere misure nel Teatro di Marcello o presso altri monumenti antichi. Questo giovane accompagnava Nolli nella biblioteca Pamphilj per studiare Bufalini e in Vaticano per analizzare i disegni basati sulla Pianta marmorea. Con felice intuizione Mario Bevilacqua ha suggerito che il "giovane" potesse essere proprio il ventiquattrenne Piranesi. Alcuni anni dopo, l'Ichnographia Bufalini rettificata da Nolli avrebbe rappresentato per il ventottenne incisore un irresistibile invito a pubblicare una propria mappa icnografica.

L'alchimia prodotta dall'abbinamento tra Nolli e la Pianta marmorea severiana nell'immaginazione di Piranesi è quasi palpabile nel primo volume delle

Antichità romane. Molte tavole mostrano parti della pianta e una di esse contiene la sagoma di Roma moderna, ripresa direttamente da Nolli e attorniata da alcuni dei frammenti più interessanti. Qui Piranesi lancia, e al tempo stesso accetta, una sfida. L'ambito premio, irraggiungibile per Raffaello e Ligorio, sarebbe andato a chi fosse stato capace di collocare accuratamente i frammenti antichi sulla pianta moderna di Nolli. Piranesi rivendica quel premio con l'Archinographia, Nel tentativo di dare collocazione precisa ai frammenti egli supera qualsiasi topografo precedente. Le sue ricostruzioni di vaste parti della città antica sono sempre presentate come se fossero state tratte da un'antica pianta in marmo. Come ha notato John Wilton-Ely, esse hanno l'autenticità di un frammento.

*Soffermiamoci per un momento sul modo in cui Piranesi utilizzò uno dei frammenti più grandi della Pianta severiana. Tale frammento, riprodotto più volte nelle Antichità romane, mostra un grande portico, largo sette campate e lungo ventisei; una felice unione con un altro frammento aggiunse altre sei campate su cui si leggevano le lettere "*L I A*". Il frammento mostra tre vasti cortili, separati dal lungo portico solamente da una strada. Il frammento era molto grande e avrebbe avuto un'importanza-chiave nella ricostruzione della città antica. Tutto dipendeva da dove lo si collocava.*

Piranesi riteneva di poter riconoscere nel lungo portico i Saepta Julia (il cui nome finiva appunto in "-LIA*"): il recinto votivo di Giulio Cesare, chiamato così da*

24. Via del Corso, l'antica Via Lata, rilevata dal Nolli nel 1748 (sinistra), ed immaginata dal Piranesi nel 1762 per il Campo Marzio (destra).

Agrippa, che lo aveva ultimato. Egli ricollegò il frammento -LIA *a un lunghissimo portico sotterraneo che correva lungo la via del Corso, e nel quale erano state costruite le fondamenta di molti edifici che si trovavano sul lato ovest della stessa via, tra cui la chiesa di Santa Maria in via Lata e il palazzo Doria Pamphilj. Questo portico era stato eretto nel* I *secolo d.C. su possenti pilastri di travertino, e nel* III *secolo era stato trasformato in una successione di ambienti costruiti in calcestruzzo rivestito con mattoni. Era stato esplorato da Andrea Bufalini - amico, come abbiamo visto, di Bellori - che ne misurò i pilastri ed esplorò i ruderi situati sotto tutte le case della via, giungendo alla conclusione che si trattava di un edificio lunghissimo, che dai pressi di piazza Venezia giungeva fino a piazza Colonna. Andrea Bufalini aveva anticipato Piranesi nell'identificare con il portico sotto via del Corso i ruderi dei Saepta e forse arrivò ad associare a questa struttura il frammento* -LIA, *l'unico tra tutti quelli ritrovati della Pianta marmorea che potesse riferirsi a una costruzione così grande. Piranesi scese varie volte in queste camere sotterranee, e realizzò una veduta del portico eliminando qualsiasi sovrastruttura successiva. Dal frammento* -LIA *egli estrapolò la stupefacente dimensione di sessantotto campate, e in questa serie quasi infinita di ambienti sotterranei ritenne di aver identificato i Saepta, ossia i recinti utilizzati per contare i voti delle trentacinque tribù romane.*

V

Controversie e dibattiti culturali

Verso la fine degli anni cinquanta, l'archeologia iniziò a esercitare un'influenza preponderante sull'evoluzione di Piranesi quale architetto e disegnatore, coinvolgendo l'artista in vigorose schermaglie polemiche per un decennio. Sebbene negli anni sessanta, il suo rilevante ingresso in campo internazionale con la querelle tra greci e romani sia stato interpretato come un cambiamento improvviso rispetto al paziente compito di raffigurare le antichità, c'erano già state delle avvisaglie in tal senso nel decennio precedente. Il carattere fortemente dimostrativo di alcune illustrazioni delle Antichità Romane rivela un precoce e più graduale avvicinamento al dibattito in corso, strettamente connesso alla sua evoluzione di artista.

Il rinnovato interesse perla Grecia antica e la sua architettura si era manifestato in Europa sin dalla metà del secolo. Siccome le principali teorizzazioni e le pubblicazioni più innovative avevano avuto origine soprattutto nell'ambito della coeva ricerca architettonica, tali idee dovevano necessariamente interessare Piranesi, specie per via dei suoi legami con l'accademia di Francia a Roma. Ma c'era un altro elemento, oltre al revival greco ai suoi esordi: Piranesi aveva da tempo mostrato interesse per un uso dell'antico liberamente inventivo, sin dall'epoca della Prima parte. E già questo atteggiamento, in sé controverso, era destinato necessariamente a coinvolgere Piranesi in ogni discussione incentrata sulla natura dell'originalità artistica; un problema fondamentale della querelle greco-romana. In quest'ambito il contributo di Piranesi al successivo dibattito dev'essere inteso solo come un episodio, per quanto saliente, nel graduale cammino verso quella posizione teorica e artistica

d'estrema originalità manifestatasi appieno negli anni sessanta. Già nelle sue prime dichiarazioni in campo architettonico, nella dedica alla Prima parte, Piranesi aveva attaccato i progettisti contemporanei per la mancanza di fantasia, come pure i committenti per i loro gusti scarsamente selettivi. Il suo arrivo a Roma all'inizio degli anni quaranta coincideva con la fine di un periodo insolitamente ricco di opere pubbliche, iniziato con la scalinata di piazza di Spagna a opera di De Sanctis (1723-26) e conclusosi con la facciata di San Giovanni in Laterano di Galilei (1733-36) e quella di Santa Maria Maggiore di Fuga (1741-43) [1]*. Il mondo degli edifici di pubblica utilità del primo Settecento, con il sorvegliato barocco dei seguaci di Fontana, non era fatto per attrarre un disegnatore come Piranesi, le cui simpatie andavano al fantasioso linguaggio delle scenografie teatrali e del capriccio. Era logico quindi che il giudizio di Juvarra sul declino del gusto architettonico venisse adottato da Piranesi a sostegno del suo credo artistico nella Prima parte.*

Attuando il proposito di spiegare le proprie idee tramite i disegni, Piranesi mostra nelle tavole di quest'opera le sue capacità visionarie in rapida maturazione: dal gusto bibienesco della Galleria grande all'impressionante originalità del Mausoleo antico. Gli schizzi eseguiti in questo periodo provano con sufficiente evidenza che tali invenzioni vennero elaborate secondo procedimenti interamente architettonici [2]*.*

Negli anni cinquanta Piranesi, entrando in collaborazione con il gruppo più radicale dei pensionnaires di palazzo Mancini, si era inserito in uno dei più

significativi centri del dibattito architettonico europeo. Dopo i primi contatti con disegnatori come Le Lorrain, Piranesi, con le sue autonome elaborazioni progettuali degli anni quaranta (esemplificate dalla pianta del Collegio del 1750), doveva influenzare una nuova generazione di studenti, in particolar modo Peyre e De Wailly. Oltre a divulgare in tal modo i principi progettuali delle terme romane, la diffusione dei più bizzarri motivi decorativi romani con le tavole dei Trofei nel 1753 era espressamente rivolta da Piranesi ad artisti e progettisti di professione. Mentre accumulava in questo decennio la documentazione archeologica che sarebbe stata poi rielaborata nelle Antichità, Piranesi iniziava ad allontanarsi dalla cerchia dell'accademia di Francia, dal momento che era adesso divenuta il punto di raccolta delle teorizzazioni basate sul primato dell'arte greca. Nel 1756 la sua introduzione alle Antichità ribadiva con forza ancora maggiore le critiche ai progettisti contemporanei, per aver disatteso la lezione dell'antichità romana. Tali critiche non si appuntavano solo sul conservatorismo architettonico che si protraeva a Roma, ma adesso anche, implicitamente, su certe concezioni restrittive in auge presso progettisti francesi e inglesi. Tre caratteri delle tavole delle Antichità rivelano il crescente isolamento di Piranesi rispetto alle teorie di questa avanguardia. In primo luogo, un notevole accrescimento nella complessità delle piante, ad esempio quelle con la ricostruzione del ninfeo Neroniano o delle parti mancanti del foro Romano. Poi, una maggiore densità di particolari decorativi e una frenetica elaborazione di forme nelle fantasie architettoniche, soprattutto nei frontespizi secondari del secondo e terzo volume: questa tendenza si riflette anche nei coevi capricci,

25. Prima parte di Architettura e Prospettive (1743) - tav. IV

Giovanni Battista Piranesi.

come quelli eseguiti per Robert Adam. Infine il dato più significativo: l'estremo risalto dato alle imprese strutturali e ingegneristiche della Roma imperiale.

Tali caratteri, anche se traevano origine dalle opere giovanili di Piranesi, rappresentano chiaramente le prime reazioni dell'artista alla crescente attenzione tributata all'architettura greca, sia in teoria che in pratica, nel corso di quel decennio. La causa greca era stata dapprima propugnata all'inizio del Settecento da teorici francesi quali Frézier e De Cordemoy, in appendice alla prolungata querelle tra antichi e moderni[3]*. Fu Caylus però a dare nuovi contenuti alla questione, nel primo volume della sua Recueil d'antiquités del 1752, affermando che i greci avevano portato le arti "alla massima perfezione; a Roma, dove (le arti) non potevano eccellere senza aiuto, dopo aver combattuto per qualche tempo contro i barbarismi, venero seppellite con la caduta dell'Impero"*[4]*.*

L'anno seguente, un'applicazione più specifica di queste idee alla produzione architettonica dell'epoca apparve a Venezia, con la proposta di sottoscrizione Stuart e Revett per la pubblicazione delle loro Antichità di Atene. Dopo aver rigettato il ruolo di Roma, "che aveva preso in prestito le sue arti, e spesso i suoi artisti, dalla Grecia", gli autori affermavano che "un'opera tanto necessaria incontrerà l'approvazione di tutti quei gentiluomini che amano l'antichità, o che hanno un gusto per quanto vi è di eccellente in quelle arti, così come siamo certi che quegli artisti che mirano alla perfezione dovranno essere infinitamente più soddisfatti e meglio prepa-

rati quanto più da presso potranno attingere i loro modelli dalla sorgente prima"[5].

Ma fu soprattutto il gesuita Marc-Antoine Laugier, nel suo Essai sur l'architecture del 1753, a esercitare la maggiore influenza, avanzando una teoria architettonica più specifica a sostegno della Grecia. Egli cercò di basare l'architettura sul fondamentale principio dell'imitazione della natura, presentato nella descrizione vitruviana della capanna rustica, come paradigma funzionale: "Nessun principio fu mai più fecondo di tante felici conseguenze. Ormai è facile distinguere gli elementi essenziali nella composizione di un ordine architettonico, da quelli dettati dalla necessità o, che vi sono aggiunti per puro capriccio (...) Non perdiamo di vista la nostra capanna primitiva"[6].

In tal modo Laugier introdusse un'idea di forte effetto, comparabile alla convinzione di Rousseau, secondo cui si doveva tornare alle origini della storia umana per trovare le leggi con le quali il presente doveva essere regolato e, se necessario, corretto. Come conseguenza di questo severo criterio per l'architettura, vennero ripudiati quegli ideali barocchi di licenza artistica che erano al centro del sistema piranesiano di invenzione e composizione, A giudizio di Laugier, gli abusi perpetrati a danno dello stato originario dell'architettura venivano da architetti quali Borromini e i suoi seguaci. Il capriccio ora era divenuto un crimine.

Pur avendo poche cognizioni di esempi concreti a quell'epoca, Laugier arrivò alla

conclusione che "l'architettura deve la sua massima perfezione ai greci", e che le loro opere erano servite da modello ai romani, nei confronti dei quali "l'architettura ha un debito modesto". Così Piranesi si trovò minacciato su due fronti a un tempo: quello culturale e quello artistico.

Ma ci voleva tempo prima che apparissero degli esempi tangibili a sostegno di queste dirompenti affermazioni, e ancor più tempo perché si venisse a creare uno stile alternativo al classicismo romano per insidiarlo seriamente. Già nel 1750 i rilievi fatti da Soufflot nel corso della sua storica spedizione alla volta dei templi greci di Paestum, assieme a De Marigny e Cochin, erano oggetto di discussione all'accademia di Francia. Le incisioni di Pancrazi dei templi di Agrigento apparvero nelle sue Antichità siciliane nel 1751-52, mentre nel 1754 Le Roy tornò con la documentazione acquisita in una breve ricerca sul campo in Grecia finanziata dall'accademia. Ma l'architettura greca iniziò a costituire una minaccia più seria solo nella seconda metà del decennio, con la pubblicazione dell'opera di Le Roy, Les ruines des plus beaux monuments de la Grece, nel 1758. Le sue tavole, di qualità ben superiore rispetto ai precedenti rilievi anche se non troppo accurate, confermavano l'affermazione secondo cui l'architettura era un'invenzione dei greci, dalla quale derivavano tutti gli edifici romani, pur se difettosi nell'imitazione. Nel frattempo gli ideali estetici di Winckelmann, la "nobile semplicità e quieta grandezza", già proposti nel 1755 a caratterizzare l'arte greca, iniziarono solo dopo la fine del decennio ad assumere vero rilievo. È vero che egli aveva dato alle stampe

un breve resoconto sui templi di Agrigento nel 1759, basato su un rilievo fatto due anni prima dal collega scozzese di Piranesi, Robert Mylne, e aveva fatto riferimento a Paestum in un altro saggio del 1760 [7]. Ma la coppia di "Tempietti greci" aggiunti da Marchionni a villa Albani in quel periodo, con le loro incrostazioni ornamentali ellenistiche paragonabili al carattere rococò del soffitto del Parnaso ivi eseguito da Mengs, probabilmente riflette i gusti di Winckelmann molto più che la rigida austerità del dorico arcaico. Nel 1760, quindi, Piranesi poteva aver visto poche ripercussioni sulla progettazione coeva, se non contiamo il tempio greco dorico di Hagley, nel lontano Warwickshire, del 1758. La minaccia restava quindi in grande misura di natura teorica, avallata da stampe più che da edifici. Il gusto di Piranesi per la polemica, condotta per mezzo di pubblicazioni e di ingegnosi accorgimenti grafici a carattere satirico, si era già affinato nello scontro con lord Charlemont sulle Antichità romane [8]. Per di più il pari d'Irlanda, in qualità di membro attivo della Società dei dilettanti, aveva avuto un certo ruolo nella promozione dell'arte greca: a parte l'appoggio offerto a James Stuart, aveva infatti favorito anche Richard Dalton, il cui Musaeum Aegyptiacum et Graecum, del 1752, metteva a frutto quanto raccolto in un viaggio in Grecia e nel Levante assieme allo stesso Charlemont nel 1749. Piranesi, nelle Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont del 1757, aveva definito le sue Antichità non solo come uno strumento per ritrarre il passato, ma come un modo di celebrare per la posterità il genio creativo dei romani. Tale causa si identificava così strettamente con il suo credo artistico che un attacco a questa equivaleva a un

affronto personale, e questa complessa commistione di motivazioni culturali e artistiche portò Piranesi alla prima importante opera polemica: Della Magnificenza ed Architettura de' Romani, del 1761[9].

La pubblicazione di questo bel volume in folio di duecento pagine di testo e trentotto tavole, portato a termine l'anno precedente, ritardata per l'esecuzione del ritratto inciso di Clemente XIII, *al quale l'opera era dedicata. Il volume doveva comunque essere già pronto nel 1758, quando la comparsa dell'opera di Le Roy ne causò l'ampliamento* [10]. *Cospicue parti dell'opera dovevano comunque essere state scritte ancor prima, in forma di confutazione di un pamphlet anonimo, The Investigator. No. 332: A Dialogue of Taste, pubblicato a Londra nel 1755 e in seguito rivelatosi opera di Allan Ramsay, amico di Piranesi e Robert Adam* [11].

Le pagine iniziali della Magnificenza espongono in grande dettaglio la confutazione della tesi dell'Investigator, secondo cui i Romani non erano edotti nelle arti liberali prima di entrare in contatto con la civiltà greca, a seguito del saccheggio di Corinto nel 164 d. C. Il dotto spiegamento di fonti classiche usato per contrastare il libello, alquanto superficiale, di Ramsay indica una rilevante consulenza da parte di studiosi, come asseriva Bianconi nella sua biografia d'antica data di Piranesi [12]. *Tuttavia, una considerevole parte delle testimonianze grafiche raccolte nelle tavole è di stretta pertinenza dell'artista, e amplia gli spunti pittorici già presenti nelle Antichità. L'argomentazione centrale della Magnificenza si basa sul*

26. Differents vues de Pesto (1777) - tav. III

Giovanni Battista Piranesi

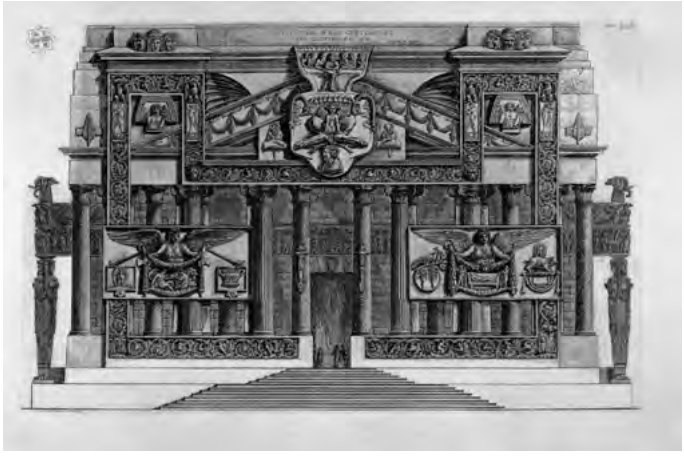
ruolo degli Etruschi, unici fondatori della civiltà romana. Secondo tale tesi, non solo questi ultimi erano una stirpe più antica dei greci, ma avevano portato a perfezione la pittura e la scultura come pure le arti applicate molto prima dei greci, ed erano stati per un certo tempo i soli maestri dei romani.

Queste idee tendenziose derivavano in gran parte dai recenti sviluppi negli studi etruschi. Sebbene Piranesi citasse ampiamente Dempster e Gori, le sue teorie sull'originalità culturale e sulle capacità inventive degli etruschi erano mutuate dalle controverse teorie di Guarnacci, in auge nella cerchia di Clemente XIII e dei Rezzonico ancor prima che fossero pubblicate nel 1767 [13].

Ma un apporto di ben più ampio respiro alle concezioni di Piranesi, anche se più difficile da documentare, era fornito dalle teorie dello storico napoletano Giovanni Battista Vico, molto apprezzato da Lodoli e dall'ambente illuminista veneziano quando Piranesi era giovane [14]. Nel suo originale metodo di ricerca storica, esposto nella Scienza Nuova del 1725, Vico aveva combinato un criterio d'indagine filosofico con tecniche filologiche di analisi linguistica e documentazione archeologica ("i grandi frantumi dell'antichità"). Piranesi non solo condivideva le conclusioni di Vico circa l'autonomia della civiltà romana, che derivava in definitiva dagli etruschi, ma riprendeva le idee vichiane sulle imperiture capacità di rinascita culturale delle grandi "nazioni", come Roma ("il ricorso delle cose umane nel risorgere che fanno le nazioni"). Questo concetto di "ricorso" doveva diventare il credo predomi-

nante nel successivo maturare delle posizioni teoriche di Piranesi. Alla difesa della cultura romana si accompagnava la difesa dell'architettura, espressamente rivolta contro Le Roy e, implicitamente, contro Laugier, anche se quest'ultimo non è menzionato. Secondo una tesi particolarmente opinabile, Piranesi accosta la severità delle costruzioni etrusche a quella degli egiziani, attaccando i greci per la "vana leggiadria" della loro architettura. Come prova che la spoglia funzionalità delle costruzioni romane arcaiche è ereditata dagli etruschi, Piranesi ricorda le impressionanti conquiste di questi ultimi nel campo dell'ingegneria, con la costruzione di strade, canalizzazioni e complessi sistemi di acquedotti. Tra gli esempi descritti e illustrati figurano imprese tecniche quali la cloaca Massima, i contrafforti del colle Capitolino e l'emissario del lago Albano.

Come già riscontrato in alcune parti delle Antichità, l'immaginazione di Piranesi sviluppava e ampliava le sue teorie avvalendosi di tavole che esprimevano particolare ambizione: tra queste, molte erano ripiegate per ospitare la ricca messe di esempi accumulata con polemico ardore. Mettendo insieme testimonianze culturali e formali per sostenere la tesi dell'originalità degli italici nell'architettura dei templi, Piranesi ricostruisce il tempio etrusco descritto da Vitruvio. Altrove una serie di complessi schemi, specificamente rivolti contro la tesi di Laugier sulla capanna primitiva, si ricollega alla narrazione vitruviana sullo sviluppo dell'architettura dal legno alla pietra. Screditando questa teoria come manifestamente illogica, Piranesi si rifà chiaramente alle idee di Lodoli, che, come lui, ammirava il carattere



27. Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre di M. Mariette fantasia architettonica

disadorno delle costruzioni etrusche in pietra per il loro intransigente funzionalismo.

Ciò detto, è però degno di nota il fatto che uno spazio spropositato, oltre due terzi delle tavole, sia dedicato a celebrare la ricchezza e la straordinaria varietà delle decorazioni architettoniche romane. Qui le scarne incisioni al tratto di Le Roy, con elementi decorativi attici, sono illusionisticamente fissate su tavole affollate di frammenti romani realizzati con i più ricchi effetti di rilievo e chiaroscuro a disposizione di Piranesi. Citazioni da Le Roy e interpolazioni satiriche confermano l'evidente gusto di Piranesi in questa parte del trattato. Nel testo, tuttavia, egli cerca invano di giustificare questa patente contraddizione con l'assunto secondo cui i romani, una volta adottate le forme greche sotto l'impero, non potevano mancare di correggerle e superarle.

Nonostante il suo carattere polemico e l'ostentata erudizione, non si può dire che la Magnificenza rappresenti una svolta veramente significativa per Piranesi. La sua genesi, alla fine degli anni cinquanta, coincideva con gli studi antiquari di ampio raggio iniziati con le Antichità e progrediva con essi. I frutti di queste ricerche erano destinati a comparire in varie opere nella prima metà del decennio successivo, assieme ad altre che analizzavano più approfonditamente i temi di punta del dibattito in corso, riguardanti la civiltà etrusca e le opere ingegneristiche e di pubblica utilità della Roma arcaica. Considerata in questo più ampio contesto, la vistosa contraddizione, nella Magnificenza, tra la difesa razionalistica dell'auste-

rità nel testo e il manifesto entusiasmo per le invenzioni decorative d'epoca imperiale in molte tavole si può meglio comprendere con le contingenze del dibattito. Chiaramente Piranesi era uscito dalla propria sfera di competenze, portando alcune argomentazioni oltre il limite che si era forse prefissato all'inizio. Contraddicendo la propria predilezione di fondo per le forme complesse e altamente soggettive, egli aveva combattuto avventatamente su precisi argomenti posti dai suoi avversari, più che in accordo con la documentazione rapidamente accumulata nel corso delle sue ampie ricerche. Non sorprenderà troppo, quindi, il fatto che Piranesi avrebbe presto abbandonato una posizione intellettuale che il parallelo sviluppo artistico avrebbe messo progressivamente in secondo piano.

Tra le prime opere che elaborano i temi presenti sia nelle Antichità che nella Magnificenza, troviamo le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia del 1761, con la ricostruzione dell'impianto della mostra dell'acquedotto che terminava sull'Esquilino. Nei Trofei Piranesi aveva già raffigurato i frammenti decorativi della fontana traslati nel 1590 dal loro sito in rovina al Campidoglio. Ma questa volta egli era interessato a proseguire gli studi giovanili sugli acquedotti soffermandosi su un singolo caso. Come già detto, Piranesi aveva accuratamente identificato i resti dei vari acquedotti in relazione all'impianto urbanistico della città antica, stabilendo per mezzo di misurazioni la direzione del flusso dell'acqua, e correggendo la ricerca sul campo con fonti letterarie antiche, come Frontino. La trattazione si apre con una breve disquisizione di carattere generale, assieme ad un commento sull'esposizione

compiuta da Frontino dei metodi adottati dalle magistrature romane, preposte a regolare il consumo domestico dell'acqua presa dagli impianti pubblici per mezzo di recipienti in bronzo tarati.

L'aspetto più rilevante dell'opera è tuttavia la serie delle tavole che forniscono una completa documentazione sulla struttura della mostra, con piante, alzati, sezioni e particolari. Le vaste cognizioni tecniche, potenziate dalle penetranti capacità rappresentative, trasformano questo amorfo ammasso di rovine in un mirabile congegno di condutture, canali e chiuse, con i loro apparati in piombo e meccanici. Ciò che si presenta a prima vista come lo studio di un impianto puramente utilitario diviene una celebrazione della complessità architettonica, a conferma dell'affermazione, espressa da Piranesi nella Magnificenza, che la combinazione dei primi due principi vitruviani (la solidità e l'utilità) potesse all'occorrenza produrre il terzo: una bellezza svincolata da un ornato di superficie. Un simile passaggio da uno studio esaustivo di un caso concreto a un'affermazione polemica dal forte impatto visivo si ritrova nei Lapides Capitolini del 1762, Come in precedenza, l'accento è posto sull'aspetto visivo, in questo caso un grande foglio piegato dove sono raffigurati i frammenti di una lunga iscrizione proveniente dal foro Romano che elenca tutti i consoli, i trionfi e i ludi più importanti. Piranesi riproduce questi frammenti nella sistemazione progettata da Michelangelo nel palazzo dei Conservatori e riempie abilmente le lacune con sculture e frammenti classici, tratti per lo più dalle collezioni capitoline, pertinenti all'epoca repubblicana, come la Lupa e i fregi con

28. Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, trípodi, lucerne, ed ornamenti antichi (1778) - Tomo II *tav.* XXX

Giovanni Battista Piranesi

strumenti sacrificali. Nel testo in latino che segue è dispiegato un impressionante apparato erudito, con la storia dell'iscrizione e le opinioni al riguardo dei più antichi studiosi, assieme a trascrizioni di frammenti perduti e riferimenti a fonti letterarie che integrano gli anni mancanti. Questo apparato, assieme al monumentale indice dove sono elencati tutti i consoli, è chiaramente rivolto a quegli avversari che, come Ramsay, consideravano gli antichi romani alla stregua di una massa di rozzi schiavi.

Nella Magnificenza Piranesi aveva tentato di spiegare l'assenza di resti di edifici pubblici del periodo eroico di Roma, tanto elogiati, con l'inevitabile distruzione dovuta all'incendio del 64 d.C. sotto Nerone, e con la graduale sostituzione degli edifici originari secondo un gusto più aggiornato ai modi stranieri. Egli aveva anche fornito un'argomentazione più ingegnosa: se le strutture utilitarie sopravvissute, in particolare quelle sotto terra come i sistemi di canalizzazione, erano così grandiose, quanto più notevoli dovevano essere le opere pubbliche. Oltre alla cloaca Massima un altro di questi esempi fondamentali era la notevole realizzazione ingegneristica del condotto del lago Albano. E quest'opera diviene ora protagonista di una delle più impressionanti ricerche tecniche piranesiane, la Descrizione e disegno dell'Emissario del Lago Albano, del 1762.

Livio racconta che i romani, durante l'assedio di Veio nel 398 a.C, avevano obbedito alla richiesta di un oracolo: il livello del lago Albano doveva essere abbassato

per ottenere la vittoria. Di conseguenza in un anno essi scavarono un emissario in forma di canale sotterraneo, alto un metro e mezzo, largo novanta centimetri e lungo circa 1400 metri. Da questa storia e dai resti dell'opera ancora in funzione, Piranesi seppe ricavare immagini di altissimo effetto drammatico a sussidio del suo studio. Nelle tavole sono combinate piante, sezioni, ricostruzioni in alzato e vedute moderne della struttura d'ingresso e dello sbocco. Nelle tavole sono rappresentate anche le fasi di scavo del canale di scolo al di sotto dell'originario livello delle acque, i problemi per eliminare il terreno di riporto con una serie di condotti trasversali (alcuni dei quali lo stesso Piranesi aveva, con grande soddisfazione, scoperto) e la qualità del complesso apparecchio murario. Il fatto che questa epica impresa fosse realizzata circa due secoli e mezzo prima della conquista della Grecia, e non sotto Domiziano come a volte affermato, spingeva Piranesi ad amplificare la "terribilità" delle rovine esistenti in quattro vedute. Sfruttando la calcolata alterazione di scala, impiegata nelle coeve vedute di Tivoli, per evidenziare le dimensioni quasi sovrumane della costruzione, Piranesi si avvicinò, sia nella tematica che nello spirito, alla seconda versione delle Carceri. Tuttavia in queste ultime incisioni la figura umana, per quanto sperduta entro il colossale scenario svolge ancora il ruolo di attore, mentre qui l'introduzione delle figure serve a scopi più pratici. Anche se queste presenze appaiono quasi irrilevanti, nel conflitto tra le opere di una stirpe sovrumana e le forze distruttrici del tempo e della natura, i pescatori e gli archeologi servono per collocare al presente la rappresentazione. E mentre l'ambiguità è una componente primaria delle Carceri, la diretta raffigurazione delle maestose vestigia

dell'emissario rivela un modo di intervenire nella querelle tra greci e romani che potrebbe definirsi di "verità poetica". In questa retorica visiva, è l'interesse per la concezione più che per la concreta attuazione che allontana Piranesi dal razionalismo della Magnificenza, portandolo verso una posizione dove l'ispirazione dell'antichità, specie quella romana, rappresenta una forza viva e dove l'artista è un intermediario che trasmette tale ispirazione al mondo moderno. Nel corso delle esplorazioni in quella zona, Piranesi ritrasse anche due ambienti sotterranei ricavati entro le alture che dominano il lago, pubblicati con il titolo Di due Spelonche ornate dagli Antichi alla Riva del Lago Albano. L'opera si apre con una dissertazione sui ninfei romani e la possibilità che questi due esempi fossero usati per le orge di Clodio denunciate da Cicerone. Con la consueta accuratezza, Piranesi fornisce piante e spaccati prospettici, attento a indicare i livelli dei detriti, assieme a poche vedute intensamente emotive. In queste ultime opere l'interesse per gli aspetti strutturali si fonde con il gusto per l'estrema ricchezza decorativa degli interni. La veduta della "spelonca" maggiore è resa alla stregua di una scena teatrale, illuminata e disposta con quel gusto del sublime che era proprio di Salvator Rosa. Non è difficile immaginarla come lo scenario di questo aneddoto su Piranesi narrato da Legrand: "Stava disegnando una grotta, detta del Brigantino, e misurava dei profili appollaiato su una scala, accompagnato da un tal Petracchi. Il tempo era pessimo e da otto giorni tuonava senza quasi interruzioni. Un pescatore che lo osservava da tempo nel suo vestiario bizzarro (dato che il nostro artista portava allora un enorme cappello dalla tesa rovesciata e una mantellina da caccia molto

corta... che gli dava un aspetto selvaggio), immaginò che quell'uomo singolare che gesticolava, scriveva e spesso parlava da solo non poteva, essere che uno stregone, e per di più essere in qualche modo causa della durata del cattivo tempo che dal suo arrivo non era mai cessato. Egli diffuse questa idea, l'allarme si propagò per tutto il paese e i paesani si armarono e accorsero per catturare lo stregone (...) La cosa poteva diventare seria se non fosse arrivato un ufficiale di palazzo e lo avesse riconosciuto".

Clemente XIII*, dalla vicina residenza estiva papale di Castel Gandolfo che domina il lago Albano, mostrava un vivo interesse per queste ricerche. Dietro sua indicazione, Piranesi si rivolse ad altre rovine in quella zona, pubblicate due anni dopo nelle Antichità di Albano e di Castel Gandolfo. Anche in questo caso è evidente la particolare attenzione per l'aspetto tecnico delle strutture rimaste, soprattutto per quanto riguarda la casa di Pompeo, l'anfiteatro di Domiziano, due cisterne sotterranee, alcuni mausolei monumentali e un tratto della via Appia particolarmente ben conservato. Se la tecnica costruttiva era l'apparente motivazione di questi studi, il risultato finale, specie nelle vedute, raggiunse un'ampiezza e una maestosità senza precedenti. Ad esempio, nella veduta interna del grande serbatoio nelle proprietà dei gesuiti a Castel Gandolfo, Piranesi impiega l'espediente teatrale della "scena per angolo", presentando il massimo numero di informazioni sul monumento e ottenendo nel contempo un effetto grandioso di spazialità quasi illimitata. Ancora una volta siamo vicini al mondo delle Carceri, e un bello studio preparatorio a carboncino fatto sul posto mostra quanto calcolo vi sia dietro questo*

formidabile risultato.

Proseguendo le sue ricerche, Piranesi si spinse ancor più lontano, in cerca di testimonianze che dimostrassero l'autonomia delle realizzazioni tecniche delle genti italiche nel Lazio. La scelta cadde su Cori, uno dei più antichi centri abitati italiani che, come Cortona in Toscana, attribuiva la sua fondazione a Dardano di Troia. L'illustrazione che apre le Antichità di Cora del 1764 è una tavola piegata particolarmente ambiziosa, che raffigura le mura ciclopiche della città risalenti al VI *secolo a.C. Qui le varie strutture medievali sono rimosse per rivelare un apparecchio in opus reticolatum di tale precisione nelle sue connessure che, come osserva Piranesi, appare più opera della natura che dell'uomo. Un confronto con una simile composizione nelle Antichità Romane, le fondazioni del mausoleo di Adriano, mostra i notevoli progressi compiuti da Piranesi nell'uso di accorgimenti formali per finalità didattiche. Il potente contrasto chiaroscurale è ora ottenuto per mezzo di profonde morsure nella lastra, mentre il forte effetto di arretramento nello spazio è dovuto a una serie di diagonali evidenziate da varie figure gesticolanti.*

Com'è prevedibile, il cosiddetto tempio di Ercole occupa una parte consistente del volume, dato che il suo portico, tuttora conservato, presenta un esempio particolarmente antico di ordine dorico, o tuscanico. Rilievi dettagliati indicano le singolarità della trabeazione del tempio, sintomatiche per l'evoluzione del tuscanico, con un ostinata indifferenza per le possibili influenze delle colonie greche nella vicina Campania.

Tra questi studi degli anni sessanta, dalle finalità polemiche, ce n'è uno che se ne distacca per originalità, come pure per la stretta connessione con lo sviluppo artistico di Piranesi: Il Campo Marzio dell'Antica Roma. Sebbene l'opera fosse pubblicata nel 1762, come la Magnificenza, la sua preparazione risale al decennio precedente: era infatti in origine una parte delle Antichità romane poi accantonata. Tuttavia, per certi aspetti i criteri generali dell'opera preannunziano un significativo cambiamento verificatosi nella vita artistica e intellettuale di Piranesi a metà degli anni sessanta. L'idea del Campo Marzio si era sviluppata a partire dall'Icbnograpbia, la grande pianta dove era ricostruita la zona monumentale dell'antica Roma, tra il Tevere e l'attuale via del Corso. Questa pianta a sua volta era stata concepita a integrazione dei "frammenti" con le ricostruzioni piranesiane del ninfeo Neroniano, del foro Romano e del colle Capitolino nelle Antichità. La preparazione dell'Ichnographia inoltre era strettamente correlata al rapporto, teso ma proficuo, tra Robert Adam e Piranesi tra il 1755 e il 1757. Prima della definitiva partenza di Adam da Roma, nell'aprile del 1757, Piranesi aveva già iniziato a lavorare alla tavola dedicatoria in cima alla pianta (in effetti datata a quell'anno), presumibilmente già con un'idea generale della parte di Roma nascosta dalla scritta [15]. In quell'occasione Piranesi decise anche che la pianta dovesse far parte di una trattazione completa dedicata a quest'area della Roma monumentale.

In modo tipicamente illuminista, il Campo Marzio prendeva le mosse dalla vo-

29. Trofeo di Ottaviano Augusto (1753).

Giovanni Battista Piranesi.

lontà di evidenziare i mutamenti storici e le modalità della crescita urbana determinati dall'interrelazione di fattori fisici e forze politiche. Il valore polemico dell'opera, quindi, derivava dal peso stesso delle testimonianze addotte e dall'immenso arco di tempo mostrato per rispondere alle teorie rivoluzionarie avanzate da Winckelmann a favore della Grecia.

Nella sua dedica ad Adam, Piranesi descrive le sue accurate investigazioni intraprese quando nacque l'idea, a seguito delle discussioni tra i due artisti nel corso delle esplorazioni in quella zona. Egli giustifica le congetture e le ricostruzioni ipotetiche, indispensabili in un'area in cui molte importanti strutture erano state nascoste o sepolte dalla città medievale. Le trentatrè pagine del testo che segue mettono in mostra un vasto apparato erudito, basato su fonti letterarie classiche e studi più recenti, ma come in altre pubblicazioni di quegli anni, è la sequenza delle tavole l'elemento determinante di questa celebrazione della magnificenza romana. In primo luogo è mostrata la morfologia del luogo, dove sono anche ubicati i monumenti principali. Quindi, quasi a emulare le vedute di Palmira in rovina nell'arida distesa del deserto a opera di Wood e Dawkins nel 1753, segue la Scenografia: un'impressionante veduta a volo d'uccello dell'intera zona, con le rovine che si stagliano nella nuda pianura, come se il medioevo non fosse sopravvenuto. Poi segue una serie di piante, che ci guidano lungo le varie tappe dello sviluppo storico: dall'area ancora vergine alle fasi di Romolo, dei Tarquini e dei primi consoli, fino al grandioso sviluppo di un piano urbanistico altamente complesso sotto Augusto. Il finale

dell'opera è tuttavia riservato all'Ichnographia: una gigantesca pianta composta da sei tavole con la ricostruzione di Roma alla fine dell'impero. Piranesi, adottando lo stesso accorgimento illusionistico usato precedentemente nella pianta generale delle Antichità, presenta l'Ichnographia come il vasto frammento di un'opera ancora più ampia. Nelle trentasette tavole che seguono, Piranesi presenta il materiale grezzo da cui le sue speculazioni sono partite, sviluppando le varie tecniche espositive delle Antichità con analoghi accorgimenti. Le aggiunte medievali sono rimosse dai monumenti incompleti, come il teatro di Marcello. Altrove, l'aiuto della Forma urbis marmorea serve a liberare i resti del teatro di Pompeo dall'edilizia che aveva incorporato l'antica struttura, mentre la disposizione dei posti a sedere è ricostruita in base ai resti esistenti. Gli aspetti ingegneristici occupano una parte preponderante in tavole imponenti come quella dedicata a ponte Milvio. Anche i soggetti di più ardua resa, come le rovine atterrate del mausoleo di Augusto, assumono rilievo grazie all'impiego della luce e al trattamento delle materie, al fine di evidenziarne le componenti significative nel suo nucleo murario. Per la prima volta nella sua carriera di archeologo, Piranesi presenta alcune prospettive basate sulle piante ricostruttive del Campo Marzio. Scegliendo certe parti dell'Ichnographia per questo trattamento, egli ritrae l'area del mausoleo di Adriano nel secondo frontespizio, assieme ad altre tre vedute a volo d'uccello di importanti zone: i teatri di Marcello e di Balbo, il Pantheon con le terme di Agrippa e l'anfiteatro di Statilio Tauro con l'Horologium, la gigantesca meridiana augustea. Le ragioni di questa nuova scelta si possono individuare nel crescente interesse di Piranesi per

un modo di progettare che si sviluppa a partire dall'antico, più che porsi come mera riproduzione del passato. Se Piranesi poteva in parte risentire delle precedenti ricostruzioni prospettiche di Kircher e Fischer von Erlach, i singoli edifici in queste vedute dall'alto mostrano nuove concezioni progettuali che si allontanano dalle composizioni "barocche" degli anni cinquanta. Nonostante la residua presenza di formule palladiane, queste costruzioni sono ora composte da distinte matrici geometriche, con una predilezione per le superfici piane e i violenti "montaggi" di elementi decorativi classici. È soprattutto nell'Ichnographia che l'originalità di Piranesi giunge a rapida maturazione. L'idea di una ricostruzione globale di Roma fa parte di una tradizione che risale alla grande incisione del 1561 di Pirro Ligorio, il principale precursore di Piranesi nel campo dell'archeologia visionaria. Ma se la Roma di Ligorio era un aggregato di singoli edifici che danno forma alle fonti letterarie, con una sostanziale indifferenza per i rapporti tra i monumenti e il contesto urbano, l'ingegno di Piranesi è stimolato dai condizionamenti del sito: l'architetto e l'archeologo ora lavorano di comune intesa con il topografo.

Tra le fonti d'ispirazione per questa enorme trama di costruzioni, è la stessa antichità a fornire gli spunti più importanti. Speciale rilievo assume la disposizione degli edifici monumentali su un solo asse: un modo di comporre tipico dei romani, che Piranesi aveva già mostrato nella pianta del foro Romano. Inoltre i rilievi che Piranesi eseguiva in quegli stessi anni a villa Adriana, pubblicati postumi nel 1781, gli offrivano soluzioni compositive ancor più complesse, sia per le singole forme

che per la loro combinazione [16]. Ma per valutare appieno gli interessi di Piranesi per la tradizione architettonica romana non bisognerebbe neppure trascurare l'importanza della città barocca, con le sue scenografiche e monumentali sistemazioni urbane, sorte in relazione a strutture come il Colosseo e le basiliche paleocristiane.

Anche nella formulazione delle singole componenti dell'Ichnographia si può risalire a Ligorio, come pure a Montano o alla predilezione barocca per gli aggregati di cellule spaziali. Ma a parte queste influenze, le modalità compositive (come già notato per le prospettive aeree) si allontanano in realtà dal barocco per l'uso di distinte componenti geometriche. Qui Piranesi è molto più vicino ai nuovi ideali del neoclassicismo europeo, anche se a quella data nessun altro progettista aveva spinto il processo logico di creazione di modelli a tali estremi [17].

L'antichità fornisce una miniera inesauribile di tipi di base per questo nuovo trattamento, che pervade tutta l'Ichnographia. Ad esempio, un'idea così poco ortodossa come il gruppo di corridoi radiali che si dipartono a ventaglio dal mausoleo di Adriano, deriva chiaramente dalle piante degli anfiteatri. Altrove, i caratteri delle terme si assommano ad altri sistemi progettuali, con elementi multipli o complessi come quelli del palazzo imperiale situato sul Palatino. Questo metodo progettuale può dar luogo a illimitate ramificazioni, e Piranesi si preoccupa di fornire una giustificazione facendo riferimento alla natura, che non si ripete mai. Per lui le variazioni e le moltiplicazioni di forme erano il principale segno di creatività

30. Prima parte di Architettura e Prospettive (1743) - tav. II

Giovanni Battista Piranesi.

nell'architettura.

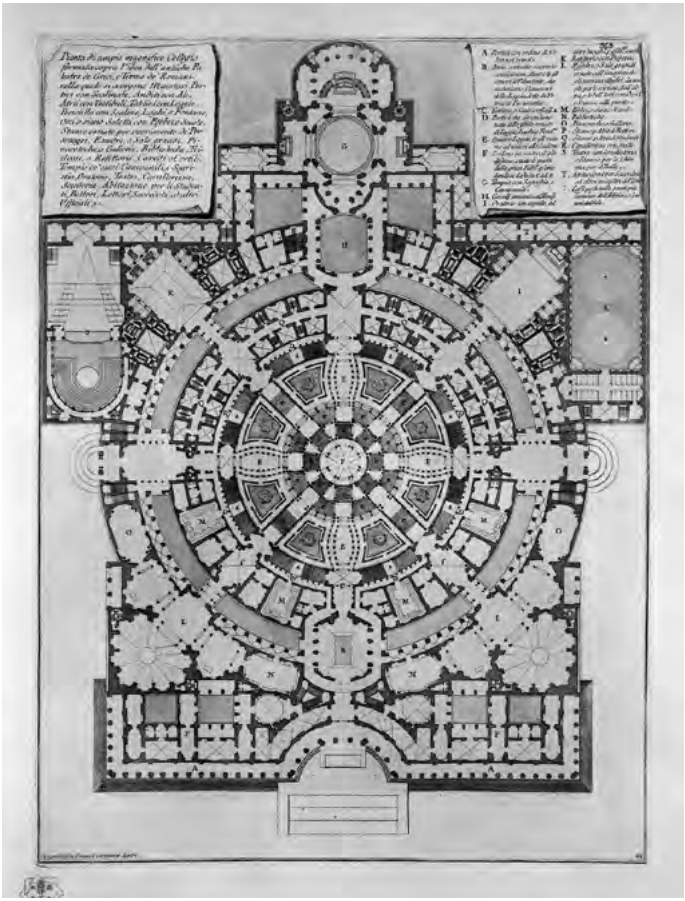
Questa celebrazione delle virtù della complessità, già evidente come una costante di fondo nelle prime opere di Piranesi, è chiaramente rivolta contro la crescente influenza di Winckelmann. Lo studioso tedesco, principale propugnatore della disadorna semplicità, aveva elogiato la bellezza che risiedeva nelle proporzioni degli edifici greci. E anche se aveva accettato le giustificazioni teoriche dell'ornato nell'architettura nelle sue Ammerkungen über die Baukunst der Alten (Osservazioni sull'architettura degli antichi) del 1762, Winckelmann aveva però tracciato una linea che da Paestum ad Atene segnava una continua ascesa, seguita da un brusco declino sotto i romani, esemplificato specialmente a Palmira e Baalbeck. La maggior profusione di decorazione e, di conseguenza, la maggiore complessità vennero associate alla decadenza del gusto: "Avvenne all'Architettura come alle lingue antiche, le quali più ricche divennero mano mano che andavano perdendo la loro energia e la loro bellezza, come è facile a provarsi coll'esempio della lingua greca e della latina: e siccome gli architetti videro che non potevano sorpassare e ne anche uguagliare i loro predecessori nella bellezza delle loro opere, cercarono di superarli nella ricchezza e nella profusione" [18].

Per Piranesi, invece, la complessità e la varietà, sia nella composizione che nell'ornato, sono elementi vitali, e la libertà dei moderni architetti è sovente anticipata dagli stessi antichi, come egli osserva nella dedica del Campo Marzio:

"Sebbene ciò di che io piuttosto temer debbio, si è, che non sembrino inventate a capriccio, più che prese dal vivo, alcune cose di questa delineazione del Campo; le quali se taluno confronta coll'antica maniera di architettare, comprenderà, che molto di essa si discostano, e s'avvicinano all'usanza de' nostri tempi. Ma chiunque egli sia, prima di condannare alcuno d'impostura, osservi di grazia l'antica pianta di Roma (...) osservi le antiche ville del Lazio, quella d'Adriano in Tivoli, le terme, i sepolcri, e gli altri edifizi di Roma, che rimangono in ispezie poi fuori di porta Capena: non ritroverà inventate più cose dai moderni, che dagli antichi contra le più rigide leggi dell'architettura. O derivi pertanto dalla natura e condizione delle arti, che quando sono giunte al sommo, vanno a poco a poco in decadenza e in rovina, o così porti l'indole degli uomini, che nelle professioni ancora reputansi lecita qualsiasi cosa; non è da maravigliarsi, se troviamo eziandio dagli architetti antichi usate quelle cose, che nelle fabbriche nostrali talora biasimano"[19].

Non senza ragione l'Ichnographia viene raffigurata come un frammento di una nuova pianta marmorea, facendo così intendere che la fertilità del genio romano è illimitata non solo nello spazio ma anche nel tempo. La pianta di Piranesi, a differenza delle sue precedenti opere, non è più solo un documento di studio per l'archeologo: è un'espressione soprastorica, un'arma polemica e nel contempo una vigorosa esortazione per gli architetti contemporanei, come Robert Adam [20].

Affermando il suo credo nello stimolo creativo dell'antichità e il suo attivo interes-



31. Pianta di Ampio Magnifico Collegio (1750-51).

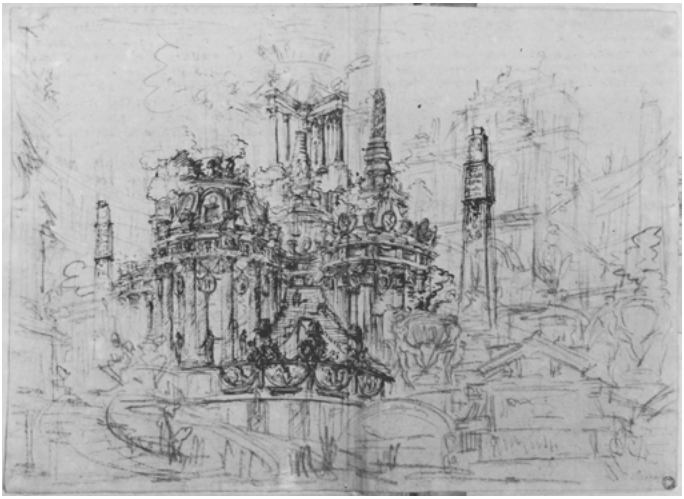
Giovanni Battista Piranesi.

se per la progettazione contemporanea, Piranesi sposta il tiro della sua polemica, allontanandosi dai ristretti confini del dibattito sugli stili. Egli si era già interessato allo stile egizio prima di trattare tale argomento nella Magnificenza, e nonostante il suo sarcasmo nei confronti di Le Roy, aveva iniziato ad adottare elementi greci, proprio come avevano fatto gli stessi romani. In effetti un piccolo indizio di questa nuova posizione si riscontra nella veduta dall'alto del Pantheon nel Campo Marzio, dove introduce un colonnato formato da cariatidi: un elemento che prima era stato rifiutato nella Magnificenza, perché sintomatico del modo in cui i greci immiserivano l'architettura. Molto più significativa è l'ardita combinazione di motivi greci ed egiziani con le forme romane in una serie di dieci piccole composizioni di fantasia aggiunte alle Opere varie, verso gli inizi degli anni sessanta. In una di queste tavole, Piranesi impiega le colonne rudentate di Delos e in un'altra le tozze colonne arcaiche di Agrigento. La tendenza a rompere con i fluidi trapassi del barocco, in favore di crude giustapposizioni di forme, assieme alle discordanti sovrapposizioni già menzionate per quanto riguarda le prospettive del Campo Marzio, si sviluppa qui con più forza che mai.

Nel 1764 si aprì una nuova fase nella querelle internazionale greco-romana, con una replica alla Magnificenza pubblicata nella Gazzette littérarie de France, dal critico Mariette. Sviluppando ulteriormente le opinioni di Caylus sull'originalità degli ellени, Mariette respingeva le rivendicazioni sul primato degli etruschi, basandosi sul fatto che questi erano stati colonizzati dai greci. Ne risultava che

l'arte romana derivava interamente dalla Grecia: era stata importata a Roma da schiavi greci, dove era destinata al declino, mentre il puro stile greco manteneva "une belle et noble simplicité". Questa espressione evidenzia la crescente importanza di quel gusto per le forme disadorne teorizzato da Winckelmann, che in quello stesso anno aveva pubblicato la sua opera più ambiziosa in favore della Grecia, la Geschichte der Kunst in Altertum (Storia dell'arte presso gli antichi).

La replica di Piranesi apparve nel 1765 in una pubblicazione articolata in tre parti. Nelle Osservazioni... sopra la lettere de M. Mariette, vengono ripetute le principali argomentazioni espresse nella Magnificenza, con un testo composto da due colonne parallele, in cui Piranesi si prefiggeva di confutare Mariette frase per frase. Il frontespizio tuttavia riflette la posizione intellettuale più complessa cui Piranesi era pervenuto nel giro di pochi anni[21]*. Con tutta evidenza, l'elemento che domina il disegno è l'ordine tuscanico, ritenuto invenzione degli etruschi: un ordine affatto indipendente dal dorico greco e che incarna in pieno il funzionalismo primario della rustica capanna di Laugier. Per Piranesi, d'altra parte, l'istanza dell'originalità artistica era più profonda, come evidenziano due contrastanti figure inserite a sinistra. Piranesi raffigura la mano sinistra di Mariette mentre scrive la lettera, con il motto aut cum hoc, mentre sotto, entro la sagoma della colonna, compaiono gli strumenti delle arti, con la scritta aut in hoc. In poche parole, la discussione di tali argomenti oltrepassa l'esperienza di teorici libreschi come Mariette, e può essere risolta solo da coloro che praticano l'architettura, come Piranesi, tanto*



32. Schizzo per Architettura d'invenzione.

Giovanni Battista Piranesi.

più vicini allo spirito creativo dell'antichità grazie al concreto operare nel presente.

Alle Osservazioni, e in stretta connessione con questo frontespizio, segue una delle più importanti opere di Piranesi, il Parere su l'architettura, dove l'artista esprime un punto di vista della massima rilevanza, non solo per la propria evoluzione ma per la teoria artistica europea in generale. Imitando l'Investigator di Ramsay, l'opera assume la forma di un dialogo socratico tra due architetti, Protopiro e Didascalo. Protopiro rappresenta la linea architettonica innovatrice, nutrita delle teorie funzionaliste di Laugier e devota alle idee di Winckelmann sulla disadorna semplicità greca. Didascalo, portavoce di Piranesi, esprime le sue critiche ai limiti di tale posizione, difendendo la licenza creativa del progettista. Il dibattito è conciso, dato che i punti in questione non sono più oscurati da inconcludenti dispute su fonti letterarie classiche e testimonianze estremamente opinabili. Per certi aspetti il dialogo rappresenta una ripresa della seicentesca querelle des anciennes et des modernes, tranne per il fatto che qui entrambe le parti si richiamano all'antico come fonte prima della sapienza. Una delle due parti accetta una serie di verità che vengono dall'esempio antico; l'altra afferma la fiducia nell'illimitata capacità dei moderni di creare nuove forme in base a un ampio studio del passato: la tradizione è contrapposta all'innovazione. Le testimonianze addotte da Piranesi in favore della seconda alternativa non sono più tratte da monumenti antichi, ma da esempi di invenzioni moderne, come il disegno di James Adam per un ordine britannico30. L'appoggio di Didascalo a un'inventiva priva di vincoli, indica i rischi che

33. Prima parte di Architettura e Prospettive (1743) - tav. XVI

Giovanni Battista Piranesi

deriverebbero dal culto di Mariette per "une belle et noble simplicité". Inoltre, utilizzando una citazione da Le Roy per ritorcerla contro l'autore stesso, Didascalo osserva che dei criteri così ristretti avrebbero ridotto l'architettura a " un vil métier ou l'on ne feroit que copier". E, ancor peggio, con la riduzione logica di un edificio agli elementi funzionali strettamente essenziali, seguendo il sistema di Laugier, si sarebbe arrivati a una "campagna rasa"!

Il testo originario del Parere era illustrato da una coppia di vignette che mostravano disegni architettonici di Piranesi improntati a un metodo compositivo che aveva fatto la prima comparsa nelle piccole tavole aggiunte alle Opere varie, all'inizio degli anni sessanta. Nella costruzione dedicata alla londinese Society of Antiquaries, tutte le regole compositive vitruviane e palladiane sono infrante, con un gusto manierista nel rovesciare gli elementi convenzionali, sia per quanto riguarda la loro collocazione che i rapporti proporzionali. Inoltre, ai motivi etruschi e romani si assomma un'indefinibile aura egiziana. Più significativamente, il linguaggio tardobarocco, ancora in uso nella coeva architettura a Roma, è rimpiazzato da un sistema di singoli elementi rigidamente definiti e tra loro sproporzionati, con giustapposizioni di nude superfici e densi episodi decorativi.

Questo modo di comporre si sviluppò ampiamente e venne polemicamente enfatizzato in una serie di sei lastre aggiunte al Parere qualche tempo dopo il 1767, quando Piranesi iniziò a firmare con il titolo di cavaliere. In queste opere, che in gran

parte rappresentano solo parti di architetture, le ultime tracce di forme convenzionali scompaiono. Motivi sia greci che egizi si accalcano assieme a ornamentazioni etrusche e romane. Molte tavole presentano delle scritte che sottolineano i principi alla base di questi metodi innovativi e il loro valore di sfida. Nel ribadire la lezione del Campo Marzio, Piranesi cita Ovidio: "Rerumque novatrix ex aliis alias reddit natura figuras". In risposta al clima pedantesco in cui il dibattito greco-romano si era arenato, afferma in un'altra tavola con le parole di Terenzio "Aequum est vas cognoscere atque ignoscere quae veteres facitarunt si faciunt novi". La replica più sarcastica ai critici e ai colleghi architetti riprende Sallustio: "Novitatem meam contemnunt, ego illum ignaviam".

L'ultima parte di questa articolata pubblicazione ha un titolo grandioso: Della Introduzione e del Progresso delle belle arti in Europa ne' tempi antichi. Nonostante la promessa di sviluppare ampiamente le sue idee sull'originalità degli etruschi, Piranesi qui si limita a ribadire la sua tesi sulla priorità dell'Italia sulla Grecia. A supporto di questa tesi egli aggiunge numerose tavole che illustrano la varietà delle forme che si trovano tra le tombe etrusche da lui esplorate a Chiusi e Corneto.

Con il Parere, Piranesi era pervenuto a una posizione in cui il punto di vista dell'intellettuale rispecchiava pienamente le motivazioni di fondo del progettista visionario. Questo voltafaccia teorico, rispetto alle posizioni razionaliste espresse nella Magnificenza, si può in parte spiegare come una mossa tattica per contrastare gli

argomenti dei suoi avversari, specialmente Winckelmann. Ma per comprendere appieno questo cambiamento bisogna considerare la sua crescente attività di progettista e architetto nel corso del decennio. Grazie soprattutto all'accorto appoggio di Clemente XIII e dei Rezzonico, gli vennero conferiti degli incarichi di un certo rilievo, da realizzare secondo i propri intendimenti. Nel 1761 venne inviato dal papa a presentare delle soluzioni per una nuova tribuna a San Giovanni in Laterano, a completare il rinnovo della basilica iniziato da Borromini con il corpo longitudinale negli anni quaranta del Seicento e continuato nel Settecento con la facciata di Galilei. Per il cardinale nipote del papa, Giambattista Rezzonico, priore generale dell'Ordine di Malta, Piranesi ricostruì e abbellì la chiesa del Priorato sull'Aventino, aggiungendo una nuova recinzione muraria d'ingresso e una piazza cerimoniale. In quegli stessi anni Piranesi realizzò vari progetti di decorazione d'interni: per il papa a Castel Gandolfo, per il cardinal Rezzonico al Quirinale e per il senatore Abbondio Rezzonico a palazzo Senatorio, tutti con il loro mobilio. Alla metà degli anni sessanta aveva anche ideato il caffè degli Inglesi a piazza di Spagna, che vantava uno dei primi interni in stile egizio mai apparsi. In questi anni, inoltre, Piranesi aveva progettato dei notevoli disegni di camini, alcuni dei quali realizzati per conto di amatori stranieri, come il conte di Exeter e il mercante olandese John Hope. Prima della fine del decennio molte di queste opere vennero pubblicate nel suo ultimo trattato polemico, le Diverse maniere d'adornare i Cammini, del 1769.

34. Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre di M. Mariette dettaglio di fantasia architettonica

Le tavole delle Diverse maniere illustravano un ampio saggio, il Ragionamento Apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana, che conteneva una delle più ponderate esposizioni delle concezioni innovative espresse per la prima volta nel Parere. Le Diverse maniere sono dedicate al committente che più di ogni altro si era mostrato sensibile agli ideali di Piranesi, il cardinal Rezzonico: a questi l'artista è riconoscente per l'appoggio dato alle innovazioni esemplificate in concreto e giustificate teoricamente nell'opera. Rezzonico, leggiamo nella dedica, scontento delle attuali maniere di decorare gli interni, vuole che l'architetto sappia emulare il creativo eclettismo dei romani, che dapprima avevano utilizzato le invenzioni degli etruschi per poi assorbire le forme dei greci e degli egizi nel loro sistema progettuale in continuo sviluppo. Il Ragionamento, il cui testo è presentato sinotticamente in tre lingue (italiano, francese, tedesco), è rivolto a un uditorio internazionale di conoscitori e architetti più che agli studiosi, che erano in precedenza gli interlocutori privilegiati del dibattito: il testo è una coerente giustificazione della libertà con cui l'artista sceglie le forme del passato, in base solo a criteri formali, senza sentirsi vincolato a rigide teorie o pregiudizi accademici. Il Ragionamento è anche un attacco definitivo alla prassi architettonica contemporanea, in nome di quegli ideali visionari introdotti trent'anni prima nella Prima parte. Come Winckelmann pochi anni addietro aveva affermato che lo stile era il criterio fondamentale per interpretare l'antichità, allo stesso modo Piranesi ora discute l'applicazione di leggi visive, (le "regole" dell'arte), per poter valutare le opere del passato. Secondo un tale punto di vista, non solo Palladio, ma anche manieristi come Peruzzi e Ligorio, che

Piranesi sentiva più vicini, non erano andati troppo in là nell'uso creativo del linguaggio antico.

Piranesi cerca di prevenire due critiche importanti cui i suoi progetti potevano andare incontro. Agli assertori della semplicità come Manette, contrari all'affollarsi dell'ornamentazione, egli si giustifica con i principi della coerenza artistica e dell'equilibrio delle forme, usando come analogia il contrappunto musicale per contestare l'affermazione di Montesquieu, secondo cui "un edifizio carico d'ornamenti è un enimma per gli occhi, come un poema confuso lo è per la mente ". Come aveva fatto per le "maniere ardite, risentite, e aspre" della decorazione egizia e tuscanica che aveva utilizzato, egli fornisce anche una difesa notevolmente avanzata della stilizzazione nel progetto architettonico: "L'arte mancante di nuove invenzioni prese, dirò quasi in prestito dalla natura gli ornamenti, a suo modo alterando e a suoi bisogni adattando le cose"31. Piranesi presenta alcuni esempi antichi di questo processo di astrazione mettendo a confronto i leoni greci e quelli egizi della mostra dell'acqua Felice, oltre alle sfingi che ornano i capitelli di villa Borghese: capitelli che aveva da poco impiegato progettando la sua facciata per Santa Maria del Priorato.

Da ultimo, l'attenzione per quanto il progettista moderno può apprendere dall'antichità nel rifarsi alla natura, porta Piranesi a una difesa dell'arte etrusca, introdotta già otto anni prima nella Magnificenza. Qui, tuttavia, Piranesi non è tanto interessato a giustificare l'originalità di questo popolo in base a testimonianze storiche

e letterarie, quanto su basi artistiche, scegliendo alcuni tipi dei loro vasi (più tardi si sarebbe accertato che tali forme erano state importate dalla Grecia) per illustrare la loro derivazione dalle forme della natura, specie dalle conchiglie. Se Piranesi è ora disposto a riconoscere alcune rare qualità possedute dai greci, egli insiste a specificare le molteplici realizzazioni dell'ingegno etrusco, sistemate in una tavola di accompagnamento. Con tutta la profusione di idee che trovava nel passato, quanto più il moderno architetto doveva essere incoraggiato a una maggiore originalità. Piranesi conclude in modo trionfale: "Eh scuotiamo una volta sì indegno servaggio, e se gli Egizj, se gli Etruschi, ne' loro monumenti ci presentano vaghezza, leggiadria, eleganza, delle loro ricchezze facciamo pur uso. Non già copiando servilmente l'altrui, che ciò ad un mero mechanismo ridurrebbe l'architettura, e le nobili arti; e biasimo anziché lode riporterebbe dal publico amante di nuove cose; e a cui per conformare idea, e concetto del merito d'un artefice non basta, come taluno forse pensò negli anni addietro, un disegno di buon gusto, qualora questo altro non sia, che una copia di vecchio antico lavoro. Nò un artefice, che vuol farsi credito, e nome, non dee contentarsi di essere un fedele copista degli antichi, ma su le costoro opere studiando mostrar dee altresì un genio inventore, e quasi dissi creatore; e il Greco, e l'Etrusco, e l'Egiziano con saviezza combinando insieme, aprir si dee l'adito al ritrovamento di nuovi ornamenti, e di nuovi modi. Non è l'umano ingegno sì corto, e limitato, che dar non si possa all'opere di architettura nuovi abbellimenti, e nuovi garbi, qualora si voglia ad uno studio attento, e profondo della natura accoppiare quello altresì degli antichi monumenti"[22].

35. Casa Museo di John Soane, sezione del Dome (1808).

Sir John Soane.

Nota al capitolo:

1R. Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600-1750, London 1973, pp. 246 sgg. (trad. ir.., pp. 325 sgg.).

2Numerosi schizzi in pianta conservati al British Museum mostrano l'organizzazione di composizioni giovanili che appaiono nella Prima Parte.

3L'importanza di Frézier e De Cordemoy per lo sviluppo teorico del revival greco alla fine del Settecento è esaminata in R. Middleton, The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXV, 1963, pp. 278 sgg.; e XXVI, pp. 90 sgg.

4 Anne-Claude-Philippe de Toubières, conte di Caylus, Rectieil d'antiquités égyptiennes, étntsques, greques, romaines et galoises: Eloge historique, Paris 1752-1767,1, pp. IX e 119 sgg.

5Proposta di sottoscrizione per Le antichità di Atene, cit. in L. Lewis (Lawrence), Stuart and Revett: their Literary and Architectural Careers, in "Journal of the Warburg Institute", II, 1938-39, p. 128.

6M.A. Laugier, Essai sur l'architecture, Paris 1755 (seconda ed.), p. 3 (trad. it. Saggio sull'Architettura, a cura di V. Ugo, Palermo 1987, p. 48).

7 Winckelmann tratta dei templi greci di Agrigento nelle Anmerkungen über die Baukunst der alten Temples zu Girgenti in Sicilien, 1759, basandosi su disegni realizzati dall'architetto scozzese Robert Mylne nel 1757. Il suo riferimento a Paestum ricorre nelle Ammerkungen über die Baukunst der Alten, pubblicato a Lipsia nel 1762 ma scritto nel 1760.

8 Per il testo e le circostanze delle polemiche Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont di Piranesi, vedi J. Wilton-Ely (a cura di), Giovanni Battista Piranesi: The Polemical Works, Farnborough 1972.

9 L'ingresso di Piranesi nel campo della querelle greco-romana con la Magnificenza e il carattere delle sue successive pubblicazioni sono trattati da R. Wittkower, Piranesi's "Parere su l'Architettura", in "Journal of the Warburg Institute", II, 1938-1939, pp. 147 sgg. Per i testi menzionati e il loro retroterra vedi Wilton-Ely, op. cit.

10 Piranesi, in una lettera a Robert Mylne dell'11 novembre 1760, ricorda che l'opera Della Magnificenza ed Architettura de' Romani era già finita da qualche tempo, allorché la comparsa dell'opera di Le Roy contribuì a ingrandirla. Cfr. C. Gotch, The Missing Years of Robert Mylne, in "Architectural Review", CXXX, settembre 1951, p. 182.

11 Il dialogo di Ramsay, uscito in forma anonima, fu poi pubblicato con il suo nome in una raccolta di saggi, The Investigator, London 1762. Vedi A. Smart, The Life and Art of Allan Ramsay, London 1952, pp. 86,90-93. Ramsay, in una lettera a sir Alexander Dick del 31 gennaio 1762 afferma: "Il mio dialogo sul gusto è divenuto notorio grazie a un grande in folio che ha dato alla luce Piranesi a Roma, e di cui sono già arrivate alcune copie a Londra dal continente". Curiosities of a Scots Cbarta Chest, a cura di Atholl Forbes, Edinburgh 1897, p. 199, citato in Smart, op. cit.

12 G.L. Bianconi, Opere, II, Milano 1802, pp. 127-140. Tra coloro che dovrebbero aver aiutato Piranesi figurano monsignor Bottari, padre Contucci, monsignor Riminaldi, Clemente Orlandi e l'abate Pirmei. Dalle note manoscritte rimasteci per un'opera più tarda, le Diverse Maniere, risulta che Piranesi era pienamente capace di esprimere le proprie idee anche se si affidava all'aiuto degli eruditi.

13 Mario Guarnacci aveva lavorato a Roma fino al 1757 ed era stato al servizio del cardinale Carlo Rezzonico, il futuro papa Clemente XIII. Le sue Origini Italiche, o siano memorie istoriche-E-

trusche sarebbero poi state pubblicate a Lucca tra il 1767 e il 1772.

14 I principi storici di Vico vennero dapprima pubblicati in latino nel 1720-1722, e riapparvero in italiano con il titolo La Scienza Nuova nel 1725. Una nuova stesura pubblicata nel 1730 venne riveduta nella terza edizione poco dopo la morte di Vico nel 1744. Piranesi poteva essere anche a conoscenza del De antiquissima Italorum sapientia, del 1710, in cui Vico mostrava la sopravvivenza di certe parole etrusche nel latino. La probabile influenza di Vico su Piranesi è discussa da Maurizio Calvesi nel catalogo della mostra Giovanni Battista e Francesco Piranesi, Calcografia nazionale, Roma 1967-68, pp. 8-10, e nell'edizione a cura sua (e di A. Monferini) di H. Focillon, Giovanni Battista Piranesi, Bologna 1967, pp. VIII sgg.

15 Il primo accenno a noi noto alla futura Ichnographia del campo Marzio si trova nel giugno 1757, quando, secondo una lettera a James Adam, Piranesi "minaccia" di dedicare a Robert l'opera, prevista come parte delle Antichità Romane (J. Fleming, Robert Adam and his Circle in Edinburgh and London, London e New York 1962, p. 354). A settembre Robert Adam aveva persuaso l'artista a pubblicare la pianta a parte (Fleming, op. cit.), mentre Piranesi nel 1756 accenna, nelle Antichità (vol. I, p. 40), alla "grande Iconografia di Roma antica che sto in procinto di dare alla luce". Prima di lasciare Roma nell'aprile del 1757, Adam visitò lo studio di Piranesi, trovando l'artista che stava incidendo la pianta con la dedica (Fleming, op. cit., p. 231).

16 Il rilievo di villa Adriana condotto da Piranesi sarebbe stato molto facilitato dalla pubblicazione della pianta di Pirro Ligorio, dal titolo Ichnographia Villae Tiburtinae Adriani Caesaris a Pyrro Ligorio et Francesco Continio, in Pianta della Villa Tiburtina di Adriano Cesare, Roma 1751.

17 Un'analisi degli schemi geometrici dei progetti dell'Ichnographia si trova in V. Fasolo, Il "Campo Marzio" di G.B. Piranesi, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 15, 1956, p. 13.

18J.J. Winckelmann, Amnerkungen über die Baukunst der Alten, Leipzig 1762 (trad. it. in Opere di G.G. Winckelmann. Prima edizione italiana completa, Prato 1831, voi. V.I, p. 179).

19Dedica al Campo Marzio dell'Antica Roma.

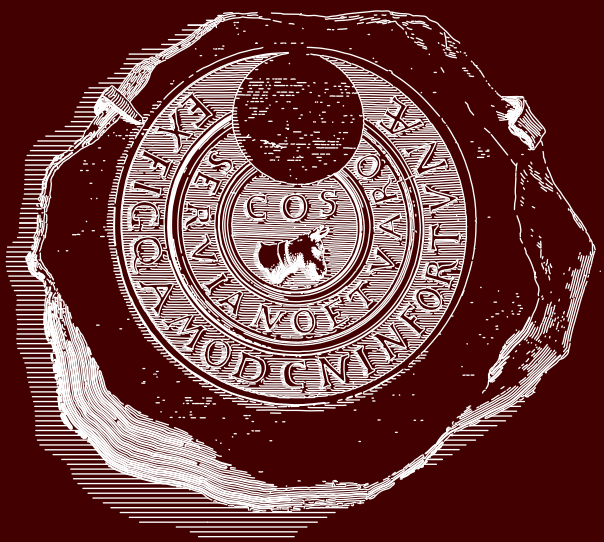
20Per un parere opposto a questa interpretazione all'Ichnographia di Piranesi, vedi M. Tafuri, G.B. Piranesi: l'architettura come "utopia negativa", in "Angelus Novus", 20, giugno 1971, pp. 102 sgg.; id., Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico, Bari 1973, pp. 16 sgg.

21I problemi riguardanti l'evoluzione artistica e intellettuale di Piranesi che ha contribuito alle Osservazioni e agli scritti di accompagnamento sono stati trattati da R. Wittkower, op. cit., e più di recente sono stati ripresi in esame da J. Wilton-Ely, Vision and Design: Piranesi's "fantasia" and the Greco-Roman controversy, in Piranèse et les Français, cit., pp. 529-552.

22Sebbene non sia illustrato nel Parere, l'ordine architettonico britannico proposto da James Adam, che presentava un capitello con il leone, l'unicorno e le insegne reali, ideato per un palazzo del parlamento progettato a Westminster, venne mostrato a Piranesi nell'aprile del 1762 durante la visita dello scozzese a Roma (cfr. Fleming, op. cil-, pp. 305-306); Piranesi di fatto attribuisce il disegno a Robert. "Diverse Maniere d'adontare i Camminí, p. 12. "Ibid., p. 33.

VI

La lettura della magnificenza politico-civile



Secondo Piranesi la magnificenza è essenzialmente una nozione politica: essa viene individuata con riferimento a due fattori: uno di carattere economico e l'altro di carattere militare. Tale determinazione avviene con riferimento al pamphlet dell'Investigator, in cui si nega la magnificenza dei Romani e si attribuisce loro povertà e ignoranza di tutte le arti della pace. I Romani non furono poveri, bensì parsimoniosi. La parsimonia è il contrario del lusso: si tratta di una virtù degli uomini savi che, a differenza della povertà dipende dalla volontà. Per Piranesi la parsimonia non riguarda soltanto la frugalità e la sobrietà, ma soprattutto un'attitudine essenzialmente politica che consiste nell'ammettere all'amicizia e alla cittadinanza i nemici vinti da loro in battaglia. Quindi la parsimonia è connessa con le arti della guerra e della pace, che generalmente sono entrambe presenti negli uomini d'ingegno e d'industria, come erano i Romani.

La magnificenza è il contrario della rapacità distruttrice, dell'arroganza e della prepotenza. Essa diventa in Piranesi la virtù essenzialmente politica, della quale i Romani furono gli inventori: essi infatti inventarono una politica con cui assoggettarono tante nazioni tra le quali anche la Grecia. La politica magnifica dei Romani consisteva nel fatto che accoglievano, e concedevano cittadinanza non solo a coloro che chiedevano di esservi ammessi, ma anche ai vinti. Tale strategia condusse a Roma le persone più oneste ed abili delle provincie, che mano a mano furono soggiogate; diede inoltre a costoro quell'allettamento, per cui i popoli sopportano di buona voglia il giogo;; della servitù. Nella politica magnifica si può individuare quell'a-

36. Schizzo di Circo d'invenzione.

Giovanni Battista Piranesi.

spetto; di attrazione e di lusinga che Mario Perniola ha definito come "logica della seduzione", con espresso riferimento al mondo romano. Prima di Piranesi, Montesquieu aveva già sottolineato questo aspetto della politica dei Romani. Nella sua opera Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence (1734), Montesquieu aveva rilevato che i Romani conquistavano i popoli, senza che questi se ne rendessero conto; si conquistava e si indeboliva un popolo lentamente; gli si imponevano delle condizioni che lo minavano insensibilmente; se si ribellava, lo si abbassava ancor di più; si trovava così assoggettato senza che si potesse stabilire il momento in cui questo fosse avvenuto. Roma, era rispettosa degli usi e dei costumi locali e non pretendeva d'imporre leggi generali comuni a tutti; inoltre sapeva rinunciare ai propri usi, quando ne trovava dei migliori. Non diversamente da Montesquieu, Piranesi citando Claudiano e Rutilio, sottolinea che Roma seppe ricevere nel suo grembo i vinti, mostrandosi a tutti madre anziché signora; chiamò suoi cittadini quelli che sottomise, offrì ai vinti la partecipazione ai propri diritti e fece una città di quel che prima era un mondo.

Nella magnificenza dei Romani un ruolo fondamentale è svolto dalla religione (VI). La politica dell'"allettamento" e della seduzione aveva un radicamento religioso nel rituale della evocatio, col quale i Romani invitavano la divinità della città conquistata ad abbandonare la sua residenza originaria e a trasferirsi a Roma, dove riceveva l'erezione di un tempio e l'organizzazione di un culto. Montesquieu si era occupato anche di questo aspetto del mondo romano, che può

essere considerato come una specie di magnificenza religiosa, nel trattato Dissertation sur la politique de Romains dans la religion (1716), in cui aveva rilevato, che in tal modo Roma appariva ai popoli dominati più come il santuario che come la padrona del mondo. A questo si aggiunge un altro aspetto più; generale della religione romana essenzialmente connesso con la magnificenza: il suo carattere rituale e cerimoniale, rivolto più verso l'obbligatorietà di azioni solenni ripetute che verso l'interiorità dell'esperienza e del sentimento. Fin dall'antichità la religione romana era caratterizzata dal fatto di essere ricca di rituali, ma priva di miti (Perniola, 1985). Piranesi sottolinea il carattere autoctono di questa maniera d'intendere la religione, attribuendola ai Toscani, ovvero agli Etruschi: da questi ultimi i Romani avrebbero,tratto le cerimonie e i riti religiosi, nonché la maggior parte degli aspetti fondamentali della loro civiltà, compresi gli ornamenti, i trionfi e la pompa. Per Piranesi la magnificenza è una virtù che raffrena e mitiga il popolo inferocito dall'uso delle armi ed ha un rapporto assai stretto con la prudenza. Le leggi e le cerimonie impediscono di intraprendere le guerre in modo precipitoso, inducono a cercare una soluzione amichevole alle discordie. I Romani ricorrevano alla guerra solo quando ogni sforzo orientato verso la pace era fallito. Citando Livio, Piranesi osserva che presso i Romani "la nobiltà non si misura dagli anni, ma si acquista subito COLLA VIRTÙ".

Lo stretto legame tra la magnificenza e la dimensione politica risulta ancora più chiaro nei paralleli stabiliti da Piranesi, da un lato, tra i Romani e i Greci, e

dall'altro tra i Romani e gli Etruschi. La rivendicazione del carattere italico della grandezza romana non è infatti soltanto l'occasione polemica da cui nasce il volume di Piranesi, ma si fonda su una precisa valutazione politica delle vicende storiche dei tre popoli. Per Piranesi, gli Etruschi, considerati i veri anticipatori della magnificenza romana, portarono all'ultima perfezione ogni genere di arte, senza subire l'influenza di alcun popolo limitrofo. Molto tempo prima di quella romana, è esistita una magnificenza etrusca, che non ebbe nulla in comune con le altre nazioni né per i costumi, né per la lingua. Essa si fondò sulle "ricchezze", sul "credito" e sull'"onore", che resero la Toscana talmente rispettabile che la sua fama si era già sparsa per terra e per mare, quando Enea giunse in Italia.

Per quanto riguarda la Grecia, Piranesi non manca di riconoscerle la grandezza e l'eccellenza che si è manifestata in tutti gli aspetti della vita culturale, sociale e politica. Quest'ultima si è espressa nell'energia con cui le città libere sono riuscite a conservare la loro libertà col valore e con le alleanze. Tuttavia i Greci furono vittime di un accademismo fine a se stesso che li allontanò dall'impegno politico-civile. Secondo Piranesi, i Greci avrebbero fatto meglio ad impiegare il loro tempo nell'esercizio delle armi per mantenere la loro libertà, anziché a dedicarsi alle scuole. I Romani invece, che s'ispirarono al principio di perdonare i vinti e di debellare i superbi, di reggere i popoli e di dare leggi a chi chiedeva la pace, mostrano che il fondamento è essenzialmente di carattere politico; la magnificenza artistica non può reggersi da sola senza il sostegno e la protezione delle virtù civili.

37. Della Magnificenza ed architettura de' Romani (1761) - tav. IX

Giovanni Battista Piranesi.

Piranesi descrive dettagliamente vari monumenti e numerose opere architettoniche, idrauliche e artistiche in cui si manifestò l'eccellenza dei Romani, ma ritiene che il tempio di Giove Capitolino sia il monumento per eccellenza. Si assiste così al punto di arrivo di una riflessione millenaria intorno alla magnificenza, poiché salda in un tutto organico le varie sfaccettature che la compongono, ovvero come virtù, come aspetto della perfezione divina, come aspetto delle opere d'arte e come strategia politica. Piranesi ripercorre le varie fasi della costruzione di questo monumento, che, secondo l'interpretazione di Tacito, fu intrapreso da Servio Tullio e proseguito da Tarquinio il Superbo. La gloria dell'opera, secondo Tacito, era riservata alla libertà. Dopo l'espulsione dei re, Orazio Pulvillo, divenuto console per la seconda volta, dedicò il tempio con quella magnificenza, che fu piuttosto adornata che accresciuta dalle immense ricchezze che i Romani acquistarono in seguito.

Per comprendere pienamente il significato di tale decisione, è di grande utilità lo studio di Carl Koch, Der römische Juppiter (1937), che considera il culto del Giove Capitolino come l'espressione più elevata della religione romana. Koch sottolinea il legame esistente tra l'avvento della repubblica e la consacrazione del tempio; in questo culto si manifesta la volontà politica di Roma, la sicurezza del proprio essere e la consapevolezza del suo agire. Ciò avviene attraverso un'intuizione politico-religiosa estremamente originale. Difatti tra i vari culti italici di Juppiter precedenti e il culto romano esiste, secondo Koch, una differenza fondamentale: mentre i primi non si sottraggono ad un ambiguo rapporto col mondo sotterraneo, il

secondo viene identificato stabilmente con la res publica, cioè con lo stato che splende sulla terra, fissando l'obbligo da parte dei cittadini di difenderlo con ogni mezzo. Secondo Koch "lo Jupiter della repubblica romana personifica, proprio nella sua compiuta determinazione, nient'altro che il pensiero statuale medesimo, l'idea di un'omogeneità carica di destino sovraordinata a tutte le fazioni della civitas" (Koch 1986 it., pp. 196-97). Emergono così due caratteri specifici della romanità impliciti nell'idea di magnificenza piranesiana: l'uno è l'auctoritas e la gloria del passato, tenuto presente come base di ogni azione; l'altro è il "trionfo" che mostra nelle strade dell'urbe lo splendore di Roma. Entrambi si palesano in una processione: nel corteo funebre degli antenati di inimitabile potenza, e nel corteo trionfale del generale vittorioso che torna in patria, vestito come un dio per rappresentare Jupiter Optimus Maximus in persona.

Ciò che colpisce in questa idea di magnificenza è l'identificazione tra estetica, religione e politica: non basta la bellezza, ma occorrono altresì la gloria e l'effettualità. In altre parole serve una riuscita nei fatti, una vittoria storica. Ed è proprio in Koch che possiamo individuare il senso di tale connessione: l'ambito in cui si manifesta la forza divina del Giove Capitolino non è il mito, bensì la storia: "la storia costituisce il solo ambito in cui il divino si manifesta". Vengono pertanto eliminati tutti gli aspetti inconciliabili con questa concezione storico-statuale della magnificenza. E trova una piena spiegazione la demitizzazione, ovvero il processo attraverso cui i Romani hanno eliminato dalla loro religione gli aspetti mitici, i racconti intorno

38. Della Magnificenza ed architettura de' Romani (1761) - tav. LI

Giovanni Battista Piranesi.

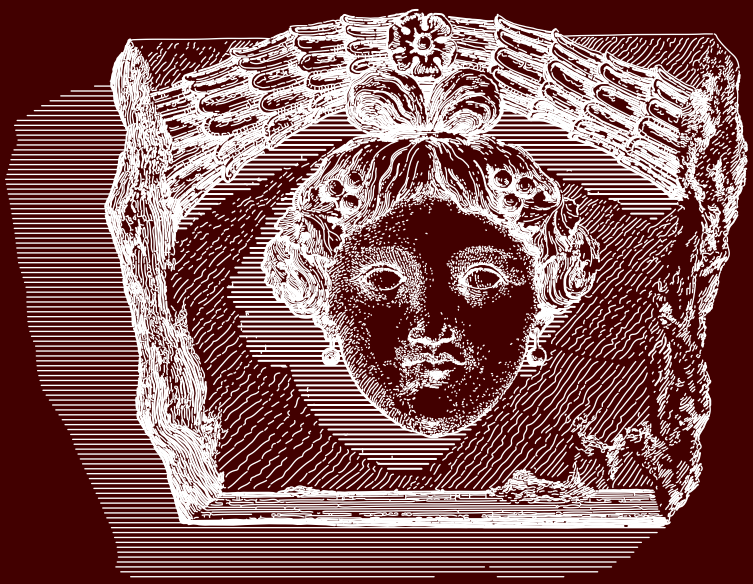
alla vita degli dei, lasciando sussistere solo i riti, le cerimonie, i trionfi dell'esteriorità.

Nonostante i Greci, conclude Koch, abbiano compiuto una demitizzazione della loro religione, essi la hanno effettuata attraverso la filosofia, la quale ha soppiantato il mito ponendo al suo posto la teoria, la contemplazione dell'essere del mondo. Si torna in tal modo alla endiadi di Platone megaloprépeia e theoria, magnificenza e contemplazione. Nel mondo romano, a cui Piranesi si ispira, il binomio invece suonerebbe magnificentia et historia (o appunto magnificentia et architectura).

39. Parte del Foro Romano e Monte Capitolino col Tempio di Giove (1827). Luigi Rossini.

VII

La difesa del cattolicesimo durante la querelle greco-romana



Secondo Hugh Honour, Piranesi fece per l'architettura romana, ciò che Winckelmann fece per l'arte greca. In realtà la sensibilità di Winckelmann diverge in modo profondo da quella di Piranesi: tale discordanza risulta proprio dall'esame del nucleo concettuale che ad esse sottende. In Winckelmann (1755) la nozione chiave ruota intorno all'esperienza della quiete dell'anima: la nota espressione "nobile semplicità e quieta grandezza" (edle Einfalt und stille Grossheit) con cui egli definisce la generale e principale caratteristica dei capolavori greci affonda le proprie radici nel Risveglio protestante, e più specificamente nella forma che esso aveva assunto in Germania, il Pietismo. La sua teoria del bello può essere considerata come la trasposizione su un terreno estetico di un'esperienza essenzialmente religiosa incentrata sul culto della Stille (silenzio, serenità) e della Gelassenheit (abbandono) e sul rifiuto delle lotte e delle contrarietà del mondo esterno. Secondo Winckelmann (1763) il vero sentimento del bello ha la sede nel "senso interno": quest'ultimo deve essere "sensibile e delicato". Esso risveglia "un sentimento d'insieme e un'estasi". L'impetuosità gli nuoce: esso "dovrebbe sorgere come sorge una bella giornata da un'aurora soave". Richiede tranquillità di spirito e di corpo: gli antichi rivestivano le loro idee di simboli proprio perché si giungesse ad esso gradatamente e senza precipitazione. Inoltre esso ha carattere unitario: ricercare troppo le parti fa perdere l'insieme. Anche Winckelmann (1767), come Piranesi, attribuisce all'esperienza dell'unità una grande importanza:

ciascun obbietto qualora ci si presenta all'intelletto in una sola apparenza ed unito in un punto solo, viene a delinearsi tutto quanto, cioè con tutta la sua dimensione e

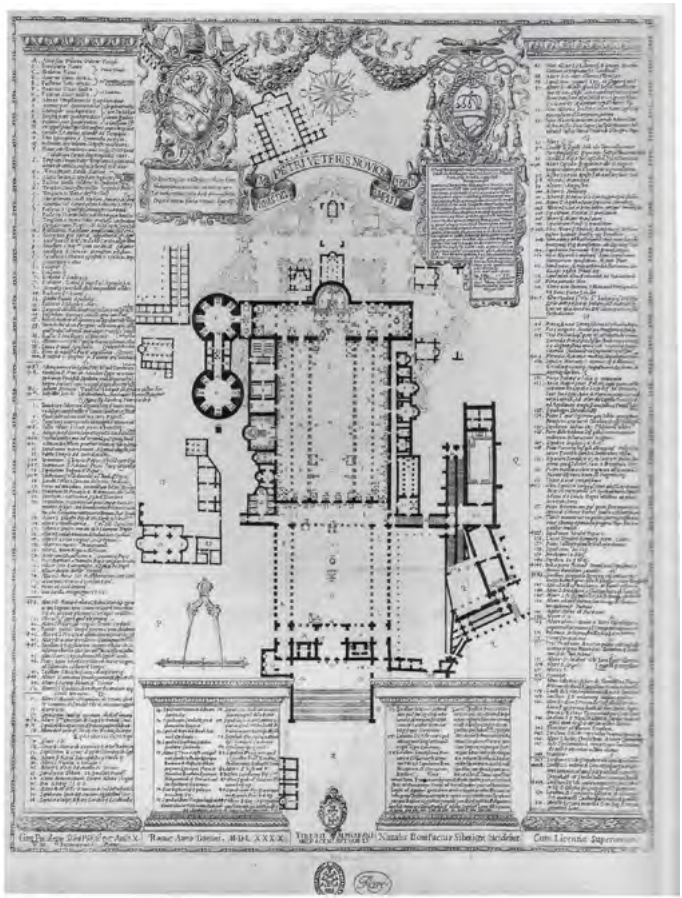
grandezza. Al contrario quanto più un obbietto è diviso, e quanto più perciò debbon le idee divagarsi, tanto meno esso sembrerà grande, e meno potrà comprendersi.

E aggiunge una frase particolarmente interessante:

Per la stessa ragione una piccola fabbrica fatta con semplicità appare grandiosa e magnifica, e un palazzo carico d'ornamenti par piccolo, sebbene è de' più grandi.

Tuttavia l'unità dell'esperienza estetica non deve essere intesa come identità precisa; anzi essa implica per Winckelmann una certa indefinitezza: non sarà legata alle specifiche caratteristiche empiriche dell'oggetto o della persona ritratta, né ad un preciso sentimento o affetto o situazione dell'animo. Essa sarà indeterminata "come l'acqua presa da una sorgente, che quanto meno è saporosa, vale a dire priva di ogni particella straniera, tanto più si stima salubre". L'idea di fondo è quindi quella pietista e prima ancora quietista che focalizza la purezza dell'anima nella sua indeterminatezza e ineffabilità.

Un'idea così introversa e intimistica dell'esperienza artistica è completamente estranea a Piranesi, il quale sembra essere più vicino ad una sensibilità religiosa di orientamento cattolico, che ritiene degna di apprezzamento e di considerazione la dimensione teatrale e scenografica dell'esperienza. Per Piranesi l'esperienza



40. Pianta dell'antica San Pientro con la presente Basilica (1570). Tiberio Alfarano.

artistica ha il suo asse centrale nella magnificenza che si manifesta nelle opere: l'accento insomma è posto sempre sull'operare nel mondo, sui suoi risultati ed effetti, non sull'interiorità dell'anima che per preservare ed affermare la sua purezza ricusa ogni identità e determinazione L'esterno possiede una sua dignità autonoma e proprio perciò non deve essere confuso con il lusso, con l'abbellimento posticcio e falso. Non a caso, egli dedica ben sei paragrafi centrali della Magnificenza a difendere il punto di vista cattolico sull'arte, polemizzando energicamente con Ramsay, il quale attribuiva alla Chiesa cattolica un atteggiamento iconoclastico e ostile alle arti:

in qual tempo mai vietò la Chiesa, che si dipingesse, o scolpisse tutto quel che si voleva, purché non si trattasse di cose vergognose, o sconvenevoli?. Da che Costantino Magno restituì la libertà e la pace alla Chiesa non mancarono mai le sacre immagini ne' templi sì di Roma, che degli altri paesi, ne' tantopoco nelle catacombe, per quanto ne durò l'uso (XLVIII).

La Chiesa, prosegue Piranesi, favorì nella tarda antichità e nel medioevo l'esercizio del mosaico, della scultura e dell'architettura e contribuì in modo determinante alla rinascita delle arti, dando ospitalità e proteggendo i pittori greci perseguitati "dal furore degli Iconomachi". Egli attribuisce proprio a tale diaspora il rifiorimento della pittura ad opera di Cimabue il quale seppe col proprio genio supplire alla povertà dell'insegnamento fornitogli dai maestri greci. In particolare Piranesi combatte

l'idea sostenuta da Ramsay, secondo cui l'Umanesimo e la Riforma sarebbero fenomeni analoghi, la rinascita degli studi e delle arti sarebbe avvenuta contro la volontà della Chiesa romana e perfino l'archeologia greco-romana dovrebbe essere considerata come prodotto del Protestantesimo. Nel controbattere tali tesi Piranesi sfoggia tutta la sua verve polemica: egli bolla come un'assurdità e una sciocchezza l'idea che in seguito al "disgraziato scrutinio e ribellione nei confronti dell'Chiesa", si sia "presa da per tutto la zappa per dissotterrar le statue e i bassirilievi; che per tanto tempo erano stati in dispregio" (L). *Inoltre la rinascita delle arti è indipendente dalla rilettura dei libri antichi, perché Cimabue e Giotto furono "senza letteratura" e "idioti", cioè privi di cultura classica. Perciò*

il rinnovamento delle arti e degli studi non si dee per alcun modo attribuire a quello scrutinio e a quelle rivoluzioni, delle quali o parla o fa mostra di parlare l'investigatore [Ramsay] e che accaddero tanto tempo dopo, cioè nel principio del secolo XVI *e di poi ancora* (LI).

Non sarebbe neanche il caso di riportare i termini esatti di una polemica così antiquata se dietro di essa non si nascondesse una questione della più grande importanza ai fini dell'interpretazione di Piranesi: il rapporto,tra romanità classica e il cattolicesimo. Secondo Piranesi esiste una "cagione occulta" che spinge Ramsay a parlare così male dei Romani: essa deve essere ricercata nel fatto che attaccando

i romani antichi, egli in realtà vuole colpire il cattolicesimo:

Ma chi può dubitarne, se, in questo suo libricciuolo, ove tratta dell'architettura, addossa alla Chiesa una infinità di mal tessute calunnie, vomitandole contro il suo veleno con cui per altro rode, e rovina se stesso (XLVI).

Insomma Piranesi sostiene che la difesa dei Greci è solidale con l'ottica della Riforma, così come l'attacco ai Romani implica il rifiuto del Cattolicesimo. Di questo secondo asse tuttavia a Piranesi interessa il primo termine (i Romani); il secondo termine (il Cattolicesimo) è rilevante solo in quanto continuatore del primo. Perciò se il vero obiettivo della polemica di Ramsay è la Chiesa, il vero oggetto della difesa di Piranesi è la Roma antica, di cui la Chiesa ha assunto l'eredità.

VIII

Piranesi e Vico. Arte e civilità

Più che a Kircher il pensiero della Magnificenza sembra vicino a Giambattista Vico, che Piranesi probabilmente incontrò in occasione del suo viaggio nell'Italia meridionale avvenuto intorno al 1743. In effetti, la rivendicazione del carattere autoctono della civiltà italica compiuta da Piranesi ha un illustre precedente nell'opera di Vico, De antiquissima Italorum. sapientia ex linguae latinae originibus eruenda (1710). In questa il filosofo napoletano sostiene che gli Etruschi sono stati un popolo coltissimo, come è confermato dalla loro dottrina circa gli splendidi riti sacri, nella quale eccellevano". Vico, inoltre, osserva che "anche l'architettura degli Etruschi, che è la più semplice, offre un argomento serio per credere che essi precedettero i Greci nella geometria". Piranesi non solo condivide le considerazioni di Vico riguardo l'autonomia della civiltà romana, ma riprende le idee vichiane, esposte nella Scienza Nuova, sulle capacità di rinascita culturale delle grandi "nazioni" come Roma (note come "il ricorso delle cose umane nel risurgere che fanno le nazioni"). Questa nozione di "ricorso" avrebbe acquisito un sempre maggior rilievo con la maturazione delle idee teoriche di Piranesi (Wilton-Ely, 1997).

Sul rapporto tra Piranesi e Vico si sofferma Maurizio Calvesi (1967). A suo avviso, Piranesi trae da Vico la scelta della storia come oggetto per eccellenza della conoscenza e dell'arte: la Scienza Nuova vichiana è appunto il sapere storico, non la teologia, né la matematica. Ad esso si accede attraverso la convergenza della filosofia e della filologia, cioè mediante l'incontro della teoria con la ricerca positiva sui resti del passato, o come dice Vico, sui "grandi frantumi dell'an-

41. Prima parte di Architettura e Prospettive (1743) - tav. XXII

Giovanni Battista Piranesi.

tichità". In Piranesi il posto della filologia è preso dall'archeologia, ma vichiana resta la scelta di un'attitudine "scientifica", opposta all'arbitrio e alle imposture della tradizione. Pert Calvesi, tanto Vico quanto Piranesi sono riportabili ad un comune orientamento illuministico; perfino le opere piranesiane che sembrano opere di fantasia, come le Carceri, sono riportabili ad un modello storico (nel caso specifico appunto il carcere Mamertino).

IX

L'interpretazione tafuriana dell'opera di piranesi

Un'altra originale interpretazione del coté "nero" di Piranesi è fornita da Manfredo Tafuri nel suo libro La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70 (1980). Qui Piranesi viene definito "l'architetto scellerato"; l'aspetto inquietante della sua figura non è individuato tuttavia nell'affinità tra la sua produzione e l'immaginazione tossicomane, ma è di carattere politico-morale. Tafuri attribuisce all'opera di Piranesi un significato non dissimile da quello che la maggior parte dei suoi critici hanno messo in evidenza: disarticolazione della concezione organica dell'architettura rinascimentale, aprirsi indefinito degli spazi, scardinamento delle leggi prospettiche, dissolvimento di ogni ordine compositivo, liberazione dalla forma. Sotto questo aspetto egli è il punto di partenza di una dinamica che troverà il proprio coronamento nelle avanguardie novecentesche. Tale dinamica per Tafuri non è soltanto formale, ma anche politica: egli sottolinea perciò la tensione esistente fin dall'inizio della sua attività tra Piranesi e l'ambiente romano in cui vivrà. Particolarmente eloquente è a tal proposito la lettera dedicatoria a Nicola Giobbe, preposta all'edizione della già menzionata Prima Parte, in cui Piranesi fin dall'esordio della sua carriera artistica, lamenta che un architetto dei suoi tempi non abbia la speranza di poter eseguire alcun edificio paragonabile alle grandi opere degli antichi e si interroga sulla colpa di tale misero stato di cose, se cioè essa debba essere attribuita all'architettura o alla mancanza di mecenati. Arriva così alla conclusione:

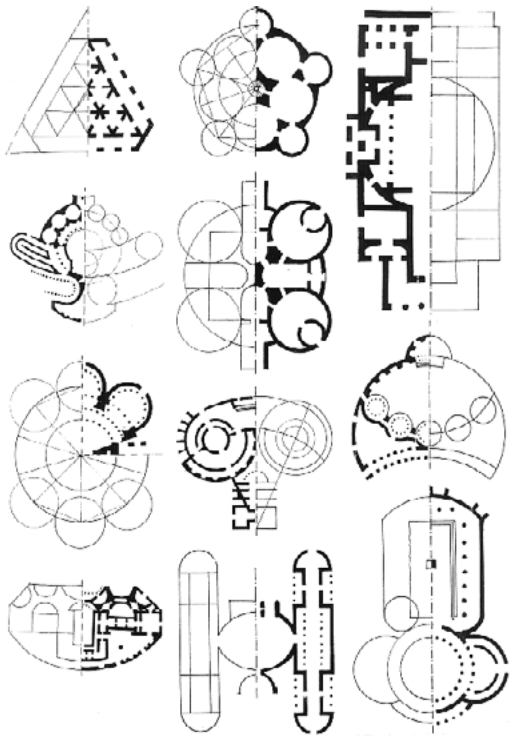
Il vero si è che non vedendosi ai nostri giorni Edifizi che portino il dispendio,

42. Ichnographia Campii Martii Antiquae Urbis (1762).
Giovanni Battista Piranesi.

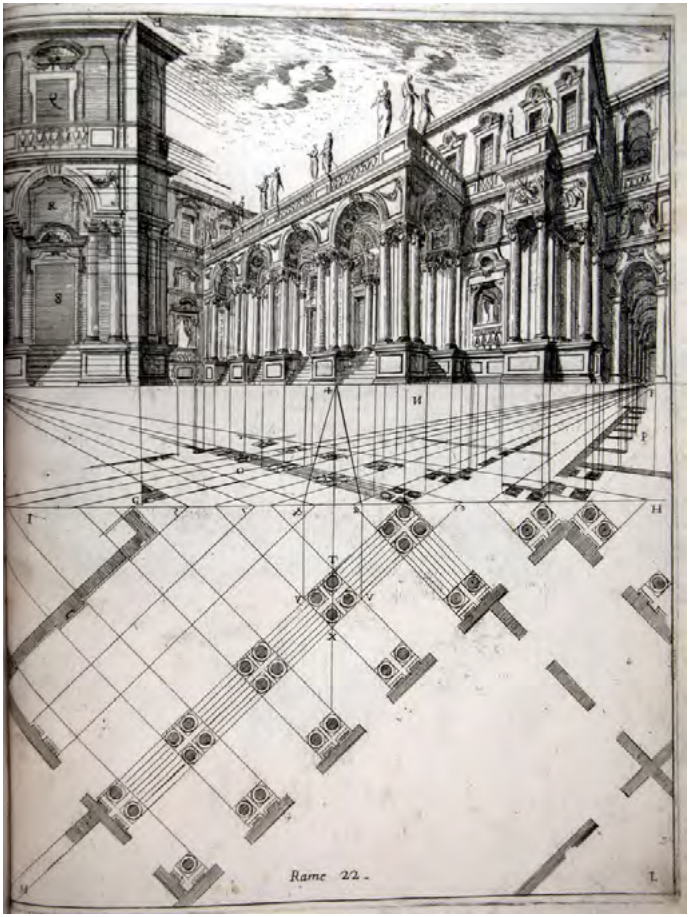
che recherebbe per esempio un Foro di Nerva, un Anfiteatro di Vespasiano, un Palazzo di Nerone; né apparendo né Principi o né privati disposizione a farneli vedere: altro partito non veggio restare a me, e a qualsiasi voglia altro Architetto romano, che spiegare con disegni le proprie idee [...], per sottrarre [l'architettura] all'arbitrio di coloro che i tesori posseggono, e che si fanno credere di potere a loro talento disporre delle operazioni della medesima.

Piranesi dunque è disegnatore, suo malgrado. Questo atteggiamento di contestazione e di rivolta si accentua, secondo Tafuri, nelle Carceri in cui "l'affermazione della necessità del dominio si scontra con l'affermazione dei diritti del soggetto" (1980, p. 43). Ora - si chiede Tafuri - come si accorda l'opera Della Magnificenza ed Architettura de' Romani con questo orientamento formalmente e politicamente "rivoluzionario"? La sua risposta è che non si accorda affatto, poiché la Magnificenza costituisce una "dichiarazione di fedeltà" alle leggi dell'architettura organica e all'istituzione politica. La Magnificenza è una parentesi "incoerente" all'interno di un cammino di contestazione che sarà ripreso e radicalizzato da Piranesi con Il campo Marzio, manifestazione "necessaria e terrificante di una architettura priva di significato, scissa da ogni sistema simbolico, da ogni "valore" esterno all'architettura stessa" (ivi, p. 55). Nella Magnificenza perciò, secondo Tafuri, Piranesi dissimula le sue vere intenzioni e pone se stesso come "mostruosamente virtuoso" (ivi, p. 64). In questa dissimulazione consisterebbe la sua "scelleratàggine". In altre parole, l'elogio della virtù, delle istituzioni, dello stato fatto da Piranesi

nella Magnificenza non sarebbe da prendere sul serio. Piranesi non è un "architetto dabbene" come Cordemoy, Ledoux, Durand. La sua magnificenza sarebbe simile a quella che Platone l'attribuiva ad Alcibiade, "una passione impotente".



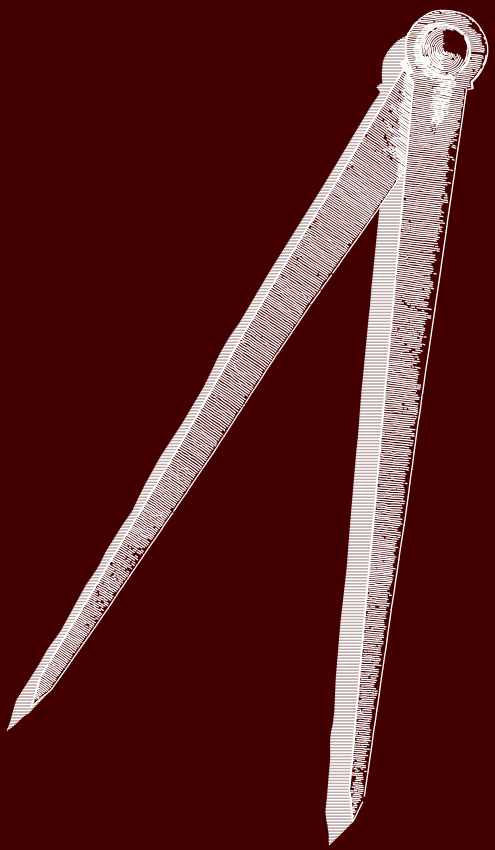
43. Analisi geometrica. Il Campo Marzio di G. B. Piranesi (1956). Vincenzo Fasolo.



44. Scena par angolo (1711).
Ferdinando Galli da Bibiena.

X

Il progetto dell'esposizione



La scelta dell'ambientare l'esposizione lungo la Via Appia è qualcosa che assume più di un semplice valore simbolico. è il riferimento ad un universo culturale il quale identificava quel luogo, la Via Appia, come la culla della legittimazione delle famiglie nobiliari romane attraverso l'edificazione delle tipologie dell'architettura funeraria. La capacità di variazione nell'ambito di questo tipo è difatti stata considerata pressoché illimitata. Già Cicerone lamentava un eccesso di stravaganze e licenze creative che egli considerava spesso sfocianti nel cattivo gusto. In questo regesto di edifici, i monumenti, il contenuto funzionale dell'edificio è difatti minino per Aldo Rossi, e massimo il suo valore e contenuto simbolico, come egli sostiene ne L'Architettura della città. La forma segue il simbolo. Da queste premesse, dovute specialmente allo studio delle fonti della letteratura classica, svariate figure antiquariali fra il XVII *ed il* XVIII *secolo, iniziarono ad interessarsi alle tipologie funerarie ed al loro rapporto con le vie consolari. Nel 1697 Gli Antichi Sepolcri. Overo mausolei Romani et Etruschi di Pietro Santi Bartoli, segnò un incredibile punto di svolta. Il Bartoli prese dunque in esame con le sue incisioni ed i suoi ridisegni un grande numero di tombe e monumenti sparsi per l'Appia, la Flaminia e Roma. Il sepolcro, attraverso la riscoperta delle antichità, rafforzò più che mai l'identificazione con una serie di fondamentali valori civili e culturali. Questo testo, cinquant'anni più tardi, costituì il fondamento sul quale si basò la genesi del* II *e* III *volume delle Antichià Romane piranesiane dedicate a queste tipologie. Per il Piranesi, il sepolcro doveva essere studiato e preso come esempio dall'architetto moderno per la generazione del nuovo. L'antico diveniva un modello*

da rileggere, reinterpretare o travisare, ai fini della composizione del nuovo. L'approfondito studio della Piramide di Cajo Cestio, e specialmente del Mausoleo di Cecilia Metella, rendono l'idea di come si dovessero comprendere nel profondo le ragioni costruttive dell'opera. Con il suo consueto enfatico naturalismo, che lo portava a drammatizzare ed a cogliere minuti dettagli, Piranesi viviseziona l'apparato decorativo con cura, mostrando in più casi le genesi di natura tettonica dell'ornamento.

L'area presa in esame per la collocazione di questo progetto allestitivo non poteva essere dunque decisa altrimenti. L'elevato numero di emergenze archeologiche fece sì che nel XVIII *quest'area, ed il prospiciente Campo di Bove fossero i luoghi nei quali avvenne il maggior numero ritrovamenti archeologici fra le strade consolari.*

Il Mausoleo di Cecilia Metella può essere considerato il monumento simbolo della via Appia antica, noto e riprodotto fin dal Rinascimento al pari dei più celebri monumenti di Roma e oggetto di particolare attenzione da parte di archeologi, architetti, disegnatori e vedutisti.

La tomba è stata costruita al III *miglio della via Appia negli anni 30-20 a.C. in posizione dominante rispetto alla strada, proprio nel punto in cui si è arrestata la colata di lava leucititica risalente a circa 260.00 anni fa, espulsa dal complesso vulcanico dei Colli Albani.*

Si tratta di una tomba monumentale eretta per una nobildonna romana di cui si conoscono, grazie all'iscrizione ancora conservata, soltanto alcuni suoi gradi di parentela. Il padre era Quinto Cecilio Metello, console nel 69 a.C. e che tra il

68 e il 65 conquistò l'isola di Creta da cui gli derivò l'appellativo Cretico; il marito era, con ogni probabilità, Marco Licinio Crasso distintosi al seguito di Cesare nella spedizione in Gallia e figlio del celebre Crasso, membro del primo triumvirato insieme a Cesare e Pompeo. L'imponente tomba va pertanto interpretata sia come omaggio alla defunta che come una forma di celebrazione delle glorie, delle ricchezze e del prestigio della famiglia committente.

Il monumento è costituito da un basamento a pianta quadrata realizzato in conglomerato cementizio di scaglie di selce foderato in origine da blocchi di travertino, di cui oggi si conservano solo alcune testate infisse nel nucleo a causa dei ripetuti spogli di età rinascimentale; su questa base si innalza un'imponente cilindro, ancora rivestito dalle originarie lastre di travertino, sulla cui parte sommitale vi è un fregio marmoreo decorato con bucrani e ghirlande di fiori e frutta interrotto da un altorilievo con trofeo di armi e la figura di un barbaro prigioniero con le mani legate dietro la schiena. Probabilmente il cilindro era originariamente sormontato da un tumulo di terra ricoperto da vegetazione.

L'interno della tomba è costituito da una camera funeraria di forma leggermente conica del diametro di circa m 6.50, che occupa tutta l'altezza del cilindro, aperta sulla sommità con un oculus e rivestita da una cortina laterizia di ottima fattura.

La sommità del mausoleo si presenta oggi coronata da una sopraelevazione in muratura di blocchetti di peperino che conserva una merlatura di tipo ghibellino relativa alle modificazioni edilizie realizzate dalla famiglia Caetani per trasformare il sepolcro nel torrione principale del loro castello, inserito nel più ampio Castrum Caetani.

45. Ipotesi ricostruttiva della Via Appia.

Luigi Canina.

Appunto tra il 1302 e il 1303 Francesco Caetani, grazie all'intermediazione di Benedetto Caetani meglio noto come papa Bonifacio VIII*, acquistò la tenuta di Capo di Bove all'interno della quale fece costruire un villaggio fortificato a cavallo della via Appia circondato e difeso da una cinta muraria e costituito da un palazzo signorile, una chiesa parrocchiale dedicata a S. Nicola e alcuni piccoli edifici a carattere abitativo.*

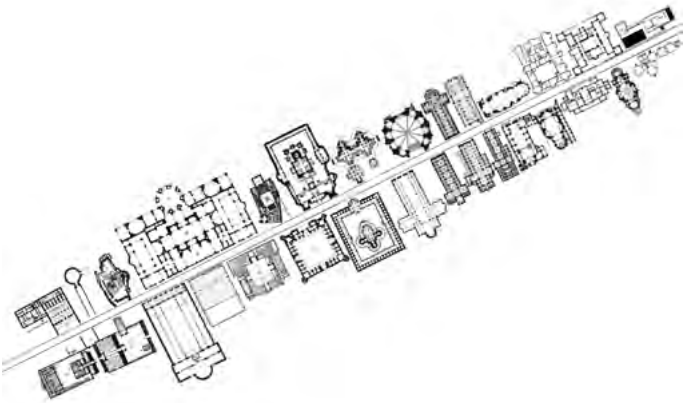
La tecnica muraria del complesso edilizio, realizzata in blocchetti di peperino legati da malta risulta omogenea documentando quindi un complesso unitario, progettato e realizzato in un unico momento. Le nuove costruzioni si appoggiano al mausoleo di Cecilia Metella il cui tamburo viene sopraelevato con una merlatura per farne il torrione di difesa verso Roma e divenendo con questo un tutt'uno. Il palazzo, ancora ben conservato anche se privo della copertura e dei solai che separavano i diversi piani, ha tutte le caratteristiche della residenza signorile protetta da una cinta muraria con evidenti intenti difensivi; ben conservate sono le murature perimetrali in cui si aprono eleganti bifore, alcune restaurate agli inizi del 1900. Di fronte al palazzo c'è la chiesa di S. Nicola, anch'essa ben mantenutasi nella facciata e nelle mura perimetrali seppur priva di copertura, che è caratterizzata da un'aula unica con abside di fondo e sormontata in facciata da un elegante campanile a vela. L'edificio religioso era probabilmente utilizzato non soltanto dalla famiglia proprietaria ma anche dagli altri abitanti del castrum abitualmente dediti alle attività agricole nel terreno circostante e alla manutenzione del complesso. Le strutture edilizie erano protette da una cinta muraria a pianta rettangolare ma di dimensioni irregolari

(lati lunghi circa m. 240, corti m. 98) dotata di 19 torri sporgenti dal perimetro e che inglobava un tratto del tracciato della via Appia antica. La morte di Bonifacio VIII determinò il rapido declino della famiglia Caetani e presto il castrum passò tra le proprietà di altri nobili come i Savelli, i Colonna e gli Orsini divenendo spesso scenario di numerosi avvenimenti storici.

L'altra rimanenza di grande rilievo archeologico presente nell'area è quella del complesso della villa imperiale di Massenzio, con annesso mausoleo dinastico e circo. La corretta attribuzione massenziana è però successiva al periodo preso in esame. Infatti solo con la campagna di scavi voluta dai principi Torlonia (il complesso giaceva su una loro proprietà), e guidata da Antonio Nibby nel 1825, venne portata alla luce una importante targa dedicatoria a Romolo, il figlio di Massenzio prematuramente scomparso. Massenzio, uno dei grandi sconfitti della Storia, subì infatti dopo la sconfitta di Ponte Milvio con Costantino, una delle più accanite Damnatio memoriae della storia, che minarono persino a ledere, a posteriori, il sua immagine fisica e mentale, descritto dagli storici antichi come malforme e dotato di un temperamento perverso. La sua figura venne messa in discredito e le sue opere dimenticate, per poi essere riletta solo dagli storici moderni. Il complesso imperiale dunque, per la presenza del circo venne sempre ritenuto appartenente all'imperatore Caracalla, grande amante dei giochi Circensi. Numerose infatti sono gli scritti e le incisioni che si riferiscono al circo come Circo di Caracalla, basti pensare allo stesso Piranesi o al cinquecentesco étienne Dupérac. Questo complesso archeologico che si estende tra il secondo ed il terzo miglio della

via Appia Antica è costituito da tre edifici principali: il Palazzo, il Circo ed il Mausoleo, progettati in una inscindibile unità architettonica. Una fonte del IV *sec. d.C, il Cronografo del 354, informava che l'imperatore Massenzio (306-312 d.C.) aveva fatto costruire un circo in catecumbas, ovvero presso le cave per l'estrazione della pozzolana esistenti nella zona. Lo schema del circo abbinato al palazzo imperiale è qui arricchito dalla presenza di un mausoleo che diventa il nucleo centrale dell'intero complesso. Le forme architettoniche si sviluppano in corpi maestosi ed essenziali, recinti chiusi compiuti in se stessi ed al contempo interdipendenti: la tecnica impiegata, comune nel* IV *secolo, è l'opera vittata che alterna file ordinate di tufelli e laterizi.*

Il complesso archeologico venne acquisito per esproprio dal Comune di Roma nel 1943, in esecuzione del Piano Particolareggiato che prevedeva la sistemazione a verde pubblico dell'area compresa tra la via Appia Antica e la via Appia Pignatelli, nonché il restauro ed il ripristino del circo. Abbandonato per motivi legati agli eventi bellici il progetto iniziale, nel dopoguerra si procedette all'esecuzione di un limitato intervento di pulizia alle strutture del circo e del mausoleo, mentre nel 1960, in occasione delle Olimpiadi di Roma si provvide allo sterro generale di tutta l'area del circo, nonché al restauro ed al consolidamento delle murature perimetrali seguito, negli anni '70, dallo scavo degli edifici del palazzo e dal restauro della spina. Negli anni '80 si procedette al restauro ed al rilievo del quadriportico del mausoleo a seguito dei quali, dopo l'allestimento di una mostra documentaria, l'area venne aperta al pubblico.



46. Boulevard of the history of architecture (1970).
Hans Dieter Schaal.

*Per ciò che riguarda i resti del palazzo imperiale, le costruzioni massenziane si configurano come l'ultimo atto della trasformazione di una originaria villa rustica repubblicana (*II *sec. a.C.) costruita in una posizione scenografica sul declivio di una collina e rivolta verso i Colli Albani. Dopo una fase risalente al primo impero, nel* II *sec. d.C. la villa subì una radicale trasformazione ad opera di Erode Attico, precettore di Marco Aurelio e Lucio Vero. Il retore greco, ebbe questa proprietà in dote dalla nobile Annia Regilla, ed alla morte della moglie, trasformò tutta la zona in un santuario chiamato Triopio. Alcune delle opere d'arte del santuario, utilizzate da Massenzio per decorare le sue costruzioni, sono state ritrovate nel corso degli scavi di queste ultime.*

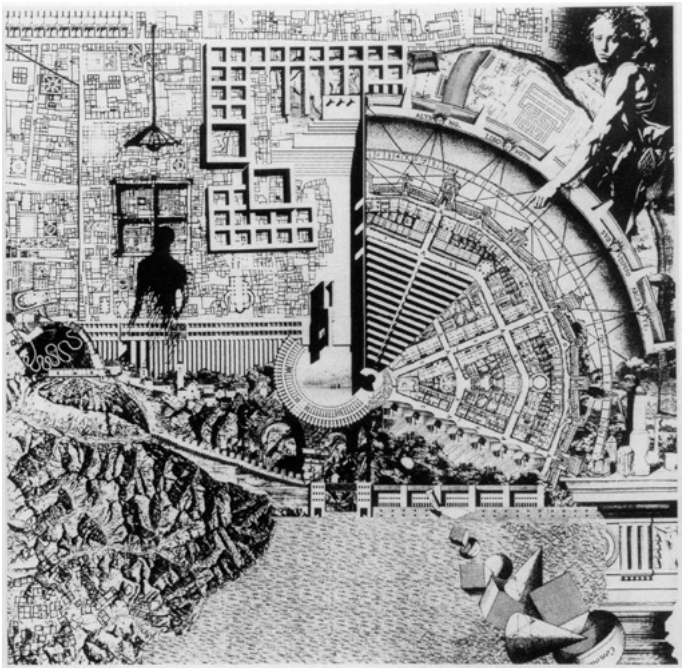
Il monumento più noto di tutto il complesso è, senza dubbio, il circo, l'unico dei circhi romani ancora ben conservato in tutte le sue componenti architettoniche. Esso si sviluppa da est ad ovest, lungo il leggero pendio di una valletta fiancheggiata da due alture, a nord e a sud, sulle quali si sono insediati rispettivamente il palazzo imperiale e la tomba di Cecilia Metella. Nel lato sud-ovest si innalzano, ancora quasi del tutto integre, le due torri poste all'estremità dei carceres, gli spazi dai quali si schieravano per la partenza i carri da corsa. L'insieme che in antico assumeva l'aspetto imponente di una fortificazione, tanto da meritare l'appellativo di oppidum, manca completamente dell'alzato. L'ingresso principale, la porta Triumphalis, si apre ad est, sul lato curvo del monumento, addossato ad un banco di tufo sul quale si adagia una ripida gradinata; altri due ingressi sono tra le torri e l'inizio dei lati lunghi del Circo, sulle volte di cementizio dei quali si impostano le gradinate per gli

spettatori. Sul lato nord si apre il Pulvinar, il palco imperiale collegato al palazzo da un lungo criptoportico, sul lato sud sono i resti delle costruzioni relative al palco dei giudici di gara, il Tribunalludicum. La pista del circo, divisa in due settori dalla "spina", struttura centrale lunga 296 metri, pari a 1000 piedi romani, era ornata da vasche d'acqua oltre che da sacelli ed opere scultoree: al centro di questa si ergeva l'obelisco in granito che papa Innocenzo X, nel 1650 fece trasportare a Piazza Navona per decorare la "Fontana dei fiumi" del Bernini. La "spina" era delimitata alle due estremità da corpi di fabbrica cilindrici, le metae che assumevano la funzione tecnica di punti di svolta per le corse. Durante gli scavi del 1960 presso la fondazione di una meta, venne alla luce un blocco di marmo bianco con la rappresentazione di una corsa di carri, attualmente esposto all'interno della Tomba di Romolo.

Il mausoleo dinastico dell'imperatore, meglio nota come "Tomba di Romolo" si allinea sulla via Appia come i sepolcri più antichi: è un edificio a pianta circolare, preceduto da un pronao di accesso e si sviluppava su due livelli. Oggi della costruzione rimane solo la massa cilindrica dell'alzato della cripta, in conglomerato cementizio privo di blocchi di rivestimento, al posto del pronao si eleva un casale settecentesco legato allo sfruttamento agricolo di questo territorio che è continuato fino all'ultimo conflitto mondiale. Il mausoleo, utilizzato per tutto il settecento come osteria, ancora conserva negli interrati affreschi di scene circensi, giochi gladiatori e corse di cavalli. I Torlonia inoltre costruirono un grande casino per lo sfruttamento agricolo dell'area, che va ad agganciarsi al basamento cilindrico del Mausoleo.

Data la sua natura di incompiuto, numerose sono le ipotesi di completamento e interpretazione fatte dal rinascimento in poi da numerosi architetti o studiosi, a partire dal Palladio, fino a Luigi Canina, i quali concordano entrambi nel posizionare al di sopra del basamento un tempio circolare con cupola rimandante al Pantheon.

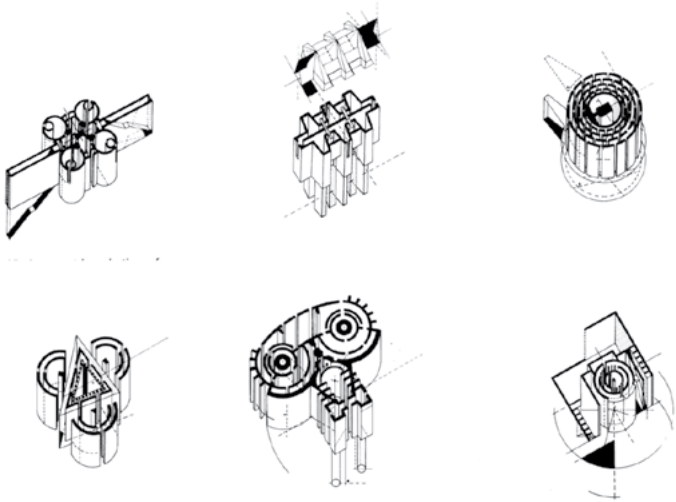
Come precedentemente detto, il progetto concerne l'ideazione di una mostra utopica riguardante la cultura degli antiquari romani del XVIII *secolo, che funzioni come allestimento diffuso nell'area del* III *miglio dell'Appia antica attraverso la disposizione di padiglioni che possano narrare, nel dialogo con le archeologie e l'orografia il rapporto con l'antichità ed il vedutismo. Attraverso gli spazi e le collezioni disposte all'interno dei padiglioni si ricompone l'utopia e gli sforzi degli intellettuali della Roma settecentesca, nella costruzione di una supremazia politico-culturale dell'arte romana ed etrusca, appoggiata da numerose figure della corte pontificia, nel combattere il dilagante filogrecismo della cultura illuminista francese e tedesca.*
In questa cornice dunque si è deciso di ambientare la narrazione della sconfitta di questa visione della Storia e della Storia dell'Arte, fondamentale bivio del pensiero critico verso il Classico. Il progetto di mostra dunque cerca di immaginare una caotica ricomposizione delle tessere del mosaico che raffiguravano il complesso panorama culturale della Roma di metà settecento, composto da estrosi antiquari e viaggiatori stranieri, puntando i riflettori su quelle figure che nella scoperta e rilettura dell'antico, segnarono questa querelle culturale che imperverso per le corti di tutta Europa. Ovviamente di pari importanza diviene il comunicare l'idea di



47. La Città Analoga (1976).
Aldo Rossi.

come dovesse apparire la via Appia all'immaginazione degli artisti, dei letterati e degli antiquari del tempo. Questo grado zero diviene fondamentale per comprendere quanto il confine che separava la lettura filologica di un reperto con la sua reinvenzione, il suo completamento, od il suo travisamento, fosse labile. Scopo di queste effimere architetture disposte nell'area è l'esporre, attraverso la strabordante produzione di testi, saggi, incisioni ed opere antiche portate alla luce, l'erudizione e le ragioni della decadenza e del fallimento di questa cultura, che ebbe però la genialità di innovare ed inventare numerose discipline che partivano dall'arte ed dall'antico, legate in modo multidisciplinare ad intuizioni basate sul neonato metodo scientifico. La ridondanza, l'erudizione ed il travisamento di un mondo classico reinterpretato attraverso degli occhi imbevuti di letteratura, è ciò cui l'esposizione mira, attraverso la loro visione interpretativa della storia dell'arte e della civiltà. Gli antiquari furono, per certi versi, gli ultimi umanisti; figure poliedriche e dall'educazione fortemente non settoriale, che utilizzavano l'erudizione per collegare competenze tra loro lontane, dal momento in cui tutto rimanda ad un tutto. Basti appunto pensare a come la topografia si sviluppò grazie all'indagine storica sulla città di Roma, o su come, secondo le visioni di Piranesi, gli architetti dovessero utilizzare in modo creativo e interpretativo i lessici ed i concetti spaziali delle architetture del passato, anticipando l'egittologia e gli eclettismi ottocenteschi, come è evidente per i progetti d'interni e gli oggetti disegnati da Piranesi, che sono esposti all'interno della collezione.

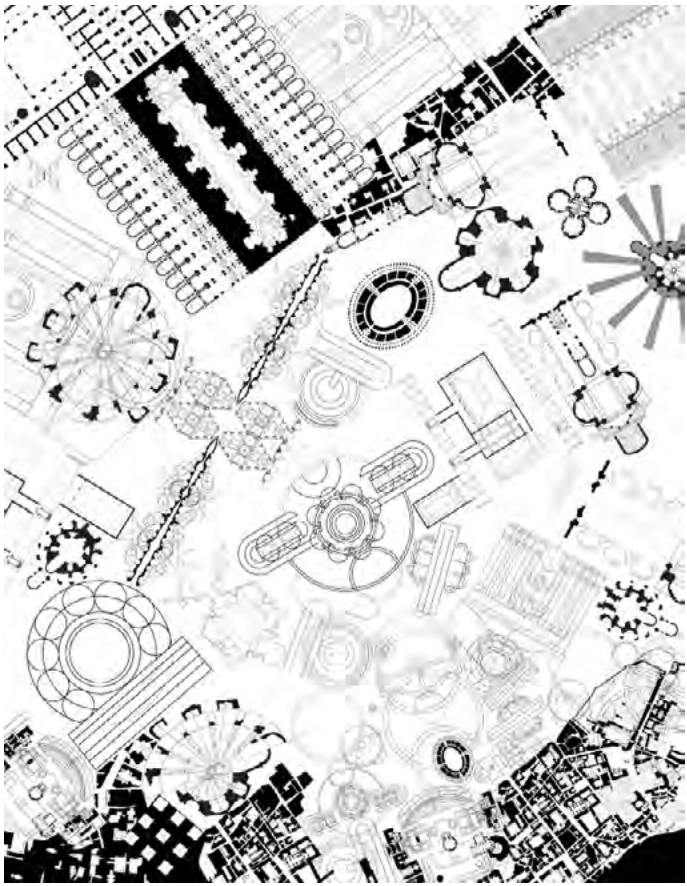
Appunto il cammino che segna in chiave storico-teorica l'anarchico anticlassicismo piranesiano è qui reinterpretato, ed a partire da alcune delle piante dell'Ich-



48. Axonometric projections of a series of monumental figures from the zone outside the walls. Piranesi's "Campo Marzio"- An Experimental Design (1989). Stan Allen.

nographia Campii Martii, si sviluppano gli alzati, mai progettati. Quello che si vuole narrare è il percorso di decostruzione della semantica e sintassi spaziale intrapreso sin dal 1745 con le Carceri e proseguito con il Campo Marzio del 1762. In queste opere la dissoluzione dell'ordine spaziale arriva a esiti che annunciano la crisi di un'architettura fondata su principi razionali, funzionali e geometrici, come scriveva il Tafuri. La decostruzione a cui Piranesi sottopone lo spazio euclideo è analoga a quella a cui sottopone i lessici stilistici dell'antichità.

I padiglioni sono disposti nello spazio secondo un criterio fortemente paratattico che ha però come elementi forti della composizione la grande direttrice della via Appia, il Castrum Caetani, ed il complesso Imperiale della Villa di Massenzio. I nuovi elementi infatti si agganciano sulle rimanenze archeologiche di tali fabbriche, instaurandone un dialogo attraverso un gioco di rimandi e nuove prospettive, anche grazie alla variegata orografia, che enfatizza il richiamo al vedutismo settecentesco. Nel progettare tale utopica istallazione sono stati studiati più in dettaglio alcuni di essi, che fanno tesoro del lessico piranesiano e di alcuni architetti successivi che si ispirarono fortemente al suo modo di progettare. Provenendo da Porta San Sebastiano, lo scenario che ci si presenta è quello di un affastellarsi di padiglioni che richiamano per la loro disposizione al genere del Capriccio architettonico, divenuto celebre proprio nel settecento. Il primo di questi "Capricci" si sviluppa attorno al grande recinto del Mausoleo di Romolo. Dalla grande apertura settentrionale del recinto, dovuta ad un antico crollo, si affaccia un grande complesso che sfrutta il



49. The Piranesi Variations (2012).

Peter Eisenman.

dolce declivio grazie ad una serie di terrazzamenti sui quali sono disposti dei giardini. La tipologia romana di riferimento è quella degli Horti, ed infatti la pianta sul quale si basa il complesso è quella degli Horti Luciliani disegnata dal Piranesi. Dei quadriportici gemelli disposti a tenaglia sulla muratura massenziana creano degli spazi aperti semichiusi all'interno dei quali sono collocati dei giardini pensili ad esedra. Una piattaforma colonnata fra invece da diaframma tra la vista del basamento del Mausoleo massenziano e l'annesso casino Torlonia con la grande semicupola e delle absidi che chiudono questa prospettiva. Nel lato che affaccia sulla via Appia, il Mausoleo di Romolo non presenta alcuna chiusura. La quota dell'Appia antica giace infatti 4 metri sotto al livello del terreno attuale, dove sono presenti alcuni resti del quadriportico che doveva costituire l'ingresso del complesso. Nell'idea di progetto diviene fondamentale ristabilire la vista di questo grande quadriportico per recuperare il senso di scala e di magnificenza del complesso. Inoltre, sulla sommità del grande basamento cilindrico del Mausoleo, è stata creata una piccola fantasia architettonica grazie al gioco di alternanze di muri e colonnati circolari disposti in modo concentrico dal centro del basamento, in modo da usufruire della stupenda vista del luogo e per poter dialogare sia con gli antichi resti archeologici che con il casino Torlonia.

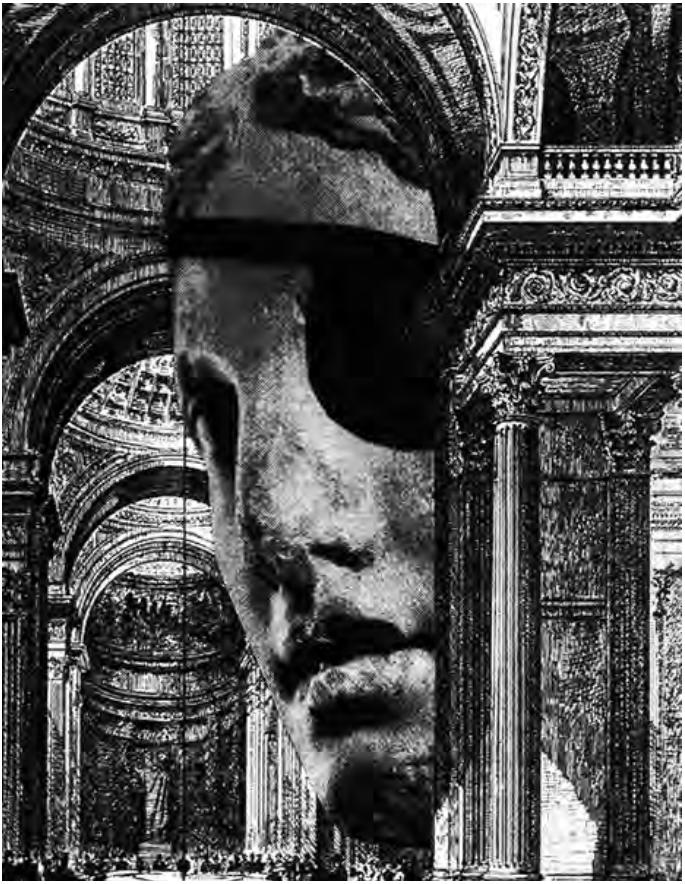
Nel complesso della Villa imperiale, che si addossa al fianco della collina e sul retro del Mausoleo, si è deciso di collocare piccoli padiglioni dislocati nella folta vegetazione che copre la Villa e le poche rimanenze esistenti. Di grande fascino è la sala Palatina con il suo catino absidale e la sua volta ancora integri e che sono

50. Janet M. Peck Painted Pictorially: La Regina Della Vista Dolores (1937). Achilles Gildo Rizzoli.

immersi nel verde. Qui, Fra i criptoportici ed i pochi muri affioranti, si gode di una vista stupenda sulla vallata, ed i nuovi padiglioni vengono disposti in modo da arricchire il lirismo del luogo, attraverso un dislocamento paratattico di volumi sulle precedenti giaciture della villa. Elementi cilindrici fanno eco alle absidi ed altri ai criptoportici, nella loro fusione con l'orografia.

Nell'area del complesso più lontana dalla via Appia, precisamente nella curva del circo di Massenzio, dove le gradonate appoggiano su di un banco di tufo che poi raggiunge la quota più bassa della vallata, è disposto su di un'altura in posizione dominante un elemento sviluppato sulla pianta del Sepulchrum Iulii Caesaris et Drusi. L'edificio cerca un duplice dialogo, quello iconico con il lontano ma visibile Mausoleo di Cecilia Metella, e quello più purovisibilista con la curva del circo, in un serrato dialogo di controcurve visibile dall'antica Via Asinara. Sempre nell'area del circo, è disposta una piccola ara, al termine della spina dove doveva trovarsi l'antico obelisco spostato a piazza Navona e di fronte al pulvinar imperiale, per permettere la lettura dell'enorme scala del complesso del circo che con il vuoto della sua pista occupava una vallata intera.

Disposti nella vallata, nello spazio tra il circo ed il Castrum Caetani, sono invece locati diversi padiglioni che prendono ispirazione dalle tipologie funerarie romane. Essi si dislocano tra i campi coltivati e la poca vegetazione costituita da pini marittimi. Al di sotto dello scosceso dirupo del castrum è posizionata una piramide nella quale è stato ricavato un santuario in cui sono commemorati i principi dell'Impero. All'interno di questo tronco di piramide triangolare prende posizione un grave e



51. Collage (1940). Bruno Munari.

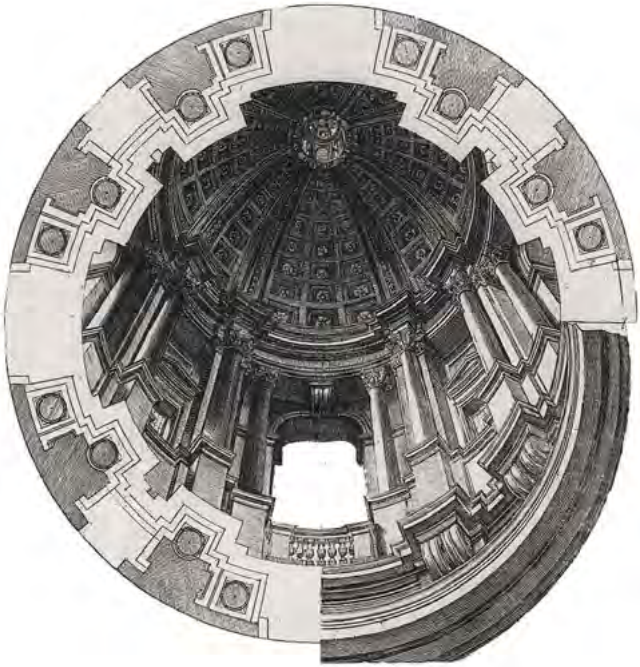
severo pantheon con un deambulatorio inframmezzato da possenti colonne doriche. Qui i richiami all'egittologia sono evidenti, tanto che nella cripta le decorazioni e gli elementi plastici ne attingono a piene mani, e vengono poi reinterpretate e travisate grazie all'aggiunta di altri elementi dalla sintassi totalmente differente. La pianta, dalla elegante e rigida composizione, è interpretata con una sezione che pone dunque all'interno dello stesso involucro più livelli e spazi dalle differenti sintassi dialoganti fra loro. Poco lontano, nella stessa area, è stato inoltre dislocato su di un leggero podio un tempietto circolare che giace sulla sommità di un leggero crinale, ponendosi a mezza costa nei confronti del Mausoleo di Cecilia Metella. Nei pressi della già citata via Asinara è presente un villino settecentesco posto in posizione dominante ed affacciantesi sulla valle, dove in asse con esso, poco più sotto, trova posto un piccolo padiglione facente riferimento ai complessi funerari minori. Grandi urne costituiscono il complesso, al cui interno si può accedere a delle minute cripte nelle quali sono esposti grandi vasi funerari.

Ogni padiglione ha una sua specificità, un suo tema, che espone alcune sfaccettature della cultura antiquaria presa in considerazione. Le collezioni dei singoli padiglioni sono dunque suddivise per ambiti disciplinari, ed assieme formano quella costellazione di interessi e discipline che costituiva il mondo di interessi e rimandi culturali di questi studiosi.

Addossati al retro del castrum caetani, lungo il crinale orientali fanno da contrappunto due elementi che utilizzano la linea di terra per creare un sistema di relazioni con l'orografia. Un grande terrazzamento sorretto da una grande sostruzione si

apre sulla valle e crea un'ampia esedra dominata da un piccolo tempietto ellittico circondato da un quadriportico addossato alle sostruzioni. L'idea di fondo era qua di creare uno spazio avente una vocazione quasi teatrale, e di focalizzare il gioco di sguardi sul muro di cinta del Castrum Caetani con il torrione di Cecilia Metella posto in a dominare il complesso. L'altra esedra posta nel crocevia tra la via Asinara e la via Appia è una pianta centrale che occupa la sommità di un piccolo altopiano.

Tornando lungo la direttrice dell'Appia sono stati qui posizionati il maggior numero di architetture e padiglioni, nell'ordine di ricreare quella visione che ispirò innumerevoli artisti, riguardo la presenza di un elevato numero di complessi monumentali che si affacciavano sull'arteria consolare. Il frontespizio del II tomo delle Antichità Romane di Piranesi, o i disegni del Canina ci raccontano di questo stato di ispirazione comune a molti, nel vedere la sterminata distesa di tombe, mausolei e complessi religiosi, dove si legittimava il potere dell'impero e della grandezza di Roma. Lungo dunque la salita che porta a Cecilia Metella, sono disposti i maggiori di questi padiglioni, a confrontarsi con la dimensione degli enormi complessi archeologici prospicienti. Per questo i temi di maggior importanza e rilievo che sono stati dibattuti durante l'arco del secolo e della querelle greco-romana vengono qui narrati. Sul lato occidentale dell'Appia sono presenti due complessi che si affacciano sull'agro Triopeo, e che anche essi traggono il loro impianto da degli edifici posti nel Campo Marzio piranesiano. La complessità della pianta delle terme di Alessandro Severo è riproposta nella successione a



52. Perspectivae Pictorum atque Architectorum (1709).
Andrea Pozzo.

raggiera di quadriportici ed esedre che dipartono da una corte semicircolare nella quale si affaccia il vestibolo d'ingresso. Da contraltare a questo edificio, si pone dall'atro lato della via Appia il grande padiglione circolare disposto su più livelli e che è basato su parte della pianta dello Spherispherion piranesiano. Al di sopra della grande cupola è posto un piccolo tempietto circolare che vuole citare il tempio della Virtù e dell'Onore, posto di poco fuori da porta Capena, molto cercato dagli antiquari del settecento, e circondato da tre colonne celebrative. Questo mausoleo della cultura antiquaria è affiancato da un altro grande padiglione, che instaura un nuovo dialogo con il recinto del mausoleo di Romolo e la parte non più esistente delle Carceres del complesso del circo. Questo padiglione è basato sulla pianta degli Horti del Console Cornelio Dolabella ed è costituito da una successione di spazi aperti e chiusi. Dall'ingresso monumentale sull'Appia, basato sul fronte di un capriccio architettonico del Piranesi per rispondere alla lettera di osservazione di Monsieur Mariette, si sviluppa un piccolo vestibolo all'aperto, dal quale poi si entra in una galleria cassettonata terminante in un abside con semicupola ribassata ellittica. Dopo questo spazio si accede ad un recinto biforcato avente dei recinti concentrici su due pantheon gemelli.

In particolare il processo collage-montaggio, servono a spiegare le scelte e il metodo compositivo di Piranesi. Certo, sono diversi alcuni presupposti ed esiti delle ricerche, ma il tentativo di salvare la Bildung architettonica partendo dalla ricomposizione idiolettica dei lacerti del passato", compiuto con esiti diversi dall'architettura postmoderna, appare già sperimentato da Piranesi. Anche la dissoluzione semantica

53. Rappresentazione lignea del San Carlo alle Quattro Fontane, Lugano (1999). Mario Botta.

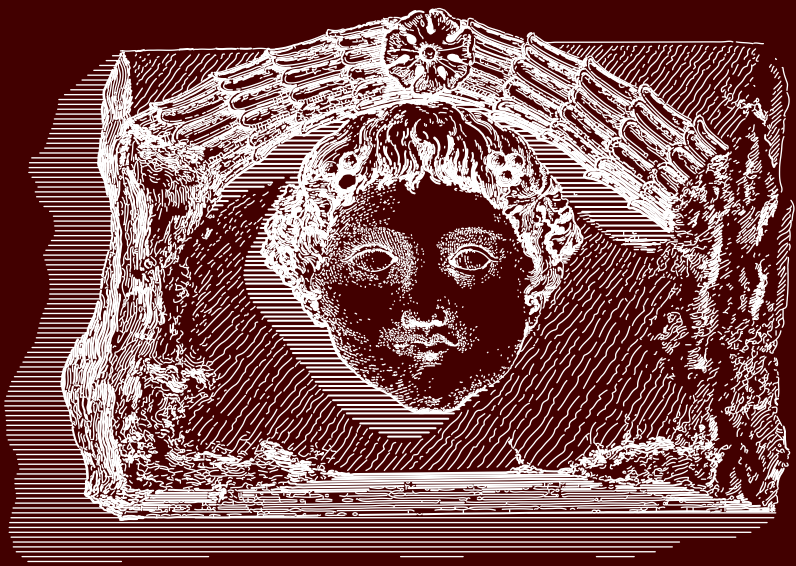
e sintattica degli spazi era già stata annunciata nelle Carceri e ne Il Campo Marzio. Siamo di fronte, in entrambi i casi, a una ribellione all'architettura "illuministica" e al preconizzato affermarsi di razionalismo e funzionalismo, che hanno espropriato l'ars aedificandi non tanto e non solo della venustas, ma dell'"autorità" dell'autore, dell'unicità e singolarità dell'opera, (termini che ne determinano storicamente l'originalità), spersonalizzandola, rendendola anonima e meno riconoscibile come "luogo". In definitiva, Piranesi mostra la svolta a cui l'Illuminismo mette di fronte l'architettura, che è quella del suo congedo dai sistemi delle arti. Come semplifica nel Parere, o l'architettura si perpetua in "forme sempre nuove" come atto critico dell'artista oppure di riduce a "un vil mestiere da muratore", assoggettandosi ai principi dell'economicità e della funzionalità, costringendosi alla coazione a ripetere. Dall'altro, per Lodoli e Laugier il dato della ripetitività è addirittura implicito nell'architettura in tutte le sue espressioni, e deriva dai principi riducibili a un unico modello metodologico (la scienza delle costruzioni) o generativo (l'archetipo della capanna primitiva).

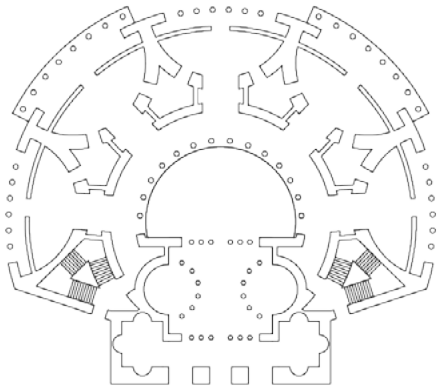
Questa rimemorazione, quando pure rimette in gioco i fondamenti della sintassi e della semantica architettonica attraverso la dissoluzione della geometria, il travisamento della storia, il gioco di scarti o, come nel caso di Piranesi, la ricomposizione creativa dei lacerti dell'antichità, impone la consapevolezza di riconoscere che questi atteggiamenti non permetteranno da soli di uscire dal labirinto che essi obbligano a percorrere. È infatti il loro determinarsi come luoghi nel tempo che li rende autentici "frammenti" sui quali puntellare "le nostre rovine", ovvero li rende manifesti dell'e-

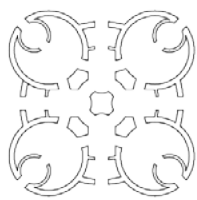
sperienza umana che li attraversa. Solo così diventano luoghi "coltivati" del "dimoramento". È proprio un aspetto particolare di questo "attraversamento", la reductio ad naturam dell'architettura su cui si svolge l'azione piranesiana: le sue incisioni mostrano che l'antichità in frantumi non è ripresentabile, si è fatta unica; ma nel suo essere diventata "materia signata" dal tempo e nel tempo disvela effettualmente la verità, mette in opera la verità. Nel farsi corpo temporale, l'architettura recupera quei valori di unicità smarriti nel passaggio da opera a cosa. Piranesi è tra i primi a interrogarsi sulla trasformazione e sulla fine delle città più che sul loro instaurarsi. Si tratta allora di intendere le architetture, non più come semplici articolazioni di spazi, ma come corpi temporali costituiti di materia dotata di senso e intenzionalità. Prima del fallimento dei progetti di rischiaramento ed emancipazione della società, prima della messa in crisi dell'equazione istituita tra reale e razionale a sostegno del progetto del moderno, Piranesi aveva mostrato come da presupposti di esautorazione della verità storica e da un confronto commemorativo-interpretativo con il passato potesse svilupparsi un'arte libera e pietosa verso quello stesso passato. In quell'arte era già in nuce l'abrogazione dell'egemonia attribuita alla geometria euclidea, la scomparsa del legame che unisce progetto architettonico e idea di una progressiva emancipazione sociale.

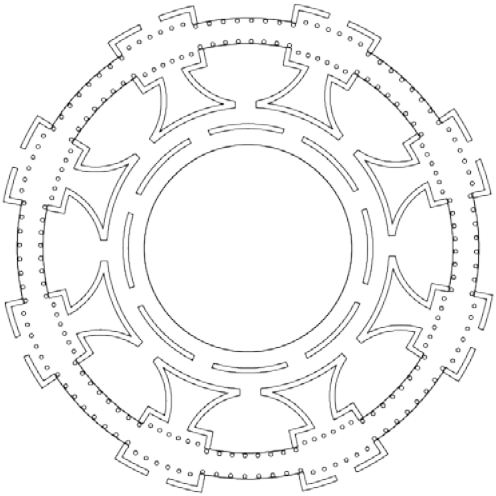
Tutto perde di significato nei secoli, fuorché la forma. Il tempo lava via la funzione, i programmi per i quali erano progettati gli spazi, ma la riconoscibilità di una tipologia e la sua consistenza tettonica cercano di persistere e sfidare il tempo. Le rovine ci insegnano questo. Viviamo in un mondo di forme.

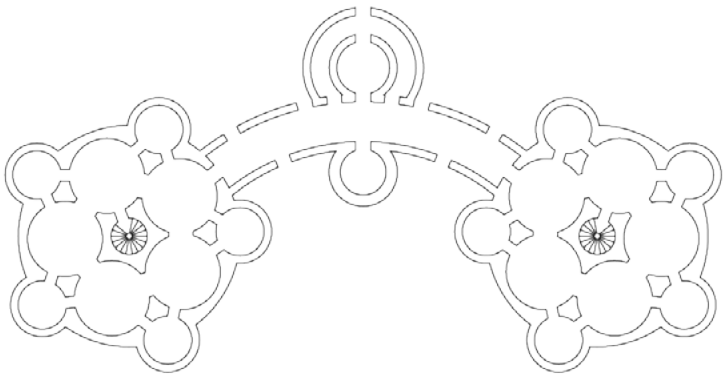
Disegni e foto di Progetto

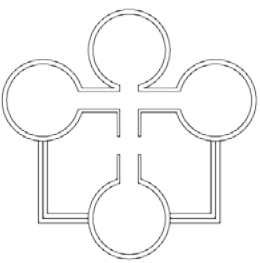


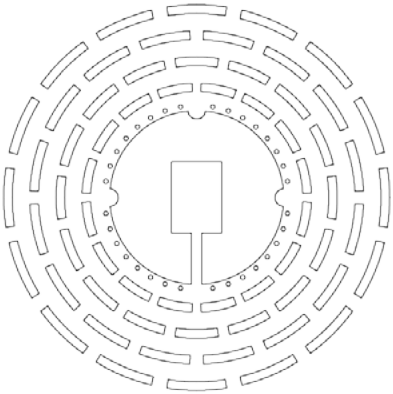


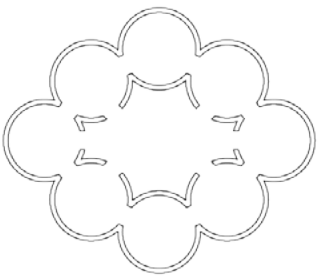


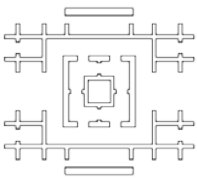


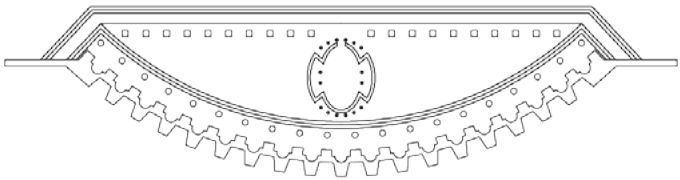


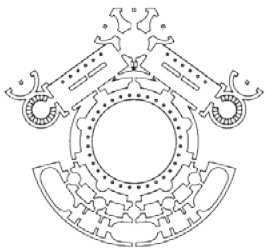


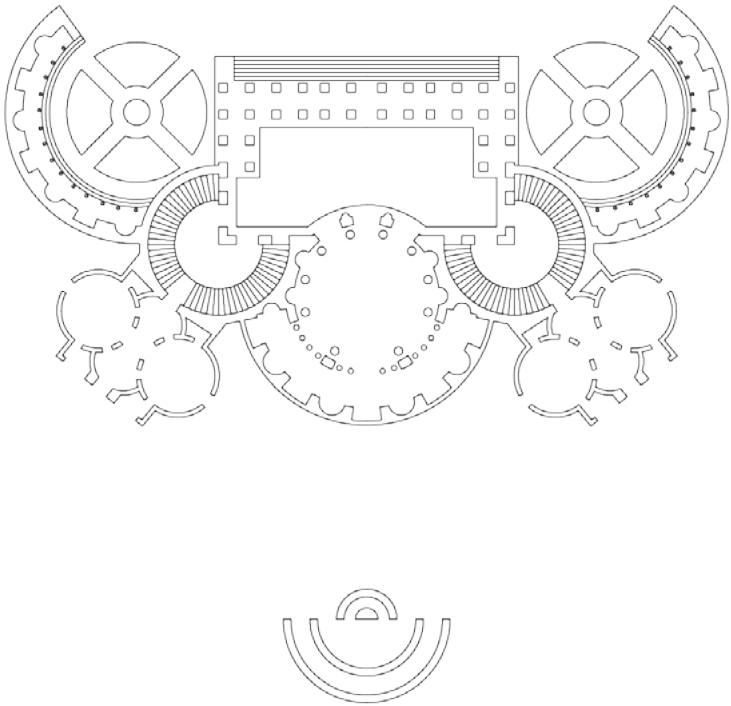


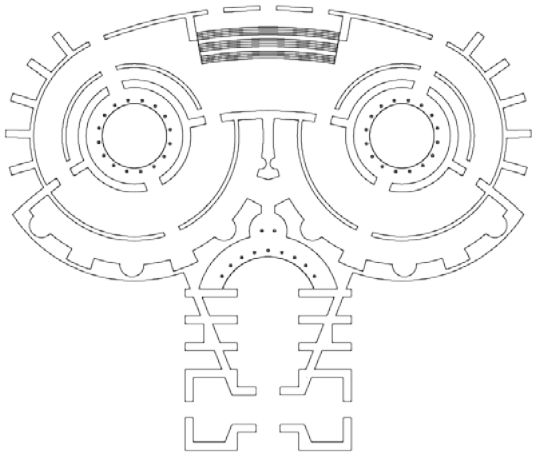


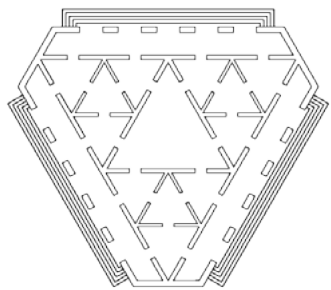


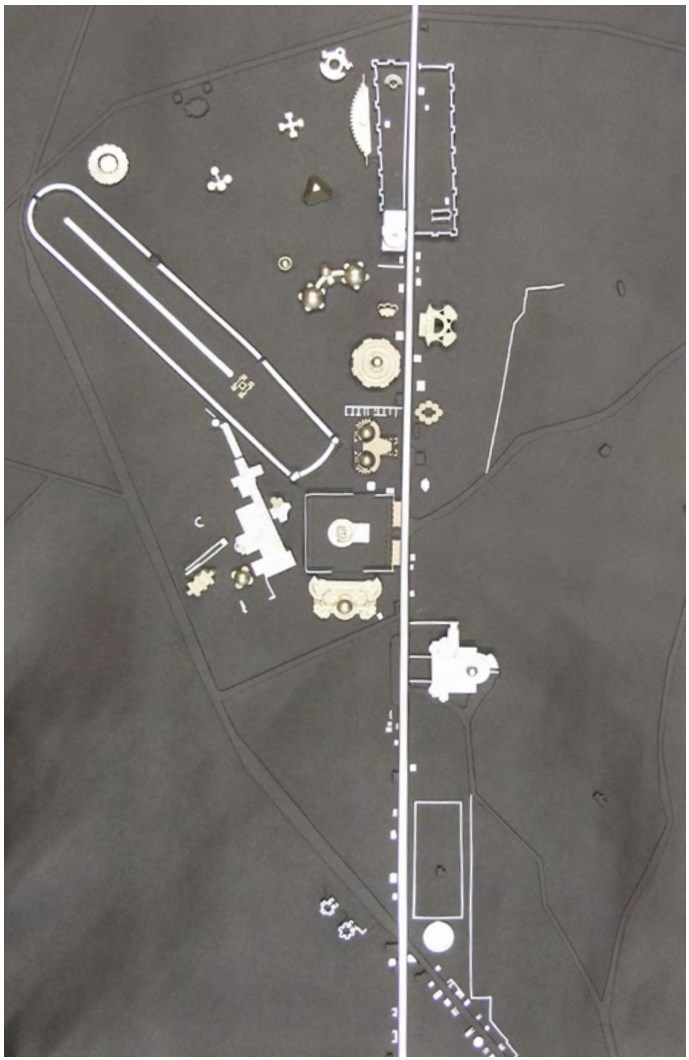


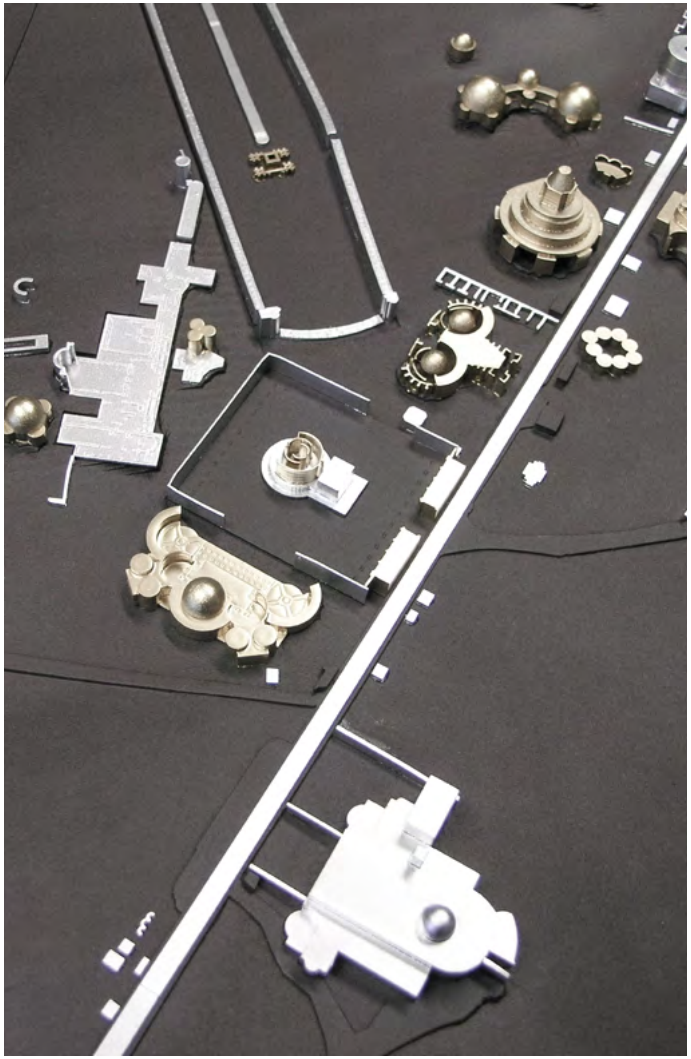


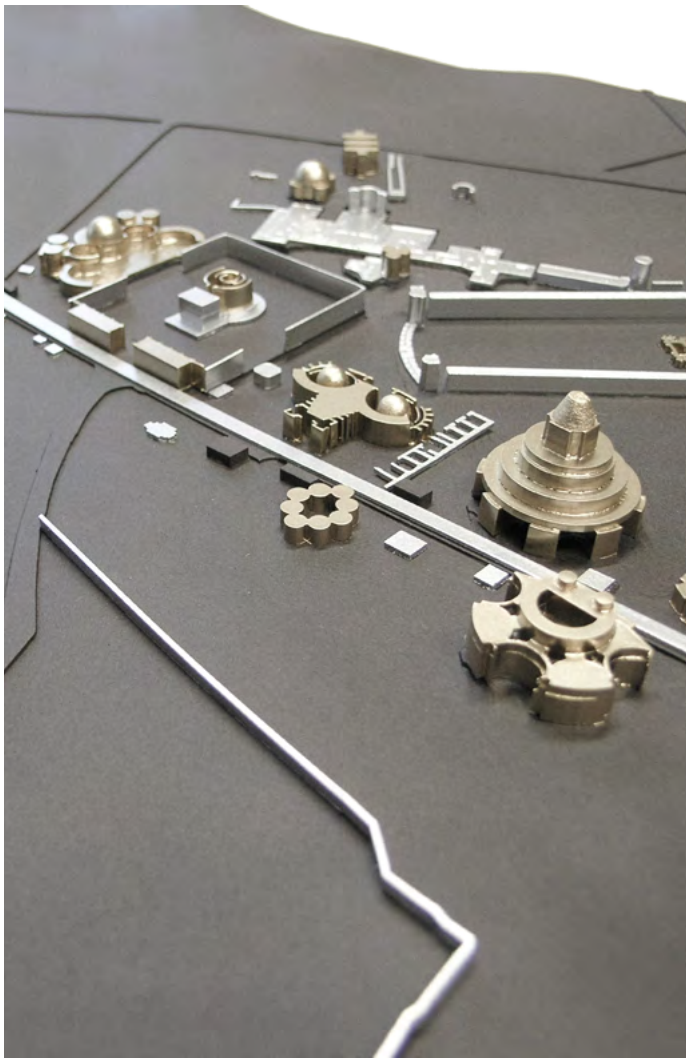


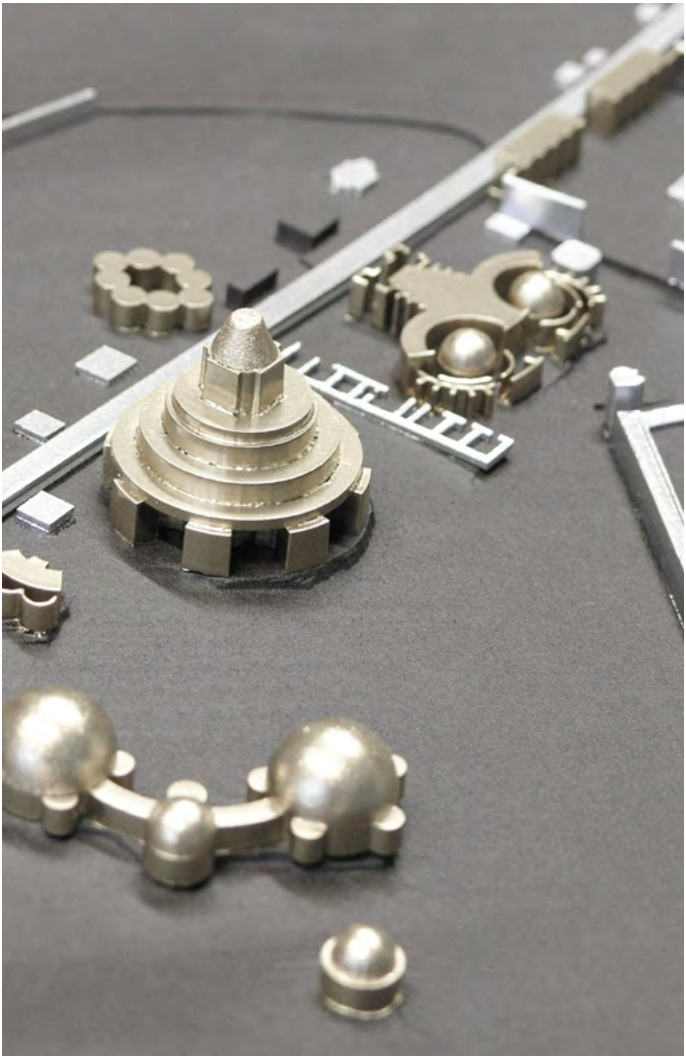


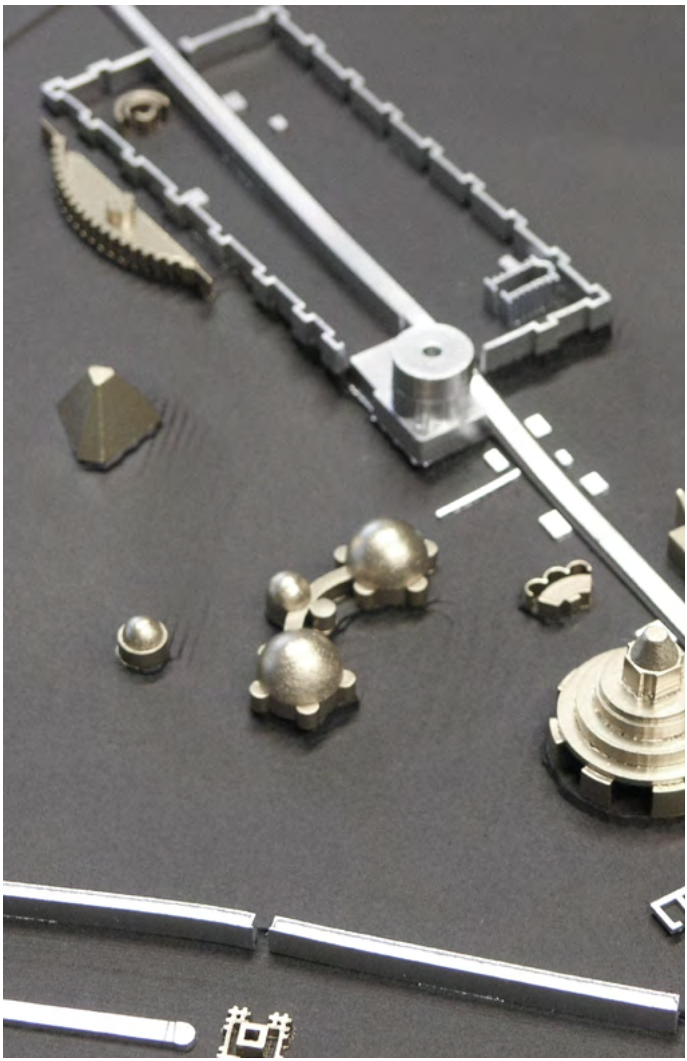


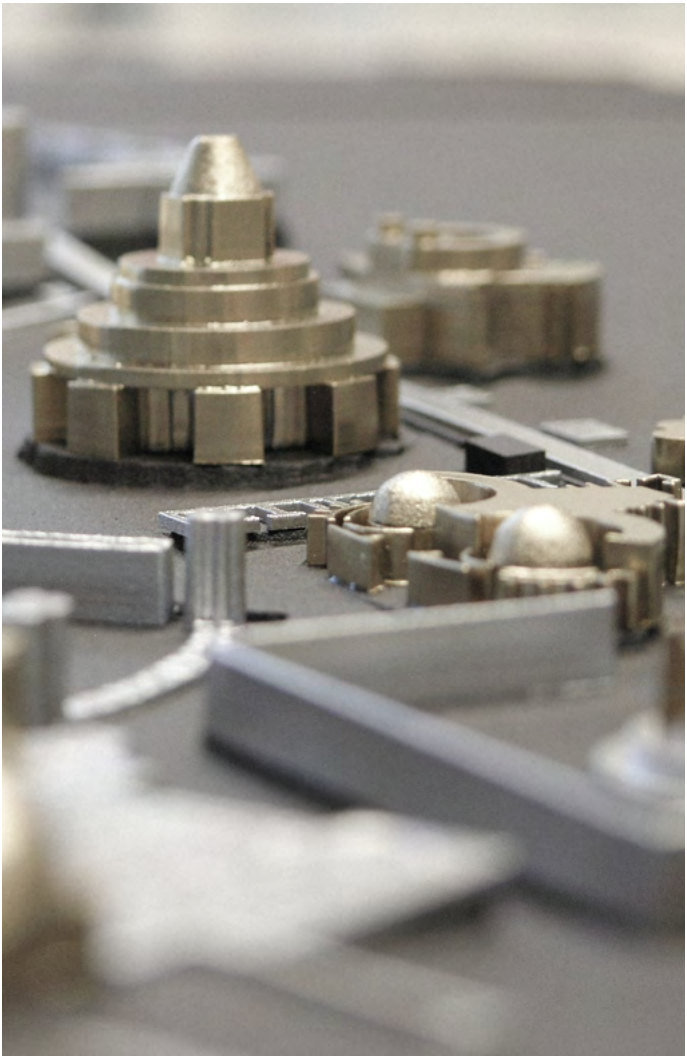












Bibliografia

APPIA

- *L. Canina, Gli edifizj antichi dei contorni di Roma cogniti per alcune reliquie, I-VI, Roma 1848-1861.*
- *L. Canina, Esposizione topografica della prima parte dell'antica via Appia dalla Porta Capena alla stazione di Ariccia, in Annali dell'Istituto 1851, pp. 303-324; 1852, pp. 254-300; 1853, pp. 132-187.*
- *L. Canina, La prima parte della via Appia, dalla porta Capena a Bovillae, descritta e dimostrata con i monumenti superstiti, Roma 1853.*
- *Th. Ashby, The Roman Campagna in the classical times, London 1927 (trad. it., La campagna romana nell'età classica, Longanesi, Milano 1982).*
- *G. Pisani Sartorio, R. Calza, La villa di Massenzio sulla via Appia: il palazzo, le opere d'arte, Istituto di Studi Romani, Roma 1976.*
- *L. Quilici, la via Appia da Roma a Bovillae, Bulzoni, Roma 1977.*
- *L. Quilici, Via Appia da Porta Capena ai Colli Albani, Palombi, Roma 1989.*
- *A.A.V.V. Via Appia: sulle ruine della magnificenza antica, Leonardo Arte, Roma 1997.*
- *G. Ioppolo, G. Pisani Sartorio (a cura di), La villa di Massenzio sulla via Appia: il Circo, Colombo, Roma 1999.*
- *P. Iacobone, La Via Appia. Regina Viarum, Via Peregrinorum, Parco Regionale Appia Antica, Roma 2005.*
- *J. P. Adam, M. P. Guidobaldi, L'Arte di costruire presso i Romani: materiali e tecniche, Milano, Longanesi, 1989*

ANTIQUARI

- *S. Settis, Futuro del Classico, Torino, Einaudi, 2004*
- *J. A Pinto, Speaking Ruins: Piranesi, Architects, and Antiquity in Eigh-*

teenth-Century Rome, University of Michigan Press, 2012

- *A. Conti, Storia del Restauro e della conservazione delle opere d'arte, Milano, Electa, 1988*
- *S. M. Dixon, Piranesi and Francesco Bianchini: Capricci in the service of pre-scientific archaeology, in Art History, Vol. 22, No. 2, Giugno 1999, pag. 184-213*
- *B. Skinner, The 'Settecento a Roma' Exhibition, in The Burlington Magazine, Vol. 101, No. 676/677, Agosto 1959, pag. 291-293*
- *P. S. Bartoli, Gli antichi Sepolcri, ovvero Mausolei romani ed etruschi trovati in Roma, Roma, 1697*
- *D. Gallo, Per una storia degli antiquari romani nel Settecento, in Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée, T. 111, N°2. 1999. pp. 827-845.*
- *O. Jones, The grammar of ornament : illustrated by examples from various styles of ornament, London, Studio editions, 1986*
- *A.A. VV., Piranesi e la cultura antiquaria : gli antecedenti e il contesto : atti del Convegno, 14-17 novembre 1979, Roma, Multigrafica, 1985*

PIRANESI

- *G. L. 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, 1802, pp. 127-140.*
- *Sarah F. Maclaren, La magnificenza e il suo doppio. Il pensiero estetico di Giovanni Battista Piranesi, Milano, Mimesis, 2005.*
- *L. Ficacci, Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings, Köln-Roma 2000.*
- *J. Wilton-Ely, Piranesi, Milano, Electa, 1994*
- *M. Bevilacqua, Piranesi. Taccuini di Modena, Roma, Artemide, 2008*
- *P. Panza, Piranesi architetto, Milano, Guerini studio, 1998*
- *P. Panza, La croce e la sfinge: vita scellerata di Giovan Battista Piranesi, Milano,*

Bompiani Overlook, 2009

- *J. Connors, Piranesi and the Campus Martius: the missing corso: topography and archaeology in eighteenth-century Rome, Roma : Unione internazionale degli istituti di archeologia storia e storia dell'arte, 2011*
- *L. Kantor-Kazovsky, Piranesi as interpreter of Roman architecture and the origins of his intellectual world, Firenze, L. S. Olschki, 2006*
- *M. Tafuri, La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70, Torino, G. Einaudi, 1980*
- *S. Allen, Piranesi's "Campo Marzio": An Experimental Design, The MIT Press, 1988*
- *R. Wittkower, Piranesi's "Parere su L'Architettura", in Journal of the Warburg Institute, Vol. 2, No. 2 (Oct., 1938), pp. 147-158,*

Ringraziamenti

Senza l'aiuto ed il supporto di alcune persone questa tesi non sarebbe stata possibile. Desidero ringraziare il professor Pierfederico Caliari, che con la sua esuberanza ed il suo piglio ha saputo intuire i punti focali di questo lavoro. Il professor Francesco Leoni con pazienza ha sviscerato le aporie di questo lavoro teorico mostrando disponibilità e grande curiosità. Paolo, Samuele, Sara, Michele e gli altri tutor del Professore mi hanno sempre spronato e dato preziosi consigli.

Ringrazio l'archeologo Francesco Corni per la sua disponibilità a concedermi l'utilizzo dei suo splendidi disegni.

Questa tesi deve molto alla grande gentilezza, l'aiuto morale e materiale, i consigli e la pazienza di mio fratello Pietro ed Ilaria, per esser sempre stati al mio fianco quando ne ho avuto bisogno.