

Università degli Studi di Catania - Dipartimento ASTRA  
Dottorato di Ricerca in *Teoria e Storia della Rappresentazione* - Settore disciplinare ICAR 17

Tesi di Dottorato di Ricerca D.P.R. 11/7/1980 - Ciclo XXIV - Dicembre 2011

*Angelo Marletta*

## L'arte del contemperare

Storia e progetto nell'opera *Il Campo Marzio dell'antica Roma* di Giovanni Battista Piranesi



*Scuola Nazionale di Dottorato in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo*

*Copyright Dipartimento ASTRA*

*Tutti i diritti sono riservati:*

*nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta in alcun modo (comprese fotocopie e microfilms) senza il permesso scritto del dottorando di ricerca in "Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente"*

*Scuola Nazionale di Dottorato III ciclo - 2009/2011*  
in Scienza della Rappresentazione e del Rilievo

*Sede centrale di coordinamento*  
Università degli Studi di Firenze  
*Direttore*  
Emma Mandelli

*Sedi consorziate*  
Politecnico di Bari  
Università di Catania - Siracusa  
Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti - Pescara  
Università degli Studi di Palermo  
Università Mediterranea di Reggio Calabria  
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

*Università di Catania - Siracusa*  
Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente  
XXIV Ciclo - Settore disciplinare ICAR 17

*Coordinatore*  
Giuseppe Pagnano

*Collegio del Dottorato*  
Paola Barbera, Edoardo Dotto, Eugenio Magnano di San Lio,  
Pietro Militello, Giuseppe Pagnano, Giacinto Taibi, Cono Terranova,  
Lucia Trigilia, Rita Valenti, M. Rosaria Vitale

*Dottorando*  
Angelo Marletta

*Tutor*  
Giuseppe Pagnano

*Coordinatore del Dottorato*  
Giuseppe Pagnano

*Stampato e riprodotto presso il Dipartimento ASTRA, via Maestranza 99, Siracusa*

*ad Enza e a Cinzia*

### *Ringraziamenti*

*Desidero ringraziare in primo luogo il prof. Giuseppe Pagnano, per avermi guidato durante il mio percorso di formazione ed in questo entusiasmante lavoro di ricerca, per il suo metodo, per i suggerimenti e i consigli preziosi. Un ringraziamento va alla prof.ssa Piera Busacca ed all'ing. Patrizia Macaluso, per aver messo a mia completa disposizione le stampe originali del 'Fondo Giovan Battista Piranesi' conservate presso il Museo della Rappresentazione nella 'Casa della Città' di Catania. Ringrazio la sig.ra Gabriella Golluccio, responsabile dell'archivio fotografico dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, ed il sig. Antonio Iorio, per aver agevolato le operazioni di consultazione delle acqueforti conservate presso la sede dell'I.N.G*

*Un ringraziamento speciale va ai miei genitori, per avermi trasmesso fin da piccolo la passione per la cultura e, in seguito, per la ricerca. A mio padre, in particolare, per la precisione e la cura con cui ha eseguito le traduzioni dei testi in francese e per avermi aiutato nella traduzione dei testi in latino. Ringrazio Orazio, mio fratello, per la fiducia e la stima che ha sempre dimostrato nei miei confronti. Grazie a Valeria, per la 'consulenza linguistica' e a Giuseppe, per il continuo 'sostegno informatico'.*

*Desidero, infine, ringraziare Cinzia, per l'aiuto insostituibile, per la pazienza e il sostegno quotidiano. Grazie per il modo con cui mi ha incoraggiato fin dall'inizio, per l'indispensabile aiuto nella redazione grafica e di impaginazione della tesi.*



## Presentazione del tutor

La tesi di dottorato svolta da Marletta affronta la vasta tematica delle analisi del classicismo elaborate nel corso del Settecento e polarizzate all'indagine dell'architettura greca o alla conservazione e nuova interpretazione dell'architettura romana. Le posizioni diverse, e contrapposte talvolta in aspre polemiche, tendevano ad estrarre, dal rinnovato studio dei monumenti romani o dallo studio di quelli greci appena scoperti, l'autenticità del linguaggio classico, senza tenere conto delle interpretazioni che i trattatisti, dal Rinascimento in poi, ne avevano fornito. Le elaborazioni grafiche dei trattati si ponevano, infatti, come codici morfologici adeguati alle strutture teoriche del trattato di Vitruvio ed erano corrispondenti in gran parte agli edifici costruiti dai romani ma in nulla uguali agli edifici greci. La scoperta di Paestum aveva dato il via alla rivelazione del dorico greco arcaico che contraddiceva del tutto il dorico romano o il toscano che ne era derivato. I riscoperti monumenti dell'Attica, rilevati per la prima volta da David Le Roy ed editi nel 1758, fornivano anche esempi più maturi e più complessi accanto a straordinarie testimonianze dello ionico. In questa temperie culturale, la città di Roma fu al centro dei dibattiti e della elaborazione teorica, particolarmente vivace nell'ambito dell'Accademia di Francia. Sorgeva il partito dei sostenitori del greco guidato da Winkelmann e dagli architetti inglesi (Stuart, Revett, Soane) e francesi (Soufflot, Le Roy, Pâris) che si incontrano a Roma. Il partito dei sostenitori del modello romano era più sparuto e costituito da pochi antiquari tra cui il posto principale era occupato da Piranesi (1720-1778) che dedica a questa polemica gli anni migliori delle sua attività d'infessato rilevatore di monumenti di Roma e del Lazio e di fertilissimo autore di una sterminata produzione calcografica.

Marletta dedica all'architetto veneto una sintetica ed efficace premessa biografica in cui fa risaltare il ruolo della progettazione architettonica e del rilievo in rapporto alle occasioni di lavoro ed al clima culturale di Roma, in particolare al tempo di papa Rezzonico suo protettore e conterraneo. La vasta produzione calcografica di Piranesi è stata indagata su stampe originali conservate al Museo della Rappresentazione dell'Università di Catania e la scelta si è fissata sullo studio del volume dedicato al Campo Marzio che contiene più ricostruzioni congetturali che rilievi dell'esistente. Marletta indaga questo volume in tutti i suoi aspetti, dal tema della dedica – che come antiporta dava l'incipit all'opera ed in cui il nome del destinatario mutò dalla prima fase di stampa a quella definitiva per una delle tante polemiche che lo opposero a vari studiosi – al tema delle fonti storiche e grafiche per arrivare infine ad un'interpretazione mediante l'analisi dei complessi ed originali organismi architettonici.

La parte più originale del lavoro è presente nel capitolo intitolato «oltre la forma» che è dedicato all'analisi morfologica e all'indagine sugli schemi geometrici in rapporto ai principi compositivi. La strutturazione di forme nel Campo Marzio discende dalla nozione di «disordine» generale del sistema, in rapporto all'ordine degli elementi componenti, in una concatenazione che occupa tutto lo spazio disponibile e che non presenta segni di ordine superiore estesi all'intero Campo. Come microcosmi gli elementi si accostano e sovrappongono erodendo gli orli delle strutture senza lasciare pause spaziali adeguate alla scala del costruito. L'analisi di oltre 30 elementi, scelti dall'insieme di circa 80, pertinenti a vari gruppi in base alla geometria elementare sottesa – quadrato, cerchio, pentagono, esagono, ottagono – tende a svelare il rapporto tra schema geometrico e principi compositivi. Esempolari sono le analisi delle *Turres Expugnanda* generate dal pentagono, degli *Horti Lucilliani*, degli *Horti Sallustiani*, ancora entrambi su schema pentagonale. Altrettanto acute sono le analisi di organismi

esagonali (Bustum Hadriani), ottagonali (Basilica), quadrati (Sepulchrum Nerbani) ect. Di grande interesse sono le interpretazioni degli organismi dalle forme generalmente egizie, prodotte per il Campo con lo stesso entusiasmo con cui le ha applicate nella raccolta dei Camini e le ha verificate nella realtà nel Caffè degli Inglesi.

Seguono un paragrafo sul confronto tra la teoria sottesa dal volume sul Campo e le teorie sull'architettura dibattute nel Settecento. Chiude un capitolo sull'eredità piranesiana con l'indagine sulle influenze e le contaminazioni del suo linguaggio. Di grande finezza grafica e di grande chiarezza didascalica è l'insieme dei disegni interpretativi. Ricco e pertinente è il materiale illustrativo indispensabile per stabilire e verificare i confronti.

La tesi è stata sviluppata e portata a termine con grande maturità e competenza e presenta, oltre ad un aggiornato supporto di conoscenze all'opera, sul suo autore e sul suo tempo – correlato ad una esauriente bibliografia sui temi – una proposta di metodo interpretativo che costituisce un autentico contributo agli studi.

Giuseppe Pagnano

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Giuseppe Pagnano', written in a cursive style.

## Indice

<b>Introduzione</b>	
<i>Punti di vista</i>	9
<b>Il Campo Marzio dell'antica Roma. Analisi grafica e storia di una rappresentazione</b>	
<b>1. Alcune premesse</b>	
1. La questione della dedica	13
2. Per una <i>Pianta di Roma antica</i>	19
<b>2. L'opera e le fonti: criteri e scelte della "rappresentazione"</b>	
1. «Ciò di che io piuttosto temer debbo...»	39
2. Tra testo e immagine. Estensioni, denominazione e storia del Campo Marzio	41
3. <i>Ichnographia Campi Martii</i> : un'opera nell'opera	46
4. Due diverse <i>Vedute</i>	75
<b>3. Oltre la "forma"</b>	
1. Schemi geometrici generativi e principi di composizione	113
2. « <i>Contra le più rigide leggi dell'architettura...</i> ». Lettura critica all'interno delle teorie architettoniche e del dibattito ideologico settecentesco	154
<b>4. Eredità, influenze, contaminazioni</b>	
1. La storia come progetto	179
<b>Conclusioni</b>	
<i>Aporia, ermeneutica e temperamento</i>	201
<b>Bibliografia</b>	207



## Introduzione

### *Punti di vista*

L'immagine che abbiamo scelto di inserire come copertina del presente lavoro riproduce un disegno giovanile, a penna e acquarello seppia, realizzato da Piranesi intorno alla prima metà degli anni '40 del Settecento, quando l'artista era ancora poco più che ventenne. Il disegno in sé non presenta pertanto alcuna relazione diretta con *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, un'opera matura pubblicata con precisione nel 1762. Tuttavia, il particolare del disegno qui riprodotto ci permette di introdurre un concetto di fondamentale importanza per la comprensione di qualsivoglia produzione artistica piranesiana, ossia la «questione dei *punti di vista*».

Giovan Battista Piranesi è stato definito da John Wilton-Ely - tra i principali studiosi sull'argomento - una «figura proteiforme», personalità versatile e complessa per certi versi inclassificabile all'interno di determinate categorie stilistiche o di correnti artistiche codificate. Studiando i testi della letteratura critica su Piranesi, ci si accorge infatti di come l'artista venga fregiato di volta in volta di titoli sempre diversi in funzione di uno specifico ambito di applicazione della sua arte. Capita così di leggere per il veneziano l'appellativo di 'incisore', 'vedutista', 'architetto', 'scenografo', 'antiquario', 'restauratore', 'teorico', 'archeologo', 'topografo', 'arredatore', 'progettista di strutture temporanee e apparati decorativi', ma l'elenco potrebbe continuare. Vesti che in effetti egli a tratti rivestì pienamente. Piranesi però fu soprattutto un incisore, un'artista che si esprime principalmente attraverso immagini e stampe all'acquaforte, autore di una sterminata e inimitabile produzione calcografica. Una tecnica, l'incisione, della quale si servì per comunicare la propria idea di arte, e che utilizzò per descrivere l'opera svolta in tutti gli altri ruoli. L'incisione su rame rappresentò per Piranesi lo strumento privilegiato per la trasmissione di un *conoscenza*, un mezzo attraverso il quale osteggiare l'incessante minaccia dell'oblio. Tra gli appunti autografi scritti del veneziano nei *Taccuini* conservati alla *Biblioteca Estense e Universitaria* di Modena, vi è una frase in particolare che rende bene l'idea di questa scelta deliberata: «Egli antichi non ebbero la stampa ed in tal maniera si è perso il sapere di queste cose antiche».

A ben vedere tutta la sua opera racconta il rapporto dell'artista con il *Tempo*, una dimensione senza limiti ed in eterno movimento. La stessa ossessione per la *creazione continua*, messa in evidenza dalla storiografia, può essere giustificata a partire da questo assunto. A tal proposito è interessante soffermare per un momento la nostra attenzione sulla celebre risposta (riportata nella biografia di Legrand) che Piranesi diede al suo "compagno di lavoro", il pittore Hubert Robert, che si chiedeva cosa potesse farne l'artista di schizzi così poco definiti: «il disegno non è sulla carta, lo ammetto, ma è tutto nella mia testa, e voi lo vedrete dalla tavola ...». E ancora, a chi gli chiedeva la ragione di questa indeterminatezza, egli avrebbe aggiunto: «non sarei molto dispiaciuto che non vediate il mio disegno finito poiché la mia tavola diventerebbe una *copia*; quanto al contrario creo l'effetto sul rame ne faccio un *originale*». Piranesi non avrebbe accettato di copiare neanche se stesso. Il suo pensiero, come i suoi occhi, non erano mai fermi, ossessionati dall'incessante trasformazione della vita. Un aspetto questo che dovette essere chiaro già nella mente sensibile del giovane veneziano, di colui che negli anni della sua formazione si trovò ad essere continuamente stimolato dai cangianti effetti della luce sulle architetture e sui riflessi della Laguna. Un sentimento che certamente sarebbe cresciuto innanzi alla grandezza delle magnificenze romane e del loro perenne stato di rovina.

Guardando ancora all'immagine riprodotta in copertina, notiamo un particolare sorprendente. Tra i diversi occhi raffigurati nel disegno, ve ne sono due quasi identici come rivolti verso *indietro*, verso ciò che esiste o che è stato, e fra i due occhi, quel che sorprende è che ve ne sia un terzo, chiuso, come in contemplazione. Per rappresentare qualcosa è necessario infatti per Piranesi che vi sia un passaggio propedeutico alla semplice operazione di trascrizione della realtà, è indispensabile

cioè un momento preliminare alla mera *ri-presentazione* di ciò che si è visto. Il secondo dei due occhi con lo sguardo rivolto idealmente alle spalle è il solo - non a caso - ad essere definito con precisione, è il vero *punto di vista*, uno sguardo mediato dalla mente.

Dietro le immagini riprodotte dall'incisore si nasconde infatti il pensiero profondo di un'artista, di colui che sognò tutta la vita di poter rivestire appieno il ruolo di 'architetto'. Una speranza nata in primo luogo dal desiderio di un confronto diretto con il suo conterraneo più autorevole: Andrea Palladio. La scelta stessa di firmare le incisioni e i propri progetti con l'appellativo di «Architectus Venetus» è stato interpretato dalla storiografia come un omaggio e un riferimento al vicentino. Vi è stata tuttavia per Piranesi una sola opportunità per realizzare in concreto questo sogno: l'intervento di rinnovamento della *Chiesa di S. Maria del Priorato* e della *Piazza dei Cavalieri* di Malta a Roma (1764-66). Un progetto realizzato all'età di quarantaquattro anni. L'occasione che gli consentì finalmente di firmarsi *GiòBatta Piranesi Architetto*, come si legge nell'ultimo foglio del *Libro dei conti*, sebbene - per una curiosa casualità del destino - proprio in quella circostanza il termine architetto sia stato scritto male perché non c'era abbastanza spazio sul foglio.

Similmente a quanto accade alla figura poliedrica dell'artista, la sua opera è stata ricondotta dal vivace dibattito della letteratura critica all'interno di differenti movimenti stilistici, per cui paradossalmente viene spesso definita insieme 'neoclassica', 'romantica', 'illuminista', 'barocca', 'rococò', 'manierista', 'eclettica' e 'moderna'.

Volendo studiare un'opera di Piranesi, ed in particolare il *Campo Marzio* - forse tra le più complesse realizzazioni piranesiane - non si può fare a meno dunque di domandarsi *quale sia il punto di vista*, o *i punti di vista*, assunti dall'artista in questa occasione. Se per comprendere un testo, come afferma Gadamer, è necessario cioè comprendere la domanda da porre al testo, allora non possiamo che chiederci chi sia il vero autore di quest'opera, cosa quest'opera "rappresenti", e *quale sia il Tempo* di Piranesi, più che la corrente stilistica a cui la sua opera potrebbe appartenere.

Per tale ragione nel corso della trattazione si è provato a dare risposta a diversi quesiti. Si è cercato di capire innanzitutto chi fosse il destinatario di questo volume. La questione della dedica diventa in tal senso di primaria importanza, non solo perché ci aiuta a individuare nello specifico i termini cronologici, gli sviluppi e le vicende connesse alla redazione degli elaborati, ma soprattutto perché - come vedremo - ci fornisce una chiave per comprendere le ragioni che spinsero Piranesi a realizzare *Il Campo Marzio* come un'opera a se stante e non come un ulteriore tomo delle *Antichità Romane* (1756), secondo quanto stabilito nelle iniziali intenzioni dell'artista.

Il tentativo di inquadrare il volume del '62 all'interno della produzione artistica piranesiana, ha permesso di riconoscere quegli elementi che garantiscono all'opera una continuità con le realizzazioni precedenti, distinguendo le novità introdotte dall'artista sul piano figurativo e su quello dei contenuti.

'Alcune premesse' saranno indispensabili per focalizzare la colossale impresa affrontata da Piranesi per realizzare una *pianta di Roma antica* all'interno delle ricerche archeologiche del Settecento e dei progressi scientifici in campo cartografico attuati nello stesso periodo da Giovan Battista Nolli, nonché per comprendere l'influenza che il celebre geometra esercitò sul giovane veneziano.

In tal senso il secondo capitolo ha come principale obiettivo quello di chiarire quali siano le fonti assunte come riferimento per la ricostruzione dell'immagine della città antica, *come* queste fonti siano state utilizzate e *in che modo* i diversi punti di vista di Piranesi abbiano influito nella selezione dei dati oggettivi di partenza di cui egli era a disposizione. Si misurerà così il grado di fedeltà e l'artificio della rappresentazione archeologica di Roma proposta dal veneziano, anche in funzione dei condizionamenti storici della nascente disciplina. Il confronto con i due principali modelli icnografici a disposizione a quel tempo - la *Forma Urbis* e la *Nuova Pianta* di Nolli - consente di capire meglio ad esempio quali siano le analogie e le differenze con l'*Ichnographia* piranesiana, permettendoci di intuire già in questa fase le vere finalità dell'elaborato. Su questa planimetria solitamente si è polarizzata quasi tutta l'attenzione della critica, che ha sottovalutato e spesso tralasciato la lettura delle altre numerose incisioni presenti nel volume del '62. Per tale motivo abbiamo voluto dedicare un intero paragrafo all'analisi grafica delle *Vedute* inserite nel *Campo Marzio*, comparandole con le *Vedute di Roma* e con quelle contenute nel succitato volume delle *Antichità Romane*. Uno studio che ci ha permesso di avanzare alcune consi-

derazioni per definire due nuovi generi di veduta e riflettere al contempo sull'influenza che queste immagini hanno avuto a nostro avviso sull'evoluzione del concetto di Restauro nell'Ottocento.

Tutte le riflessioni prendono le mosse a partire da riproduzioni di stampe originali conservate presso il *Museo della Rappresentazione* dell'Università di Catania e all'*Istituto Nazionale per la Grafica* a Roma, dove si conservano ancora le matrici in rame incise da Piranesi.

Il terzo capitolo nasce dalla volontà di comprendere le finalità del *Campo Marzio*, secondo due differenti modalità d'indagine. Per mezzo di un'analisi grafica degli impianti planimetrici presentati nell'*Ichnographia*, nonché attraverso una lettura critica dell'opera all'interno del dibattito ideologico settecentesco ed alla luce delle riflessioni condotte dalla storiografia. Nel primo caso in particolare, si è scelto di decifrare la *rappresentazione* mediante il ri-disegno e l'analisi geometrica, una chiave d'accesso privilegiata che utilizza lo stesso strumento codificato attraverso il quale si è espletata la *forma* contenuta nell'immagine. Il che significa impiegare lo stesso *linguaggio grafico* senza dover dar spazio alle aberranti mediazioni imposte dalla *parola*.

Il metodo intrapreso richiede un procedimento opposto a quello compositivo esperito da Piranesi: la *scomposizione*, appunto. Gli impianti planimetrici sono stati così smontati e analizzati nei singoli elementi e nelle parti costituenti, anche al fine di chiarire quali possano essere stati i riferimenti assunti come modello e quali le variazioni apportate dall'artista rispetto alle fonti di partenza. Solo dopo aver individuato gli schemi geometrici delle figure è possibile comprendere i principi di composizione e, a partire da questi, l'aderenza o meno ad un determinato "stile".

L'ultimo capitolo infine cercherà di verificare la fecondità dell'opera del maestro veneziano in campo architettonico, nel tentativo di individuare una eventuale eredità del suo pensiero.

Il presente studio, oltre a fornire nuovi spunti di riflessione e aprire ulteriori quesiti sulla figura di Piranesi e su ambiti di ricerca ancora inesplorati, si pone come un'analisi critica di quanto è stato detto fino ad ora sull'argomento. Non per questo tuttavia ha pretese di completezza. Del resto, come ha già osservato Manfredo Tafuri – con le parole di Kant - «le cose sono inesauribili possono essere determinate e organizzate a fini conoscitivi, solo in quanto assumiamo un punto di vista un principio organizzatore adeguato rispetto a una certa considerazione scientifica».

Come rispondere allora alla molteplicità dei *punti di vista* assunti da Piranesi, adottando un solo punto di vista? Il rischio che si corre è quello di affrontare lo studio di ciascuna opera in settori disciplinari distinti, perdendo di vista la visione d'insieme dell'autore.

Il nostro sforzo pertanto è stato quello di dare una risposta a questo interrogativo all'interno *Storia della Rappresentazione*, una disciplina unificante in grado di tenere insieme diversi ambiti di ricerca, come i diversi campi di applicazione del disegno praticati da Piranesi.





## 1. Alcune premesse

### 1.1 La questione della dedica

Nel 1762 l'opera *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* viene data alle stampe presso il Palazzo Tomati in via Felice, residenza e sede dello studio di Piranesi dal 1761<sup>1</sup>, ed è subito inserita all'interno del *Catalogo* inciso dall'autore (III stato), figurando come un volume in folio atlantico di 54 tavole venduto per 4 zecchini.<sup>2</sup>

Nella sua redazione definitiva, l'opera risultava composta da 2 frontespizi (in latino e italiano), 6 pagine di dedica (in latino e italiano), la pagina dell'*approbatio*, 68 pagine di testo (in latino e italiano), 42 tavole autografe e una disegnata da F. Fontana e incisa da A. von Westerhout.

L'oggetto della pubblicazione è la ricostruzione di una vasta zona della città antica, il Campo Marzio appunto, di cui viene analizzata la storia, l'evoluzione e la decadenza attraverso le diverse fasi nell'età romana, allo scopo di restituirne l'aspetto in pianta e attraverso molteplici vedute.

Il volume dovette essere pubblicato nei primi mesi dell'anno, di certo prima del 7 aprile, secondo quanto si apprende dalla data di una lettera inviata da Natoire (allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma), a Marigny (soprintendente delle Reali Fabbriche), nella quale si annunciava l'invio dell'opera di Piranesi «qui'il vient de livrer au public», in luogo della richiesta di una copia del volume *Descrizione e Disegno dell'emissario del Lago di Albano*, ancora in fase di preparazione.<sup>3</sup> A differenza di quest'ultima, *Il Campo Marzio* era stato completato l'anno precedente, come si evince dalla pagina dell'*approbatio* che riporta la data di giugno 1761.

I prodomi del progetto dell'opera tuttavia possono essere rintracciati intorno alla metà degli anni '50 e vanno cercati nello stretto rapporto che in quel periodo Piranesi intrattene con Robert Adam, architetto scozzese a cui l'opera è dedicata (fig. 1). A quegli anni risale infatti la primitiva formulazione di un'unica *tavola icnografica di Roma Antica*, inizialmente pensata come una semplice appendice ad un tomo delle *Antichità*, riconducibile a quella che poi sarebbe diventata l'*Ichnographia Campi Martii*, ovvero l'elaborato



1/1 Frontespizio del Campo Marzio

principale dell'opera in esame.

Da una fitta corrispondenza epistolare che Robert tenne con la sua famiglia durante i due anni di soggiorno in Italia, siamo in grado infatti di ricostruire le vicende che portarono alla dedica e all'elaborazione del *Campo Marzio* quale opera a se stante, e comprendere il ruolo che l'architetto scozzese

rivestì affinché ciò si verificasse.

Robert Adam entra nella scena romana nella primavera del 1755, consapevole del proprio provincialismo ma soprattutto cosciente del fatto che doveva affrontare il problema più importante per un artista straniero in città, quello cioè di crearsi un'identità e delle occasioni di lavoro ad esse connesse. La ricerca di riconoscibilità e apprezzamento pubblico per lo scozzese divenne allora l'obiettivo fondamentale della sua missione in Italia. Era certo infatti che l'esperienza del *Grand Tour* poteva garantirgli un ruolo di primato nel panorama culturale europeo, e per raggiungere il suo scopo non avrebbe posto limiti alla sua determinazione.<sup>4</sup> Temeva però il confronto con William Chambers, artista che al tempo e in seguito avrebbe rappresentato il rivale per eccellenza e che egli riteneva di «statura pari alla sua».<sup>5</sup> A differenza di Chambers, il quale contava in città su discrete amicizie e aveva concrete capacità, Adam non era riuscito ad ottenere una lettera di presentazione nemmeno in patria, né a Parigi, dove si era recato in viaggio verso Roma, e aveva dovuto aspettare di arrivare a Firenze per raccogliere le prime referenze.<sup>6</sup> Solo lì in effetti era riuscito a procurarsi una lettera di raccomandazione dall'ambasciatore inglese Horace Mann da presentare al cardinale Albani una volta giunto a destinazione.<sup>7</sup> Stabili dunque un'alleanza con Clerisseau, perché nel francese vide una garanzia alla relazione con Piranesi, artista che a quel tempo vantava già di possedere un'ampia fama nell'ambito culturale romano grazie alla circolazione delle sue pubblicazioni e alle illustrazioni inserite nei testi scritti da altri autori.<sup>8</sup>

A pochi mesi dal suo arrivo in Italia, Robert vantava già la sua amicizia con Piranesi, tanto che in una lettera del 18 giugno dello stesso anno, poteva affermare: «is became immensely intimate with me».<sup>9</sup> Ed è eloquente leggere nelle parole dello scozzese l'orgoglio con il quale esibiva il suo primato agli occhi del veneziano, che ne apprezzava le capacità artistiche e le doti nel disegno: «he imagined at first that I was like the other English who had a love of antiques without knowledge, upon seeing some of my sketches and drawings was so highly delighted that he almost ran quite distracted and I said I have more genius for the true noble architecture than any Englishman ever was in Italy».<sup>10</sup>

Ma quello che più ci interessa scoprire nella stessa lettera è quanto Adam riferisce alla famiglia a proposito di una dedica: «[Piranesi] threatens dedicating his next plan of An-

cient Rome to me, but of his I have no certainty; and he swears whenever he can find opportunity he will thrust me into all his prints as gentleman of that love, that taste and the genius for ancient architecture who admired such things so much that he got modelers to copy them in order to instill the taste in the minds of his countryman».<sup>11</sup>

Deduciamo pertanto che Piranesi aveva già cominciato a lavorare ad una pianta di Roma Antica, o almeno aveva in mente fin da allora di farlo.

I dubbi sull'effettiva attribuzione di un riconoscimento pubblico, paventati da Adam nella missiva di giugno, sembravano già scomparsi nella lettera successiva, con data 5 luglio: «You will soon see my name in print as Piranesi has absolutely reject the Cardinal he intended to dedicate his plan of ancient Rome to and has dedicated it to me under the name of architect, friend and most knowing in and lover of the antique».<sup>12</sup>

Proseguendo inoltre si può constatare come Robert cominciasse a pregustare gli effetti e i benefici che avrebbe ricavato in patria grazie ad una tale onorificenza: «As his character is extremely high amongst all connoisseurs it cannot miss to give all of them in England and Scotland a vast notion of me as one deserving so much regard and such compliment from Piranesi, who never flattered nor never praised unless when the person deserved it».

Palesi considerazioni di tornaconto personale, legate alla risonanza che la dedica avrebbe garantito alla sua carriera, si trovano ancora nella lettera del 1 Agosto: «I have just returned from my visit to Piranesi who in a month will expose my illustrious name to the world in the plan he dedicates to me which is joined in with others dedicated to Lord Charlemont an Irish Lord of great worth and character whose name is Caulfield. I will send some copies of this same work to Scotland that you may have the pleasure of seeing your Italian son's name handed down to the latest posterity, famed for his knowledge in that noble art of architecture».

Un particolare fondamentale che segna un cambiamento nell'evoluzione della vicenda è riportato invece nella missiva del 13 settembre 1755, quando Adam confessa: «got Piranesi to finish the whole of Rome and to publish it alone without joining in the book whose principal dedication was to my Lord Charlemont, which made mine less regarded, whereas mine being sold separate all the world will purchase it and have no other name to detract from the honour of the



2/ Particolare dell'Incognografia (Tab. V), contenente la dedica a Robert Adam



3/ Particolare del medaglione riportante la data di esecuzione dell'elaborato MCCDLVII

intention».<sup>13</sup>

Il desiderio di avere l'esclusiva sul progetto e non dover condividere l'onorificenza, spinse infatti lo scozzese a convincere Piranesi a realizzare un'opera a sé stante, non più legata al libro che in quegli anni si apprestava a completare, ossia le *Antichità Romane*.

Quanto riferito da Adam trova conferma in effetti nelle stesse parole di Piranesi, il quale nel testo delle *Antichità* accenna esplicitamente alla redazione di «una gran Pianta icnografica dell'antica Roma», che - aggiunge - «fra poco darò alla luce».<sup>14</sup> Deduciamo dunque che, tra la fine del 1755 e gli inizi del 1756<sup>15</sup>, l'elaborato doveva essere almeno in fase di preparazione, se l'autore è in grado di annunciarne come prossima la pubblicazione. Tuttavia, nessun altro dato ci dà idea di quanto della pianta fosse già stato effettivamente realizzato, ma sappiamo con certezza che l'obiettivo dell'opera fino a quel momento non si limitasse solo all'area del Campo Marzio.

La svolta decisiva è registrata nella lettera che Adam scrisse alla sorella Helen il 9 aprile del 1757, grazie alla quale apprendiamo che il progetto era cambiato - a sua insaputa - in fase di esecuzione nel periodo intercorso fino a quella data. In partenza da Roma per l'Inghilterra, lo scozzese fu molto sorpreso infatti di trovare il suo amico veneziano a lavoro per la preparazione dell'incisione della dedica tanto bramata,

per la quale «aveva perso da tempo la speranza di vederla realizzata»: «To Robert Adam Britain, Patron of Architecture, *this plate of Campus Martius* is dedicated by John Baptist Piranesi. Then on frieze above is a medal, where Fame points to a piece of architecture and leans on my shoulder in the attitude of going off to proclaim my praises. Round the medal is this inscription: Robert Adam Architect, Member of Academy of St Luke at Rome and of Florence and the Institute of Bologna - all in Latin».<sup>16</sup>

La descrizione coincide esattamente con quella presente nella Tav. V dell'*Incognographia Campi Martii* all'interno del medaglione inserito in alto a sinistra nella lastra (figg. 2 e 3). La data riportata in effetti è 1757, ma quel che qui va notato è che, per la prima volta, non si faccia più alcun riferimento alla pianta dell'intera città antica ma si parli esclusivamente del *Campo Marzio*.

Non contento e forse deluso per aver dovuto rinunciare al perseguimento del suo obiettivo mentre era ancora a Roma, Adam - prima di lasciare l'Italia - chiese a Piranesi di menzionarlo nella prefazione all'intera opera,<sup>17</sup> assicurandosi con successo anche l'inserimento del suo nome negli stessi frontespizi de *Il Campo Marzio*.

Se appaiono evidenti le ragioni che spiegano tanto interesse di Adam per l'esecuzione del progetto, non altrettanto chiara è la motivazione che spinse Piranesi a dedicare un'in-





4/ Particolare del frontespizio del vol. I delle *Antichità* con dedica a Lord Charlemont erosa (2° stato)

tera opera allo scozzese, né è chiara per il momento la scelta del cambiamento di tema, che vede limitare alla sola zona del Campo Marzio il progetto più ambizioso di una pianta dell'intera Roma in età antica.

La prima considerazione che può essere fatta a tal proposito, prende le mosse da un'osservazione più attenta del primo dei due frontespizi, quello in latino (fig. 1). La tavola, oltre a fornirci le informazioni relative alla pubblicazione, riporta appunto la dedica dell'intera opera a nome dello straniero. Notiamo subito tuttavia che la scritta «Roberto Adam britannico architecto celeberrimo» non è incisa direttamente sulla

lastra di marmo spezzata, ma appare scolpita a parte sul fusto di una colonna rotta poggiata sul reperto lapideo. Mentre, nel luogo imputato all'iscrizione, si nota la presenza del nome dell'autore e del titolo dell'opera posto in primo piano, a cui fanno seguito *due solchi incisi*, intagliati sulla lastra come a voler indicare simbolicamente la rimozione di un'epigrafe precedente. Le tracce riportano immediatamente alla mente le vicende accadute in occasione e in seguito all'edizione delle *Antichità*, perché ricordano le cancellature della dedica dei frontespizi dell'opera del 1756, eseguite dallo stesso Piranesi a causa delle controversie che ebbe in quegli anni con Lord Charlemont,<sup>18</sup> politico e poeta irlandese<sup>19</sup> che aveva dato promessa, senza mantenerla, di finanziare la realizzazione della raccolta di incisioni aventi come tema le antichità romane (fig. 4).<sup>20</sup>

Il particolare - del tutto trascurato dalla storiografia - potrebbe essere letto allora come un ulteriore disappunto (seppur silente) nei confronti di una mancata committenza, che forse avrebbe portato ad una sorte diversa l'intero progetto. Quale fosse in questo caso il destinatario originario dell'opera non ci è dato saperlo, ad eccezione di un particolare che vale la pena di evidenziare. Rileggendo ancora la lettera del 5 luglio del 1755, notiamo che Adam avrebbe ricevuto la dedica della pianta dell'antica Roma solo in quanto «Piranesi has absolutely *reject* the Cardinal».<sup>21</sup> Non abbiamo la certezza che si tratti di Alessandro Albani, anche se va sottolineato il fatto che da lì a poco l'"antagonista" di Piranesi, Johann Joachim Winckelmann, sarebbe divenuto il bibliotecario e il conservatore del cardinale, coltivando, come è noto, una divergenza di interessi rispetto all'ideologia sostenuta strenuamente dall'artista veneziano.<sup>22</sup> Appena un mese prima tra l'altro, nel giugno del 1755, il tedesco aveva pubblicato a Dresda un saggio sull'imitazione delle opere greche, dal titolo *Pensieri intorno all'imitazione della pittura e della scultura dei greci*.<sup>23</sup>

Resta il fatto che, ancora una volta nella vita di Piranesi, la dedica assume connotazioni diverse da quelle dettate dalla consuetudine, caratterizzate solitamente da motivazioni d'ordine finanziario. Ciò che dovette spingere Piranesi in questo caso a suggerire l'inserimento di una onorificenza, non sembra tanto l'umiliante riconoscenza verso un mecenate che avrebbe permesso la realizzazione dell'opera, quanto piuttosto la volontà concreta di dimostrare gratitudine e ammirazione nei confronti di chi, come Adam, aveva

promosso e supportato quotidianamente il progetto.<sup>24</sup>

Sono le stesse parole di Piranesi a rivelarlo: «ben mi soviene, allora che alcuni anni sono ci trovavamo insieme in Roma, con quale impegno da Voi si ricercava ciascheduno di que' tanti monumenti, che tuttavia avanzavano, e fra Voi stesso ne contemplavate la magnificenza, e la forma, massime quando venimmo nel Campo Marzio, facendomi Voi spesso anche premura di disegnare, ed incidere gli edificj, che in un luogo sì celebre di Roma si trovassero, e di dare alla luce una Pianta sì fatta di tutto il Campo, da vedersi in un sol colpo d'occhio».<sup>25</sup>

Adam infatti, insieme a Clérissieu ed Allan Ramsey, era diventato fin dal suo arrivo a Roma «one of his daily companions».<sup>26</sup> Con loro, Piranesi, ebbe modo di effettuare sopralluoghi, misurazioni e disegni dei monumenti presenti in Roma e a Villa Adriana. Ma fu proprio l'architetto scozzese che più di tutti rivestì il ruolo di principale promotore nelle esplorazioni degli antichi avanzi. La ragione di questa *spinta* nella ricerca condotta sui monumenti romani deriva dal fatto che Adam aveva intenzione di pubblicare una riedizione dell'opera di Antoine Desgodetz *Les Edifices anti-ques de Rome dessinés et mesurés tus excicement*, edito a Parigi nel 1682, e pertanto era intenzionato ad effettuare direttamente i rilievi necessari per la verifica e la restituzione grafica degli edifici antichi. Del libro infatti - stando alle sue parole - non c'erano più copie a disposizione né in Italia, né in Francia né tantomeno in Inghilterra, e dato che lui si trovava proprio nel luogo in cui esistevano le antichità rappresentate da Desgodetz e poteva vantare dell'«assistenza di Clérissieu e di altre comodità», aveva deciso di riprodurre l'intera opera aggiungendo delle «viste prospettiche» degli stessi edifici come dovevano apparirgli a quel tempo, oltre ad alcune considerazioni distinte da quelle già inserite nelle immagini dall'autore.<sup>27</sup>

Dall'altra parte, agli occhi di Piranesi, Adam rimaneva in quegli anni l'unico dei tre «colleghi» sul quale potesse contare. Se Clérissieu appariva poco interessato ai progetti dell'incisore, Ramsey presto dovette procurargli un'altra grande delusione. Probabilmente il Nostro era venuto a conoscenza della notizia che l'autore dello scritto anonimo pubblicato a Londra nel 1755 sotto lo pseudonimo *The Investigator*. No. 332, era proprio il suo amico Allan. Il *pamphlet* intitolato *Dialogue on Taste*, contraddiceva infatti le teorie supportate da Piranesi, in quanto affermava la discen-

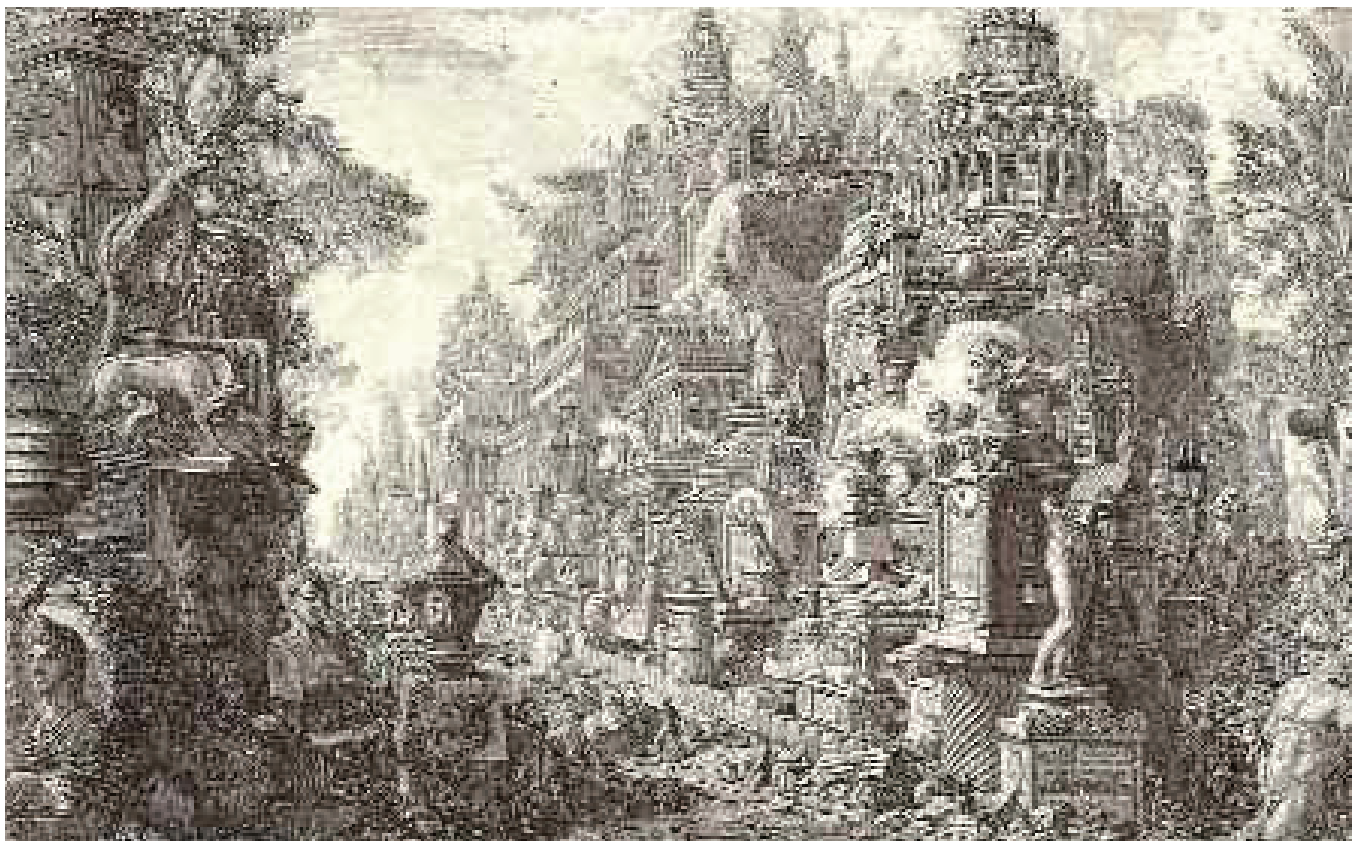
denza dell'arte romana dalla greca e rivendicava la superiorità dei goti e dei barbari rispetto ai romani.<sup>28</sup> L'amarezza dovette essere alimentata dal fatto che, Piranesi aveva inserito una dedica a Ramsey proprio nelle *Antichità* all'interno del secondo frontespizio, in particolare nella ricostruzione fantastica della via Appia, insieme al nome di Charlemont e di Adam (fig. 5).<sup>29</sup>

Non c'erano dubbi dunque sul fatto che Robert restava il solo che meritava un'onorificenza, e comunque l'unico che avesse un interesse personale a contribuire alle spese di realizzazione di un'opera a suo nome. Fin dall'inizio Robert infatti ebbe chiaro in mente che avrebbe dovuto ripagare in qualche misura Piranesi per avergli dedicato la pianta di Roma senza alcun *interesse*: «There are many people here and in different countries would have given him a present of £ 100 or £ 150 for this dedication so that in preferring me he neglects his own intrest, which is the first time he was ever known guilty of that vice as he ever loved money more than merit. This fancy of his will oblige me to buy 80 or 100 copies of his plan which I will send secretly to England and Scotland to be disposed of and I beg no mention may be made of this thing to any living soul till the plan itself appear, as people would think I had bribed him to do what I'm sure I never dreamt of till I was told I must allow him and that he would take no refusal».<sup>30</sup>

Ed in effetti lo stesso Adam rischiò di veder svaniti i suoi obiettivi, come egli stesso riferisce nella lettera scritta prima di lasciare Roma: «I believe jealousy may now prevent his doing what may be to my honour and advantage, for as he sees I am doing things that interfere with is province, viz. making drawings of the antique Baths &ca here, to much better purpose than he is capable of, he suspects I may publish them and so hurt his sale of these things».<sup>31</sup>

Le terme in questione erano probabilmente quelle di Caracalla e di Diocleziano che Adam si era premurato di rilevare intorno al 1756<sup>32</sup> e che Piranesi aveva pubblicato lo stesso anno nel volume *Le Antichità*.

In quegli anni Piranesi entrava sempre più in quella fase che la letteratura critica definisce come *periodo polemico*, in cui vicende private e controversie culturali pubbliche sembrano prendere il sopravvento sull'attività creativa, influenzando non poco la sua produzione artistica. La sua battaglia personale al pan-ellenismo cominciava a confinarlo in una condizione di isolamento che, più che garantirgli il ruolo di



5/ *Antiquus bivii viarium appiae et ardeatinae - II Frontespizio delle Antichità (Tomo II - tav. II)*

capofila,<sup>33</sup> lo inquadrava sempre più fuori da un coro che vantava le voci di Ramsey, Le Roy e Winckelmann.

Tra il 1756 e il '57 la sua vita aveva cominciato ad essere minacciata da delusioni legate al suo lavoro, come dimostra la vicenda di Charlemont, che rivela la forte immedesimazione dell'autore con le sue opere, mentre negli anni a seguire altre vicissitudini strettamente personali dovettero far crescere in lui il risentimento e la disillusione nei confronti di quanti lo circondavano. Sono le lettere di James Adam, che nella primavera del 1760 si era messo in viaggio verso Roma dopo il ritorno del fratello Robert in patria, ad informarci in questo caso sulle vicende accadute a Piranesi e sullo stato di avanzamento dei lavori del *Campo Marzio*. Volendo dar credito alle sue parole, apprendiamo da una lettera scritta a Robert il 16 gennaio del 1762 che l'artista veneziano aveva alcuni problemi familiari: «Piranesi is advan-

cing the Campus Martius as fast as the distressed situation of his private affairs will allow him, being at present extremely distressed with the irregular conduct of his wife, who, as we say in Scotland, has been too great with another man and so he has put her in a convent for her amusement».<sup>34</sup>

Tra il veneziano e lo scozzese tuttavia i rapporti dovettero rimanere inalterati se consideriamo che anche James era in grado di vantare subito la stima di Piranesi nei suoi confronti. Già 18 luglio del 1761 egli riferiva a Robert che il Nostro «hinted at a dedication to me, which I gently hinted I did not choose to accept of till my brother's was finished». La corrispondenza tra Roma ed Edimburgo vedeva semplicemente invertire la sede dei due fratelli, la cui unica preoccupazione restava comunque inalterata. Da alcune delle loro lettere veniamo a conoscenza del fatto che Piranesi aveva intenzione di inserire nel frontespizio dell'opera (fig. 1) un

ritratto inciso di Robert, e per questo aveva deciso di inviargli attraverso James uno schizzo in modo da ottenere da lui alcuni suggerimenti o delle correzioni che ne garantissero «la somiglianza del volto e delle spalle». Ma fu lo stesso Robert, in risposta alla richiesta, a suggerire maggiore semplicità nell'elaborazione di una dedica a suo nome.<sup>35</sup>

La soddisfazione dei fratelli a lavoro compiuto, così come la stanchezza per una estenuante attesa, è riassunta dalla parole che James scrisse il 21 maggio del 1762, con le quali garantiva al fratello che era valsa la pena anticipare £ 120 per l'invio di «a crused number» di incisioni del Campo Marzio.<sup>36</sup>

Contributo economico chiaramente riconosciuto da Piranesi, perché simbolicamente materializzato dalla scelta di incidere alcune monete all'interno dell'Incografia, rappresentate come se fossero poggiate sul margine superiore della lastra marmorea contenente l'iscrizione e la dedica a Robert Adam (fig. 2).

Nella futura opera *The Works in Architecture of Robert and James Adam* (1773-1778), i due fratelli riconosceranno da parte loro l'apprezzamento e il debito contratto nei confronti di Piranesi, scrivendo: «we owe [it] to that friendship we contracted with him during our long residence at Rome, and which he has since taken every occasion to testify in the most handsome manner».<sup>37</sup>

Alla luce di queste prime riflessioni è importante sottolineare tre aspetti fondamentali per la comprensione del *Campo Marzio*.

L'opera si inserisce nell'arco di tempo che intercorre tra il 1755 e il 1762, collocandosi cronologicamente nel periodo successivo *Le Antichità Romane* (1756) - a cui inizialmente doveva appartenere il progetto di una pianta dell'antica Roma - e a ridosso del volume *Della Magnificenza Ed Architettura De Romani Opera Del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto Veneziano* (1761), quindi nel pieno dibattito scaturito dalla *querelle* greco-romana.

Il cambiamento di direzione del lavoro (dal progetto di una pianta della città antica all'*Incografia* del Campo), che segna un "distacco" dalla prima opera e un "avvicinamento" alla seconda pubblicazione, avviene intorno al 1757, periodo in cui la storiografia segna l'inizio della *fase polemica*. Sebbene - come vedremo nel prossimo paragrafo - occorra fare un passo indietro per comprendere appieno le ragioni del cambiamento.

Ma soprattutto, a differenza delle due precedenti produzioni artistiche,<sup>38</sup> *Il Campo Marzio* nasceva sostanzialmente come un'opera priva di committenti e quindi come un'opera *libera*, priva di qualsivoglia genere di vincolo, sia nella scelta del tema che nella definizione delle sue modalità di trattazione. La stessa fase di stampa, tra l'altro, non dipendeva più da altri editori, come Bouchard e Gravier, ma esclusivamente dall'autore medesimo che le firmava personalmente presso la propria sede di Palazzo Tomati, in via Felice.<sup>39</sup>

## 1.2 Per una Pianta di Roma antica

La stretta relazione che lega le *Antichità* alla genesi del *Campo Marzio*, trae origine dalla necessità di realizzare una pianta della città antica in cui l'autore avrebbe potuto inserire i monumenti studiati e rilevati nel decennio compreso tra il 1746 e il 1756,<sup>41</sup> agevolando il suo enorme lavoro di identificazione e ricognizione delle testimonianze di Roma antica.

La difficoltà riscontrata nell'affrontare «un serio e laborioso studio» delle vestigia romane, secondo quanto scrive lo stesso Piranesi nella sua *Prefazione* alle *Antichità*, era stata «non tanto l'aver dovuto dare le denominazioni ai detti avanzi, quanto *il situare molte delle antiche fabbriche*» all'interno della topografia della città moderna.<sup>42</sup> Le ragioni di tale disagio, a suo avviso, dipendevano da due fattori determinati. In primo luogo Piranesi aveva avvertito la necessità di un superamento del metodo tradizionale del 'fare archeologia': «poiché mi sono avveduto - egli sostiene - di non poterne dedurre un positivo accertato da quel che ne hanno scritto gli autori moderni per *non essersi essi ingeriti nella inquisizione de' medesimi avanzi, e de luoghi ove suppongono essere state le mancanti fabbriche*».

La seconda motivazione, riconducibile alla prima, era dovuta alla «mancanza di una *esatta pianta* di Roma», il cui utilizzo avrebbe evitato un'erronea interpretazione delle antichità.

Per questo motivo quanti lo avevano preceduto, a causa della «loro ignoranza nell'architettura» (ovvero nella disciplina del Rilievo), avrebbero «supposta una fabbrica per un'altra, [...] ed assegnate molte ad un luogo, ove sarebbero state incompatibili o per l'unità, o per l'angustia». L'accusa

che il nuovo archeologo rivolge pertanto agli eruditi del suo tempo è quella di basarsi solo sull'interpretazione di un sapere letterario senza la ricerca e la verifica diretta di quegli avanzi che egli piuttosto aveva avuto premura di «rapportare in pianta».

«Destituito in molti casi del soccorso de' moderni scrittori» Piranesi si dichiara costretto a «ricorrere alle *memorie degli antichi*»<sup>43</sup> soprattutto per l'individuazione di quelle fabbriche delle quali sostiene «non rimanga in oggi verun vestigio» ma che «per necessità dell'impegno» egli riteneva di dover rappresentare.

Solo una «matura riflessione» della lezione degli autori classici, «*unita ad un esatto confronto co' detti avanzi*», mediante sopralluoghi e campagne di scavo, gli avrebbe permesso pertanto di «rintracciare i medesimi avanzi», la cui localizzazione sarebbe stata agevolata dall'utilizzo all'«*esattissima topografia di Roma*» che egli stesso aveva redatto a tal scopo «per isorta agli studiosi» di antichità.<sup>44</sup> La pianta in questione, la *Tavola topografica di Roma in cui si dimostrano gli andamenti degli antichi acquedotti* che corrisponde alla tav. XXXVIII delle *Antichità* (fig. 6), rappresentava dunque un passo obbligato per la realizzazione della «*gran pianta icnografica dell'antica Roma*» nella quale avrebbe potuto stabilire «i luoghi certi delle fabbriche, delle Porte di Roma e degli Orti».<sup>45</sup>

Per togliere ogni dubbio sulla arbitrarietà dell'elaborato, che non doveva essere realizzato «a capriccio», Piranesi avverte la necessità di precisare che l'*Iconografia* sarebbe stata redatta «sulla scorta nonmeno degli antichi Scrittori che degli odierni avanzi delle antiche fabbriche, e de' frammenti dell'*antica Iconografia di Roma*»,<sup>46</sup> ovvero della Forma Urbis.

In questa dichiarazione di metodo, premessa alla redazione della planimetria, l'autore manifesta la volontà di adottare un procedimento scientifico nel lavoro di ricostruzione, dando la prova (o almeno l'impressione) di essere in perfetta linea con le «ragioni» espresse all'epoca dei Lumi. I principi guida da seguire infatti sono gli stessi che anni prima venivano professati e messi in atto da Giovan Battista Nolli in occasione della elaborazione della *Nuova Pianta di Roma*, principi che il giovane Piranesi ebbe modo di sperimentare nei suoi primi esordi romani.

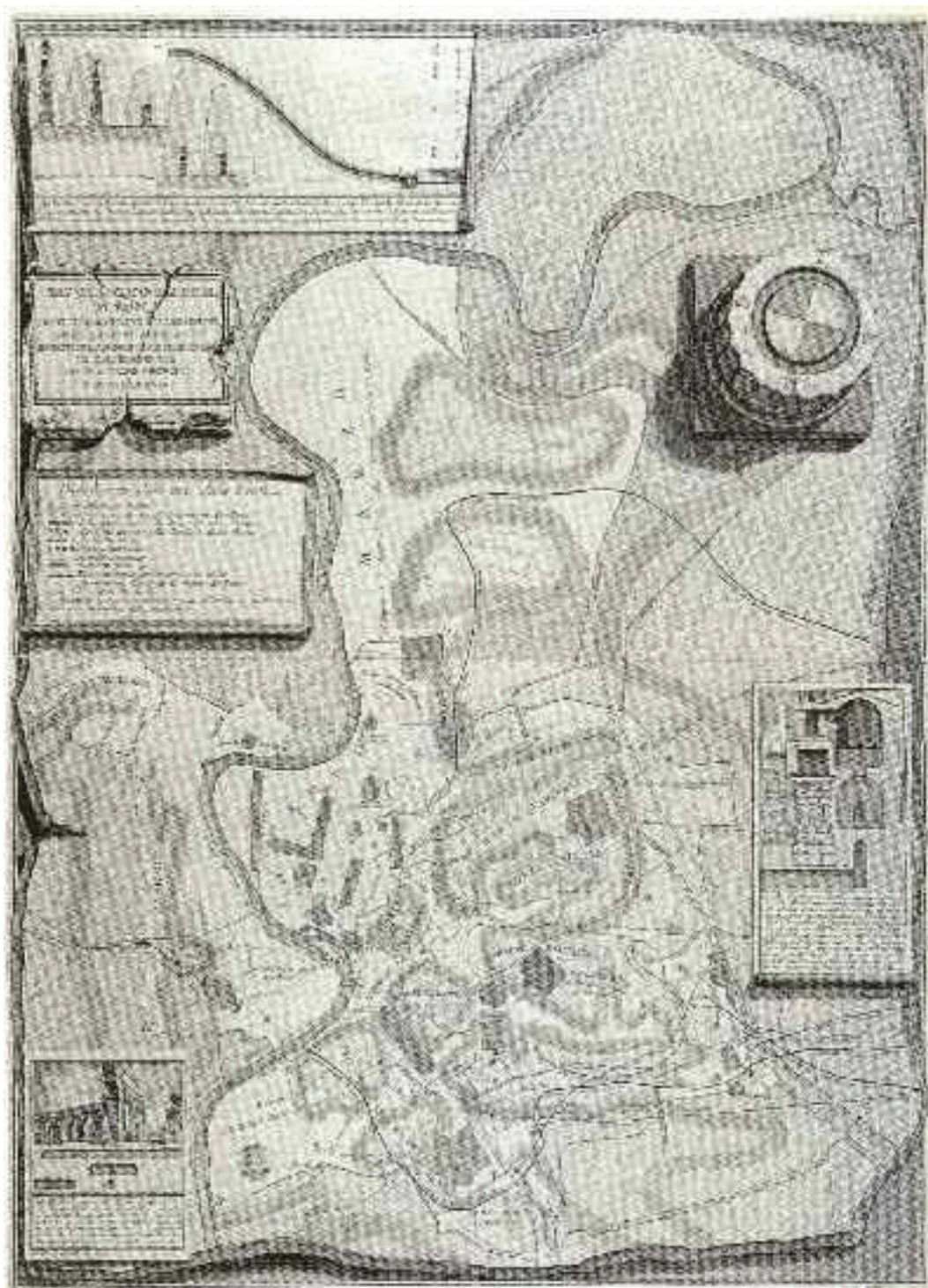
Nel suo primo soggiorno nella capitale, Piranesi si era diretto immediatamente «verso quanti dovettero sembrargli

intenti a realizzare quella sintesi tra ricerca antiquaria e razionalismo scientifico di cui si era nutrito [...] nel fervido ambiente del Magistrato alle Acque».<sup>47</sup>

Le esperienze giovanili gli garantivano tra l'altro i contatti necessari per il suo inserimento professionale a Roma, dove di certo poté sfruttare la conoscenza di Giovanni Filippini,<sup>48</sup> collega di Nolli al catasto milanese, assicurandosi la fiducia del comasco. Al geometra il veneziano, era in grado di offrire una discreta conoscenza nella disciplina topografica appresa e sperimentata già in Laguna in operazioni di rilevamento territoriale.<sup>49</sup>

Nella rappresentazione scientifica dell'*Urbe*, pubblicata nel 1748, il celebre geometra, aveva eseguito il primo rilievo sistematico dell'intera città, mettendo a disposizione di una associazione di eruditi e antiquari le sue conoscenze sulle moderne tecniche di rilevamento e le sue capacità in ambito cartografico sperimentate nelle esperienze catastali in Lombardia, nella Repubblica di Venezia e in Savoia.<sup>50</sup> L'impresa era stata commissionata a Nolli nel 1736, lo stesso anno del suo arrivo in città, da Antonio Baldani (1691-1765) bibliotecario del cardinale Alessandro Albani, dal marchese Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746), conservatore del Museo Capitolino, ma soprattutto per volere dell'abate milanese Diego de Revillas<sup>51</sup> (1690-1746), cartografo e antiquario, docente di matematica alla Sapienza, che aveva da subito introdotto il conterraneo presso i circoli dei più importanti eruditi e antiquari della Capitale. Accanto agli ideatori e coordinatori scientifici dell'impresa, Nolli ebbe il patrocinio di cardinali, alti prelati e aristocratici, tutti legati dal desiderio comune di celebrare la magnificenza della Città eterna, immagine e frutto del suo glorioso passato. Per permettere l'esecuzione del progetto, si era creata una sorta di società con quota associativa di partecipazione, il cui obiettivo principale era «la conoscenza e la conservazione dei monumenti della grandezza dei Romani», e dunque la ricostruzione storica della topografia urbana.<sup>52</sup> La realizzazione della nuova «esattissima» pianta, secondo quanto si apprende dalla lettura del contratto stipulato nel 1736, nasceva infatti dalla volontà di rilevare e restituire «*non solo le fabbriche moderne, che al giorno di oggi si vedono, ma in oltre tutte quelle che da due secoli in qua erano in Roma, e che poi sono state diroccate*». Fin da subito venne precisato pertanto che il lavoro si sarebbe dovuto svolgere «con tutta la diligenza», affinché «*di più saranno segnate le fabbriche*





6/ Tavola topografica di Roma (Antichità Romane - Tomo - I tav. XXXVIII)





7/ Particolare della Nuova Pianta di G. B. Nolli. Convenzione grafica impiegata per l'individuazione delle strutture archeologiche esistenti – resti del Teatro di Pompeo



8/ Particolare della Nuova Pianta di G. B. Nolli.. Convenzione grafica impiegata per l'individuazione degli edifici antichi scomparsi, noti per precedenti rilievi - Vestigia del Circo di Adriano

antiche nello stato in cui al presente si trovano, e ancora come due secoli addietro si vedevano innanzi la demolizione di molte di esse». <sup>53</sup> Per far ciò Nolli avrebbe ricavato le informazioni, oltre che dalle misurazioni dirette dei ruderi, attraverso «varie notizie» e mediante lo studio delle «carte più antiche». <sup>54</sup>

La pianta di Nolli nasceva così sostanzialmente come carta storica, «espressione di una solida impostazione filologica tesa a unificare metodologicamente il campo dell'erudizione e della storia con quello delle scienze». <sup>55</sup>

A suggerire le *varie notizie* avrebbero provveduto gli stessi eruditi e gli antiquari promotori del progetto, i quali nel regolamento del 1736 si erano impegnati attivamente per redigere un «libretto» di accompagnamento all'opera cartografica di Nolli, allo scopo di fornire «una descrizione più accurata» delle antichità romane e cristiane. <sup>56</sup> Mentre tra le *carte più antiche* si era scelto di utilizzare principalmente la pianta di Roma redatta nel 1551 da Leonardo Bufalini, che, per il proprio carattere icnografico, rappresentava il modello ideale di riferimento. Non è un caso infatti che la carta

nell'occasione venne copiata e lucidata per essere incisa e ripubblicata, dato che all'epoca era divenuta ormai rarissima.

Agli inizi del 1741, a pochi mesi dall'arrivo di Piranesi a Roma, <sup>57</sup> il meticoloso rilevamento della città era già terminato e in corso di trasposizione su rame. <sup>58</sup> L'operazione di incisione richiedeva solamente l'esecuzione di una copia preliminare dei disegni originali su lucido di carta oleata trasparente. <sup>59</sup> La rappresentazione planimetrica dell'*Urbe*, a quella data, doveva essere già ultimata nella sua interezza, se si tiene conto che il rilievo del tessuto urbano all'interno delle Mura Aureliane (eseguito a partire dall'agosto del 1736 e maturato «nel corso di 22 mesi»), risultava già completo nella primavera del 1738. <sup>60</sup>

Da buon cartografo catastale, Nolli aveva registrato con severissimo scrupolo tutto ciò che esisteva a Roma fino a quella data, avendo cura di distinguere - rispetto al tessuto minore - le emergenze urbane, le fontane, le scale e perfino gli obelischi. Tutte le strutture archeologiche che al tempo erano rilevabili <sup>61</sup> venivano rappresentate mediante l'impiego

di un «tratto nero pieno» (fig. 7), insieme agli edifici antichi scomparsi, di cui si aveva notizia «per precedenti rilievi», riconoscibili piuttosto attraverso l'uso di un «tratto chiaro» (fig. 8).<sup>62</sup>

Fotografando la realtà esistente, la pianta, nonostante avesse soddisfatto le indicazioni concordate nel regolamento del '36, impediva comunque di ricostruire la fisionomia della città romana distrutta e fagocitata nei secoli dallo sviluppo della città medievale e moderna. (fig. 9)

A conclusione dei suoi lavori di restituzione, lo stesso Nolli dovette sentire così la necessità di distinguere la rappresentazione delle tracce archeologiche rilevate, da tutte le altre manifestazioni urbane esistenti nella città settecentesca. Insieme alla *Nuova pianta*, il geometra si impegnava infatti nell'esecuzione di una planimetria di «Roma antica in piccolo in un sol foglio», che - stando alle sue stesse parole - «[sarebbe stata] ricavata dal mio originale, e supplita dai libri, ed altre carte antiche».<sup>63</sup>

Nel 1743, ben dodici anni prima dunque che Piranesi proponesse ad Adam di dedicargli l'*Incognita* della città romana,<sup>64</sup> il progetto di una *carta archeologica* veniva redatto e probabilmente inciso dallo studio Nolli; sebbene già a partire dal 1744, anno in cui l'autore ne aveva annunciato la pubblicazione, non si abbia più alcuna notizia dell'elaborato.<sup>65</sup>

L'idea di eseguire una pianta di Roma antica, non limitata esclusivamente alle singole aree oggetto di scavo ma estesa all'intera città, in realtà era stata avanzata in più occasioni fin dal Quattrocento, per assumere sviluppi considerevoli nella seconda metà del Cinquecento grazie all'esecuzione della pianta Bufalini, ma soprattutto a seguito del ritrovamento di alcuni frammenti della *Forma Urbis*. L'evento infatti avrebbe stabilito in maniera irreversibile le modalità e le convenzioni attraverso cui tale rappresentazione poteva effettivamente essere realizzata.<sup>66</sup> I lacerti della pianta vennero rinvenuti precisamente nel 1562 in un terreno contiguo alla chiesa dei SS. Cosma e Damiano, ai piedi di quella che era stata la parete sud-occidentale di un'aula del *Templum Pacis*, in un orto che al tempo risultava proprietà di Stefano Conti, cugino del cardinale Alessandro Farnese che li ricevette in dono.<sup>67</sup> Dopo un primo momento di interesse generale, legato allo stupore che aveva suscitato la scoperta, i pezzi furono dimenticati per circa un secolo per essere riprodotti nel 1673 nell'opera *Fragmenta vestigii vetris*

*Romae ex lapidi bus Farnesianis*, pubblicata a cura di Giovanni Pietro Bellori.<sup>68</sup> Il libro vantava il merito tra l'altro di riportare i disegni cinquecenteschi, probabilmente eseguiti da Giovanni Antonio Dosio, come utile testimonianza di quei frammenti che nel frattempo erano stati smarriti o distrutti per diverse ragioni.<sup>69</sup>

Il primo tentativo di ricomposizione della pianta era stato nel 1727 ad opera del veronese Francesco Bianchini, su incarico del duca Francesco Farnese, ma solo nel 1741, anno in cui papa Benedetto XIV Lambertini li acquisì da Carlo III re di Napoli e Sicilia (erede dei Farnese)<sup>70</sup>, si erano verificate le condizioni ideali per il montaggio.

I frammenti allora potevano essere comodamente studiati perché si era scelto di esporli al Campidoglio, ma soprattutto esisteva a quella data la base ideale su cui disporre i vari elementi per la ricomposizione.<sup>71</sup> La topografia della *Nuova Pianta*, realizzata sulla scorta del nuovo rilievo della città, rappresentava infatti uno strumento indispensabile per la ricostruzione del *puzzle*.

Per la prima volta sarebbe stato possibile affrontare il problema in maniera scientifica confrontando i frammenti con la cartografia storica e le rovine esistenti che erano state misurate e rappresentate nella planimetria. Il lavoro avrebbe consentito di stabilire con certezza la scala di riduzione della pianta marmorea, per cui era stata prevista una pubblicazione per divulgarne i risultati.<sup>72</sup>

Nolli rappresentava dunque la persona più adatta alla catalogazione dei frammenti e fu per questo che nel 1742, «benché molto occupato nel delineare su rame i contorni di Roma»,<sup>73</sup> venne incaricato da Revillas di aiutare il custode e antiquario del Museo Capitolino, Pietro Forrier, nella complessa operazione di ricomposizione parziale dei pezzi, finalizzata alla loro esposizione in quella sede.<sup>74</sup> Il materiale veniva messo a disposizione dell'abate milanese e del suo protetto, direttamente da Capponi, il quale offriva loro il suo contributo anche per le consultazioni alla Biblioteca Vaticana, dove era possibile studiare le tavole del Bellori.<sup>75</sup>

Furono queste le circostanze in cui il giovane artista veneziano entrava in contatto con il celebre geometra, grazie al quale avrebbe costruito le condizioni per il proprio futuro lavoro. Se è del tutto noto che tra il 1741 e il 1743 Piranesi realizzò in collaborazione con Carlo Nolli, figlio di Giovan Battista, l'incisione dell'inserito vedutistico con monumenti di Roma moderna posto in basso alla «pianta piccola»<sup>76</sup> (fig.

9), solo di recente è stata ipotizzata la stretta collaborazione che l'incisore - nello stesso periodo - dovette stabilire con il geometra nel complesso lavoro di ricomposizione dei frammenti della pianta severiana. Mario Bevilacqua a tal proposito ha provato a dimostrare questa supposizione,<sup>77</sup> osservando la corrispondenza esistente tra le notizie riportate nelle note contabili della *Nuova Pianta*, che vedono Nolli impegnato «col giovine» nei continui andirivieni tra *rovine e biblioteche*, e quanto riferito dalla biografia «autorizzata» di Legrand, nella quale Piranesi è descritto quasi come un allievo del celebre geometra: «s'attachait à leurs pas, il appris à connaitre surtout avec ce dernier jusque 'aux moindres vestiges des antiquités de Rome; il recherchait les différentes enceintes de ses murs et curait sans cesse des Ruines aux bibliothèques pour trouver les noms, la position et la destination de ces masses, des bibliothèques aux Ruines pour admirer encore ces fabriques imposantes».<sup>78</sup>

Opinione diversa a riguardo è quella espressa da Allan Ceen,<sup>79</sup> che esclude la partecipazione attiva di Piranesi nelle operazioni di montaggio dei lacerti marmorei. Secondo Ceen, l'atteggiamento critico di Piranesi nei confronti della sistemazione nolliana, dimostrerebbe piuttosto la sua estraneità all'esecuzione del progetto.

Resta certo comunque il fatto che il Nostro ebbe modo di seguire da vicino la ricomposizione,<sup>80</sup> se fu in grado di disegnare accuratamente, fin nei minimi dettagli, svariati pezzi all'interno degli elaborati grafici redatti nelle *Antichità*. Nelle tavole II, III, IV e V del I tomo dell'opera, Piranesi rappresenta infatti quei *frammenti di marmo della Pianta di Roma antica*, che al tempo erano *esistenti nel Museo di Campidoglio* (figg.10,11,12,13). Le immagini sembrano riprodurre i pannelli rettangolari nei quali Nolli aveva organizzato e disposto i pezzi, lungo il muro dello scalone capitolino (fig. 14).<sup>81</sup> Con estremo rigore scientifico Piranesi ebbe cura di riportare nella rappresentazione dei lacerti perfino l'*asterisco*, ovvero la convenzione grafica utilizzata per riconoscere quei frammenti scomparsi e re-incisi su marmo attraverso la trasposizione dei disegni cinquecenteschi,<sup>82</sup> copie già distinte dagli originali dallo stesso Nolli mediante l'inserimento di «una stella» (tavole II, III, IV - figg. 10,11,12).<sup>83</sup>

Tra i lacerti disegnati, l'incisore probabilmente aveva rappresentato anche alcuni «pezzi non conosciuti dal Bellori», ma che egli aveva potuto studiare con il comasco, secondo

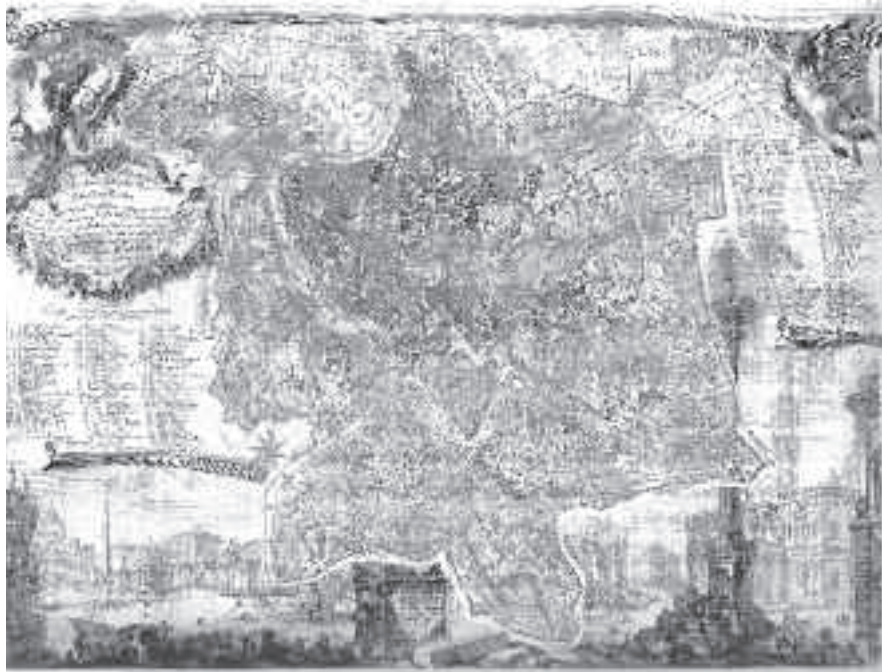
quanto si apprende da una nota contabile relativa ai lavori di ricerca espletati insieme al geometra.<sup>84</sup>

Tutti i pezzi sono rappresentati in proiezione ortogonale con vista zenitale e appaiono come fotografati, cristallizzati nel loro aspetto *frammentario*. I contorni frastagliati dei singoli elementi incisi dimostrano la casualità del taglio di rottura rivelando il carattere tridimensionale del materiale lapideo di cui sono composti. L'effetto è sottolineato tra l'altro dalle sapienti ombre che l'artista-archeologo riporta accuratamente, proiettandole su un piano che fa da sostegno ai numerosi lacerti. Lo sfondo risulta comunque ideale, reso neutro dalla presenza di linee parallele incise secondo un tratto regolare e continuo.

Il tentativo di stabilire un criterio tassonomico in base al quale *ordinare* i singoli pezzi è evidenziato nelle tavv. III e IV dalla disposizione dei frammenti lungo tre colonne, ottenute mediante l'inserimento di due linee verticali (figg. 11 e 12). Il carattere di quest'ultime è simile a quello impiegato per configurare i contorni dei due elaborati, ma a differenza della cornice presente nella tav. V (fig. 13), l'aggiunta delle ombre portate fa assumere a questi elementi l'aspetto di contenitori dai bordi poco sporgenti, dentro i quali poter catalogare i frammenti selezionati. Ulteriore differenza tra le incisioni in esame è suggerita dall'assenza della numerazione dei pezzi rappresentati nella tav. V rispetto alle tre tavole precedenti, dove ad ogni numero corrisponde una descrizione nel testo.

Tali difformità denotano la complessità dell'operazione di ricomposizione, che doveva apparire agli stessi occhi di Piranesi quasi indeterminabile e insoluta. Il lavoro di riconoscimento delle singole *parti*, eseguito nel tentativo di ristabilire l'*unità potenziale* perduta, richiedeva infatti un impegno troppo grande per quell'epoca, se si considera che ancora oggi l'obiettivo non può considerarsi raggiunto ed il montaggio di quanto resta dell'antica pianta rimane in corso di esecuzione.<sup>85</sup> In realtà, la stessa ricerca di una ricomposizione integrale può considerarsi fallimentare. Già a quel tempo si ebbe infatti la consapevolezza che erano state smarrite le strade per ricostruire una memoria ormai perduta, interrotte dall'oblio della distruzione operata dalle esigenze della città moderna. La città romana - insieme alle testimonianze archeologiche - aveva visto sacrificare anche la propria *rappresentazione*. Le lastre marmoree di cui si componeva la *Forma Urbis* erano state saccheggiate e

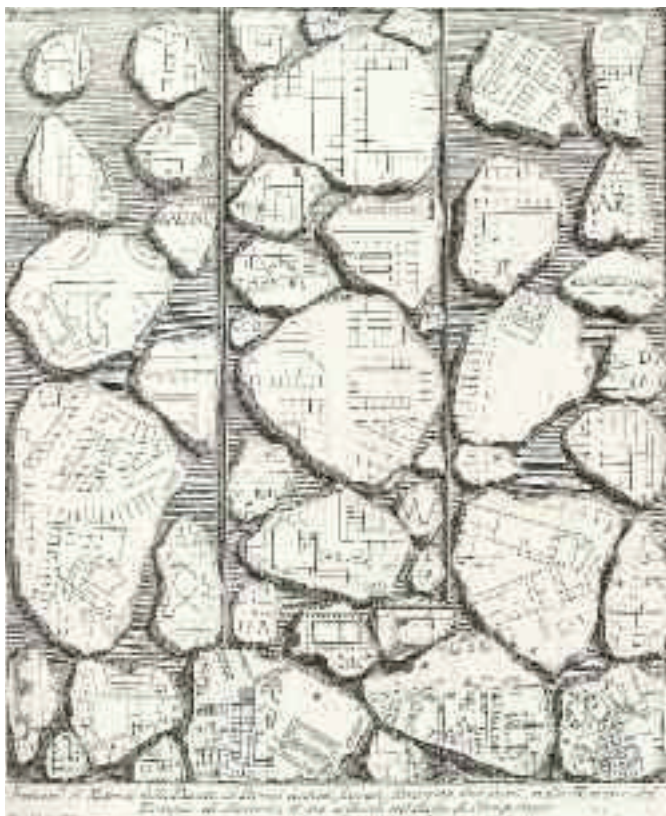




9/ Pianta piccola di Roma di G. B. Nolli



10/ Pianta di Roma da Antichità Romane (Tomo I – tav. II)



11/ Frammenti di Marmo della Pianta di Roma Antica da *Antichità Romane* (Tomo I – tav. III)



12/ Frammenti di Marmo della Pianta di Roma Antica da *Antichità Romane* (Tomo I – tav. IV)

spesso riutilizzate nel Medioevo come materiale per la fabbricazione della calce e successivamente come materiale di reimpiego.<sup>86</sup>

Lo stesso Nolli, tenuto conto che i frammenti superstiti erano solo una piccola porzione rispetto all'originale estensione della Pianta severiana, si limitò ad assemblare i pezzi esistenti sulla base delle indicazioni delle tavole del Bellori, senza fare il tentativo di individuare la loro localizzazione nella cartografia.<sup>87</sup>

Nella II tavola delle *Antichità*, la stessa "Roma", identificata mediante i contorni definiti dalle mura Aureliane, sembra assumere dunque per Piranesi l'aspetto di un frammento,<sup>88</sup> mentre il Tevere è intento ad infliggere ad essa una frattura indelebile dividendo in due parti distinte la città, come è già accaduto nell'immagine al suo nome (fig. 10). Eppure, tutti i pezzi della pianta marmorea raffigurati nella tavola risul-

tano ancorati all'*Urbe*, quasi attratti da essa mediante l'influenza magnetica di una forza centripeta, che li vincola al suo destino impedendo loro tuttavia di farne nuovamente parte. Non vi è frammento infatti che riesca a superare il circuito difensivo di cui si è cinta l'immagine della città.

La composizione si configura così come un'invenzione senza precedenti, che darà luogo in seguito a diverse influenze; il motivo infatti verrà ripreso da De Romanis-Nibby (1826), da L. Rossini e da Luigi Canina (1850).<sup>89</sup>

Nonostante i frammenti riprodotti siano numerati, nell'insieme ci appaiono comunque *privi di ordine* nella disposizione, a tratti sovrapposti e collocati con difficoltà a ripristinare occasionalmente singole unità potenziali (come nel caso del *Teatrum Marcelli*), frammenti - a loro volta - del sistema urbano a cui un tempo dovettero appartenere. E' forse questa la pianta della città antica redatta dallo studio



Nolli nel 1743 e qui magistralmente composta dalla genialità creativa di Piranesi insieme alla raffigurazione dei lacerti marmorei?

Non possiamo averne la certezza. Resta certo piuttosto il fatto che l'incisore, nella sua opera metteva in pratica quanto dichiarato nelle intenzioni dal geometra in occasione della redazione della propria *carta di Roma antica*. Se si esamina con attenzione l'elaborato, la planimetria appare come «*ricavata dall'originale*» nolliano pubblicato nel '48 e già pronto per l'incisione nel '41.<sup>90</sup> L'analisi dei particolari rivela infatti che la rappresentazione delle testimonianze romane coincide grossomodo con quelle vestigia di edifici antichi riportati da Nolli nella *Nuova Pianta*. La *carta* piranesiana lascia spazio in tal modo esclusivamente a quei lacerti della città antica che al tempo era possibile distinguere nel tessuto urbano della Roma settecentesca, appositamente depurata dalle aggiunte della città moderna e medievale mediante un procedimento analogo quasi alla «*tabula rasa*»<sup>91</sup> (cfr. figg. 9-10).

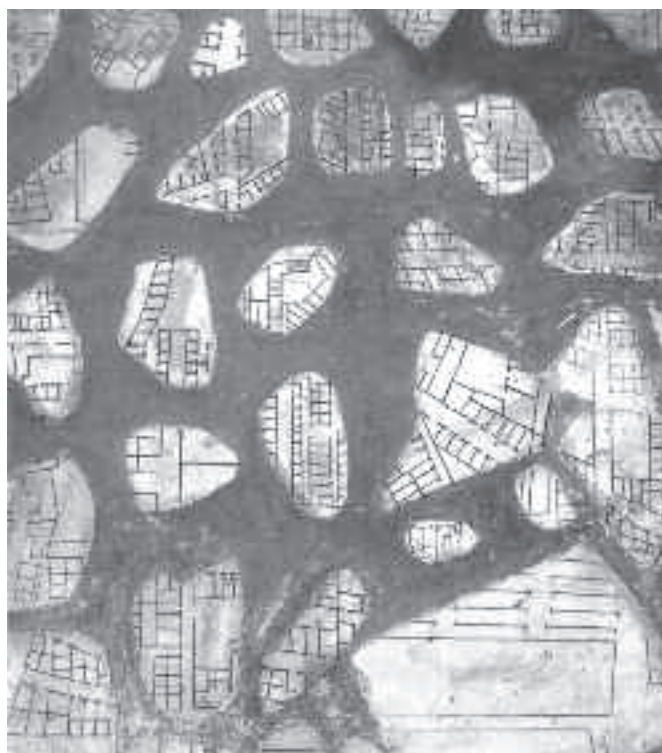
La scelta di disporre i frammenti della *Forma urbis* esternamente al circuito difensivo della città (cioè alla sua «*forma*»<sup>92</sup>) potrebbe dimostrare invece la volontà piranesiana di mettere in discussione l'elaborato nolliano sulla scorta della più autorevole delle fonti. In base ai nuovi documenti infatti era possibile denunciare e correggere all'interno della stessa tavola quegli inspiegabili arbitrii suggeriti nella «*pianta grande*» da Nolli nelle ipotetiche reintegrazioni di alcune antichità. L'esempio più emblematico è rappresentato dal completamento ad Anfiteatro dei ruderi del Teatro di Marcello (fig. 15),<sup>93</sup> particolare che Piranesi ebbe modo di criticare ricostruendo il monumento attraverso il montaggio dei relativi frammenti (fig. 16).

La stessa decisione di riportare le ombre dei singoli pezzi nella rappresentazione della pianta marmorea all'interno delle Antichità (figg. 10-11-12,13), potrebbe essere interpretata pertanto come un disappunto dell'artista nei confronti della sistemazione nolliana, che aveva previsto la realizzazione di pannelli d'unione dei pezzi al fine più della conservazione che del loro utilizzo (fig. 14).

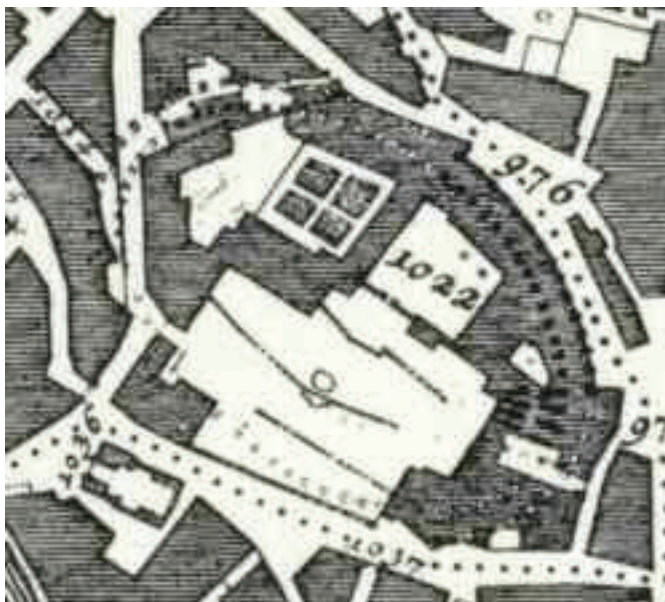
Ciò che sostanzialmente Piranesi vuole sottolineare è l'importanza della fonte classica come principale strumento per la restituzione del volto della città antica, strumento che Nolli non dovette tenere in considerazione nelle operazioni di ricostruzione delle vestigia romane rappresentate nella



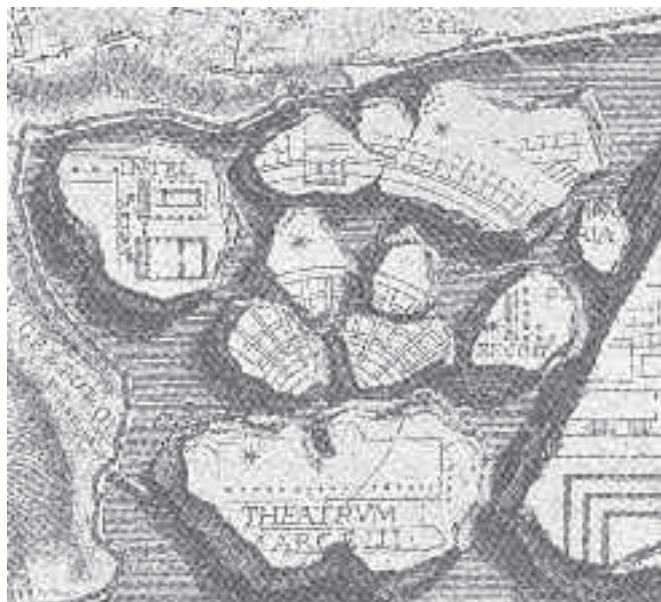
13/ Frammenti di Marmo della Pianta di Roma Antica da Antichità Romane (Tomo I – tav. V)



14/ Pannello con frammenti della F.U. secondo la ricomposizione nolliana



15/ Particolare della Nuova Pianta di Nolli. Ricostruzione ipotetica del Teatro di Marcello ad anfiteatro



16/ Particolare della Tav. II delle Antichità Romane. Unione dei pezzi della pianta marmorea relativi al Teatro di Marcello

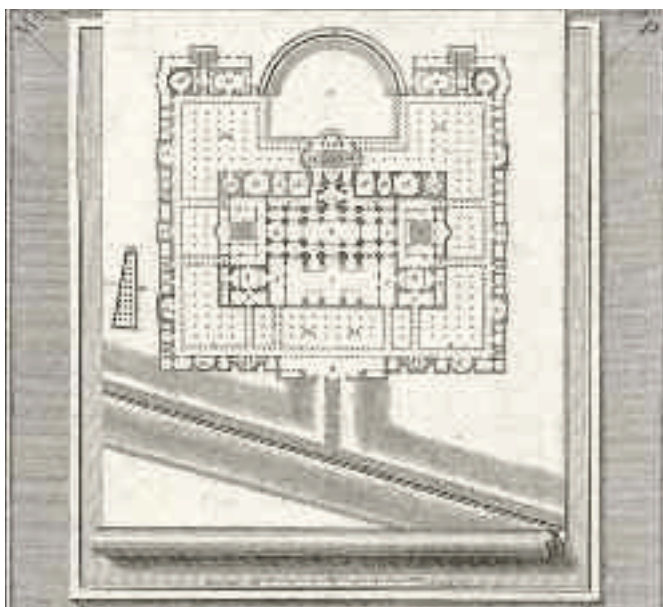
cartografia della città moderna. Se così non fosse non si spiegherebbe la presenza degli “arbitrii”, né tantomeno la ragione per cui questi errori non furono corretti neanche nella edizione finale della *Nuova Pianta* che il geometra diede alle stampe nel 1748, ossia ben sei anni dopo aver accettato di collaborare con Forrier all’esposizione dei frammenti nel museo capitolino, cioè in un arco di tempo considerevole nel quale avrebbe potuto tener conto del prezioso materiale a disposizione. Di contro, tutti gli interventi urbani condotti in città tra il 1741 e il 1747 furono riportati con estrema cura direttamente sulle matrici in rame senza correggere i disegni originali,<sup>94</sup> dimostrando così come il geometra fosse interessato più alla conoscenza della città moderna che dell’antica. La *Forma Urbis* dovette costituire per Nolli un *prototipo* dal quale ricavare piuttosto i criteri di rappresentazione icnografica da mettere in pratica nel corso dei lavori di redazione della propria pianta, come dimostra l’analogia nella convenzione grafica utilizzata per distinguere i monumenti dal tessuto minore.<sup>95</sup>

E’ chiaro che il geometra, in quella occasione, lasciava all’incisore una imponente eredità, la cui mole lo avrebbe impegnato per molto tempo, alimentando notevolmente la sua produzione artistica. Tutto lo sforzo condotto nei dieci anni

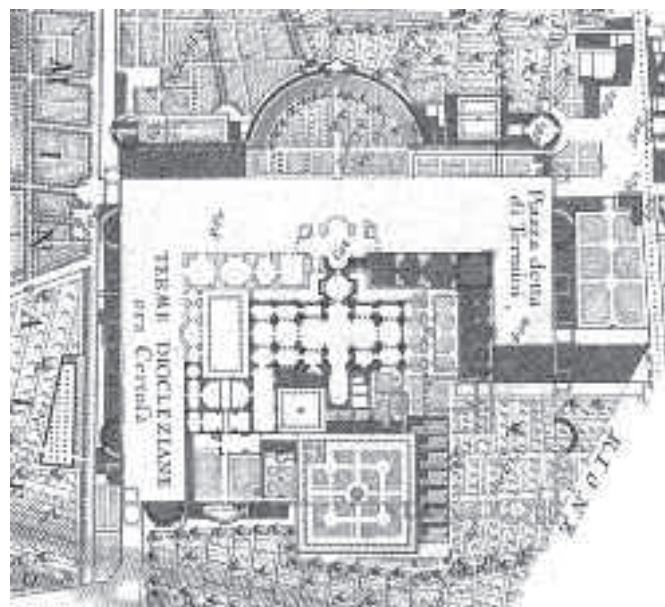
trascorsi nella stesura delle Antichità, va interpretato allora come il desiderio dell’archeologo di dar forma e immagine a quelle indicazioni numeriche riportate nella pianta generale incisa nella tavola II (fig. 10), alle quali corrisponde un indice di ben 315 voci, accompagnato da una descrizione. Con l’opera l’autore si prefiggeva di «fornire un quadro unitario e organico della città», non solo attraverso l’indagine e la rappresentazione dei monumenti, delle mura e degli acquedotti, ma anche mediante l’analisi di tutti quegli «aspetti prosaici e quotidiani» di Roma antica, quali le cloache, gli acquedotti, i ponti e le strade, solitamente trascurati dalla tradizione archeologica precedente. Ognuna di queste testimonianze assumeva agli occhi del veneziano il valore di *documento*, prova concreta di un passato glorioso e, in quanto tale, doveva essere analizzata e scandagliata nei suoi aspetti percettivi, nelle soluzioni formali, nelle composizioni materiali, nelle scelte tecniche e meccaniche che l’avevano prodotta, tutto sulla scorta di «un metodo che azzera le tradizionali gerarchie tra emergenze e reperti».

La ricostruzione planimetrica di Roma antica, che nelle intenzioni dell’incisore avrebbe portato alla redazione dell’annunciata *Ichnographia* della città romana, comincia così gradualmente a prendere forma nelle tavole grafiche delle





17/ Pianta delle Terme di Diocleziano, da *Antichità Romane* (Tomo I - Tav. XLII)



18/ Pianta delle Terme di Diocleziano, particolare della Nuova Pianta di G. B. Nolli

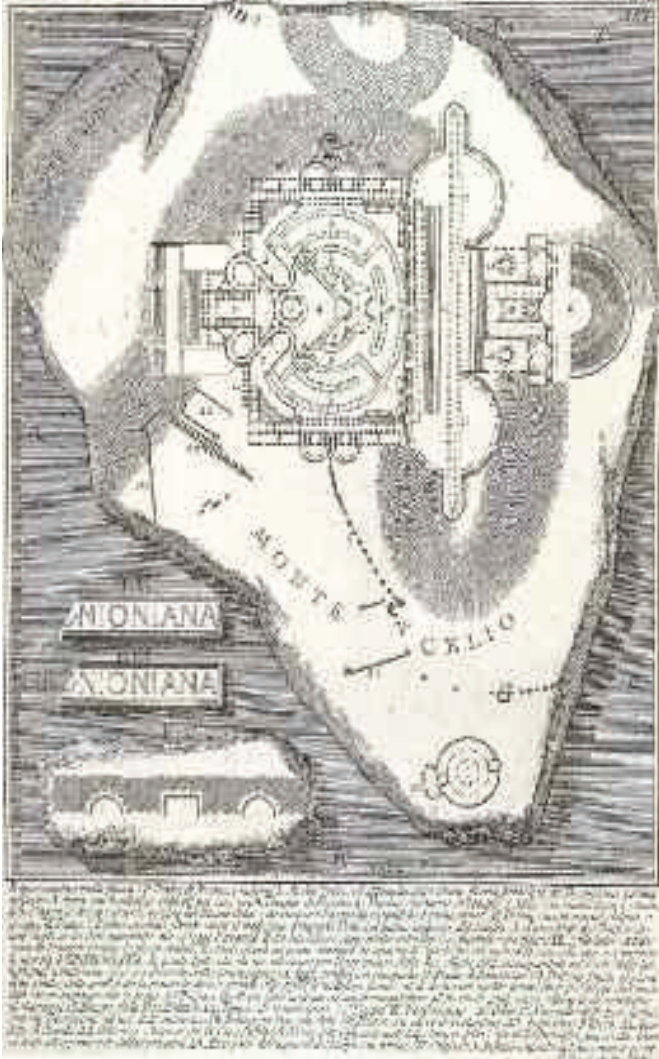
*Antichità*, come “sommatoria” delle singole testimonianze. La pianta generale sarebbe poi scaturita gradualmente dall’assemblaggio delle ricostruzioni planimetriche dei principali complessi antichi.

Una rapida scorsa agli elaborati dell’opera, permette di comprendere come le ri-costruzioni piranesiane si distinguano in due generi differenti, riconoscibili in base alle diverse caratteristiche della rappresentazione. Da una parte, gli impianti delle fabbriche monumentali vengono presentati su incisioni che riproducono pergamene o tavole cartacee, nelle quali il grado di integrazione delle strutture esistenti è minimo e rivela un atteggiamento prudente nelle licenze interpretative, in linea con le precedenti proposte integrative. È il caso della *Pianta e Spaccato delle Terme d’Antonino Caracalla* e della *Pianta delle Terme di Diocleziano* (fig. 17), piuttosto simili ai corrispondenti impianti suggeriti nella *Nuova Pianta* (fig. 18), nella quale la rappresentazione dei resti termali ancora esistenti nel Settecento fu integrata probabilmente sulla scorta - come detto - di *precedenti rilievi*.<sup>99</sup> Dall’altra, le proposte di reintegrazione parziale di alcune strutture architettoniche considerevoli, o di interi brani urbani della città antica, sono raffigurate su ideali lastre lapidee, quasi fossero nuove porzioni della *Pianta marmorea*,

in atto mai esistite. L’espedito grafico, utilizzato anche allo scopo di accrescere il valore delle proprie supposizioni, è presente nella *Pianta del Ninfeo di Nerone* (XLI), nel *Foro Romano* (tav. XLIII), nel *Monte Capitolino* (XLIV) e in *Santa Costanza* (tav. XXI tomo II - figg. 19, 20, 21,22).

Le modalità di rappresentazione dei ‘nuovi frammenti’ sono analoghe a quelle impiegate nella definizione dei pezzi originali della *Forma Urbis* riportati all’inizio del primo tomo (figg. 10-11-12,13). L’unica eccezione è suggerita nella distinzione del segno grafico adoperato nelle planimetrie - come avviene anche nelle ricostruzioni su pergamena (fig. 17) - per permettere il riconoscimento del rilievo delle rovine esistenti da quelle ricostruite in base ad ipotetiche considerazioni,<sup>100</sup> analogamente a quanto si era verificato anni prima nella restituzione delle antichità all’interno della *Nuova Pianta*. Attraverso l’esecuzione di differenti morsure sul rame, Piranesi individua nelle incisioni i dati certi mediante un *tratto scuro*, mentre le ipotesi sono caratterizzate da un *tratto più chiaro*, fornendoci in tal modo un’altra prova eloquente dell’applicazione diretta della lezione nolliana (cfr. figg. 7 e 18 con figg. 17 e 22).

Ciò nonostante, le composizioni relative a questo secondo gruppo di ricostruzioni - a differenza del caso precedente -



19/ Pianta del Ninfeo di Nerone, da *Antichità Romane* (Tomo I – Tav. XXI)

non essendo vincolate da testimonianze archeologiche consistenti, appaiono più libere e piuttosto stravaganti.

Come avremo modo di comprendere più avanti nella trattazione, le “integrazioni” arriveranno ad assumere, almeno in un caso - quello del *Ninfeo di Nerone* (fig. 19) - forme estremamente innovative, simili a quelle proposte nel *Campo Marzio*. È in questa ipotetica ricostruzione, che la ‘visione dell’archeologo’ inizia a dar spazio a quella ‘dell’architetto’. Seppur fantastiche, le altre composizioni presentate nei

‘nuovi frammenti’, rientrano in parte nella tradizione archeologica del tempo. Come ha osservato Werner Oechslin, proprio a proposito di una delle incisioni menzionate, Piranesi asseconda la tendenza in atto fino al Settecento assunta dagli architetti nelle ricostruzioni delle antichità, completando la parte mancante dell’impianto di *Santa Costanza* (fig. 22) mediante la regola della «symétrie».<sup>101</sup>

L’atrio scoperto, speculare per posizione e geometria di base al principale corpo circolare, per Oechslin «manque presque totalement de précédent archéologique». L’interpretazione che ne da Piranesi appare quindi «plus que hasardeuse», perché l’obiettivo dell’autore non è tanto la «vérité archéologique en elle-meme» quanto piuttosto «l’idée qu’il s’en faisait, cultivant dans cette tentative des normes esthétiques comme celle de la belle symétrie».<sup>102</sup> Ma c’è un aspetto importante che va osservato. La nuova addizione si spinge già al di là della tradizione ricostruttiva del tempo, in quanto si connota come un’eccezione rispetto al risultato previsto dalla regola. Il particolare rivela infatti fin d’ora l’idea piranesiana della *varietas romana*, tanto perseguita nel *Campo Marzio*, dove l’applicazione di questo principio compositivo è portato alle estreme conseguenze.

L’archeologo senza l’architetto, così come l’architetto senza l’archeologo, non avrebbero potuto affrontare il problema della ricerca di una *Pianta Antica* senza mettere in discussione il proprio ruolo. Restava adesso il compito di riportare all’interno della topografia della città, quanto fino a quel momento era stato rappresentato singolarmente.

Torniamo così al punto da dove eravamo partiti all’inizio del paragrafo, ovvero alla *Tavola topografica di Roma in cui si dimostrano gli andamenti degli antichi acquedotti* (fig. 6). Scopo ultimo dell’elaborato era quello di rappresentare, all’interno di una planimetria, il sistema degli acquedotti antichi e il loro percorso, individuato da Piranesi attraverso lo studio del trattato di Frontino<sup>103</sup> e grazie alle proprie conoscenze di ingegneria idraulica apprese a Venezia presso il Magistero delle Acque, con lo zio Lucchesi e Scalfarotto.<sup>104</sup> La pianta, - come abbiamo visto - si poneva al contempo come obiettivo di agevolare gli studiosi di *antichità* nel riconoscimento e nella ricognizione delle fabbriche romane all’interno di una ‘carta archeologica’.<sup>105</sup> Nella planimetria, pertanto l’incisore avrebbe segnato i principali monumenti romani (individuandoli mediante la campitura dell’area interna di ciascun impianto perimetrale), da lui stesso restituiti



in pianta nelle tavole dell'opera, spingendosi in tal modo al di là di quanto aveva fatto nella succitata Tavola II della stessa opera (fig. 10), dove si era limitato a riportare esclusivamente i dati certi ricavati dall'elaborato nolliano.<sup>106</sup>

La *Topografia*, rappresentata ancora una volta come un 'frammento' marmoreo, costituiva così un passo in avanti rispetto alla precedente *Pianta di Roma antica* poiché mostrava le prime scelte piranesiane relative al posizionamento topografico delle fabbriche antiche, scelte che in parte verranno riprese in dettaglio nell'opera del 1762.

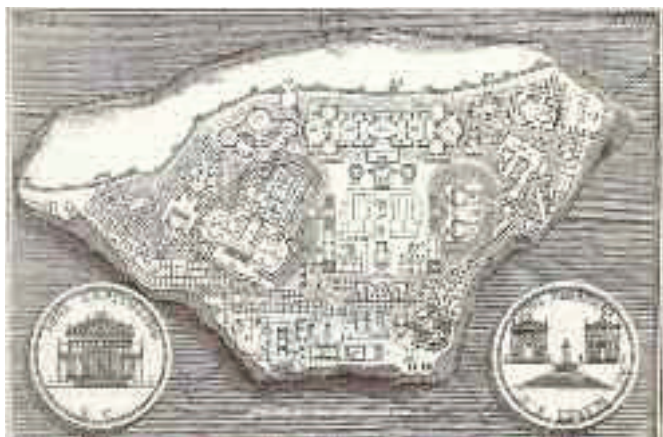
Per la redazione della topografia, Piranesi si dovette avvalere comunque della maggiore rappresentazione nolliana, come un «telaio già esistente».<sup>107</sup> Nonostante l'artista non ne abbia mai fatto esplicito riferimento,<sup>108</sup> anche questa planimetria (fig. 6) in effetti era stata redatta sulla scorta della *Nuova Pianta*. Lo suggerisce lo stesso aggettivo *esattissima* - solitamente attribuito alla carta di Nolli - che il nostro utilizza per indicare la propria *topografia*. Ma soprattutto lo conferma la lettura di una testimonianza autografa di Piranesi, scritta il 16 maggio del 1755,<sup>109</sup> esattamente un anno prima della pubblicazione delle *Antichità*. In questo giuramento, l'autore racconta i «moltissimi sforzi» fatti per comprare dal Marchese Belloni la «Pianta di Roma del Nolli sì grande che piccola», al fine di «poterla vendere anche per conto suo», poiché - afferma - «frequentemente venendomi richiesta nel mio Studio, e negozio di Stampatori, e Curiosi che in gran numero vi capitano». Proseguendo nella lettura si apprende come sia stata l'intercessione del Monsignor Riminaldi a soddisfare il desiderio dell'artista: «indotto dalla mie preghiere - scrive Piranesi - per grazia mi ottenne di averne dodici delle grandi, e cinquanta delle piccole, che molto volentieri mi contentai di pagarle scudi sei l'una le grandi, e bajocchi 30 l'una le piccole, che per essere la verità ne ho fatta la presente ...». Allo stesso modo dunque di quanto fece Vasi per la realizzazione della sua *Pianta di Roma*,<sup>110</sup> il veneziano dovette ricalcare senza dubbio il sistema collinare e il percorso del Tevere determinati dal comasco nella cartografia della città moderna. Una volta stabilita l'orografia, l'andamento del fiume e le mura storiche, l'incisore passò poi a disegnare gli impianti planimetrici delle maggiori testimonianze romane, rappresentando così il primo momento di sintesi<sup>111</sup> di un lungo iter analitico che avrebbe trovato in seguito un epilogo all'interno del *Campo Marzio*.



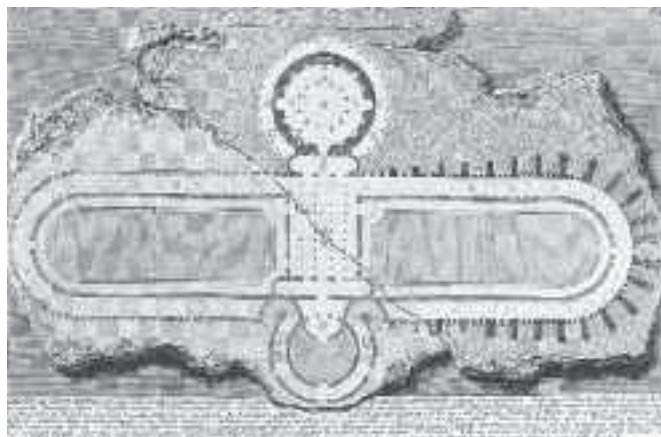
20/ Pianta del Foro Romano da *Antichità Romane* (Tomo I - Tav. XLIII)

Nel 1755, «con quindici anni circa di attività topografica alle spalle, Piranesi era preparato più di chiunque altro al compito di rivelare l'impianto della antica Roma, che permaneva al di sotto della città moderna e del suo sviluppo».<sup>112</sup> Come sappiamo tuttavia, l'opera non venne mai eseguita nella sua totalità dall'artista, al quale sostanzialmente dovette mancare l'appoggio necessario per l'esecuzione dell'ambizioso progetto.

Tutto lascia credere che Piranesi abbia cercato, senza riuscirvi, di trovare sostegno per la redazione della sua opera, proprio in quell'ambiente culturale in cui era maturata l'idea di una 'nuova pianta' di Roma. Già in quella circostanza però, le promesse e le garanzie finanziarie che avevano incoraggiato l'ardua impresa cartografica, erano state inaspettatamente disattese. Ormai in procinto di pubblicare la sua pianta, Nolli si trovò con velleità ad attendere e sollecitare ripetutamente il completamento del famoso «Libretto» che gli eruditi avrebbero dovuto redigere come testo di accompagnamento all'opera grafica, dovendosi accontentare esclusivamente «del semplice, seppur ricco, *Indice*».<sup>113</sup> L'amarezza e la disillusione del geometra presto si tramuta-



21/ Pianta del Monte Capitolino da *Antichità Romane* (Tomo I – Tav. XLIV)



22/ Pianta del mausoleo di Santa Costanza, da *Antichità Romane* (Tomo II – Tav. XXI)

rono in una serie di spiacevoli dissidi dovuti alle inevitabili conseguenze economiche dell'iniziativa. Sia il preventivo, che l'onorario percepito dal geometra infatti sono da considerarsi «irrealisticamente esigui»,<sup>114</sup> al punto che la pianta può essere ritenuta un'opera di Nolli, realizzata sostanzialmente a proprie spese.<sup>115</sup>

Quanto supposto nel primo paragrafo a proposito di una mancata dedica ad Alessandro Albani, trova credito adesso alla luce delle ultime considerazioni. Al cardinale era stata dedicata la *Pianta Piccola*, ovvero l'elaborato nolliano che vanta con certezza il contributo dell'incisore veneziano. Presso la villa Albani, Piranesi avrebbe tra l'altro avuto modo di operare attivamente realizzando alcuni apparati decorativi, oltre che incisioni come vedutista.<sup>116</sup> A tutti gli effetti, il cardinale può essere considerato pertanto l'interlocutore privilegiato da Piranesi, il protettore ideale verso cui riporre le proprie speranze nell'arco di tempo intercorso tra il 1740 e il 1755, anno in cui avvenne il cambiamento di interessi della corte Albani. Lo stesso anno in cui Robert Adam riferiva con la missiva di giugno alla sua famiglia, la possibilità di ricevere la dedica di una pianta della città antica. Possibilità che divenne reale - anche se limitata all'*Incognafìa* del Campo Marzio - nell'aprile del 1757.

Agli occhi dell'*entourage* Albani, immersa appieno nello spirito illuministico e nel rigore scientifico, probabilmente dovettero apparire piuttosto bizzarre le ricostruzioni visionarie

suggerite in qualche caso da Piranesi nelle *Antichità*. Ciò, nonostante l'atteggiamento generale manifestato del veneziano nella gran parte degli elaborati fosse stato ineccepibile dal punto di vista metodologico e la redazione della *Tavola Topografica* (fig. 6) fosse stata eseguita in maniera piuttosto prudente.

I monumenti riportati sulla nuova cartografia, infatti non sono quelli rappresentati nel secondo genere di ricostruzioni planimetriche, ossia i 'nuovi frammenti', bensì gli impianti raffigurati nelle incisioni su ideali pergamene. E questo si verificava, non solo a seguito di una selezione grafica degli elementi da raffigurare, scelti in funzione della scala di definizione della rappresentazione, come potrebbe essere interpretata la scelta di non riportare le fabbriche segnate nella ricostruzione del *Foro o del Monte Capitolino* (figg. 19-22). Ma soprattutto come frutto di una decisione critica, che rivela come lo stesso Piranesi fosse certo dell'arbitrarietà della ricostruzione, le cui finalità superavano oltremodo il campo dell'archeologia. Basti confrontare la pianta del *Ninfeo di Nerone* raffigurata nel 'nuovo frammento' (fig. 19), con il relativo impianto riportato nella *Topografia* (fig. 6), rappresentato semplicemente come un rettangolo (nei pressi dell'Anfiteatro Flavio).

Nonostante l'artista avesse visto sfumare l'appoggio desiderato, la risposta piranesiana in quell'occasione non poteva che essere silente. Sia perché non vi fu in effetti l'inadempienza di una promessa da parte del cardinale, sia perché

l'ambiente Albani restava lo stesso in cui avrebbe continuato a nutrirsi a lungo la cultura archeologica piranesiana e di conseguenza la sua stessa opera.

L'abrasione simbolica della dedica sulla lastra del primo frontespizio del *Campo Marzio* (fig. 1), appare pertanto ben lontana dalla *damnatio memoriae* operata a discredito di Lord Charlemont. Sarà piuttosto la stessa opera a farsi carico di un importante contributo polemico, un aspetto che allontanerà il 'Piranesi archeologo' dalle finalità ricostruttive a favore dell' 'artista' e dell' 'architetto'.

Sono queste le circostanze che spingono Piranesi a spostare l'attenzione esclusivamente sulla rappresentazione di un determinato sito della città antica, un luogo che già da tempo aveva suscitato particolare interesse.<sup>117</sup> La scelta di andare al di là delle *Antichità* approdando in una nuova opera, il *Campo Marzio*, segnerà così il passaggio da una visione filologica della storia ad una concezione filosofica, senza che ciò ne determini l'esclusione. La Storia continuerà a rimanere l'unico oggetto della Conoscenza. Ciò che cambiava era solo la strada per comprenderla, cioè gli strumenti della ricerca. Il modo in cui Piranesi tratterà la Storia adesso sarà cioè duplice, come è doppio il ruolo di chi li cerca.<sup>118</sup> Il 'filologo' cercherà infatti nel *dato certo* quella *verità* riconosciuta dal 'filosofo', secondo una determinata ideologia, tesa ad avvalorare con ogni mezzo l'Architettura Romana.

#### Note

1. Nel frontespizio in latino è riportato il titolo dell'opera, l'anno di edizione e la dedica, mentre in basso, inserita nella cornice della tavola (accanto alla firma del figlio Francesco), si legge: «Veneunt apud Auctorem in aedibus comitis Thomati via Felice prope Templum SS. Trinitatis in Monte Pincio», PIRANESI 1762, tav. 418, vedi anche FICACCI 2000, p. 394. L'indirizzo corrisponde all'attuale via Sistina n. 48, vedi ZAMBONI 1978, p. 46; P. si trasferì nella nuova sede il primo marzo del 1761, WILTON-ELY 1994, p. 48
2. Sulla discordanza numerica fra l'indicazione del catalogo di Piranesi e la catalogazione del Focillon, vedi ZAMBONI 1978a, p. 45
3. FOCILLON 1963, p. 97; MUSSO 1979, p. 18
4. Per farsi un'idea di quanto spregevole fosse la figura di Adam, basti ricordare il modo in cui lo scozzese descrisse il terremoto del 1 novembre del 1755, che aveva sconvolto la città di Lisbona, visto, a suo dire, come «un provvedimento del cielo diretto a suo vantaggio». L'evento catastrofico, infatti, diventava ai suoi occhi occasione di lavoro e di successo, per cui andava cercata una raccomandazione che gli avrebbe permesso di diventare l'architetto ufficiale del Re portoghese, RYKWERT 1984, p. 45
5. Ibid., p. 39
6. Ibid., p. 38; FLEMING 1962, pp. 110-111, p. 161. A Parigi, Adam passò buona parte del suo tempo consegnando biglietti da visita, senza avere alcuna risposta, al punto di scrivere a casa che aveva perso la pazienza. Ibid. p. 114; WILTON-ELY 2006a, p. 216
7. ROTTGEN 1985, p. 152
8. RYKWERT 1984, p. 39
9. FLEMING 1962, p. 165
10. Ibid.
11. Ibid., p. 354 (il corsivo è nostro)
12. Ibid. (il corsivo è nostro)
13. Ibid. (il corsivo è nostro)
14. PIRANESI 1756, p. 15
15. Le *Antichità* furono pubblicate nel maggio del 1756, vedi MONFERINI 1978, p. 33
16. FLEMING 1962, p. 230-231. Il corsivo è nostro.
17. Ibid.
18. Va sottolineato che la manifestata appartenenza alla «Real Società degli Antiquari di Londra», presente nel frontespizio in latino del *Campo Marzio*, è inserita proprio a partire dalle *Lettere di giustificazione a milord Charlemont*. Già Wilton-Ely ha osservato come Adam si avvantaggiò delle controversie di Piranesi con Charlemont, vedi WILTON-ELY 1994, p. 77
19. Come è noto, il Nostro aveva deciso di dedicare le *Antichità Romane*, a James Caufield, Visconte di Charlemont, non solo per il

semplice fatto che il visconte aveva dato la sua disponibilità per il finanziamento dell'opera, ma ancor più perché Charlemont, pur essendo giovane, stava assumendo un ruolo di primo piano nel panorama culturale romano avendo messo a disposizione le sue enormi risorse finanziarie per la realizzazione di un'accademia britannica per artisti a Roma, RYKWERT 1984, p. 45. Secondo il parere dell'a., Piranesi «si vedeva già ad esercitare quei ruoli che Pannini svolgeva per l'Accademia di Francia». Giovanni Paolo Pannini, il più famoso vedutista romano, specializzato nella rappresentazione delle rovine dell'antichità, era insegnante di prospettiva verso l'Accademia di Francia.

20. Non essendo state rispettate le promesse, ossia non avendo ricevuto le somme dovute, Piranesi scrisse tre missive, due delle quali pubblicate nel 1757 nel testo delle *Lettere di giustificazione* e una terza inviata a Padre Peter Grant, che aveva cercato di intervenire nella disputa. In queste, l'artista spiegava in tono polemico al mecenate le sue ragioni e i dubbi circa la responsabilità del mancato pagamento da parte dei procuratori incaricati di provvedere a tal compito. Non avendo ricevuto alcuna risposta da parte del visconte, Piranesi decise di mettere in circolazione il libello presso i suoi amici, i colleghi e presso varie personalità del mondo dell'arte, con l'obiettivo di rendere pubblica la questione e chiarire il senso della scelta di cambiare la pagina della dedica nelle successive edizioni delle *Antichità*. Se si confrontano i tre stadi dei frontespizi dell'opera infatti, si può notare come al posto della dedica con il nome di Charlemont, nel secondo caso sia presente la scalpellatura delle iscrizioni, da interpretare come il gesto di sfregio che si era soliti fare in antichità nei monumenti, nel caso in cui i nomi delle persone disonorate venivano appositamente rimossi. Sulla vicenda vedi DONATI 1950, pp. 231-242; WILTON-ELY 1979, pp. 39-40. Il nome del visconte veniva eroso dalla lastra come conseguenza di una *damnatio memoriae* analoga a quella inflitta da Caracalla al fratello Geta, il cui nome e il volto furono *scalpellati* dall'arco di Settimo Severo, PANZA 2009, p. 48. Grande dovette essere la delusione che l'artista provò in quell'occasione e ancor più forse quella dell'uomo polemico, adirato per non aver avuto alcuna risposta da un mecenate che eppure ebbe altri artisti al suo servizio. Basti pensare al *ritratto allegorico di James Caufield*, eseguito da Anthon Raphael Mengs, o agli stretti rapporti di amicizia che Charlemont coltivò con William Chambers, del quale in seguito sarebbe diventato il più importante protettore. Sull'argomento vedi ROTTGEN 1985, pp. 149-169. Il nome di Mengs compare nella lista di coloro ai quali P. fece pervenire le Lettere. Nel terzo stadio del frontespizio delle *Lettere*, è evidente - non a caso - la volontà di restituire ai posteri e alla «Utilitati Publicae» le antichità della città eterna da lui rappresentate con tanto sacrificio.



21. Il corsivo è nostro.
22. Winckelmann giunse a Roma il 19 novembre del 1755.
23. Il titolo originale dell'opera è *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*. Sull'argomento vedi WILTON-ELY 1994, p. 78
24. Analoghe considerazioni sono state fatte per la dedica ad Adam che Piranesi ha inserito nel secondo frontespizio delle *Antichità*, vedi DONATI 1950, p. 235. Come vedremo, ci fu comunque un contributo finanziario da parte di Adam al perseguimento del fine
25. PIRANESI 1762, *Premessa* all'edizione del 1762
26. FLEMING 1962, p. 165
27. Ibid., p. 170
28. Ibid.; RYKWERT 1984, p. 45
29. Cfr. PIRANESI 1756, p. 1, *Prefazione agli studiosi delle antichità romane*: «negli ultimi tempi l'idea del buon gusto in architettura [è stato] depravato per l'innanzi dalle rozze e infelici maniere de' Barbari».
30. FLEMING 1962, p. 207
31. Ibid., p. 354. Robert aveva ordinato l'acquisto anche di «ben sei copie» del volume delle *Antichità*, RYKWERT 1984, p. 39
32. Ibid. pp. 230-231
33. Ibid. pp. 217-218. «In continuità con l'impresa editoriale del conte di Burlington che aveva provveduto a trasporre in incisioni e diffondere attraverso un libro, tutti i disegni di Palladio sulle terme da lui raccolti in Italia (*Fabbriche antiche disegnate da Andrea Palladio Vicentino...*, Londra 1730)» Adam, insieme ad altri inglesi, aveva tentato di pubblicare un nuovo volume dedicato ai rilievi delle terme romane, considerando anche il fatto che l'opera del conte era ormai introvabile, PASQUALI 2004, p.61
34. «Piranesi ben presto si ritrovò a essere il numero uno dei partigiani della causa romana», WITTKOWER 1967, p. 666
35. FLEMING 1962, p. 374. Secondo le parole del Bianconi, le vicende relative alla relazione con la moglie erano viziate dai «sospetti ingiusti» di Piranesi, BIANCONI 1976, pp. 127-135
36. FLEMING 1962, p. 374. Forse allo scopo di evitare un ulteriore spesa per la «commissione» dell'opera, particolare che potrebbe spiegare diversamente la presenza delle incisioni nel I Frontespizio realizzato (fig. 1)
37. Ibid.
38. STILLMAN 1967, p. 200
39. Le *Antichità* sono dedicate a Lord Charlemont, mentre il *Della Magnificenza* è dedicato a Papa Clemente XIII
40. Dal 1761 le opere sono stampate «presso l'autore nel palazzo Tomati», vedi WILTON-ELY 1994, pp. 48-49
41. Per una cronologia delle *Antichità*, vedi MONFERINI 1978, p. 33
42. PIRANESI 1756, p. 1, *Prefazione agli studiosi delle antichità romane*. Il corsivo è nostro
43. Ibid. Il corsivo è nostro
44. Ibid. Il corsivo è nostro
45. Ibid., p. 15, spiegazione premessa alla *Tavola topografica di Roma in cui si dimostrano gli andamenti degli antichi acquedotti*
46. Ibid.
47. BEVILACQUA 1998, p. 84
48. Giovanni Filippini fu allievo insieme al fratello Paolo, a Giovanni Antonio Scalfarotto (amico dello zio di Piranesi, Matteo Lucchesi) e a Tommaso Temanza di Andrea Musalo, docente privato, matematico, ingegnere e architetto, BEVILACQUA 2006, p. 43
49. Ibid., p. 43. Nonostante la riflessione metodologica di stampo newtoniano (che determina in Piranesi la prevalenza di un criterio di ricerca induttivo) è rintracciabile già nelle prime esperienze formative veneziane, una spinta decisiva in questa direzione dovette essere suggerita proprio dalla stretta relazione che il veneziano fu in grado di stabilire con il comasco, coltivando quel procedimento logico che, in seguito, avrebbero trovato ulteriore applicazione nell'empirismo baconiano condiviso dagli amici scozzesi Adam e Ramsay. Cfr. MONFERINI 1978, p. 35
50. BORSI S. 1994, p. 5; BEVILACQUA 2004, p.25
51. Sulla figura di Diego de Revillas vedi SPONBERG-PEDLEY 2004, p. 44
52. BEVILACQUA 1998, p. 26. La quota associativa prevista era di 40-50 scudi.
53. ID. 2004, p. 25. Il corsivo è nostro.
54. Ibidem.
55. Ibidem.
56. Ad ognuna di esse sarebbe corrisposto «un numero della carta», BEVILACQUA 1998, p. 26. «È particolarmente significativo che già al momento di varare la campagna di rilevamento [si] avvertisse l'urgenza e la necessità» di realizzare un «volume di commento» alla Nuova Pianta, un «ampio 'Libro' (il termine è dei contemporanei)», BORSI S. 1994, pp. 6-7
57. Piranesi era arrivato a Roma, per la prima volta nel settembre del 1740
58. BEVILACQUA 2006, p. 48
59. ID. 1998, pp. 49 e 73
60. Le modifiche registrate nella Pianta, relative alla rappresentazione di quegli interventi edilizi significativi avvenuti in città dal 1741 fino al 1747 (un anno prima della pubblicazione), furono eseguite infatti

direttamente sulle matrici in rame, mediante operazione di battitura e successiva re-incisione, Ibidem, p. 73 (per le immagini del disegno preparatorio vedi pp.66-72)

61. Ibidem.

62. BORSI S. 1994, vedi *Legenda*

63. BEVILACQUA 1998, p. 26, (il corsivo è nostro). Nolli «aveva elaborato o comunque programmato anche altre piante, soprattutto archeologiche», BORSI S. 1994, p. 6

64. Come riferito da Adam nella lettera 18 giugno del 1755

65. BEVILACQUA 1998, p. 26 n. 108 (Appendice III n. 15 p. 188), documento tratto dal memoriale di Nolli, Archivio di Stato di Torino, archivio di Corte, Lettere Ministri-Roma, mazzo210, n. 12/1: «Avendo dopo il lavoro di sette anni, e dopo molte spese quasi terminata la nuova Pianta di Roma con altre tre piccole, la prima delle quali è una riduzione della grande, la seconda è la Pianta di Roma Antica, e la terza di Roma de Bassi tempi, le quali tutte dovranno fra pochi mesi pubblicarsi ...»

66. PASQUALI 2004, p. 59

67. BORGHERINI 2005, pp. 28-29; MUSSO 1979, p.24. Vedi CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960

68. L'opera del Bellori ebbe varie edizioni fino all'ultima del 1764, nella quale furono aggiunti tutti i pezzi allora conosciuti e rimasti inediti, CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, p. 15

69. Il disegnatore non si limitò a rappresentare i frammenti ma in più casi provò a ricongiungerli e integrarli, G. Carettoni, A. Ibidem, pp. 25 e 26. L'ipotesi era stata avanzata da Luigi Canina in CANINA 1820, p.25. Sull'argomento vedi anche HUELSEN 1912, p. 59

70. CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, pp. 26 e 27

71. PASQUALI 2004, p. 59

72. BEVILACQUA 2004, p. 28

73. Ibidem

74. Capponi, «compreso della difficoltà del lavoro» si rivolse a Revillas affinché gli indicasse una persona in grado di assistere Forrier, CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, p. 27

75. BEVILACQUA 2004, p. 29

76. BETTAGNO 1978, pp. 15-16. Fin da allora l'autore afferma: «Non mi pare sia stata data una giusta rilevanza alla partecipazione del Piranesi a questa pianta del Nolli, limitandosi di solito, gli studi, a riconoscere un intervento decorativo e ornamentale», p. 16. L'incisione si pone tra le primissime realizzazioni piranesiane. Il nome dell'artista, insieme a quello di Nolli («Piranesi e Nolli incisero») figurano su un lacerto di cornicione antico rovesciato, rappresentato come se sporgesse dalla tavola.

77. BEVILACQUA 2004, p. 86. L'ipotesi è suggerita dallo stesso

autore già in ID 1998, p. 150: e implicitamente anche in DAL CO 2000, pp. 594 e 598. La collaborazione con Nolli alla ricomposizione è data per certo in SGARBOZZA 2006, p. 281

78. LEGRAND 1976, pp.136-165. La biografia di Legrand si configura tra le due "autorizzate" e quindi più attendibili, perché scritte su indicazione dei figli di Piranesi, nel desiderio di tutelare la memoria paterna, in parte mistificata dall'*Elogio* del Bianconi. Sull'argomento vedi BEVILACQUA 2006, pp. 41-42

79. CEEN 1990, p. 17. Sulla posizione critica di Piranesi nei confronti del montaggio vedi l'indagine di La Condamine del 1768, suggerita in BEVILACQUA 1998, p. 151

80. Vedi ZAMBONI 1978b, p. 13; PINTO 1996, p. 145; FICACCI 2006, p. 15

81. PINTO 1996, p. 145. BEVILACQUA 1998, pp. 150-151. Per commemorare l'evento furono realizzate due iscrizioni, redatte da Con-tucci e riviste da Revillas, successivamente riprodotte da Piranesi nelle tav. VI-VII dell'*Antichità*.

82. vedi PINTO 1996, p. 144, vedi inoltre CEEN 1984

83. I nuovi pezzi sarebbero stati eseguiti dallo scalpellino Pietro Blasi, CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, pp. 15 e 27. Sebbene nell'insieme le riproduzioni piranesiane risultano piuttosto fedeli e accurate (anche se non mancano nuovi errori oltre a quelli in cui era incorso il Bellori), gli autori hanno tuttavia osservato come nei particolari è possibile notare l'introduzione di *varianti, spostamenti ed omissioni*.

84. BEVILACQUA 2004, p.25

85. «Dal 1999, un'equipe di studiosi della Stanford University, in collaborazione con la Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, sta realizzando una catalogazione completa dei frammenti, già oggi in parte fruibili in un *data-base* sul sito <http://formaurbis.stanford.edu>», BORGHERINI 2005, p. 27 n. 1

86. Più di seicento pezzi vennero impiegati per la costruzione presso il Tevere di un giardino segreto di proprietà dei Farnese. Ibidem. p. 29 e p. 27 n. 1: della pianta marmorea rimangono oggi 1186 frammenti, cioè circa il 10-15 % della superficie complessiva. CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, p. 26

87. Vedi PINTO 1996, p. 144; vedi inoltre CEEN 1984

88. WILTON-ELY 1994, p. 65

89. FRUTAZ 1962, p. 27, vedi piante XLII, XLIV, XLVIII. Vedi anche CASSANELLI 1985, p. 297

90. Anche il livello di dettaglio della rappresentazione, tra l'altro, è tipico di una pianta realizzata «in piccolo in un sol foglio

91. WILTON-ELY 1994, pp. 62-65

92. L'individuazione della forma della città mediante il perimetro



- delle mura è suggerito in parte già nella *Pianta piccola* di Nolli attraverso la rappresentazione dello strappo ideale della cartografia necessario per dar spazio all'inserito vedutistico.
93. CEEN 1990, p. 19; BEVILACQUA 1998, p. 73. Il Teatro di Marcello tra l'altro era stato rappresentato correttamente già nella pianta Bufalini.
94. Ibidem.
95. PINTO 1996, p. 144
96. MONFERINI 1978, p. 35
97. ROSSI PINELLI 2003, p. 22
98. WILTON-ELY 1994, p. 62
99. I grandi complessi termali imperiali furono oggetto di svariati studi nel corso del Settecento, basati sostanzialmente su disegni e rilievi cinquecenteschi, vedi PASQUALI 2004, pp. 61-63. La *Pianta delle terme di Diocleziano* ad esempio era stata rappresentata nel 1558 in un'incisione di Sebastiaan van Noyen (nello stesso articolo vedi p. 62, fig. 9)
100. WILTON-ELY 1994, p. 67; ID. 1983, p. 296
101. OECHSLIN 1976, p. 406
102. Ibidem
103. PIRANESI 1756, p. 15, spiegazione premessa alla *Tavola topografica di Roma in cui si dimostrano gli andamenti degli antichi acquedotti*
104. L'elaborato costituisce «la prima pianta comprensiva degli undici acquedotti principali, inseriti nel contesto della città», WILTON-ELY 1994, p. 65
105. «[...] da me riportata in principio - scriveva Piranesi - per iscora agli studiosi nel rintracciare i medesimi avanzi»
106. MONFERINI 1978, p. 36; FRUTAZ 1962, p. 27
107. MONFERINI 1978, p. 36; FRUTAZ 1962, p. 27
108. Piranesi ha ommesso sistematicamente di menzionare la *Nuova Pianta* come base cartografica per molti dei propri lavori, BEVILACQUA 1998, p. 86. Il debito più evidente contratto da Piranesi nei confronti di Nolli è rappresentato dalla *Pianta di Roma e del Campo Marzio* (una copia invertita dell'elaborato nolliano), pubblicata nel 1774, molto tempo dopo la morte del geometra comasco. Si vedano a tal proposito le considerazioni fatte in CEEN 1990, pp. 18-19. Sebbene la scala di rappresentazione fosse identica, l'elaborato dimostra come la posizione e l'interesse dei due topografi, nei confronti della rappresentazione della città, fosse comunque diversa: le convenzioni grafiche sono sostanzialmente le stesse «except for the indications of ruins»
109. BEVILACQUA 1998, p. 191, Documento n. 27 (da Archivio di Stato di Roma, carte Cavalletti, b. 3)
110. ID., 2006, p. 49 (vedi fig. 22 riportata dall'autore a p. 55)
111. Cfr. BORSI F. 1972, p. 5
112. WILTON-ELY 1994, p. 65
113. BEVILACQUA 1998, p. 42
114. Sui costi e i ricavi della *Nuova Pianta* vedi Ibidem., pp. 49-64
115. BORSI S. 1994, p. 5
116. GASPARRI 1985, p. 211-219. L'incisione relativa alla Villa Albani è stata realizzata nel 1769
117. Un ruolo determinante per la creazione del 'mito del Campo Marzio', dovette giocare probabilmente il ritrovamento della Colonna Antonina e i relativi lavori di sistemazione, con la conseguente pubblicazione del volume *Discorso sopra l'Antico Monte Citatorio situato nel Campo Marzio*, pubblicato nel 1694 da Carlo Fontana, del quale Piranesi riproduce un disegno inciso von Westerhout, nella tav. XXXI all'interno della propria opera; MUSSO 1979, p.20; BORSI F. 1972, p. 6
118. Questo atteggiamento nei confronti della Storia è stato ricondotto a Giambattista Vico, vedi CALVESI-MONFERINI 1967, p. X. Sui rapporti tra Piranesi e Vico si veda POLIZZI-VALONE 1982, pp.245-282. Per l'influenza di Vico nell'opera *Il Campo Marzio* vedi AITKEN 1995



## 2. L'opera e le fonti: criteri e scelte della rappresentazione

### 2.1 «Ciò di che io piuttosto temer debbo...»

Quando nel 1762 l'opera venne data alle stampe - nonostante la reazione dei maggiori esponenti della cultura ufficiale del tempo fosse stata favorevole - fu chiaro a tutti fin da subito che la restituzione archeologica di quell'area di Roma antica indicata come *Campo Marzio*, travalicava nettamente i limiti della ricostruzione filologica, denunciando con forza il proprio carattere *visionario*. La proposta, suggerita da Piranesi nella relativa *Incografia*, non lasciava infatti alcun dubbio nella definizione delle strutture del Campo, che venivano singolarmente rappresentate fin nei minimi dettagli (fig. 23).

Il giudizio accademico, espresso dalle parole di Notoire nella citata lettera indirizzata a Marigny, descriveva adesso l'«*artiste laborieux*» non più attraverso il rigore scientifico professato dall'archeologo nelle *Antichità*, piuttosto mediante l'uso della sua fantasia: «*où son imagination a eu de quoy travailler dans des espaces imaginaries*».<sup>1</sup>

Con la sua opera, l'incisore veneziano dava senz'altro un notevole contributo alla 'causa di Roma', alimentando il costante impegno di divulgazione della conoscenza delle antichità romane. Ma il messaggio, stando all'opinione di Bianconi, sembrava rivolto in generale più «ai lontani» che al pubblico della capitale, «perché chi era sul luogo non trovava sempre, che questo interesse, questo calore corrispondessero al vero», sebbene - aggiunge il biografo - «piacesse infinitamente a noi pure una sì bella *infedeltà*».<sup>3</sup>

Le posizioni assunte a riguardo dallo stesso Piranesi nella lettera dedicatoria, *Premessa* al proprio volume, appaiono ad un primo sguardo ambigue e comunque tendenti alla contraddizione. Da una parte, l'artista manifesta apertamente la consapevolezza dell'arbitrarietà della propria rappresentazione, rivelando le notevoli difficoltà riscontrate nell'esecuzione degli elaborati grafici (rispetto al testo) nel localizzare e dar forma a tutte quelle antichità esistenti un tempo nel Campo Marzio: «lunga cosa certamente sarebbe l'annoverare soltanto ciascheduna di quelle opere, che in tanta copia e in tanta varietà altresì furon nel Campo: ma essendo la

maggior parte di esse affatto *perite*, e restando di altre sì piccoli avanzi o quasi *seppelliti sotto terra*, o *chiusi tra fondamenta delle case*, che non è facile il poter ravvisare, a qual uso una volta servissero, credo, che chi vuole ulteriormente rintracciare la *positura* e la *forma*, debba sì certo farla da *indovino*, ovvero incontrare non sol qual fatica, durissima senza dubbio ed insopportabile».<sup>3</sup>

Dall'altra, la tendenza a giustificare il proprio operato lo spinge a denunciare nuovamente l'adozione di un criterio scientifico per l'attuazione del progetto di ricostruzione, svolto - a suo dire - con *fatica* quasi come fosse un *dovere*:<sup>4</sup> «*ma per obbedirvi in guisa, da dar insieme prova della mia accuratezza e diligenza nell'adempir quest'impegno*, posso con verità protestarvi, non esservi stata parte sì piccola del Campo, la quale io non abbia più volte e con attenzione esaminato, avendo anche, affinché nulla mi sfuggisse, visitato non senza incomodo e spesa gl'intimi sotterranei delle case [...] i quali avanzi di edifizj avendo da per tutto raccolti coll'averli *disegnati* con grand'esattezza [...] alla fine li *collazionai coll'antica pianta di Roma*, che sta esposta nel Campidoglio; essendomi lusingato nel far ciò di non trovare veruno che si desse a credere, *aver io piuttosto operato a capriccio, che con sodo fondamento, o con ragionevole congettura*».<sup>5</sup>

Nonostante quanto riferito, circa i sopralluoghi, il rilievo dei reperti e il confronto con la più autorevole delle fonti antiche, «l'attendibilità dei risultati rimane quanto mai problematica» sotto lo sguardo critico della storiografia moderna,<sup>6</sup> che ha unanimemente escluso la validità della ricostruzione storica del *Campo Marzio*, al punto da considerare vana ogni ricerca che un archeologo moderno possa fare nel desiderio di trovare un rapporto con i dati di fatto.<sup>7</sup> Preoccupazione particolarmente viva nella mente dell'artista che aveva scritto:

«*ciò di che io piuttosto temer debbo si è, che non sembrano inventate a capriccio più che prese dal vivo, alcune cose di questa delineazione del Campo; le quali se taluno confronta*



23/ Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis (dal Campo Marzio - Tavv. V-X)



coll'antica maniera di architettare, comprenderà, che molto da essa si discostano, e si avvicinano all'usanza de' nostri tempi. Ma chiunque egli sia, prima di condannare alcuno di impostura, osservi di grazia *l'antica pianta di Roma* sopra mentovata, osservi le *antiche ville del Lazio, quella di Adriano in Tivoli, le terme, i sepolcri, e gli altri edifizii 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 ».<sup>8</sup>

Tralasciando per il momento le ragioni che hanno indotto Piranesi ad operare 'al di là' dell'Archeologia (anche rispetto ai dettami della nascente disciplina della seconda metà del '700), è significativo porre il giusto accento alle parole proferite dall'artista, per osservare come tutte le *fonti* di cui si è servito nella ricostruzione, siano state già espresse dall'autore medesimo in questa circostanza. Non resta dunque che analizzare gli elaborati grafici sulla scorta delle indicazioni suggerite nella *Premessa* dell'opera, insieme alle fonti letterarie e cartografiche, ossia a quelle *memorie degli antichi* e a quelle *carte antiche* di cui si è detto in precedenza.

## 2.2 Tra testo e immagine. Estensione, denominazione e storia del Campo Marzio

Alle 43 tavole incise di cui si compone l'opera grafica del *Campo Marzio*, Piranesi premette un apparato testuale costituito da 15 pagine (se si escludono i cataloghi e gli indici delle antichità) articolato in sei capitoli distinti, nei quali poter individuare i limiti topografici, discutere il problema della denominazione e ricostruire cronologicamente la vicenda storica dell'area analizzata.

Come è stato suggerito per le altre produzioni artistiche piranesiane, la questione della paternità dei contributi scritti è stata affrontata anche per l'opera in esame e, sebbene le opinioni della letteratura critica rimangano a tal proposito contrastanti,<sup>9</sup> non è stata esclusa la possibilità che il nostro «si sia valso, in questo caso, dell'aiuto di qualche dotto, che possa aver raccolto e curato la redazione del testo».<sup>10</sup>

I dubbi sull'autenticità degli scritti nelle diverse pubblicazioni di Piranesi, erano stati avanzati fin dalla morte dell'autore nell'agrodolce *Elogio* redatto nel 1779, nelle parole di Bianconi: «non bastò al nostro artefice primeggiare nell'incisione, che invogliossi di aggiungere ai suoi rami dotte descrizioni, e ricerche antiquarie [per cui] cattivossi egli

destramente *vari insigni letterati* i quali innamorati del suo ingegno e del suo bulino *non isdegnarono di lavorare per lui componendo insigni trattati* corrispondenti a sì bei rami, ed ebbero la generosità di permettergli fino, che si pubblicasse con suo nome».<sup>11</sup> Le «dissertazioni dottissime» venivano stampate a Roma in volumi atlantici «col nome di chi – continua Bianconi – appena era in istato di leggerle».

E' stato osservato tuttavia come questa pesante accusa, agli occhi della storiografia moderna, abbia «innescato la reazione opposta di intransigente difesa dell'autografia piranesiana», così che l'incisore viene spesso «acriticamente ritenuto solo responsabile della redazione dei testi delle sue opere».<sup>12</sup> Lo stesso Focillon in difesa dell'autografia di Piranesi, afferma: «se si supponessero estranei al suo pensiero e se si facesse dell'artista un semplice prestanome, bisognerebbe necessariamente supporre *in modo costante* che la sua personalità è nulla, che egli è una macchina che incide e trasporta le idee altrui, che *la sua intera vita è quella di uno scriba al servizio di un'accademia anonima*».<sup>13</sup> Lorenza Cochetti,<sup>14</sup> rileggendo il giudizio dell'Elogio, parla invece di «un vero e proprio fraintendimento» del pensiero di Bianconi, scaturito dal fatto che non si è tenuto conto di quanto il biografo ha aggiunto nello stesso passo, in cui specifica che alla compilazione delle descrizioni scritte da Piranesi «dovevano servire d'alimento *le sue idee* spesso peregrine e nuove più spesso visionarie».<sup>15</sup> Sulla scorta delle stesse parole dello storico, l'autrice sottolinea pertanto come «quasi tutti questi letterati disgustavasi però alla lunga di Piranesi, ora perché non volevano adottare quei dotti scrittori le sue stravaganti visioni, ora per la sua naturale intolleranza e rozzezza».<sup>16</sup> Proseguendo ancora nel testo commemorativo, si comprende tuttavia come l'incisore agli occhi di Bianconi sembri in realtà attribuirsi del tutto un merito che, almeno in parte, avrebbe dovuto condividere: «arrivò finalmente a persuaderli, che erano opera interamente sua que' libri, che per lui avevano composti penne tanto illustri, e guai se alcuno non glie lo avesse accordato, non eccettuando qui neppure gli autori medesimi».<sup>17</sup>

La lettura della biografia "autorizzata" di Legrand conferma ancora l'ipotesi che il nostro abbia trovato supporto nella redazione dei testi, in quell'*entourage* culturale del cardinale Albani che, oltre ai soggetti indicati da Bianconi nella persona di monsignor Bottari<sup>18</sup> e monsignor Riminaldi, doveva vantare personalità, quali: «Clément Orlandi, qui depuis fut

fait antiquaire conservateur du Musée Chircheriano, le père Contucci, jésuite très érudit, l'abbé Pierucci, qui logeait avec lui et se chargeait de la rédaction de ses idées pour les livrer ensuite à l'impression après s'être concerté le plus souvent avec le célèbre Winckelmann et avec Mengs...».<sup>19</sup>

Si è posta allora la necessità di distinguere nei testi piranesiani «la redazione dell'apparato erudito, storico e topografico», rispetto agli «assunti teorici, estetici e polemici», al fine di individuare quale sia il contributo suggerito dai letterati del tempo e quale invece il pensiero autografo scritto dall'artista nelle singole pubblicazioni,<sup>20</sup> troppo spesso intimamente legato alla propria attività grafica.<sup>21</sup>

Dall'analisi di alcune note manoscritte relative all'opera *Diverse Maniere*, risulta tra l'altro che Piranesi era capace di esprimere personalmente le proprie idee anche se si affidava all'aiuto di alcuni eruditi.<sup>22</sup> Del resto, ricorrere all'aiuto di compilatori e redattori anonimi era consuetudine piuttosto diffusa all'epoca di Piranesi, se si considerano i contributi di Giuseppe Bianchini per il primo volume delle *Magnificenze* di Vasi, oltre a quelli di Bottari per il testo del Titi o per il *Museo Capitolino*.<sup>23</sup>

Alle già menzionate figure di Bottari, Contucci e Pierucci, si è aggiunta quella dell'abate Pirmei, segretario e traduttore di Winckelmann, mentre è stata rivisitata l'indicazione di Legrand circa la figura di Clemente Orlandi, di recente identificato nella persona di Orazio Orlandi, celebre antiquario e bibliotecario, autore di dissertazioni archeologiche, nonché membro della Reale Accademia degli Antiquari di Londra.<sup>24</sup> Orazio Orlandi tra l'altro era responsabile insieme a Gregorio Giacomo Terribilini, Contuccio Contucci e Antonio Baldani, della redazione del famoso *Libro* di accompagnamento della *Nuova Pianta* di Nolli, opera letteraria che, come sappiamo, non venne mai data alle stampe insieme alla pubblicazione grafica del comasco.<sup>25</sup>

E' probabile allora che nell'implicito "passaggio del testimone", oltre al desiderio di eseguire una pianta di Roma Antica, Nolli dovette lasciare a Piranesi un'altra ingente eredità, costituita da quella serie di informazioni destinate a strutturare il «libretto» guida della propria opera, e che, invece possibilmente confluirono nel testo del *Campo Marzio*. Non è escluso infatti che le ricerche antiquarie condotte nella precedente circostanza furono messe a disposizione del veneziano proprio per volontà degli eruditi, che a nostro avviso trovano in Orlandi una figura fondamentale. Oltre alla co-

mune appartenenza alla Reale Accademia degli Antiquari di Londra, non a caso manifestata da Piranesi nella pubblicazione del 1762 in entrambi i frontespizi, Orlandi aveva dimostrato una profonda ammirazione per l'incisore, che riteneva «diligente, e forse senza pari indagatore delle opere antiche».<sup>26</sup> Il giudizio era stato espresso apertamente nella nuova edizione dell'opera *Roma antica* di Famiano Nardini, di cui Orlandi era stato curatore, arricchendo il testo di notazioni e lasciando anonima tra l'altro la sua pubblicazione.<sup>27</sup> Il particolare è decisamente significativo perché il nome di Nardini figura costantemente nel testo del *Campo Marzio*, come fonte di riferimento insieme (ma in misura maggiore)<sup>28</sup> a quello di Biondi, Orsini, Vignoli, Bandini e Donati e J. Bleau, dai quali l'autore poté trarre le informazioni utili sulla delimitazione dell'area, sugli edifici costruiti in età romana e sulla storia del Campo.<sup>29</sup> Proprio l'opera di Nardini affronta tra l'altro la trattazione dell'area urbanistica compresa nella *Regione Nona* di Roma antica (secondo la numerazione assunta in età augustea), che - come vedremo - corrisponde in parte all'area del Campo Marzio. Ed è significativo evidenziare il fatto che l'autore riporti in allegato al testo una pianta in cui sono indicati i monumenti più rappresentativi della zona, presentati «tramite l'elevazione di alcuni modesti plastici».<sup>30</sup>

Insieme alle informazioni dedotte dagli eruditi moderni, il testo dell'opera piranesiana fa continuo richiamo alle «memorie degli antichi», forse estrapolate proprio dalla ricca bibliografia antiquaria più che prese direttamente dai testi classici,<sup>31</sup> citate comunque nel tentativo di trovare in entrambe le fonti la prova o la conferma delle proprie deduzioni, in modo da non lasciar spazio ad eventuali critiche al suo operato: «sicché niuno - sostiene Piranesi - potrà attaccarmi, non essendo io capo di partito, ma seguace di altri, che mi han preceduto».<sup>32</sup>

La stretta relazione esistente tra il testo e le immagini, che conferma il ruolo estremamente attivo dell'incisore nella stesura scritta del volume, è dimostrata dai continui rimandi della narrazione e delle note alle tavole incise, e da queste all'apparato testuale dei singoli capitoli. La connessione è ottenuta mediante una serie di *numeri* e di *lettere* posti come indici in corrispondenza di tutti quegli elementi della rappresentazione che necessitano di una descrizione più approfondita di quella offerta dalla semplice (seppur dettagliata) legenda, collocata solitamente in basso o a margine del sin-

golo elaborato.

Nel I capitolo, *Del luogo e dell'antica grandezza del campo Marzio*, Piranesi affronta la questione della localizzazione dell'area antica che intende ricostruire nella sua opera, nel tentativo di risolvere le contraddizioni presenti nelle precedenti descrizioni del Campo, in modo da fissare con precisione i confini del sito, che nel XVIII secolo non erano ancora noti. Ad accompagnare le riflessioni che l'autore assume sull'argomento, la Tavola I, *Topographia Campi Martii cum notis locorum* (fig. 24), individua graficamente, per mezzo esclusivo di 'lettere maiuscole' e 'minuscole', i principali riferimenti archeologici all'interno del sistema topografico naturale, in modo da indirizzare lo sguardo del lettore, permettendogli di orientarsi nel racconto.

La nuova planimetria, ricavata dalla precedente *Tavola topografica di Roma in cui si dimostrano gli andamenti degli antichi acquedotti* (fig. 6; ottenuta a sua volta - come detto - dall'originale nolliano), non è presentata più come un frammento marmoreo, ma assume adesso l'aspetto di una carta storica appesa ad una parete mediante l'ausilio di due chiodi posti in sommità, mentre in basso, su un altro foglio, viene riportato il titolo dell'incisione e la legenda relativa alle notazioni alfabetiche.<sup>33</sup>

Lo strappo ideale della pergamena sul margine sinistro dell'elaborato, in corrispondenza del sistema collinare, rivela la sapienza compositiva dell'incisore, che, attraverso l'espediente visivo, ottiene l'effetto tridimensionale del rilievo altimetrico, altrimenti destinato esclusivamente al segno grafico convenzionale nella pianta.

L'andamento del fiume è descritto accuratamente riportandone il percorso nella cartografia, dove è inoltre indicato, per mezzo di una linea tratteggiata, la proposta imperiale di deviare il corso del Tevere, in modo da allargare lo spazio tra il fiume e la linea dei colli Vaticani posti ad est del suo alveo: «... è l'idea, che al dir di Cicerone, ebbe Giulio Cesare, allorchè pensava a dilatar la città, "di condurre il Tevere dal Ponte Molle (...), lungo i Monti Vaticani (...), di poi fabbricare il Campo Marzio, e far come un Campo Marzio il Campo Vaticano"».<sup>34</sup>

Oltre agli elementi topografici naturali, la tavola riporta le due strade principali che precedono lo sviluppo del territorio: la Via Salaria e Via Flaminia, quest'ultima arbitrariamente distinta in via *Flaminia vetus e nova* (fig. 24).

«Per quanto si sa dagli antichi scrittori, o si è potuto dedurre



24/ *Topographia Campi Martii cum notis locorum* (dal Campo Marzio - Tav. I)

da probabili congetture»,<sup>35</sup> Piranesi discute nel II capitolo *Del nome del Campo Marzio, della Consagrazione di esso e delle opere fattevi sino ai tempi di Tarquinio Superbo*. Il riferimento grafico del testo è costituito dalla Tavola III, *Topographia Vestigiorum veteris Urbis et Campi Martii* (Fig. 25). Oggetto della rappresentazione è adesso l'intera città di Roma antica, identificata attraverso le mura aureliane, e la porzione di territorio esterna al circuito difensivo, relativa all'area che il nostro ha ipotizzato appartenere all'originale estensione del Campo. La relativa dicitura *Campus Martius*, si sviluppa infatti ben oltre la recinzione della città antica, disponendosi su di essa a partire dal Ponte Molle, cioè in corrispondenza dell'attuale Ponte Milvio (per mezzo del

quale la via Flaminia oltrepassava il corso del fiume Tevere), per arrivare fin quasi l'isola Tiberina. Assecondando il parere di Livio e di Strabone, in parte condiviso dagli eruditi moderni quali il Biondi, l'Orsini e il Vignoli, ma contro l'opinione del Donati che ne limitava nettamente l'estensione, Piranesi dà così immagine in questa tavola alla «meravigliosa grandezza» del Campo discussa nel primo capitolo; una grandezza tale – secondo l'autorevole parere di Strabone – da trovar confine solo nella «corona di colli sovrastanti al fiume» da una parte, e «sino al di lui alveo», dall'altra.<sup>36</sup> Per meglio definire il limite naturale posto alla volontà dell'uomo di occupare l'area, Piranesi inserisce in basso alla cartografia, una *Scenographia Collium Hortulorum...*, dove, insieme ad un tratto curvilineo del Tevere, rappresenta il sistema collinare esagerandone estremamente le proporzioni altimetriche rispetto alla natura sottostante. L'effetto della variazione di scala, ottenuto grazie all'inserimento di un dislivello repentino nella morfologia del suolo, manifesta la volontà di esaltare la *magnificenza* dell'impresa dei romani nell'occupazione e nella successiva urbanizzazione del sito, evidenziata ancor più dal contrasto dimensionale delle figure umane, che appaiono piccole come formiche (fig. 25 in basso).

Il resto della planimetria, è connotata invece da una campitura uniforme ottenuta mediante la ripetizione di un tratto inciso fitto, breve e irregolare, che in questa circostanza (rispetto all'incisione precedente) interessa anche l'area al di sotto del Campo Vaticano, che risulta in tal modo esclusa dalla trattazione.

Le fonti della rappresentazione sono ancora rintracciabili nell'opera le *Antichità Romane*, nella già citata *Tavola Topografia degli acquedotti* (per quanto concerne i dati topografici del luogo), a cui è stata appositamente sovrapposta (ruotata di 180°) la precedente *Pianta di Roma antica designata colla situazione di tutti i monumenti antichi de' quali in oggi ancora se ne vedono gli avanzi*, magistralmente composta insieme ai frammenti della Forma Urbis (fig. 10).<sup>37</sup> Da quest'ultima in particolare sono stati ricavati e riprodotti tutti i resti della città antica, accompagnati ora da una nuova numerazione, mentre l'area del Campo appare ancora vergine, raffigurata in un'età che precede la sua occupazione. Su altri tre cartigli, sovrapposti idealmente alla planimetria di base, Piranesi mostra tre fasi dello sviluppo storico del sito:<sup>38</sup> dalla consacrazione dell'area a Marte, ad

opera di Romolo, come luogo per le *Equirie* ovvero i «giuochi» e «le corse dei cavalli»<sup>39</sup> (fig. 25 - fig. I), alla *usurpazione* del Campo da parte dei Tarquini affinché «ai cittadini non restasse più né luogo pei Comizj, o per gli esercizi militari, né forma alcuna di repubblica»<sup>40</sup> (fig. 25 - fig. II), fino alla restituzione dell'area all'uso dei primi Consoli (fig. 25 - fig. III).

Le notizie relative alla seconda e alla terza fase storica del sito sono riportate dall'autore nel III capitolo che tratta appunto *Del Campo Marzio usurpato dai Tarquinj e restituito dai primi consoli ai primieri usi*; mentre il resto della trattazione, *delle opere in esso fatte sino ai tempi di Cajo Flaminio*, alimenta in parte la successiva incisione. Nella tavola IV (fig. 26), analogamente a quanto fatto nell'elaborato precedente, Piranesi rappresenta altre *tre piante del Campo Marzio*,<sup>41</sup> riportando graficamente le notizie discusse inoltre nel IV e nel V capitolo. I nuovi cartigli raccontano infatti lo sviluppo storico dell'area attraverso le immagini: degli interventi eseguiti al tempo di Cajo Flaminio (fig. 26- fig. I), *Degli edifizj fatti nel Campo Marzio dai tempi di C. Flaminio sino a quei di Cesare Augusto* (fig. 26- fig. II), e *Delle opere fatte [...] sotto l'imperio d'Augusto* (fig. 26- fig. III).<sup>42</sup> La tavola è strutturata come un'insieme di carte storiche sovrapposte, quasi fotografate dall'autore nel momento della loro consultazione. Per suggerire l'effetto tridimensionale della composizione, Piranesi utilizza in questo caso le stesse pergamene, risvoltandone le estremità (anche con lo scopo di inserire abilmente la didascalia e l'indicazione dei punti cardinali), o lasciandole in parte avvolte in modo da conferire al rotolo la consistenza volumetrica necessaria per far apparire le tre piante come se fossero disposte su livelli differenti.

La rappresentazione si concentra adesso esclusivamente all'area che Piranesi aveva identificato come Campo Marzio nei cartigli della tavola precedente. In tutte e tre le planimetrie non vi è più traccia delle mura aureliane, mentre compare adesso per un tratto il circuito difensivo di età severiana (fig. 26), oltre al quale si sviluppano tutti gli interventi edilizi individuati nelle singole fasi. Un'altra costante è rappresentata dalla direttrice delle *Equirie*, che ricalca e sostituisce grossomodo il tracciato della *via Flaminia nova*.<sup>43</sup> Della strada antica infatti non si fa più menzione a partire da questi elaborati (Tav. III e IV), mentre sotto un lembo della pianta di età augustea (fig. III) si scorge per un tratto quella che Pi-





25/ *Topographia vestigiorum veteris Urbis et Campi Martii* (dal *Campo Marzio* – Tav. III)



26/ *Tre piante del Campo Marzio* (dal *Campo Marzio* – Tav. IV)

ranesi aveva indicato in precedenza come *via Flaminia vetus*.

Molte delle strutture raffigurate nelle tre piante saranno riproposte dall'autore nelle tavole successive all'interno dell'*Ichnographia Campi Martii*, attraverso variazioni e approfondimenti nel dettaglio della rappresentazione, stabiliti sulla scorta delle informazioni trattate nel VI capitolo, *Delle opere fatte nel Campo Marzio dopo la morte d'Augusto sino alla decadenza dell'Imperio Romano*.

Un ruolo determinante nel processo di ricostruzione del sito

e delle singole antichità romane all'interno delle tre piante e della stessa *Ichnografia*, deve essere riconosciuto all'*immaginazione* piranesiana desunta dalle fonti letterarie, sia per quanto concerne la conformazione dei monumenti non più esistenti a quel tempo che per la scelta del loro posizionamento.

E' nota a tal proposito l'influenza esercitata sulla giovane opera dell'artista della lettura dei testi classici ad opera del fratello Angelo,<sup>44</sup> un frate certosino, che gli permise di prefigurare ai suoi occhi la *magnificenza* della Città antica

ancor prima che vi si fosse recato.

Come vedremo, una prova eloquente è suggerita dalla restituzione dell'*Horologium* solare fatto costruire nel Campo per volontà di Augusto (e pertanto già presente nella *fig. III* della tavola IV - *fig. 26*), eseguita da Piranesi sulla base di una notizia ricavata da Plinio, e rappresentata in pianta per mezzo di deduzioni e congetture necessarie per superare il messaggio «un poco oscuro» espresso dall'autorevole fonte di riferimento.<sup>45</sup> Il risultato rimane comunque infedele per la scelta dell'ubicazione e ancor più nel dimensionamento, di certo volutamente sopravvalutato e tale da condurre a un «paradosso di scala».<sup>46</sup> In più occasioni, in effetti, Piranesi sembra dar credito alle notizie riferite dagli antichi, piuttosto che alla verifica diretta del dato concreto. I criteri adottati per la ricostruzione storica sembrano propendere adesso più per la deduzione, che rispecchiare le premesse iniziali espresse a favore dell'applicazione di un metodo induttivo<sup>47</sup> promosso a partire dalle tracce concrete dei resti. Questo, nonostante Piranesi abbia sostenuto di aver ricavato le informazioni «non meno dagli avanzi delle stesse opere che dagli antichi Scrittori».<sup>48</sup>

Il modo in cui Piranesi si avvicina allo studio del Campo Marzio attraverso queste topografie risulta comunque «tipicamente illuminista», poiché spinto «dalla volontà di evidenziare i mutamenti storici e le modalità della crescita urbana determinati dall'interrelazione di fattori fisici e forze politiche», che dimostrano come tutto sia accaduto in un arco di tempo considerevole e tale, da consentire all'artista di dare la prima risposta concreta alle teorie rivoluzionarie sull'origine dell'arte romana avanzate da Winckelmann a favore della Grecia.<sup>49</sup>

### 2.3 *Ichnographia Campi Martii* : un'opera nell'opera<sup>50</sup>

Per gli intenti e le finalità raggiunte dall'elaborato, l'*Ichnographia Campi Martii* costituisce il punto di partenza e insieme di arrivo dell'intera opera, rappresentando un momento fondamentale nella produzione artistica piranesiana. La pianta si connota infatti come la sintesi di tutti gli sforzi condotti dall'autore per conoscere ed esaltare le antichità romane,<sup>51</sup> riprodotte non più attraverso la restituzione dei singoli monumenti all'interno di specifiche vedute, bensì mediante la rappresentazione accurata di una parte consi-

stente della città antica, vista adesso nel suo insieme.<sup>52</sup>

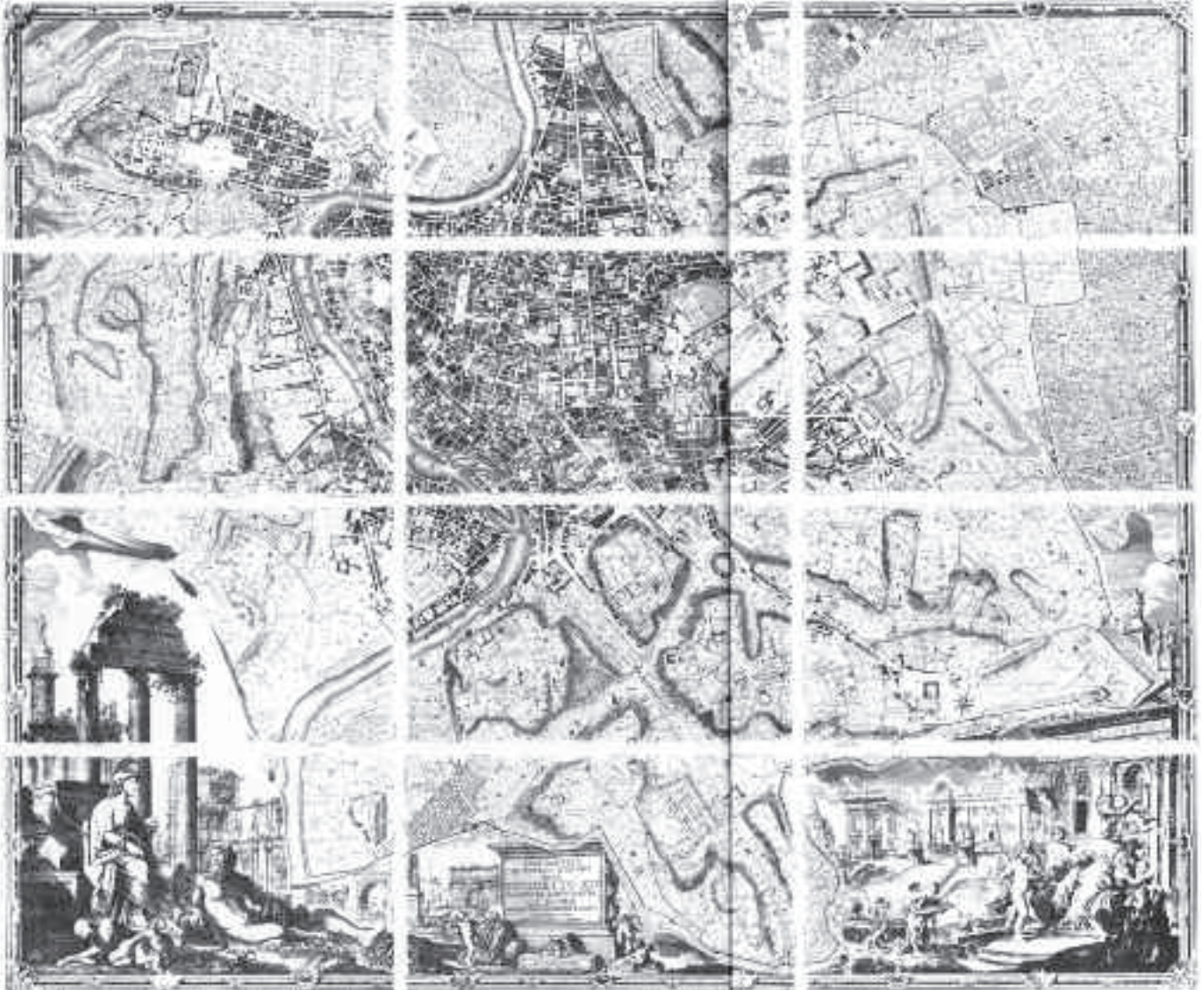
Come appare ormai evidente, la «carta» è stata redatta principalmente sulla scorta dei due modelli icnografici esistenti a quel tempo, la *Nuova Pianta* di Nolli e la *Forma Urbis Severiana*, che ne hanno indirizzato le convenzioni grafiche condizionandone le modalità della rappresentazione.

Analogamente al maggiore degli elaborati nolliani (*fig. 27*), l'*Ichnographia* del Campo Marzio è realizzata mediante l'accostamento di 6 tavole differenti (Tavv. V-XI) la cui unione determina una 'grande pianta' di 1117 mm di larghezza per 1135 mm di altezza<sup>53</sup> (*fig. 28*). Una esemplare dei rami originali di ciascun elaborato si conserva ancora insieme alle relative acqueforti nel Fondo Piranesi, presso l'Istituto Nazionale per la Grafica a Roma (*fig. 29*). La Tav. V differisce dalle restanti perché è utilizzata principalmente allo scopo di presentare il titolo dell'elaborato, una pianta complessiva della città, ma soprattutto - come abbiamo visto - per la dedica a Robert Adam (*fig. 2*).

Il criterio di suddivisione delle planimetrie in più parti era stato utilizzato tra l'altro per la realizzazione della pianta severiana, a sua volta composta da 150 lastre di marmo. La tessitura e la disposizione dei singoli pezzi sulla parete sud occidentale del *Templum Pacis* (dove tra il 203 e il 211 d.C. fu esposta la gigantesca pianta della città), è stata ricostruita grazie alle tracce dei fori lasciate sul muro (ancora esistente) dalle grappe metalliche impiegate per l'ancoraggio delle lastre (*figg. 29-30*).<sup>54</sup>

Il particolare non deve essere sfuggito all'occhio attento di Piranesi, che, non a caso, ha scelto di presentare la sua pianta su un ideale frammento marmoreo di un'opera ancor più ampia, apparentemente aggrappato ad una parete proprio per mezzo di 11 elementi metallici<sup>55</sup> (*fig. 28*). L'idea di raffigurare su un lacerto lapideo l'ipotesi ricostruttiva di una fabbrica antica o di un brano urbano della città romana (il caso del Foro), come abbiamo avuto modo di osservare in precedenza, era stata concepita già all'interno delle *Antichità* (vedi *figg. 19-22*). Sulla base delle esperienze antecedenti, l'*Ichnografia* ripropone pertanto le medesime caratteristiche riscontrate nella rappresentazione dei «nuovi frammenti», per quanto riguarda la definizione dei margini, l'esecuzione delle ombre ed il trattamento di un piano ideale come sfondo. Ma in nessuna delle tavole delle *Antichità* è possibile riscontrare la presenza di questi dispositivi di ancoraggio (*fig. 28*).





27/ Nuova Pianta grande di Nolli – tavola d'insieme

La scelta delle grappe, fino ad allora dunque senza precedenti, verrà ripresa successivamente nella *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana* (1781), concepita anche in questa occasione su un'unica grande lastra marmorea<sup>56</sup> (fig. 32). L'incisione, che porta la firma del figlio Francesco, è ricavata da un precedente disegno di Piranesi padre, eseguito a penna e acquarello, dal titolo *Carta Ichnografica della Villa Adriana*, conservato ancora presso il Museo Na-

zionale di S. Martino a Napoli (fig. 33).<sup>57</sup> Nel caso specifico, il confronto tra i due elaborati denota chiaramente palesi difformità nell'operazione di trascrizione sia per quanto concerne la composizione dell'insieme, che nella realizzazione dei singoli dettagli, mentre l'impianto planimetrico della villa resta inalterato.

Simili considerazioni potrebbero essere fatte per la pianta del Campo Marzio, di certo anche questa redatta a partire



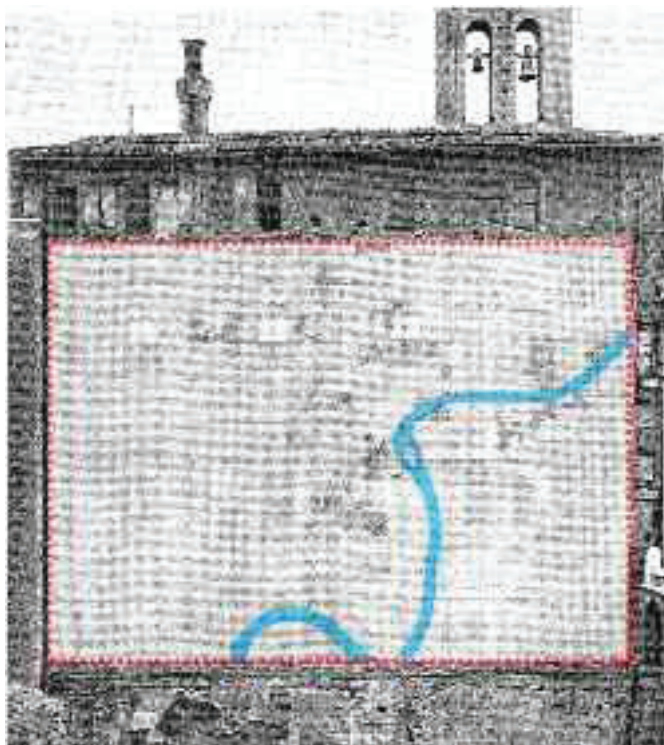


28/ *Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis* – con l'indicazione delle linee di giunzione tra le tavole V-VI-VII-VIII-IX-X

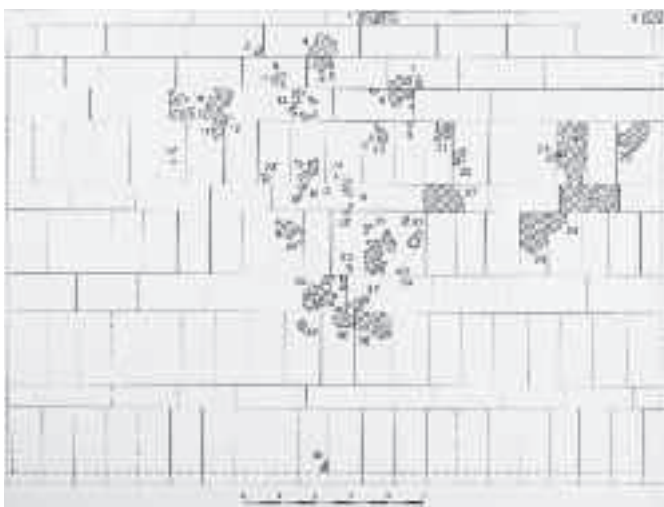




29/ Matrici in rame incise relative all' *Ichonographia Campi Martii Antiquae Urbis* (da Istituto nazionale per la grafica)



30/ Elaborazione grafica con l'indicazione del posizionamento originale della Forma Urbis sulla parete della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, già Templum Pacis



31/ Pianta d'unione delle lastre originali con il posizionamento dei pezzi ritrovati (Cozza-Gatti)

da un disegno preliminare, di cui però non si ha più traccia

La presenza di sporadiche differenze nel tratto grafico utilizzato per la campitura di alcuni elementi, disposti a cavallo tra due diverse matrici, andrebbe interpretata così come la prova di aggiunte successive, non presenti probabilmente nel disegno di base, e relative pertanto alla fase di trasposizione su rame<sup>59</sup> (fig. 34).

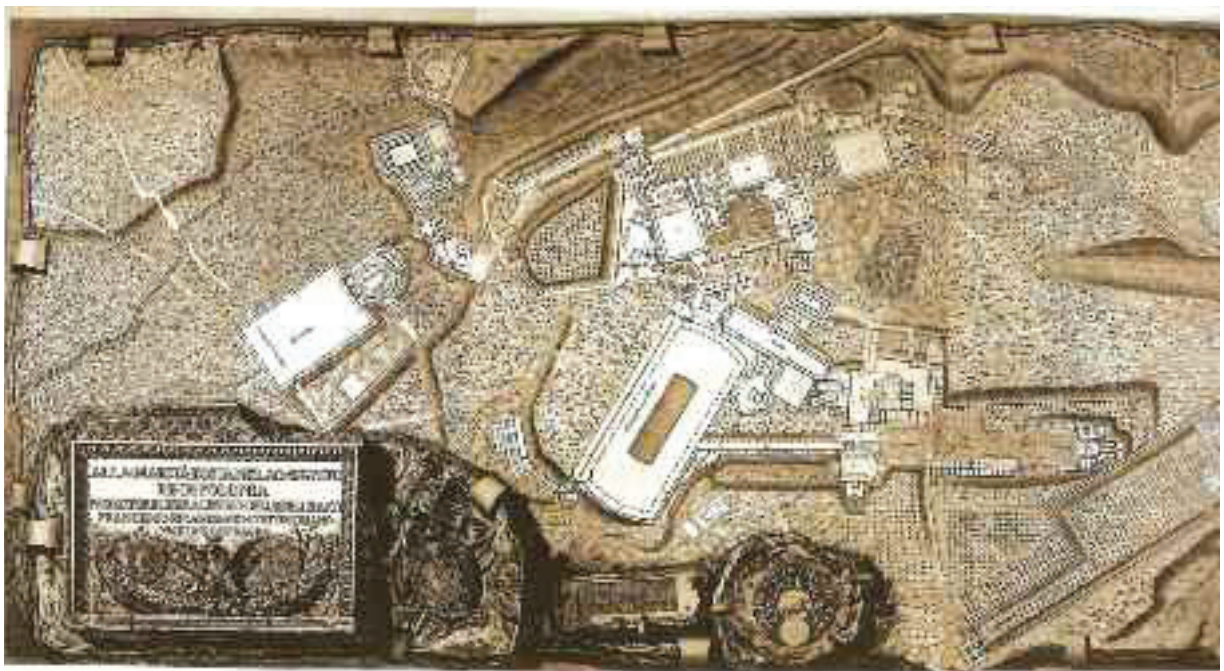
La prima differenza sostanziale che caratterizza l'*Ichnographia* rispetto ai due modelli di riferimento, è suggerita dall'assenza nella pianta di qualsiasi distinzione grafica tra tessuto minore ed emergenza architettonica. In entrambi i prototipi invece, un espediente grafico permette di definire una differenziazione gerarchica, ottenuta comunque attraverso l'uso di convenzioni diverse in ciascuna delle opere. Nell'elaborato nolliano, ad esempio, la distinzione è garantita per mezzo di una proiezione al suolo con vista zenitale degli edifici minori, il cui impianto planimetrico viene inserito all'interno dei singoli isolati e appositamente riempito con un retino (composto da linee regolari parallele), mentre le principali strutture architettoniche della città, sia antiche che moderne, sono rappresentate attraverso una sezione orizzontale, al fine di mostrarne la distribuzione interna. A questa seconda categoria appartengono non solo tutte le chiese esistenti a quel tempo a Roma (circa 293), rilevate da Michelangelo Specchi e dallo stesso ridotte in scala per essere riportate in pianta (probabilmente dentro i relativi ingombri delineati appositamente in una fase preliminare),<sup>60</sup> ma anche tutti gli atrii, i cortili e gli scaloni dei più importanti palazzi della città,<sup>61</sup> così come le strutture archeologiche esistenti, connotate da una campitura dal tratto più scuro (fig. 35).

Nel caso della *Forma Urbis*, il metodo di rappresentazione utilizzato coincide con l'*ichnographia* descritta da Vitruvio, così che tutti gli edifici, sia pubblici che privati, sono stati sezionati orizzontalmente. La coesistenza di piani di sezione differenti, distinti in base alla destinazione e all'importanza della struttura da rappresentare, consente in parte di riconoscere gli edifici privati, che vengono incisi al livello del pianterreno, dai grandi monumenti pubblici, riprodotti invece ad una quota più alta per mostrare il piano più significativo.<sup>62</sup> Ma ciò che in questa circostanza permette di identificare subito un'emergenza architettonica rispetto al tessuto minore è la presenza di una simbologia specifica per l'indicazione della sezione muraria, ed in particolare l'uti-



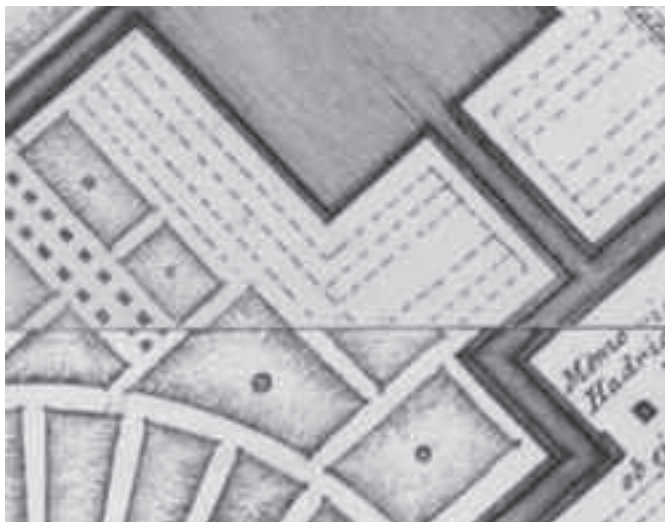


32/ Carta Icnografica della villa Adriana. Penna e acquarello, disegno di G. B. Piranesi



33/ Pianta delle fabbriche esistenti nella villa Adriana (1781). Acquaforse e bulino, eseguita da Francesco Piranesi





34/ Particolare dell'Icnografia – linea di giunzione tra le Tavv. V-VI. Si noti la diversa indicazione del 'verde' per la stessa area, trattata mediante campitura 'a prato' nella tav. in basso, con alberature in quella in alto (secondo la convenzione grafica utilizzata -più avanti nella trattazione)

lizzo di un'unica linea, nel caso di edifici privati, e di un doppio segno, per le strutture monumentali, come a suggerirne lo spessore delle relative pareti<sup>63</sup> (fig. 36).

In maniera analoga alla fonte classica, l'opera piranesiana, restituisce attraverso una sezione orizzontale<sup>64</sup> l'impianto planimetrico interno di ciascuna fabbrica del Campo. Tuttavia, la scelta di trattare indistintamente, ossia per mezzo di un tratto nero pieno, tutte le strutture rappresentate, conferisce ad ogni costruzione antica il valore di monumento, proprio per l'assenza dell'eccezione. Le piccole alterazioni nello spessore murario vanno interpretate infatti come volontarie variazioni dimensionali delle pareti nelle specifiche fabbriche rappresentate, allo stesso modo di quanto è stato appurato per la pianta marmorea.<sup>65</sup>

Nell'*Icnografia* è scomparsa perfino la distinzione della tonalità del tratto inciso che, nelle proposte ricostruttive dei 'nuovi frammenti' delle *Antichità*, permetteva di riconoscere la parte delle rovine esistente da quella ipotizzata (vedi figg. 19-22). La convenzione verrà ripresa piuttosto in un'altra opera archeologica, la citata *Pianta della Villa Adriana*, con la finalità di distinguere (ancora attraverso un *tratto marcato*

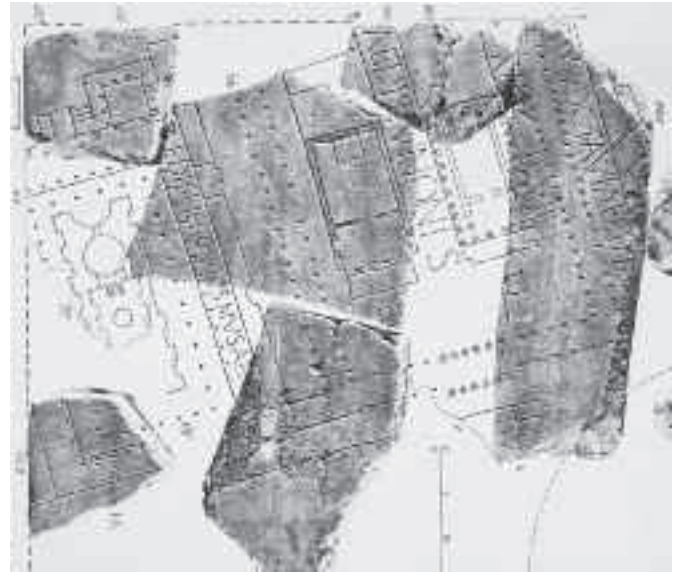
e uno più *leggero*) le strutture esistenti da quelle mancanti, i resti verificabili dalle ricostruzioni ipotetiche.<sup>66</sup> La scelta grafica assunta da Piranesi nel *Campo Marzio* non lascia così alcuno spazio allo scrupoloso atteggiamento filologico dimostrato nella produzione artistica precedente e successiva, rivelando piuttosto come nella nuova opera sia assente ogni rigore scientifico, esclusa qualsiasi forma di inibizione critica.

Nella definizione dei limiti riconosciuti per la zona del Campo, l'artista approfitta del carattere indefinito delle informazioni letterarie riportate dagli autori antichi, per raggiungere le proprie finalità. La volontà di evidenziare ad esempio lo spirito di *magnificenza* dei luoghi di Roma, lo spinge nella scelta di propendere per la più grande delle estensioni possibili riconosciute per l'area. Così la succitata notizia di Strabone, secondo il quale il sito occupato dal Campo avrebbe trovato un confine solo nei limiti imposti dalla natura, legittima l'autore a scartare l'opinione del Donati, che aveva escluso - a ragione - la zona esterna alla mura al di là della porta Flaminia,<sup>67</sup> permettendogli di considerare quella parte di suolo pianeggiante compreso tra le colline e il fiume, così come indicato nelle Tavv. III e IV (figg. 25-26). Ma ciò non basta. Rispetto alle piante precedenti, nell'*Icnografia*, Piranesi sembra trasgredire lo stesso giudizio di Strabone, occupando tutta l'area del Campo Vaticano, al di là del Tevere, spingendosi oltre gli stessi colli, la cui sommità è adesso dominata da costruzioni antiche, riuscendo così a superare senza difficoltà quei ripidi scoscendimenti accuratamente raffigurati nella *Scenographia Collium Hortulorum...*, in basso della Tav. III (fig. 25).

Sovrapponendo l'*Icnografia* sulla *Nuova Pianta* di Nolli (fig. 37),<sup>68</sup> è più facile comprendere quanto la zona del Campo individuata da Piranesi, ecceda rispetto ai limiti reali del sito storico. Secondo la Topografia di Roma antica, con '*Campus Martius*' si intendeva genericamente tutta la pianura all'esterno delle Mura Severiane, compresa tra il Campidoglio a sud, la curva del Tevere a ovest, le estreme pendici del Quirinale e del Pincio a est e a nord.<sup>69</sup> La denominazione veniva attribuita in maniera estensiva a tutta l'area indicata come Regio VII e IX (rispettivamente *Via Lata* e *Circus Flaminius*), secondo la suddivisione dell'Urbe in *quattordici regioni augustee*,<sup>70</sup> sebbene non vi appartenessero la zona ad est della via Flaminia, né la parte meridionale della stessa pianura, cioè i *prata Flaminia*, il



35/ Particolare della Nuova Pianta di Nolli. Si noti la convenzione grafica utilizzata per distinguere il tessuto minore della emergenze architettoniche



36/ Particolare Forma Urbis severiana. Si noti la convenzione grafica utilizzata per distinguere il tessuto minore della emergenze architettoniche

successivamente detta 'in Circo Flaminio', dal nome della costruzione principale ivi realizzata.<sup>71</sup> L'estensione dell'intervento piranesiano, oltre alla porzione effettiva del Campo Marzio, interessa invece quella parte della città di Roma attualmente occupata dai quartieri 'Prati' e 'Borgo', dall'area di S. Pietro, fino al ciglio del Colle Vaticano, compreso tutto il quartiere 'Flaminio'.<sup>72</sup>

Il limite fisico delle Mura Aureliane, che nell'antichità restringeva lo sviluppo reale del Campo all'interno della perimetrazione urbana,<sup>73</sup> è abilmente dissimulato nella pianta, per mezzo di un tratteggio sottile, indicato con l'iscrizione *signa moenium aurelianensium* (vedi - più avanti - fig. 42 in basso a dx in prossimità del Ponte Elio), che ne individua debolmente il tracciato, ma ne esclude immediatamente il valore di confine (fig. 37, linea puntinata viola). L'effetto di mimetizzazione è del tutto intenzionale, se si considera che il tratto di Mura Severiane riportato nella *Incognografia*, qui denominate *Moenia Urbis priora Aurelianensibus*, è rappresentato meticolosamente, indicando lo spessore murario, la presenza delle torri, di cui si intuisce la forma in base alla sezione (semicilindrica o retta), e tutte le porte presenti in questo tratto di cinta, per ciascuna delle quali è riferito il

nome (fig. 37, in viola scuro - tratto continuo).

La presenza di scritte, necessarie per illustrare la denominazione delle fabbriche antiche, dei percorsi, il nome dei colli o di qualunque altro elemento significativo della rappresentazione, deriva dall'osservazione diretta della *Nuova Pianta*, più che dalla *Forma Urbis*, dove le iscrizioni si limitano a costituire delle didascalie esplicative destinate quasi esclusivamente alle strutture monumentali.<sup>74</sup>

Dall'elaborato nolliano provengono inoltre tutte quelle informazioni topografiche, assenti nella fonte classica, meticolosamente riportate nell'*Incognografia*. Mediante l'incisione di un tratteggio irregolare discontinuo, per lo più analogo a quello utilizzato dal geometra, Piranesi suggerisce il perimetro e la conformazione planimetrica di ogni colle, avendo cura di mostrare le principali variazioni altimetriche ed ogni cambiamento orografico repentino attraverso l'infittimento del tratto inciso (cfr. figg. 38-39; fig. 40).<sup>75</sup>

Sulla base della *Nuova Pianta*, Piranesi è in grado di tracciare l'andamento del Tevere, riproponendone il percorso nella propria planimetria (fig. 37). Dalla sovrapposizione delle due piante si nota tuttavia come il fiume in parte si sviluppi oltre il corso segnato nell'elaborato nolliano, in quella





37/ Elaborazione grafica indicante la sovrapposizione della Icnografia sulla Nuova Pianta – Si noti: la linea puntinata viola per indicare il percorso delle mura aureliane, quella continua per quelle severiane; la campitura in azzurro per individuare il percorso del Tevere, mentre in rosso sono stati segnati i capisaldi di riferimento.

zona a nord di Roma, in cui l'artista aveva ipotizzato potesse espandersi l'area del Campo Marzio (come individuato nelle precedenti Tavv. I-III-IV, figg. 24-25-26 ma anche nella Tav. XXXVIII delle *Antichità*, fig. 6). Con ogni probabilità, le informazioni necessarie alla rappresentazione del tratto di Tevere non segnato dal geometra comasco, sono state ricavate da un'altra carta, la *Pianta del corso del Tevere e sue adiacenze dallo sbocco della Nera fino al Mare*, alla cui realizzazione Piranesi aveva avuto modo di partecipare, fornendo il suo personale contributo grafico. Al nostro si devono infatti alcuni degli inserti vedutistici e decorativi incisi all'acquaforte, presenti nell'elaborato.<sup>76</sup> La mappa era stata realizzata nel 1744 dal figlio di Giambattista Nolli, Carlo, che l'aveva incisa su quattro rami a partire da un disegno originale eseguito da Andrea Chiesa e Bernardo Gambarini. I due ingegneri erano stati incaricati dal Papa Benedetto XIV di studiare sistematicamente l'intero corso del Tevere, dalla sorgente fino alla foce, con lo scopo di prevenire il pericolo di straripamenti e comprenderne le possibilità di navigazione.<sup>77</sup>

Analogo alla *Nuova Pianta* è il tratto continuo e irregolare impiegato da Piranesi per indicare il fiume nell'*Incognografia* (cfr. figg. 41 - 42). In questo caso, però, la convenzione grafica è utilizzata dall'artista anche per individuare genericamente la presenza di tutti gli specchi d'acqua idealmente esistenti nella città antica. Grazie alla tipologia del segno inciso e per mezzo di didascalie esplicative che di volta in volta specificano la destinazione di questi bacini artificiali, distinguendoli in *Stagnum*, *Lacus*, *Natatio* o *Naumachia*, siamo così in grado di riconoscere nella pianta tutte le forme che avrebbe assunto l'acqua nell'antica Roma, secondo la mente creativa dell'artista (fig. 43).

La ricostruzione di queste vasche, di questi laghi, degli stagni disegnati da Piranesi nel *Campo Marzio*, non si basa tuttavia sul riscontro effettivo di resti antichi, che possano in qualche modo avallare le composizioni. Piuttosto questi progetti nascono dall'idea monumentale che l'architetto aveva dell'architettura romana e dal bisogno di ricollegare a quel periodo storico, i trionfi dell'architettura a lui contemporanea. È rilevante a tal proposito sottolineare l'interesse che il Nostro aveva mostrato, nella sua opera *Prima Parte di Architettura e Prospettiva*, per i due principali esponenti attivi a Roma e in Italia nel Settecento: Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli.



38/ Particolare della Nuova Pianta di Nolli. Si noti la convenzione grafica impiegata per indicare l'orografia del terreno



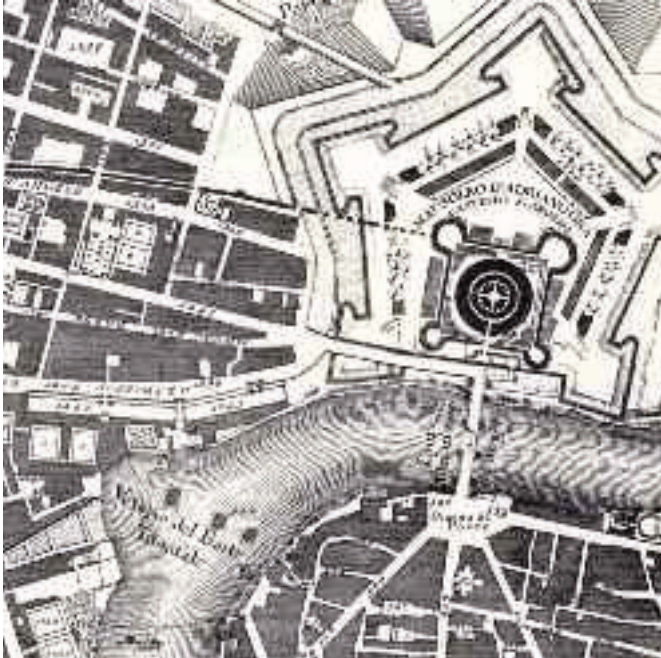
39/ Particolare della Incognografia del Campo Marzio. Si noti la convenzione grafica impiegata per indicare l'orografia del terreno



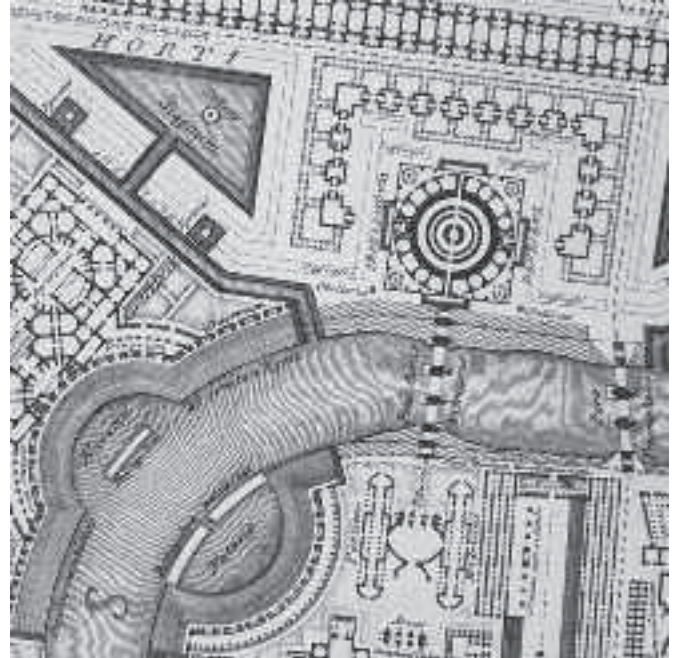


40/ Elaborazione grafica dell'Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis con l'indicazione dell'orografia





41/ Particolare della Nuova Pianta di Nolli. Si noti la convenzione grafica impiegata per indicare i corsi d'acqua



42/ Particolare della *Incognografia del Campo*. Si noti la convenzione grafica impiegata per indicare i corsi d'acqua, i canali, le vasche, i laghi artificiali e le piscine

Nella lettera di dedica a Nicola Giobbe, l'impresario attraverso il quale il giovane veneziano poté entrare in contatto con le due personalità, è evidente l'influenza esercitata sulla sua opera, quando scrive: «e qui Signore poichè de' benefizj, che mi avete fatti si fa menzione, non finirò questa lettera senza ricordarvi con infinito mio piacere della amicizia che per vostro mezzo ho acquistata delli due chiarissimi Architetti dell'età nostra Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli; il merito de' quali, come sarà abbastanza alla posterità comprovato dalle insigni Opere che hanno fatto; e della Fontana di Trevi principalmente, che ora il primo sta per finire, e del Porto, e Lazzaretto d'Ancona testé terminati per opera dell'altro; così vano sarebbe che io mi estendessi nelle loro lodi: in quanto a me io non lascerò di dire che la cognizione che di loro ho avuto non è stata il menomo degli avvantaggi che Voi mi avete procurati, e che io ho con l'esperienza riconosciuti di mio non ordinario profitto».<sup>78</sup> Le costruzioni citate rappresentano due poli di attrazione per Piranesi,<sup>79</sup> le sole opere che al suo tempo riuscivano a reggere il confronto con

le realizzazioni degli antichi romani.<sup>80</sup>

Dell'architettura di Salvi, il nostro ebbe modo di apprezzare l'«artificiosità naturale» delle cascate, delle rocce, delle rovine,<sup>81</sup> come la stessa disposizione della vasca in prossimità del fronte di un palazzo colossale, abilmente articolato da nicchie e statue monumentali. La Fontana di Trevi identifica infatti pienamente la *visione in grande* piranesiana, poiché è concepita come un'opera d'arte totale, dal significato polifonico, insieme di Reggia, Arco Trionfale, Tempio e *scænae frons* teatrale, che assembla la spazialità antica con motivi rinascimentali e barocchi.<sup>82</sup> Oltre che nelle *Vedute di Roma*, l'opera è stata rappresentata tra l'altro nell'inserto vedutistico della *pianta piccola* di Roma (inciso come sappiamo proprio da Piranesi e Carlo Nolli), e posta come sfondo di una ideale visione prospettica, ottenuta dall'accostamento fantastico con altre magnificenze architettoniche della città moderna (fig. 9 in basso a dx).

Del porto di Ancona, e del suo Lazzaretto, il veneziano dovette ammirare il carattere architettonico, ingegneristico e





43/ Elaborazione grafica dell'Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis con l'indicazione del corso del Tevere, dei canali e degli specchi d'acqua

idraulico che al contempo connotava la costruzione; aspetti di cui il giovane Piranesi si era ben nutrito nel Magistrato alle Acque insieme allo zio Lucchesi.<sup>83</sup>

Da questo punto di vista, le sue origini giocarono un ruolo fondamentale nella concezione immaginaria del *Campo Marzio*. In una celebre espressione di Robert Adam - solitamente citata per sottolineare il parere negativo che lo scozzese ebbe di Piranesi - appare evidente quanto la Laguna continuasse a restare presente nella mente dell'artista: «le sue idee sull'eloquio sono così mal organizzate, le sue espressioni talmente furiose e fantastiche, che tutto quello che si può ricavare da lui è qualche informazione su Venezia».<sup>84</sup>

Come se il Tevere fosse il Canal Grande, diversi canali si dipartono dal suo corso, per alimentare con le proprie acque gli stagni, i laghi o le naumachie, mentre più di una *Natatio* articola l'andamento curvilineo del fiume, attraverso improvvise dilatazioni delle rive (fig. 43), idealmente regolarizzate in specifiche forme geometrie, per mezzo di imponenti opere di ingegneria idraulica (cfr. figg. 41 e 42). L'articolazione degli impianti planimetrici riporta alla mente quei progetti architettonici concepiti dal genio piranesiano nei rami del *Ponte Magnifico*, del *Porto Antico*, ma anche nel frontespizio del quarto volume delle *Antichità*, in parte accomunati da grandiosi portici con gradinate bagnate dalle acque. Il parallelismo tra Roma e Venezia è adesso basato sul riferimento diretto ad un altro grande architetto assunto a modello per Piranesi: Andrea Palladio.<sup>85</sup> Un referente al quale rivolgersi in seguito anche quando si verificherà per il Nostro l'opportunità di svolgere il ruolo di architetto nel progetto di Santa Maria del Priorato.<sup>86</sup>

Un ulteriore sguardo alla disposizione dei corsi d'acqua artificiali nell'*Incognita*<sup>87</sup> ci permette di introdurre un altro tema - di cui avremo modo di discutere più avanti - che attribuisce al Tevere, ed in generale alla presenza dell'acqua a Roma, un valore prettamente simbolico. L'esistenza del fiume in città aveva contribuito nel tempo a stabilire un «gemellaggio» - meno personale del precedente<sup>88</sup> - tra Roma e l'Egitto, proprio attraverso l'associazione del Tevere al Nilo.<sup>89</sup> Come è noto, il legame tra le due culture trova origine già in età romana, quando la civiltà nord africana divenne una delle più importanti *Province* dell'Impero, ma è destinato a rimanere ininterrotto anche dopo la sua caduta. Lo stesso Michelangelo aveva scelto di collocare ai lati della

statua della Dea Roma, sotto la scalinata del Palazzo Senatorio in Campidoglio, due grandi statue raffiguranti i fiumi Nilo e Tevere (identificabili rispettivamente attraverso l'inserimento di una sfigge e di una lupa), entrambe connotate dalla presenza di due cornucopie, simbolo di abbondanza.<sup>90</sup> L'esempio, a conferma dell'esistenza di una tesi iconologica, dimostra come il richiamo alla civiltà medio-orientale abbia avuto a Roma un'influenza continua. Ad accomunare le diverse fasi di rinascita della cultura egiziana, è l'idea di sacralità, dovuta ai temi mortuari e sepolcrali, che identificano principalmente le manifestazioni artistiche riferite all'antico Egitto.<sup>91</sup> In linea dunque con la tradizione neo-egizia dei riferimenti funerari, Piranesi sceglie di definire i confini di un'area sacra circoscrivendo il *Sepulcrum* e del *Bustum Hadrianii* proprio attraverso l'uso dei canali (figg. 42 - 43), le cui acque assumono così il valore di fecondità e di rinascita a partire dalla morte. Non deve essere casuale pertanto la scelta di assegnare, ad ogni tratto di questi canali, il nome di *Euripus*, termine che in origine era il nome dello stretto di Eubea, ma che passò poi ad indicare, per antonomasia un braccio di mare o un canale scoperto che consente il deflusso delle acque.<sup>92</sup> Il riferimento assume qui un'accezione ancora squisitamente simbolica: l'incostanza delle correnti nello stretto d'acqua è associato da Socrate alle convinzioni dei sapienti sulla volatilità della realtà e dell'argomentare:

«E a questo proposito, quelli che sogliono disputare con discorsi *antinomici* sai che finiscono per credere di esser diventati i più sapienti di tutti e di aver capito, essi soli, che non vi è niente di vero né di saldo né nelle cose né nei ragionamenti, e che tutte le cose esistenti, proprio come nell'*Euripo*, vanno su e giù senza fermarsi, neppure un istante».<sup>93</sup>

È questa l'idea che ha guidato la composizione piranesiana nella definizione del perimetro dell'area di Adriano, più che la volontà di ricostruire il percorso effettivo dell'*Euripus*, che eppure dovette esistere in altre zone di Roma, come in quella che fu l'area effettiva del Campo Marzio. Abbiamo notizia infatti della presenza in età romana di un canale - così denominato - nella parte più prossima all'attuale Corso Vittorio Emanuele, caratterizzato da un percorso, in parte parallelo alla strada moderna, che partiva dallo *Stagnum Agrippae* per confluire nel Tevere quasi in corrispondenza del *Ponte Elio* (fig. 44).<sup>94</sup>

Assecondando i criteri dell'*ars topiaria* romana, l'architetto





44/ Elaborazione grafica della Pianta del Campo Marzio occidentale (F. Coarelli). Si noti in azzurro la presenza dell'Euripus e dello Stagnum Agrippae

è in grado di strutturare poi il paesaggio antropizzato, dando forma e disegno a quel “suolo” del Campo che Strabone vuole «esser stato sempre ricoperto d'erba», ancor prima che vi si costruisse edificio.<sup>95</sup> L'idea, già nell'antichità, era quella di creare una nuova grande area monumentale ricca di parchi e giardini, concepita come un 'grande polmone verde'.<sup>96</sup> Le indicazioni *Prata*, *Horti* o *Viridarium* vengono dunque in nostro aiuto nella comprensione della rappresentazione, così come le scritte *Ambulationes inter platanos* o *inter ciipressos*, e ancora *cursus inter platanos* o *platani cum buxetis*, ci permettono di distinguere le essenze arboree utilizzate per delimitare le architetture o descrivere appunto i camminamenti che danno forma ai giardini della città antica (fig. 45).

Le convenzioni grafiche impiegate da Piranesi in questa circostanza, differiscono da quelle messe in atto nella carta di Nolli sostanzialmente nelle modalità di rappresentazione degli alberi (fig. 46). Il veneziano, a differenza del comasco, esclude nell'*Icnografia* del Campo la possibilità di raffigu-

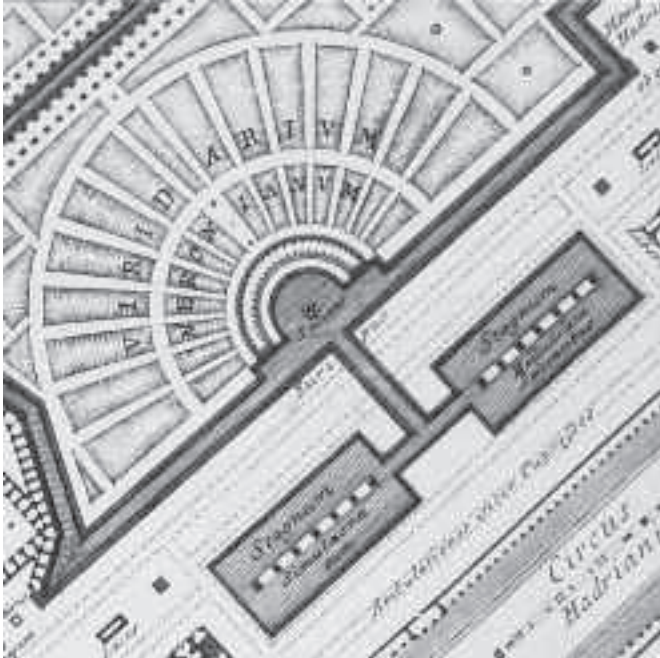
rare le piante in vista prospettica a volo d'uccello, limitandosi ad indicare gli alberi o gli arbusti con un doppio tratteggio, dentro il quale poter inserire le didascalie relative alle varie essenze (fig. 45 e fig. 47, i prati sono indicati in verde chiaro, mentre gli alberi in verde scuro).<sup>97</sup> L'influenza di Nolli sarà evidente invece nell'*Icnografia della Villa Adriana* (figg. 32-33), dove Francesco, sulla base delle indicazioni che il padre aveva segnato nel disegno preparatorio per l'incisione, rappresenta gli alberi come se fossero visti dall'alto, riportando perfino l'ombra di ciascun chioma sul terreno, proprio come aveva fatto il comasco.

Queste prime considerazioni sull'*Icnografia* del Campo Marzio, ci danno un'idea di quanto la ricostruzione della città antica si allontani dall'applicazione di un metodo scientifico nelle operazioni di restituzione. Per orientare il suo sguardo nella rappresentazione, l'osservatore è spinto dal desiderio di cercare dei punti di riferimento nelle strutture del passato, al fine di distinguere ciò che effettivamente si era conservato dell'antica Roma nella seconda metà del Settecento, da quanto è stato ipotizzato dall'artista.

La soluzione alla questione è suggerita in realtà dallo stesso Piranesi, proprio all'interno dell'opera. Nella tav. II, la *Scenographia Campi Martii* - di cui parleremo in dettaglio nel paragrafo successivo - l'autore rappresenta l'area del Campo riportando esclusivamente le rovine di età romana esistenti al suo tempo, mentre il resto della pianura appare 'depurato' dalle tracce della città medievale e moderna (fig. 48).

Tra i capisaldi topograficamente certi, siamo in grado così di riconoscere i *Mausolei di Adriano* e *Augusto*, il *Pantheon*, l'impianto del *Circus Agonalis* nella spazialità di piazza Navona, i *Teatri di Pompeo* e di *Marcello*, i *ponti Elio* e *Milvio*, ma anche quelli di *Cestio* e *Fabricio*, che collegano l'isola Tiberina alla riva destra e sinistra del fiume. Provando a segnare sull'*Icnografia* questi elementi, si comprende ancor di più lo smarrimento che si avverte percorrendo con lo sguardo questa «ideale città»<sup>98</sup> (fig. 37). Ciò che solitamente è visto come una grandiosa testimonianza del passato, sembra perdersi qui nella *magnificenza* della ricostruzione.

Un'osservazione più scrupolosa della *Scenographia* piranesiana, ci induce a credere che le informazioni archeologiche fornite dall'elaborato siano le stesse che l'artista aveva suggerito in pianta, in quella *Parte del Campo Marzio* rappresentata nella tav. II delle *Antichità* (fig. 10). Entrambe le incisioni adoperano l'espedito della *tabula rasa*, ma ciò



45/ Particolare della *Incognografia del Campo*. Si noti la convenzione grafica impiegata per indicare il 'verde', distinto in prato e alberi.



46/ Particolare della *Nuova Pianta di Nolli*. Si noti la convenzione grafica impiegata per indicare il 'verde', orti, aiuole e gli alberi.

che resta della città antica è immaginato, nella nuova opera, in un'ideale vista dall'alto. La necessità di superare i limiti del precedente elaborato, redatto sui dettami della rappresentazione della *Roma antica* nolliana, impone adesso a Piranesi, l'uso nell'*Incognografia* dei pezzi della *Forma Urbis*. Perfino le mura della città romana non sembrano porre più alcun limite alla ricostruzione, smaterializzando in quest'area il proprio tracciato. Come aveva premesso già nelle *Antichità*, la nuova pianta della città antica, o almeno la parte del Campo che il nostro aveva scelto di ricostruire, sarebbe stata realizzata «sulla scorta [...] de' frammenti dell'*antica Incognografia* di Roma», oltre che dalle informazioni scaturite - come detto - dalla lettura «degli antichi Scrittori» e dall'osservazione «degli odierni avanzi delle antiche fabbriche». <sup>99</sup> Era comunque la prima volta che il posizionamento dei pezzi sulla cartografia di Roma sarebbe avvenuto sulla base di uno strumento scientifico, esatto per accuratezza e corrispondenza fedele al dato topografico reale. Si presentava così per Piranesi l'occasione per verificare e mettere in discussione le scelte nolliane relative alle tracce della città

antica, in funzione della fonte classica. Nella tavola XVI del *Campo Marzio*, il nuovo archeologo giustappone a tal fine le due fonti di riferimento, nel tentativo di dimostrare come la delineazione dell'area si sia basata sull'adozione di un metodo ancor più rigoroso di quello adottato dal celebre geometra (fig. 49). In continuità con le *Antichità* e secondo le medesime convenzioni grafiche, Piranesi rappresenta alcuni frammenti della pianta marmorea (non a caso gli stessi che figurino già nella citata Tav. II dell'opera precedente, fig. 10) scegliendo però di disporre adesso - «sullo stesso piano» - parte della *Nuova Pianta*. In uno stralcio della cartografia moderna, l'autore riporta nella fig. I della Tavola l'*Ichnographia vicinia reliquiarum Theatri Pompejani*, per confrontarla con i resti della stessa fabbrica rappresentati in uno dei *Fragmentum veteris Ichnographia marmorea Urbis*, ivi riprodotto nella fig. II.

Confrontando i frammenti raffigurati da Piranesi, nella tavola XVI del *Campo Marzio* e nei precedenti elaborati del 1756 (figg. 10-11-12-13), con le fabbriche rappresentate nell'*Ichnographia*, è possibile dedurre quali siano state le scelte





47/ Elaborazione grafica dell'Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis con l'indicazione sistema degli Horti, dei prata (in verde chiaro) e degli alberi (in verde scuro)



48/ *Scenographia Campi Martii (dal Campo Marzio - Tav. II)*

fatte dall'incisore in merito al ri-disegno dei pezzi nella pianta e quali i criteri seguiti per il posizionamento degli stessi nella topografia.<sup>100</sup> La sovrapposizione dell'*Incografia* sulla pianta di *Roma Antica* elaborata da Guglielmo Gatti può aiutarci in tal senso nella comprensione del montaggio piranesiano (fig. 50). Nell'immagine sono stati segnati in giallo tutti i frammenti della fonte classica riconosciuti nell'opera dell'artista, mentre il rettangolo in rosso è quello individuato dall'archeologo romano sulla carta di base, che indica l'area di Roma rappresentata nella *Forma Urbis* e quindi l'originaria estensione della pianta nella sua collocazione sulla parete del *Templum Pacis* (fig. 30). Dall'elaborato si evince come l'ubicazione dei dati proposta da Piranesi rientri solo in parte all'interno del perimetro segnato da Gatti, ma è chiaro che tale considerazione non costituisce comunque una garanzia circa la corretta corrispondenza topografica dei lacerti marmorei con le fabbriche antiche. Esistono infatti solo tre casi, nella ricostruzione piranesiana della pianta marmorea all'interno dell'*Incografia*, che possono essere considerati più o meno attendibili dal punto di

vista storico per posizionamento e corrispondenza formale al modello severiano: il *Teatro di Pompeo*,<sup>101</sup> il *Teatro di Marcello* e il *Porticus Octaviae*. Lo dimostra il confronto con i risultati ottenuti dalle successive ricerche effettuate sulla *Forma Urbis*, che hanno confermato gli indirizzi suggeriti da Piranesi nelle scelte di assemblaggio e nella collocazione topografica dei pezzi in questione. Ma già in questa circostanza non sono assenti alcune varianti rispetto alla rappresentazione degli originali.

Nel caso del *Teatro di Pompeo*, se l'inserimento del pezzo nella cartografia della città antica è stato facilitato dall'elaborato nolliano, la restituzione della corretta forma semicircolare della cavea - ricavata dal relativo riferimento severiano - consente a Piranesi di correggere nell'*Incografia* (fig. 50 - A e fig. 51) l'errata ipotesi reintegrativa suggerita a suo avviso dal geometra nella *Nuova Pianta* (fig. 49, cfr. fig. 7).<sup>102</sup>

Sulla base delle indicazioni contenute sul lacerto lapideo, Piranesi ri-disegna nella pianta del Campo l'impianto del *Teatro*, aggiungendo però alcuni elementi del tutto inesi-





49/ Tavola XVI del Campo Marzio

stenti rispetto al pezzo originale. Tale ad esempio è l’inserimento del *Templum Veneris Victoris* o il gioco di nicchie contrapposte in prossimità del *Choragiù* (fig. 51). L’osservazione è particolarmente significativa se si tiene conto del fatto che la soluzione è in parte riproposta da Rodolfo Lanciani, il quale mantiene (con un’altra conformazione) l’aggiunta dell’*Aedis Veneris* (fig. 52).<sup>103</sup>

La complessa articolazione piranesiana del *Porticus Pompejane* nasce dalla reiterazione e dall’alternanza su ciascuna ala di una serie di ambienti diversi, conformati sulla base delle informazioni suggerite nel breve tratto iniziale del portico inciso nel frammento (cfr. figg. 49 e 51). Ma l’area centrale del complesso pompeiano, in cui è inserito il *Porticus Corinthia Cn. Octavij* (fig. 51) risulta già del tutto immaginaria. Nell’assemblaggio, infatti, Piranesi non tiene conto dell’altro lacerto marmoreo, da lui stesso identificato correttamente come *Hecatostylum* e riprodotto nella tav. XVI insieme al frammento del Teatro (rispetto al quale tuttavia appare fuori scala; fig. 49, cfr. fram. II-V), che definisce l’esatta disposizione del sistema porticato, secondo quanto stabilito dalle successive ricerche sulla *Forma Urbis* (fig. 52 e fig. 53).<sup>104</sup>

La ricostruzione del *Teatro di Marcello*, costituisce invece l’esempio più eclatante della “confutazione” dell’elaborato nolliano da parte del ‘Piranesi archeologo’. Quanto detto in precedenza circa l’arbitraria integrazione dei resti del Teatro ad anfiteatro ipotizzata dal celebre geometra (fig. 15), trova conferma adesso nella rappresentazione dei frammenti severiani all’interno della pianta del Campo (fig. 50-B). I pezzi erano stati accuratamente assemblati nella Tav. II delle *Antichità*<sup>105</sup> (part. fig. 16), ma solo adesso venivano integrati tra loro nell’*Incognita* (fig. 54).

La disposizione nella cartografia e la conformazione della fabbrica antica sono state riproposte nelle ricostruzioni eseguite da Rodolfo Lanciani, prima (fig. 55),<sup>106</sup> e successivamente da Guglielmo Gatti (fig. 56),<sup>107</sup> nelle quale è possibile riscontrare l’esatto posizionamento anche per le strutture del *Porticus Octaviae*, da Piranesi rappresentato come frammento III nella figura 49 (vedi anche fig.50-B).

Nel maggiore dei pezzi riprodotti nella tavola XVI, (fram. VI - fig. 49), l’artista riconosce invece i portici del *Saepta Iulia*, confortato dalla presenza delle tre lettere «[...]*LIA*» (come è possibile leggere nel frammento più piccolo disposto in alto a destra), che egli completa proprio in *[IU]*LIA**.<sup>108</sup> Tuttavia nell’*Incognita* l’incisore sceglie di omettere l’indicazione in quella parte del portico reintegrata per inserirla arbitrariamente all’interno delle due corti dei rettangoli minori<sup>109</sup> (fig. 57 e fig. 50-C). Della ricostruzione devono aver tenuto conto i successivi studi sulla pianta marmorea, se perfino Lanciani e Hulsen ripropongono gli stessi pezzi in questa zona del Campo (fig. 58), effettivamente interessata in



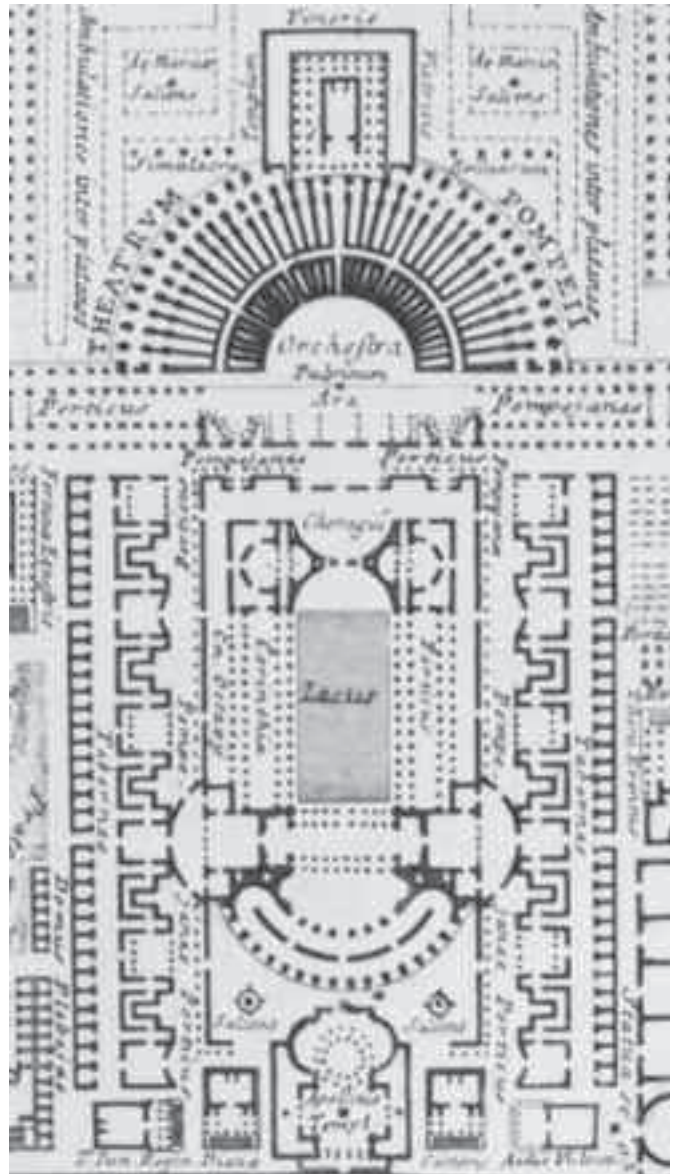
50/ Elaborazione grafica indicante la sovrapposizione della *Iconografia* sulla *Pianta di Roma antica* di *Guglielmo Gatti* nella quale è stata riportata l'area della città romana compresa nella *Forma Urbis severiana* (da noi indicata mediante la linea puntinata rossa)



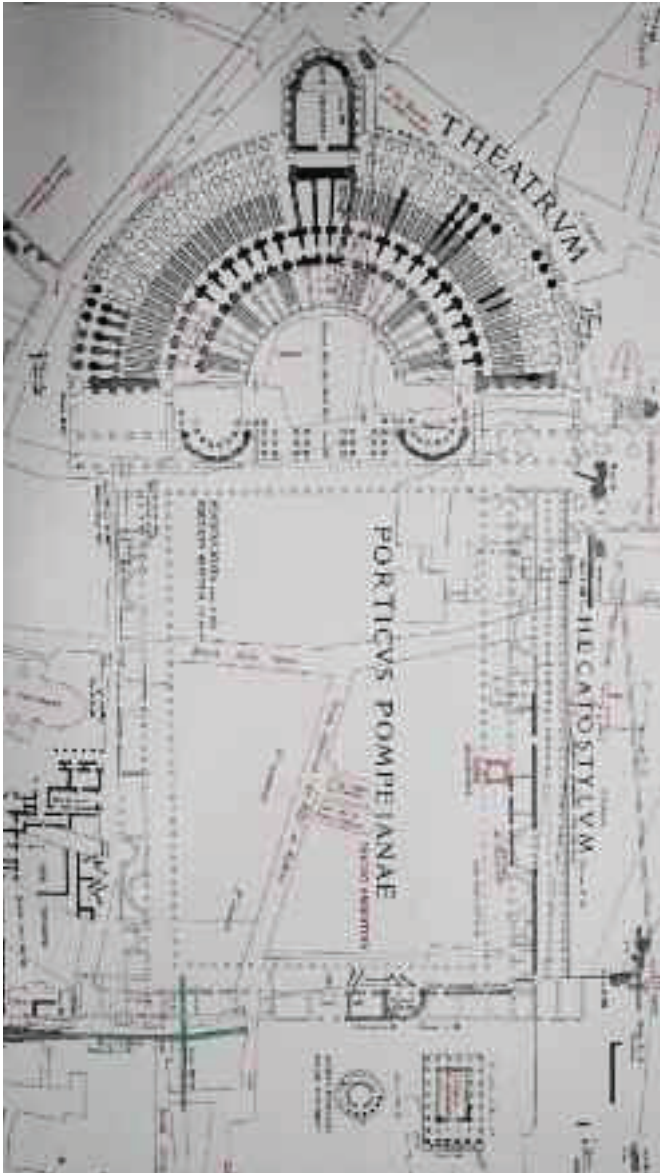
passato proprio dai *Saepta*.<sup>110</sup> Oggi sappiamo che il frammento in questione è stato identificato in un altro contesto della città antica, e l'iscrizione completata in *[AEMI]LLIA*, ad indicare il *Porticus Aemilia*<sup>111</sup> (fig. 59).

All'area che fu prossima ai *Saepta Iulia* appartengono piuttosto, secondo Guglielmo Gatti, i frammenti che Piranesi ha rappresentato in alto a destra nella Tav. XVI (fram. VII; fig. 49) e con il n. 36 in basso a sinistra nella Tav. II delle *Antichità* (fig. 10). L'archeologo romano rivisitando le interpretazioni di Hulsen (1903) e di Lundstrom (1929) riconosce nei due frammenti rispettivamente i resti del *Serapeum* e quelli del tempio *Delta*, il cui nome «può essere derivato semplicemente dalla pianta dell'edificio, oppure può aver avuto origini dal delta del Nilo se si ammette una connessione col prossimo santuario delle divinità egizie» (fig. 60).<sup>112</sup> A noi interessa sottolineare l'uso improprio del secondo lacerto all'interno dell'*Incografia*. Nonostante infatti i primi montaggi piranesiani della pianta severiana muovano dalla volontà di restituire la "forma" ipotetica della città antica, presto gli esiti della ricostruzione riveleranno le vere finalità dell'artista. L'operazione condotta da Piranesi in questo caso è del tutto consapevole e non può essere interpretata come un errore nel posizionamento del dato storico di cui era a disposizione. Lo stesso elemento, non solo è stato riproposto nella pianta del Campo in più di un'occasione, ma appare inoltre modificato rispetto all'originale, come a voler dimostrare l'uso che si può fare in età moderna di una fonte antica (fig. 50 - D, E ed F). Il primo esempio è costituito dal *Sepulcrum Cnei Domitii Calvinii*<sup>113</sup> (fig. 50-D, fig. 61). L'autore, riconoscendo anch'egli nell'architettura rappresentata sul frammento un carattere riconducibile alla cultura egiziana, ricollega la pianta triangolare del tempio Delta con quella di un sepolcro dallo sviluppo piramidale. L'aggiunta delle due scalinate poste ai lati dell'impianto, permette invece di concepire la costruzione come disposta su un podio rialzato.

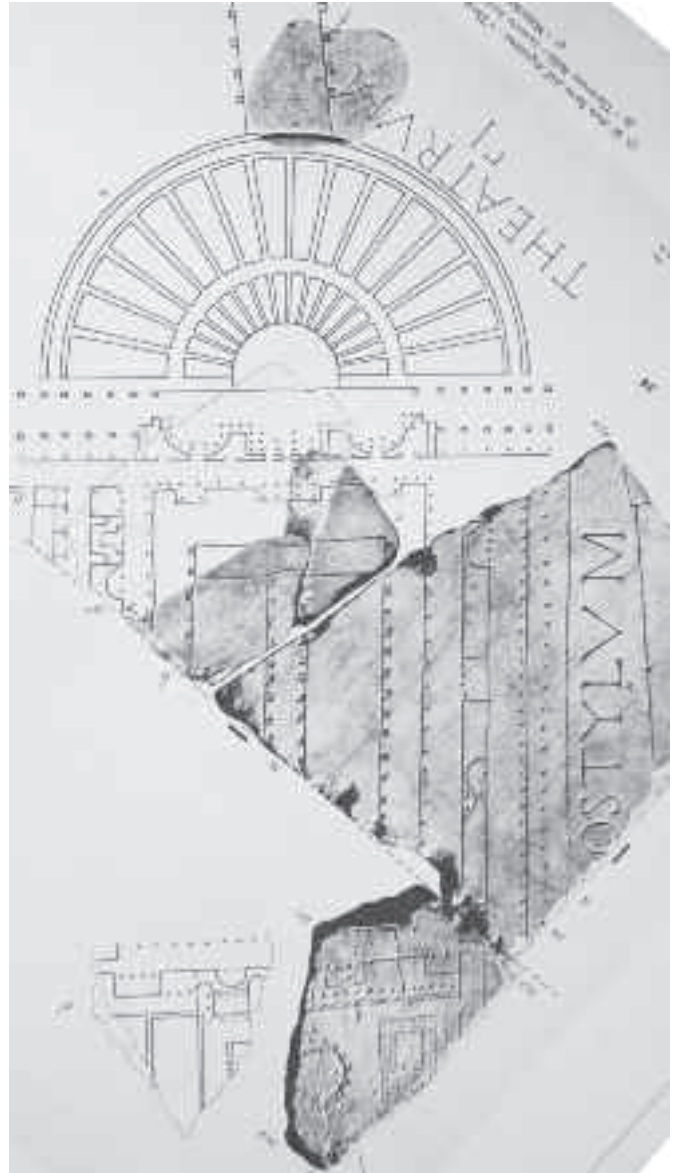
Nel *Sepulcrum Agrippae* (fig. 50-E; fig. 62), la riproposizione del frammento al centro della composizione resta fedele all'originale, ma il colonnato è stato raddoppiato a costituire un portico caratterizzato dalla presenza di un muro continuo interno, interrotto solo da due aperture per lato. Della composizione torneremo a parlare più avanti nella trattazione, per comprendere quale siano le ragioni che hanno spinto Piranesi ad inserire i tre semicerchi nel perimetro



51/ Particolare dell'*Incografia* del Campo relativo all'area del Teatro di Pompeo

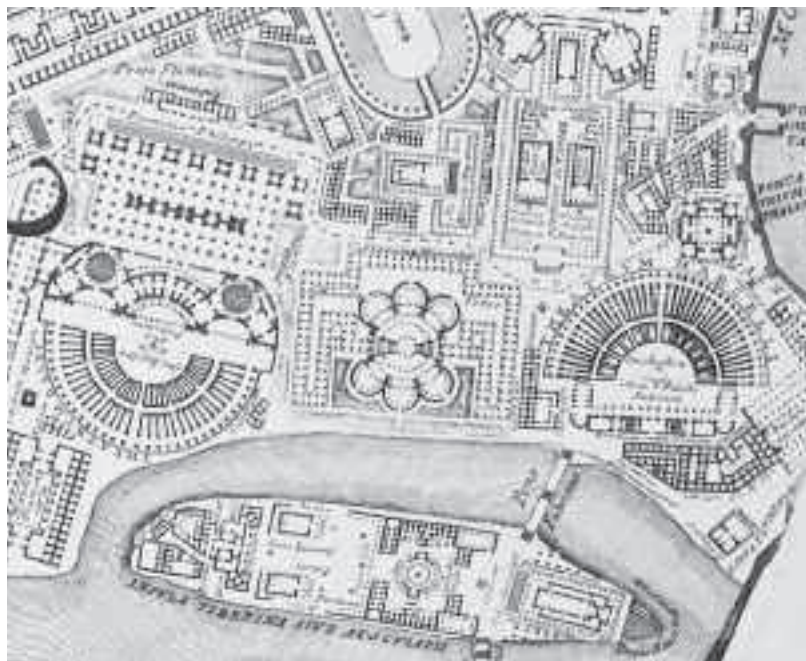


52/ Particolare della Pianta di Roma di Rodolfo Lanciani relativo all'area del Teatro di Pompeo



53/ Particolare della pianta di Roma antica secondo la ricomposizione dei frammenti della Forma Urbis ad opera di Gatti, relativo all'area del Teatro di Pompeo





54/ Particolare dell'Icnografia del Campo relativo all'area del Teatro di Marcello, del Teatro di Balbo e del Porticus Octaviae



55/ Particolare della Pianta di Roma di Rodolfo Lanciani relativo all'area del Teatro di Marcello, del Teatro di Balbo e del Porticus Octaviae  
(unione ed elaborazione grafica delle Tavv. 21-28 di Lanciani)



56/ Particolare della pianta di Roma antica secondo la ricomposizione dei frammenti della Forma Urbis ad opera di Gatti, relativo all'area del Teatro di Marcello e del Porticus Octaviae

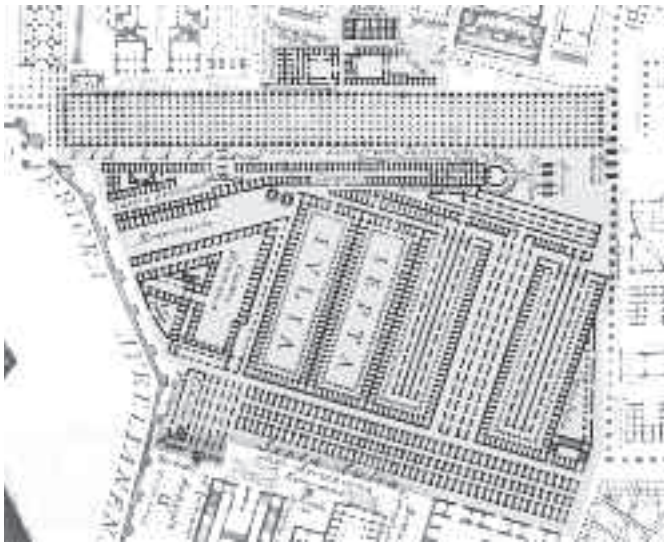
dell'impianto.

Nel terzo caso, il tempio è stato duplicato e specchiato rispetto ad uno degli assi di simmetria che struttura il *Porticus Neronianae* (fig. 50-F; fig. 63) e appare in parte alterato dall'inserimento di setti angolari e pilastri, posti in sostituzione del colonnato.

Un'operazione analoga viene effettuata nell'*Incografia* sulla scorta di un altro frammento, rappresentato con il n.° 27 della Tav. IV delle *Antichità* (da noi riportato in fig. 12 e adesso nel particolare in fig. 64). In questa circostanza l'artista estrapola dal contesto originario esclusivamente la struttura principale, scartando volontariamente tutto il tessuto minore. L'edificio porticato, posto nella parte in basso del lacerto lapideo, viene poi inserito – dopo essere stato duplicato - all'interno di una nuova composizione simmetrica, il *Porticus Milliarienses ab Aureliano ornatae*, definendo così la zona centrale del complesso degli *Horti Salustiani*.<sup>114</sup> La conformazione originaria della costruzione romana, nell'insieme del tutto artefatta all'interno della sistemazione piranesiana, rimane comunque inalterata nel dettaglio, con-

servando il duplice colonnato e i setti murari continui, quest'ultimi semplicemente interrotti da un'apertura centrale (fig. 50-G e fig. 66).

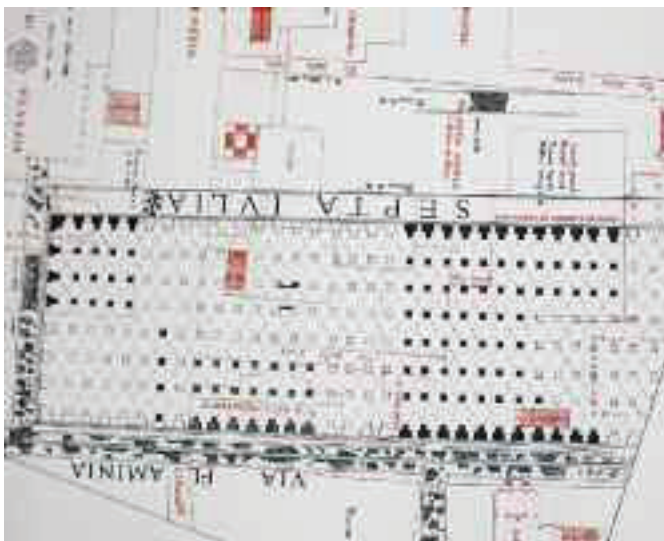
Secondo quanto è stato possibile dedurre dal confronto tra la pianta marmorea e i risultati delle indagini archeologiche condotte nel secolo scorso, il frammento, identificato con il n.° 11-f dallo *Stanford Digital Forma Urbis Romae Project* (fig. 65),<sup>115</sup> individua una zona della città antica, posta tra il colle Viminale e il Cispio, caratterizzata dalla presenza di una strada (un tratto del *Vicus Patricius*, oggi via Urbana), da alcune case ad atrio, e da una struttura semi-privata, utilizzata probabilmente come sede di una delle tante corporazione (professionali o religiose) di Roma.<sup>116</sup> Rimane incerta invece la destinazione della struttura porticata, sebbene sia stata suggerita una diversa ipotesi per l'interpretazione della doppia fila di punti e per le tre fasce a 'C' poste al centro dell'impianto, identificate rispettivamente in un doppio filare di alberi (piuttosto che colonnati) e in tre file di siepi o di pergolato (piuttosto che in setti murari continui).<sup>117</sup> Il particolare è piuttosto significativo, perché dimostrerebbe l'uso



57/ Particolare dell'Incognografia del Campo relativo all'area dei Saepta Julia



59/ Particolare della pianta di Roma antica secondo la ricomposizione dei frammenti della Forma Urbis ad opera di Gatti, relativo all'area del Porticus Aemilia



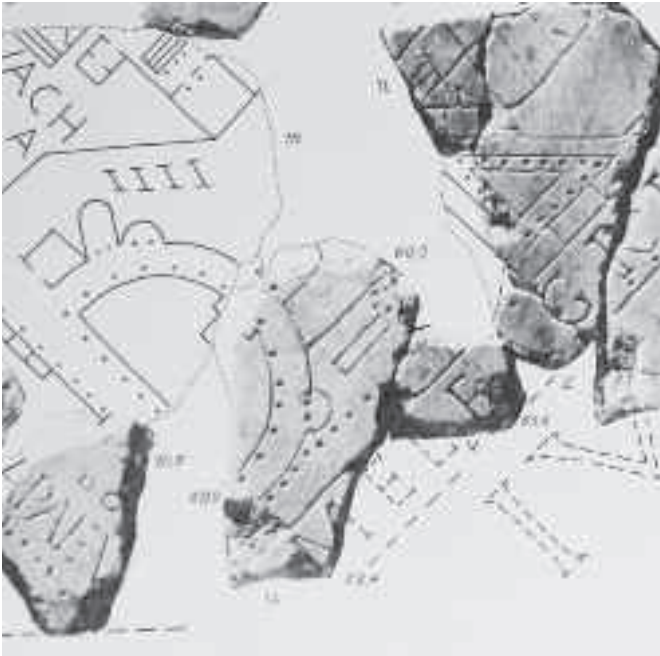
58/ Particolare della Pianta di Roma di Rodolfo Lanciani relativo all'area dei Saepta Julia

nella *Forma Urbis* di una convenzione grafica per indicare il 'verde', simile a quello che Piranesi avrebbe adottato nell'*Incognografia*.

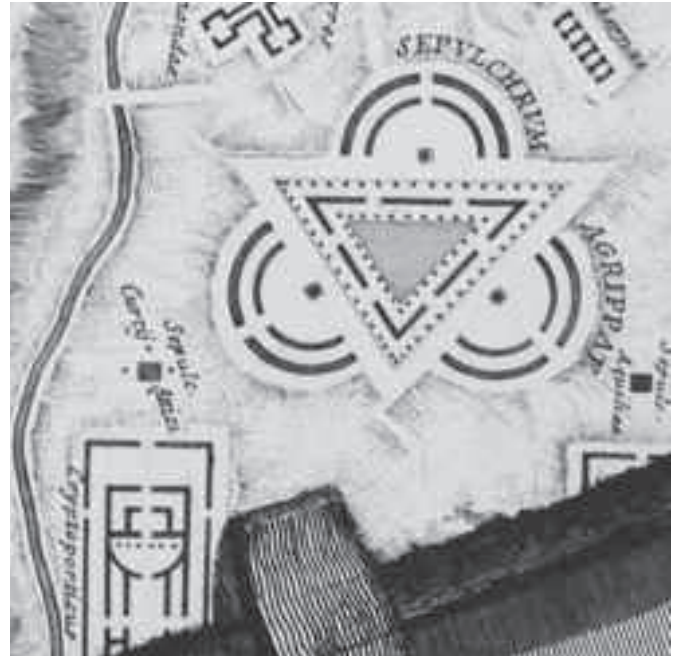
A questo e ad un altro frammento della pianta di marmo, deve essere ricollegata l'idea piranesiana che struttura la composizione del *Lavacrum Publicum* (fig. 50-H e fig. 67). Nonostante gli esiti del "ri-disegno" si allontanino dal punto di partenza iniziale, anche il secondo lacerto, indicato con il n.° 64 della Tav. II delle *Antichità*, (fig. 10, in basso a dx, qui fig. 68), può essere assunto come prototipo di riferimento. Ancora una volta, nella selezione degli elementi dalla fonte, l'artista propende per la scelta di riprodurre una struttura monumentale a discapito delle fabbriche minori. Ma quel che sorprende in questo caso è la complessità con cui Piranesi rielabora i dati di partenza. L'articolazione planimetrica dei setti murari è frutto infatti di una serie di operazioni progettuali eseguite contemporaneamente sullo stesso oggetto, che viene adesso 'duplicato', 'riflesso' e 'sovrapposto', dopo aver subito una doppia 'riduzione di scala'. La struttura labirintica<sup>118</sup> della composizione potrebbe essere ricondotta alla tradizione massonica, componente più volte riconosciuta nella produzione artistica piranesiana.

Come sappiamo, il pezzo originale in realtà dovette appar-

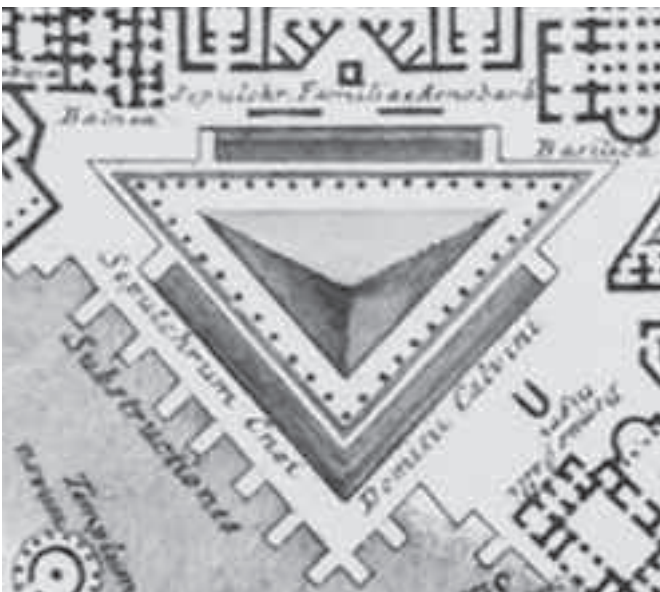




60/ Particolare della pianta di Roma antica secondo la ricomposizione dei frammenti della Forma Urbis ad opera di Gatti, relativo all'area del tempio Delta



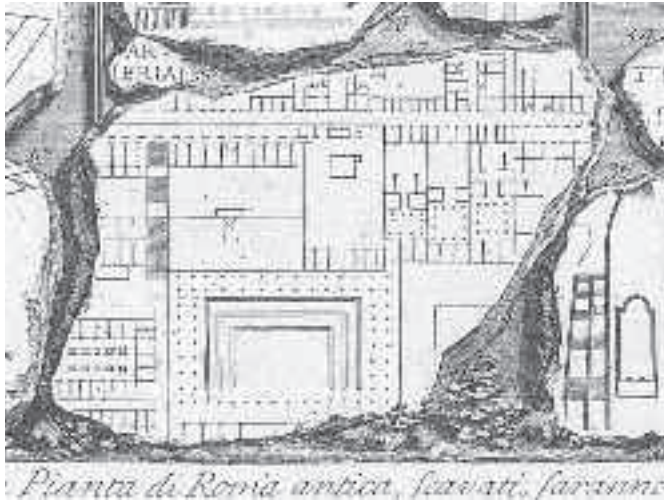
62/ Particolare dell'Incografia del Campo relativo all'area del Sepulcrum Agrippae



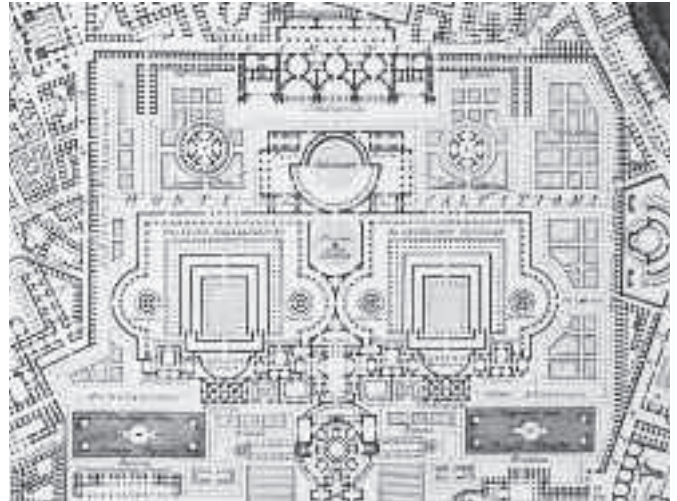
61/ Particolare dell'Incografia del Campo relativo all'area del Sepulcrum Cnei Domitii Calvinii



63/ Particolare dell'Incografia del Campo relativo all'area Porticus Neronianae



64/ Particolare del frammento n.27 della Tav. IV delle Antichità (tomo I)



66/ Particolare dell'Icnografia del Campo relativo all'area del Porticus Milliarienses ab Aureliano ornatae (nel complesso degli Horti Salustiani)



65/ Particolare della pianta di Roma antica secondo la ricomposizione dei frammenti della Forma Urbis ad opera di Gatti. Fotografia del frammento n.° 11-f secondo la numerazione dello Stanford Digital Forma Urbis Romae Project



67/ Particolare dell'Icnografia del Campo relativo all'area del Lavacrum Publicum



tenere al *Templum Divi Claudii*, il cui impianto ci è noto grazie ad un'integrazione grafica ottenuta mediante un disegno rinascimentale di un frammento ormai scomparso (fig. 69).<sup>119</sup>

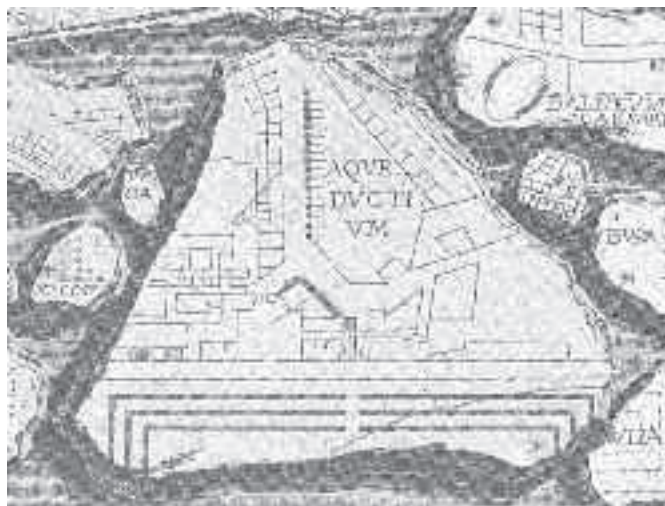
Con ogni probabilità, l'osservazione della porzione del la-certo lapideo di cui Piranesi era a disposizione (fig. 68), spinse l'artista ad adottare nell'*Icnografia* la stessa conven-zione grafica utilizzata nella *Forma Urbis* per indicare la presenza di un acquedotto, come si apprende dal confronto tra l'estremità superiore del frammento, in corrispondenza dell'iscrizione *Acqueductum*, e la figura 57, nella quale sull'estremità destra (in verticale) è riprodotta una linea trat-teggiata<sup>120</sup> indicante l'*Arcus Ductus Aquae Virginis*.

Sulla base di un altro disegno rinascimentale (fig. 71)<sup>121</sup>, un piccolo frammento riprodotto in basso a sinistra nella Tavola II della *Antichità* n.° 27 (fig. 70) è assunto come modello di base per la ricostruzione del *Viridarium Lucii*<sup>122</sup> (fig. 50-I e fig. 72). Le modifiche apportate dall'artista alle fabbriche antiche rappresentate nella fonte di riferimento, tendono ad evidenziare il carattere monumentale della struttura, in primo luogo attraverso l'accrescimento degli originali rap-porti dimensionali, ma anche mediante l'inserimento di nuovi elementi, quali colonnati, specchi d'acqua, aiuole a prato e filari di alberi perimetrali, tutti organizzati assecon-dando un rigido principio di simmetria, infranto volutamente dal taglio casuale della lastra.

Appena sopra il *Viridarium Lucii*, sempre in prossimità del bordo esterno della tavola, Piranesi inserisce in un nuovo contesto un'altra fabbrica estrapolata da un frammento rap-presentato con il n.° 40 nella Tav. III delle *Antichità* (fig. 11, terza colonna al centro), immaginandone la funzione di *crip-toporticus* (vedi fig. 62 in basso a sx; fig. 50-L).

Rispetto a questo caso, nel ridisegnare il frammento n. 10 della tavola III (fig. 11, in basso a sx) Piranesi sceglie di in-tegrare la porzione mancante del pezzo aggiungendo una terza campata alla composizione. Il nuovo impianto, conce-pito come un *nymphaeum*, è distinto ancora dall'originale anche a seguito dell'inserimento di due scale circolari all'interno della muratura e di un colonnato nella parte poste-riore del complesso<sup>123</sup> (fig. 50-M).

Una variante è ottenuta a partire dallo stesso riferimento, nella rappresentazione nel *Sepulchra Familiae Domitiorum*, dove le tre nicchie semicircolari sono intervallate da altre due rettangolari, mentre in dettaglio è possibile notare l'in-



68/ Particolare del frammento n. 64 della Tav. II delle Antichità (tomo I)



69/ Particolare della pianta di Roma antica secondo la ricomposizione dei frammenti della Forma Urbis ad opera di Gatti (Tav. XVI)





70/ Particolare del frammento n. 27 della Tav. II delle Antichità (Tomo I)



71/ Disegno rinascimentale riprodotto un frammento della Forma Urbis (Tav. III, Cod. Vat. Lat. 3439 - Fo 14 r. da Gatti-Cozza-Carettoni)

serimento di una nuova struttura alle spalle del fronte absidato (fig. 50-N).

Il tema delle absidi affiancate, riscontrabili ad esempio nel lacerto rappresentato al n.° 15 tav. II (fig. 10, al centro a sx) e in quello al n. 2 tav. IV delle *Antichità* (fig. 12, in alto a sx), costituisce il prototipo di partenza per diverse composizioni piranesiane presenti nell'*Icnografia*. Le operazioni progettuali, effettuate in questa circostanza dall'artista sulla base del pezzo originale, determinano: variazioni di scala, riflessioni secondo un asse di simmetria e addizioni di nuovi elementi (quali colonne binate o setti murari), come avviene nel caso del *Balnea Veneris* (fig. 50-O), ma anche in corrispondenza del *Porticus Neronianae* (negli *Horti Neroriani*) o disposti a semiciclo negli *Horti Agrippinae* (fig. 50-P) in prossimità della *Natatio* sul Tevere (fig. 50-Q).

Ad eccezione dei due *teatri* e del *portico di Ottavia*, quanto fin qui analizzato a proposito della *Forma Urbis* dimostra l'uso creativo della fonte classica all'interno dell'*Icnografia*. I frammenti selezionati da Piranesi, impiegati direttamente

o concepiti come base per l'articolazione di alcune delle strutture del Campo, trasgrediscono i criteri di ricostruzione filologica, sia - nel primo caso - per l'erroneo posizionamento nella topografia della città romana, sia - nel secondo - per le conformazioni immaginarie assunte dalle fabbriche antiche, che si discostano nettamente dal dato oggettivo di partenza

Se l'inesatta ubicazione dei pezzi all'interno della cartografia (come nel caso dei *Saepta Iulia*) è ascrivibile alla condizione pionieristica della ricerca archeologica nella seconda metà del Settecento, sarà la carica visionaria dell'artista che lo spingerà, nelle nuove composizioni, «a superare di slancio i limiti della realtà storica e a progettare il passato in funzione del presente».<sup>124</sup> Ma la scelta di certo è consapevole. Lo dimostrano i criteri di 'selezione' delle informazioni inerti esclusivamente alle strutture monumentali (sia all'interno del singolo documento che nella scelta stessa dei pezzi da utilizzare), la conseguente 'omissione' di alcuni elementi della rappresentazione marmorea, la 'reiterazione' volonta

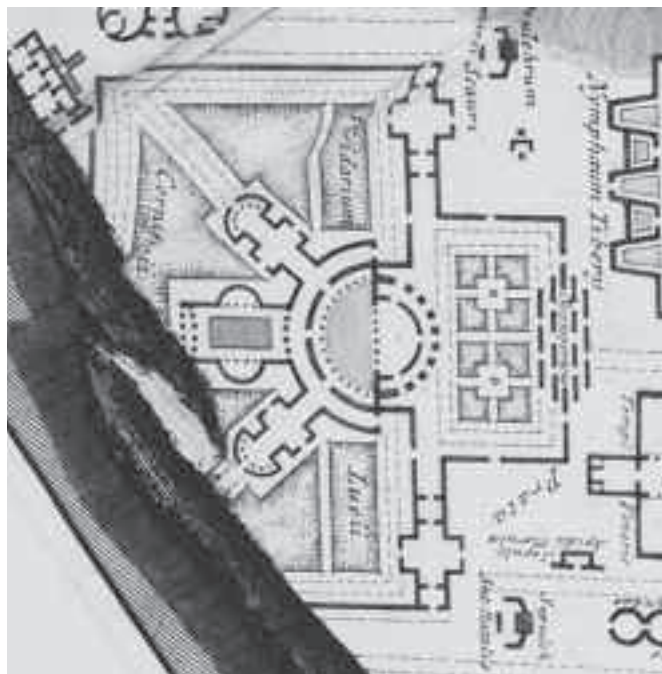
ria di un medesimo frammento<sup>125</sup> e la 'trans-formazione' del modello di riferimento.

Ulteriori 'integrazioni' immaginarie di fabbriche antiche saranno eseguite dall'artista a partire dai dati contenuti in un'altra fonte cartografica. La rielaborazione della *pianta Bufalini* ad opera di Nolli,<sup>126</sup> permette a Piranesi di ricavare una serie di informazioni icnografiche, relative principalmente alla rappresentazione di alcune strutture non riprodotte nel maggiore degli elaborati nolliani. Le costruzioni antiche, segnate dal cartografo cinquecentesco, sarebbero state fagocitate infatti dall'espansione urbana della città moderna.<sup>127</sup> Per comodità di trattazione, tuttavia, le modalità di elaborazione del *documento*, saranno affrontate dettagliatamente nei paragrafi successivi. Dall'elaborato dovettero derivare anche alcune considerazioni sulle convenzioni grafiche utilizzate dal nostro nella redazione della pianta del Campo. Come ad esempio il tratteggiato impiegato per indicare la presenza di un acquedotto (nello specifico *Acquae Virginis*), che giustifica la semplificazione del segno corrispondente, dedotto dal modello severiano (fig. 65).

Nonostante la pianta del *Campo Marzio* segni un notevole salto di qualità, sia dal punto di vista dottrinario che culturale rispetto alle precedenti piante «di genere»,<sup>128</sup> l'aggancio con la tradizione -come vedremo nel paragrafo successivo, - sarà comunque evidente.<sup>129</sup>

La scelta icnografica, scaturita dall'osservazione delle autorevoli fonti esaminate, non è sufficiente infatti a determinare una soluzione di continuità con le *ricostruzioni ideali di Roma antica* realizzate a partire dal '500, delle quali piuttosto l'elaborato piranesiano sembra peraltro nutrirsi. L'*Iconografia* trasferirà 'sul piano' tutta una serie di informazioni topografiche contenute in diverse 'piante prospettiche' dell'*Urbe*, nel tentativo di dare obiettività scientifica, tramite i requisiti di accuratezza e misurabilità, a dati troppo poco fedeli, dal punto di vista filologico, per posizionamento e conformazione.

La risposta che Piranesi dava a Winckelmann e al pannello in questa circostanza resta comunque sostanziale. Nella scelta di *incidere* sul rame la pianta del Campo, immaginata come un ideale frammento lapideo, l'artista sembra «proporsi come un diretto continuatore e interprete di una fonte essenziale della romanità quale appariva la pianta marmorea, unico documento topografico autentico pervenuto dall'antichità».<sup>130</sup>



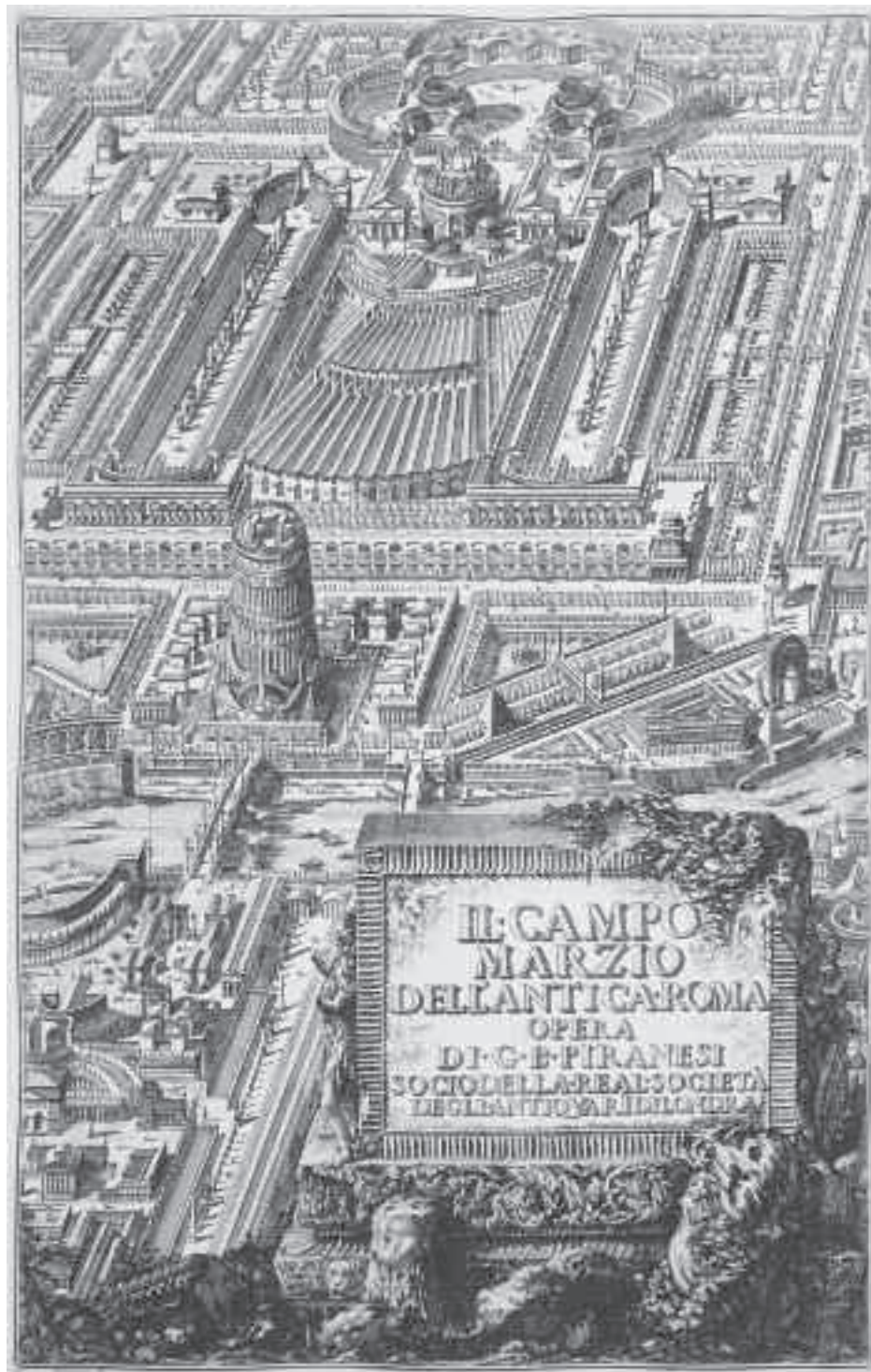
72/ Particolare dell'*Iconografia del Campo* relativo all'area del *Viridarium Lucii*

## 2.4 Due diverse Vedute

La duplice valenza *storica* e *visionaria* del *Campo Marzio*, evidenziata fin qui solo in parte nell'*Iconografia*, è annunciata dallo stesso Piranesi già nei primi elaborati del volume, mediante l'introduzione di un secondo *Frontespizio* (non numerato, vedi fig. 73), complementare al primo (fig. 1), che svela gli esiti figurativi della ricostruzione immaginaria di una parte della città antica, ancor prima di averne presentato l'impianto planimetrico di base. L'ambivalenza, suggerita implicitamente anche dalla scelta di utilizzare *due lingue diverse* in ciascuno dei frontespizi (il *latino* per il primo e l'*italiano* nel secondo), risulta più evidente se si contrappone, all'elaborato in questione, la succitata *Scenographia Campi Martii* (fig. 48), concepita dall'artista in maniera del tutto antitetica rispetto alla nuova veduta.

«Le due 'scenografie' - come ha acutamente osservato Focillon<sup>131</sup> - destinate l'una a presentare un insieme che consenta di cogliere d'un sol tratto i risultati delle sue ricerche nella loro globalità, l'altra a fornire punti di riferimento utili





73/ *Il Frontespizio del Campo Marzio*



alla ricognizione degli avanzi del Campo Marzio antico nella Roma moderna e alla ricostruzione propriamente detta», mettono definitivamente in discussione «il credito dato [fin qui] a Piranesi archeologo» nella redazione dell'opera esaminata.

Il confronto tra le due rappresentazioni permette inoltre di riconoscere nel *Campo Marzio* la coesistenza di due visioni della "città romana", riconducibili entrambe alle produzioni artistiche della precedente tradizione cartografica su *Roma antica*. La ricerca di un' *imago urbis* aveva comportato nel tempo la realizzazione di una moltitudine di piante, perlopiù prospettiche, genericamente distinguibili tra loro - per caratteristiche della composizione e finalità della rappresentazione - in due grandi categorie. Alle ricostruzioni ideali della città antica - vista come «uno scrigno [fitto] di monumenti» - sostanzialmente finalizzata all'esaltazione di una *magnificenza* passata o basata sul «mito cristallino dell'eternità», è possibile giustapporre piante *diradate* - caratterizzate da uno spazio desertico in cui galleggiano le *Mirabilia* - accomunabili in qualche caso al concetto antitetico di decadenza, ovvero all'«idea della morte e la malinconia struggente della rovina».<sup>132</sup>

Così, la *Scenographia*, da una parte, e il *II Frontespizio*, dall'altra, reinterpretano e ripropongono in nuova luce il dibattito antinomico affrontato nella rappresentazione dell'*Urbe* delineando i binari su cui si muove parallelamente la ricerca piranesiana: lo "scavo" nella *storia* della antica Roma e il *progetto* a partire dalle "tracce" che questa storia ha tramandato, dando prova al contempo dell'originario splendore e di un'avvenuta decadenza.

Sulla base di entrambi i modelli cartografici di riferimento - fonti che sostanziano anche graficamente le due rappresentazioni - siamo in grado di definire pertanto due diversi tipi di *Vedute* utilizzate per la raffigurazione delle singole antichità: le 'vedute ricostruttive' e le 'vedute di liberazione'. Nelle due vedute i principali resti di età romana presenti nel Campo verranno - allo stesso tempo - rispettivamente 're-integrati' all'interno di una nuova immagine compositiva o saranno 'spogliati' dalle aggiunte medievali e moderne per essere restituiti allo stato ipotetico di rudere.<sup>133</sup>

Nel caso delle 'vedute di liberazione', il procedimento logico impiegato nell'operazione di 'depurazione'<sup>134</sup> delle principali vestigia dell'antichità può essere interpretato

come un'applicazione specifica di un principio generale messo in atto dall'artista per la redazione della *pianta di Roma antica* nella tav. II delle *Antichità* (fig. 10) e - in una vista prospettica - proprio nella definizione della *Scenographia*. Qui, infatti, il criterio della ' *tabula rasa*' permette a Piranesi di immaginare l'area del Campo come un'immensa distesa di terra deserta occupata esclusivamente dai resti di età romana.

Gli effetti dell'azione distruttrice condotta dall'artista in questa occasione portano a risultati grafici riscontrabili già nella precedente rappresentazione di *Roma antica* delineata da Bonaventura van Overbeke e incisa da Mathys Pol nel 1708 (fig. 74),<sup>135</sup> esempio cartografico che è possibile ricondurre alla seconda categoria di piante urbane. Anche in questa raffigurazione, la città appare come una «radiografia dell'antichità», ossia il risultato di una rimozione quasi integrale di tutte le aggiunte e le superfetazioni successive all'epoca romana, dove «la storia medievale e moderna è cancellata come patina oscura e sopravvive soltanto nel suo ruolo distruttivo».<sup>136</sup> Ma «il segno della gloria e della magnificenza - osserva Marcello Fagiolo - consisterà [proprio] nella stessa interminabile agonia di queste "perpetue rovine"». L'epilogo del disastro è raccontato magistralmente dall'immagine e descritto come un monito perenne, un dramma che si svolge all'infinito, la "rappresentazione" - in basso nella scena - dell'atto finale in cui i Barbari appiccano il fuoco alla città.<sup>137</sup> *Quanta olim fuerit ruina docet*: il motto inciso nella pianta decreta dunque ai resti il compito di testimoniare la grandezza di Roma.

La volontà di adottare una 'veduta a volo d'uccello' per descrivere la città antica, trova però una differente applicazione nell'immagine piranesiana, che utilizza una prospettiva con una diversa inclinazione dell'angolo visuale e un punto di vista posto in posizione elevata, come presa da un colle. L'espedito permette all'artista di inquadrare l'area di Roma compresa tra il ponte Molle e l'isola Tiberina, secondo i limiti che egli stesso aveva ben definito nel testo e nelle relative piante topografiche (figg. 24-26). Attraverso la sovrapposizione ideale di un cartiglio e mediante l'introduzione di insieme di reperti antichi posti in primo piano, Piranesi esclude dalla scena il resto della città antica, concentrando l'attenzione unicamente sul Campo, al fine di evidenziare le grandi testimonianze archeologiche ivi ancora esistenti (fig. 48). La presenza delle ombre proiettate da que-



74/ Pianta di Roma antica di Bonaventura van Overbeke, incisione di Mathys Pol 1708

sti “scheletri della storia” sul piano vuoto riporta alla mente le immagini di una nuova silente classicità, quella delle metafisiche *Piazze d'Italia* dechirichiane.

Nella tavola Piranesi introduce due fasce laterali, allo scopo di incorniciare l'elaborato e presentare, come fossero incise su lastre marmoree, le specifiche legende relative alle due categorie di manufatti antichi, distinguendo le architetture individuate sullo sfondo nell'area del Campo, dai frammenti romani posti in primo piano. Agli stemmi araldici riprodotti sulle colonne nella pianta di van Overbeke, è possibile giustapporre il capitello inciso dall'artista e realizzato - come una ‘citazione’ - sulla scorta di un repertorio di *cose da*

*guerra*, che permette di riconoscere la figura di Piranesi all'interno di una *cultura antiquaria* risalente fino al Quattrocento. È in questo periodo che nasce, infatti, l'interesse per le rappresentazioni militari ricavate ad esempio dallo studio e dal rilievo della *colonna Traiana*, il cui registro figurativo ha nutrito una ricca tradizione iconografica, grazie anche agli autorevoli contributi di Amico Aspertini, Giuliano da Sangallo e Filarete, indirizzando la composizione moderna verso uno stile «all'antica», come quello adottato dalla cerchia romana di Raffaello.<sup>138</sup>

Nel caso specifico, ad esempio, la decorazione inserita nel capitello (fig. 48) ripropone il tema iconografico presente in



un disegno conservato al *The Pierpont Morgan Library* di New York, raffigurante un fregio con *Figura di Vittoria con palma, trofeo e candelabri* (fig. 75), eseguito da Piranesi sul modello di un precedente disegno del 1738 ad opera di Francesco Bianchini, che riproduce a sua volta un fregio antico (fig. 76).<sup>139</sup>

È la brama incontrollata per l' 'accumulazione', tipica della mentalità dell' antiquario, a spingere l' artista ad esporre la 'collezione' dei più cospicui avanzi reperiti nel Campo. Ma la scala dei frammenti riprodotti viene subito messa in discussione dalla presenza di alcune figure umane, immortalate nell'atto di misurare gli enormi lacerti o di scoprire sempre nuove testimonianze del passato. Una manifestazione eloquente - per dirlo con Calvesi - di quel *sublime del grandioso*, definito nel linguaggio kantiano "matematico", un atteggiamento che nasce dall' impossibilità per l' uomo di misurare le «cose immensamente più grandi di lui» ma che «proprio da questo confronto trae, con un senso attonito di contemplazione, la coraggiosa spinta ad una sfida o, nel caso di Piranesi, ad un' emulazione».<sup>140</sup> Le dimensioni estremamente ridotte di questi piccoli personaggi, le cui movenze ricordano gli studi sul corpo eseguiti in disegni preparatori dallo stesso Piranesi<sup>141</sup> (diversi se paragonati ai gesti vittoriosi delle immagini dello Juvarra),<sup>142</sup> stanno qui ad indicare inoltre l' impotenza dell' uomo nell' affrontare una lotta ad armi impari contro la forza distruttrice del tempo e della natura, la cui minaccia incombente è identificata nell' immagine dagli imponenti arbusti. Una vegetazione infestante che nelle 'vedute di liberazione' dei singoli monumenti del *Campo*, prima, e successivamente nelle immagini di *Villa Adriana*,<sup>143</sup> «assedia le costruzioni, ondeggia al di sopra delle volte, si insinua nelle fratture e protende rami, liane e festoni da tutte le aperture», restituendo alla natura le opere, seppur «immense» o «grandiose», dell' uomo.<sup>144</sup>

Come aveva promesso al suo amico scozzese,<sup>145</sup> l' artista inserisce ancora una volta il nome di Robert Adam in un lacerto di coronamento appartenuto al tempio di Antonino Pio (vedi legenda fig. 48). Tra gli altri resti, è possibile scorgere steli corrose e basamenti antichi, contenenti iscrizioni latine in attesa di uno studio epigrafico, mentre in basso porzioni di tubi plumbei necessari per l' adduzione delle acque sono state introdotte dall' artista per ricordare quelle capacità tecniche dei Romani tanto osannate nelle due opere precedenti, le *Antichità* e *Della Magnificenza*.



75/ *Figura di Vittoria con palma, trofeo e candelabri*. Disegno di Piranesi conservato al *The Pierpont Morgan Library* di New York



76/ *Fregio antico Del Palazzo de' Cesari*. Disegno di Francesco Bianchini del 1738



Un elemento fondamentale nella composizione è rappresentato dalla colonna coclide istoriata (realizzata sul modello della *Colonna Traiana*), il cui fregio spiraliforme continuo racconta le gesta di Marco Aurelio. Raffigurata nella sua interezza e in posizione verticale, la colonna sembra fare da contrappunto visivo al più grande degli obelischi egiziani qui riprodotti, quello di Psammetico II, che giace a terra disteso e spezzato, reclamando un'unità potenziale, in atto perduta (fig. 48). Il rapporto tra i due elementi è intenzionale (probabilmente così disposti in sostituzione delle colonne inserite ai lati nell'incisione del 1708 - fig. 74) e finalizzato all'esaltazione della *Magnificenza* dell'arte romana. Il 'carattere' massiccio e grandioso dell'arte egizia era destinato a "cadere" di fronte alla potenza di Roma, e l'*Urbe* era l'unico luogo dove la grandezza di questa civiltà avrebbe potuto trovare nuova vita.<sup>146</sup> L'obelisco era stato fatto trasportare in città dall'Egitto, per volontà di Augusto, il quale aveva scelto di collocarlo nell'area del Campo Marzio, come gnomone per il suo *Horologium* solare, antico strumento per il quale proprio Piranesi - come vedremo - suggerirà una sistemazione ipotetica all'interno di una 'veduta ricostruttiva'. Dopo il primo tentativo di montaggio ad opera di Sisto V e il successivo disseppellimento dei pezzi nel 1748 per volontà di papa Benedetto XIV, si era posto in quegli anni il problema di ri-collocare l'enorme reperto negli spazi della città moderna, operazione che sarebbe stata portata a termine solo tra il 1789 e il 1792, sotto il pontificato di Pio VI, con la sistemazione nell'odierna Piazza Monte Citorio, accanto alla Piazza Colonna, il luogo dove si trova appunto ancora oggi la Colonna di Marco Aurelio.

La presenza dei numerosi obelischi nella rappresentazione, assume comunque un significato simbolico. Come è stato osservato anche per altre produzioni artistiche piranesiane, «la colonna coclide rappresenta proprio la continuità tra l'obelisco e la colonna, tra l'Egitto e Roma».<sup>147</sup>

Gli sforzi fatti dalla letteratura critica per dimostrare «la mise en évidence d'une filiation d'Adrian à Piranèse, comme sur le sens de cet intérêt pour l'Égypte à l'époque moderne»,<sup>148</sup> trovano adesso conferma proprio nella definizione del *Bustum Hadriani*, del quale il *Il Frontespizio* ci restituisce una visione *colossale e babelica* (fig. 73).

Nella più grande delle *vedute ricostruttive*, (fig. 73, fig. 77-F) l'iconografia *pseudo-egiziana* ha giocato infatti un ruolo determinante nella composizione dell'insieme, sebbene la

ricostruzione del sito antico nasca dalla combinazione di fonti grafiche differenti, sapientemente assemblate dall'artista in un'unica *visione*.

Per il suo carattere *fitto e condensato*, la vista rimanda alla tradizione cartografica individuata nel primo genere di piante urbane, «carte antiche»<sup>149</sup> da cui prende le mosse la ricostruzione piranesiana. L'osservazione delle precedenti restituzioni di *Roma antica*, come quelle di Pirro Ligorio (1561, fig. 78), Stefano Du Pérac (1574, fig. 79), Mario Cartaro (1579, fig. 80) o Giacomo Lauro (1612-77, fig. 81),<sup>150</sup> permette a Piranesi di selezionare, all'interno del tessuto minore, esclusivamente gli elementi monumentali della città imperiale non più esistenti al suo tempo, secondo un procedimento analogo a quello messo in atto già dallo stesso artista nella scelta dei frammenti della *Forma Urbis*. Dalle 'piante di genere', provengono così ad esempio le informazioni relative alla disposizione degli *Horti Domitiae* e del *Circus Hadriani* alle spalle del Mausoleo di Adriano, la presenza di piramidi sepolcrali poste ai lati della tomba imperiale, ma anche l'inserimento di un volume compatto come basamento su cui impostare lo sviluppo della stessa *Mole Hadriani*, che viene adesso concepita quasi fosse una rivisitazione della Torre di Babele (fig. 73).

Il riferimento alla costruzione leggendaria è suggerito dall'artista mediante l'alterazione dei rapporti proporzionali della costruzione cilindrica, la cui elevazione appare notevolmente esasperata rispetto al diametro della circonferenza di base. Per suggellare il parallelismo con la Torre, Piranesi inserisce una 'doppia rampa di scale' sulla sommità del Mausoleo, restituendo così in una nuova immagine allegorica il velleitario tentativo di ascesa della civiltà antica verso il cielo, ossia verso la Verità e la Conoscenza. Il rimando simbolico risulta dunque più evidente nel *Frontespizio* che nelle fonti assunte come modello,<sup>151</sup> dove in più di un caso il sepolcro imperiale è coronato piuttosto da una cupola, ovvero dalla riproposizione ideale della sfera celeste sulla terra (figg. 79-80 e 81).

A spazzar via ogni dubbio residuo circa l'associazione del *Sepulcrum Hadriani* alla mitica Torre, è la somiglianza sorprendente della composizione piranesiana con le immagini delle città di Babilonia (figg. 82-85) e di Ninive (fig. 83), nelle vedute tratte dal *Turris Babel, sive Archontologia* (1679) di Athanasius Kircher, ma anche con la *Spectacula Babylonica* (fig. 84) dell'*Entwurf einer historischen Archi-*







78/ Particolare della Roma antica di Pirro Ligorio (1561)



80/ Particolare della Roma antica di Mario Cartaro (1579)

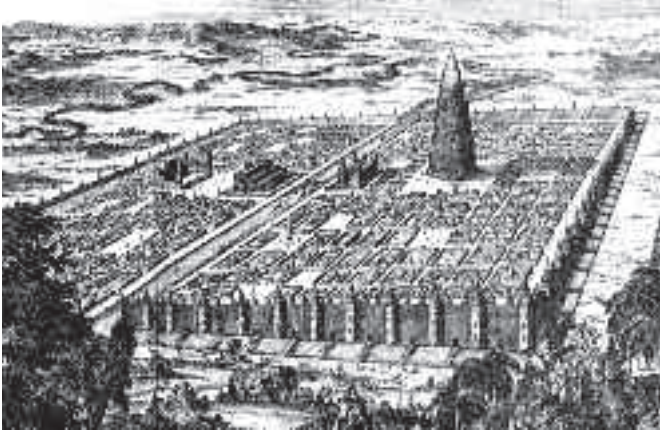


79/ Particolare della Roma antica di Stefano Du Pérac (1574)



81/ Particolare della Roma antica di Giacomo Lauro (1612-77)





82/ Veduta della città di Babilonia dal Turrus Babel sive Archontologia (1679) di Athanasius Kircher, incisione di Decker



83/ Veduta della città di Ninive dal Turrus Babel sive Archontologia (1679) di Athanasius Kircher, incisione di Decker

tektur (1721) di Fischer von Erlach.

Piranesi aveva avuto modo di consultare i testi del gesuita<sup>152</sup> durante gli studi effettuati nelle biblioteche dell'entourage Albani e non è un caso che il filosofo tedesco figurò tra gli autori esaminati per la redazione del *Campo Marzio*.<sup>153</sup> La scoperta di due fogli di schizzi autografi, conservati alla Pierpoint Morgan Library di New York, nei quali l'artista ha riprodotto una fitta serie di annotazioni e disegni tratti dall'*Enfwurff*, ci fornisce invece la prova evidente dell'influenza dell'architetto austriaco sulla produzione artistica piranesiana.<sup>154</sup>

Nella redazione del *Frontespizio* Piranesi ha potuto trarre tutti quegli elementi che Kircher aveva avuto cura di descrivere nei suoi testi e che, nello stesso volume, trovavano una rappresentazione grafica nelle immagini incise da Decker (figg. 82-83-85).<sup>155</sup> Ninive e Babilonia erano infatti le grandi città della Mesopotamia sorte in prossimità del luogo dove fu edificata la Torre, città delle quali veniva lodata la magnificenza per l'estensione e per le mirabili caratteristiche architettoniche. Nelle parole del gesuita, Ninive, in particolare, «richiedeva tre giorni per essere attraversata e aveva millecinquecento torri», mentre Babilonia, «città di una magnificenza quasi incredibile», era corredata di mura turrette, giardini pensili e due grandi palazzi, tra cui la nuova Torre edificata sulle rovine della mitica *Turrus Babel*.<sup>156</sup>

Da queste immagini deriva prima di tutto l'idea di definire l'area sacra<sup>157</sup> del *Bustum Hadriani* attraverso una figura

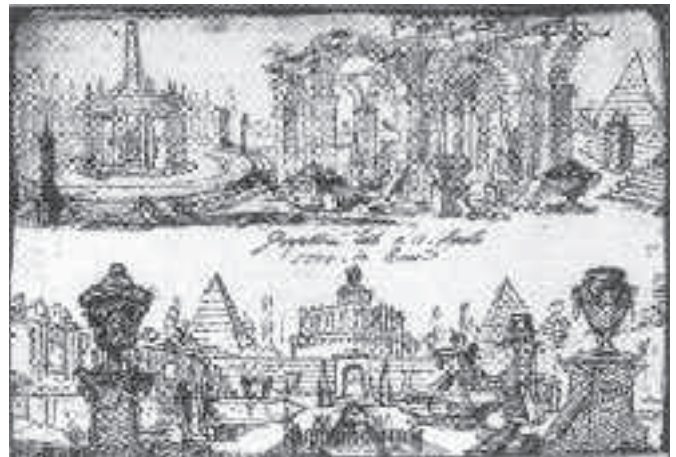
tregolare descritta per mezzo di un recinto (il cui perimetro è segnato in ogni vertice da un obelisco),<sup>158</sup> a sua volta delimitato da un canale d'acqua continuo, identificato nell'*Iconografia* con il nome di *Euripus*, di cui in precedenza abbiamo avuto modo di discutere (figg. 42-43).

L'analogia con Babilonia, è garantita ancora da altre corrispondenze nella ricostruzione piranesiana, come la presenza di due edifici principali, rappresentati qui dal *Sepulcrum* e dalla *Basilica*, o la sistemazione regolare di numerosi alberi perimetrali - in riferimento ai giardini della città mediorientale - prova evidente di un *disegno* del verde, che si serve in questo caso, in maniera non casuale, di una serie di cipressi per definire quelle *ambulationes* (indicate in maniera convenzionale in pianta) all'interno di una zona sepolcrale (figg. 46-47; cfr. fig. 73).

Confrontando ancora nel dettaglio l'elevazione del *Sepulcrum* rappresentato nel *Frontespizio* con l'altra vista di Babilonia dal *Turrus Babel* (fig. 85), è possibile notare come lo sviluppo altimetrico del Mausoleo imperiale assuma l'esatto aspetto della Torre, con le doppie rampe di scale convergenti, nei primi due ordini della costruzione, e la serie di arcate di sostegno sovrapposte e ascendenti, dal secondo livello fino alla sommità. L'edificio della *Basilica* appare piuttosto come una 'citazione' di una ronca di colonna (con scanalature giganti come nicchie), poggiato su un edificio a pianta centrica, mentre sulla sua sommità una serie di obelischi si dispongono lungo il suo perimetro esterno.



84/ *Spectacula Babylonica* dall'Entwurf einer historischen Architektur (1721) di Fischer von Erlach



86/ *Fantasia architettonica* di Filippo Juvarra



85/ *Babilonia vista da Kircher dal Turris Babel sive Archontologia* (1679) di Athanasius Kircher; incisione di Decker

La veduta di Ninive (fig. 83) permette a Piranesi di riprogettare la disposizione degli *Horti Domitiae* e del *Circus Hadriani* ricavata dall'osservazione delle succitate piante di *Roma antica* (figg. 78-79-80-81). Le due costruzioni di età romana, già affiancate nelle fonti cartografiche moderne, vengono adesso immaginate entrambe come circhi<sup>159</sup> (*Circus Domitiae* e *Circus Hadriani*) e quindi sistemati in maniera speculare rispetto ad un asse di simmetria che attraversa i due fuochi principali (il *Sepulcrum* e la *Basilica*). In maniera analoga alla rappresentazione fornita da Kircher, dove due edifici identici, dalle caratteristiche tipologiche riferibili ad un circo, sono disposti alle spalle di una torre, al di là della quale è inserita dalla parte opposta una fabbrica rettangolare con una corte circolare al centro (fig. 83). La collocazione e la conformazione di quest'ultima costruzione deve aver influenzato la composizione del *Porticus Hadriani*, ossia di quella struttura antistante il *Pons Aelius* nella ricostruzione piranesiana (figg. 73 e 77-F).

Una volta ideata la collocazione dei due circhi, Piranesi è in grado di posizionarli all'interno dell'area sacra sulla scorta di un altro dato cartografico, più attendibile dal punto di vista topografico: la rappresentazione delle *Vestigia del Circo di Adriano* riportata accuratamente nella Nuova Pianta per mezzo di un 'tratto chiaro', secondo la convenzione utilizzata nel caso di fabbriche antiche note 'per precedenti rilievi' (fig. 8).<sup>160</sup>

Simile allo *Spectacula Babylonica* (fig. 84) di Fischer von

Erlach, è invece il punto di vista da cui l'artista ha scelto di inquadrare la scena del *Frontespizio*. Come avviene nel modello per la città di Babilonia, l'area di Adriano è vista al di qua del fiume, ed è collegata alla sponda opposta per mezzo di un ponte. Ad animare entrambe le composizioni contribuisce la presenza di diverse barche (dall'aspetto allungato tipico delle gondole nell'immagine piranesiana), e di minuscole figure umane disposte sulle rive o in prossimità delle scale di approdo.

Ciò che distingue il *Frontespizio* dalla veduta a volo d'uccello della fonte precedente è l'uso di una prospettiva fortemente scorciata, impiegata ancora una volta allo scopo di concentrare l'attenzione esclusivamente su un'area specifica della ricostruzione, ma soprattutto per esaltare le caratteristiche compositive del nuovo impianto. Che la tavola manifesti la volontà di esporre un progetto è dunque evidente. La veduta, riconducibile quasi ad una 'pseudo-assonometria', è infatti la più adatta per la «trasmissione dei valori plastici»<sup>161</sup> di ciascuna delle singole architetture rappresentate. I volumi, non sovrapponendosi tra loro, possono così esibire il loro aspetto tridimensionale, sapientemente rimarcato dall'artista attraverso l'uso della luce (proveniente dal basso a sinistra) e delle ombre. Ne sono esempio i sepolcri piramidali, in cui una delle due facce è sempre illuminata, mentre l'altra completamente in ombra. La disposizione perfettamente speculare delle piramidi rispetto alla tomba imperiale ricorda un'altra *fantasia architetonica*, quella ideata in uno schizzo da Filippo Juvarra (fig. 86),<sup>163</sup> sebbene nell'immagine piranesiana il punto di vista dell'osservatore venga escluso per mostrare ciò che sta anche al di là della Mole Adriana.

Del tutto diversa rispetto al *Frontespizio*, è la 'veduta di liberazione' con cui l'artista sceglie di rappresentare il *Ponte Elio e il Mausoleo Adriano* (fig. 87). In questa circostanza Piranesi mette in risalto esclusivamente il soggetto principale, non più per mezzo della prospettiva centrale juvarriana, bensì attraverso l'applicazione del principio della 'scena per angolo',<sup>164</sup> ottenuta grazie alla diagonale del ponte antico che accompagna lo sguardo verso l'ingresso del Sepolcro. Per rimarcare il concetto, l'artista inserisce una serie di carri e di figure umane lungo il camminamento superiore, disponendoli in processione verso la tomba.

Nella veduta, l'osservatore non è più uno spettatore passivo, ma è immerso nello stesso spazio rappresentato,<sup>165</sup> come

fosse uno dei protagonisti che in più punti ravvivano inconsapevolmente la scena.

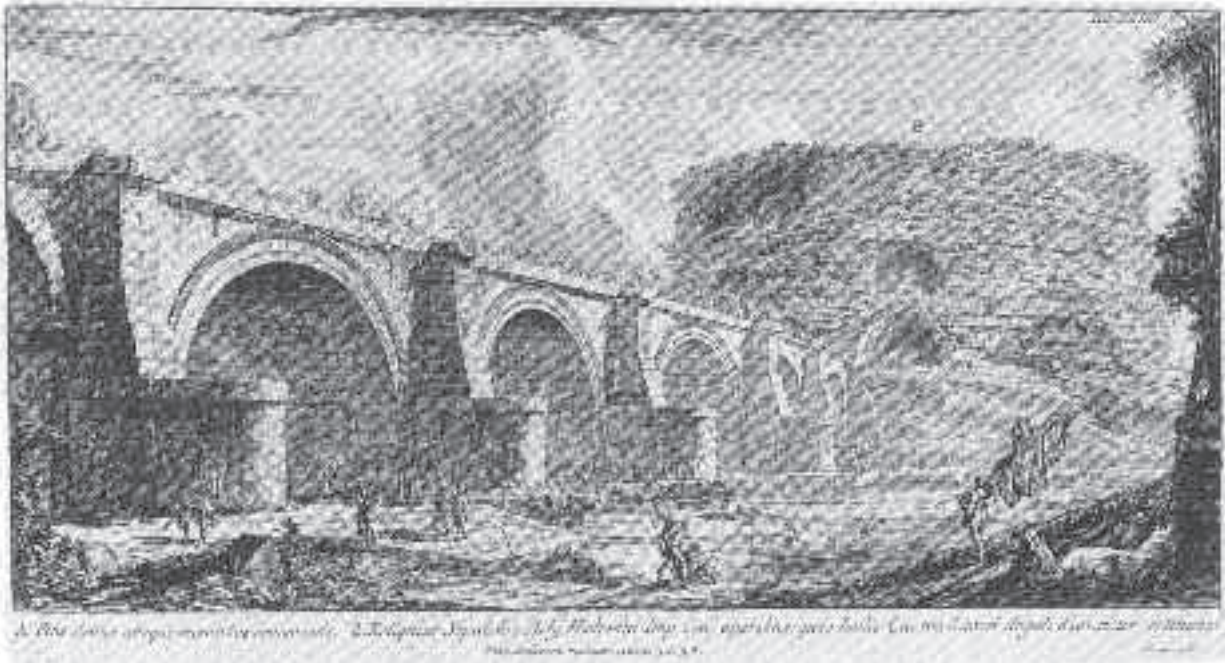
Lo sguardo 'in soggettiva' – prendendo in prestito la terminologia del linguaggio cinematografico – è il più consono a registrare il dato archeologico, perché, attestandone l'esistenza, può testimoniare la validità di *documento* necessario per la ricostruzione.

Non è un caso infatti che l'immagine restituisca solamente il *Ponte* e il *Mausoleo* imperiale tra le strutture romane appartenute all'aera sacra di Adriano. Le due costruzioni erano le uniche dell'impianto imperiale che il veneziano aveva indicato come ancora esistenti al suo tempo (figg. 37 e 48). Quindi erano le sole a poter essere rappresentate come il risultato di un processo di rimozione delle aggiunte moderne, ossia di quelle modificazioni che - nel caso specifico - avevano trasformato i due monumenti in *Ponte* e *Castel Sant'Angelo*.

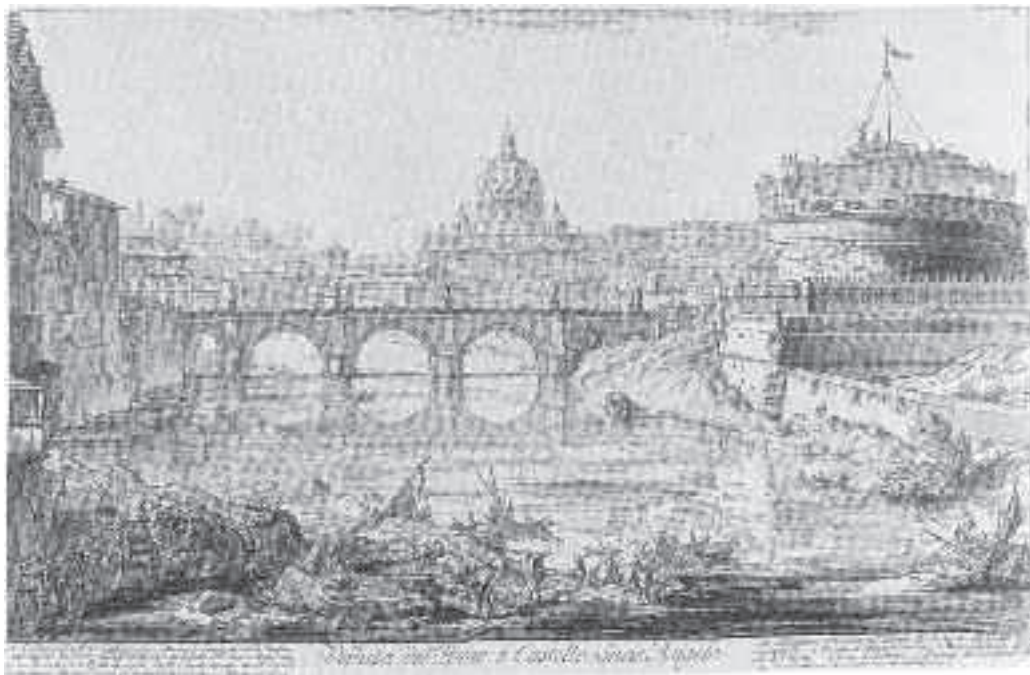
Piranesi conosceva bene l'antico Sepolcro imperiale, perché, dopo averlo rilevato personalmente, aveva scelto di rappresentarlo in pianta, in prospetto (fig. 89) e in sezione all'interno delle *Antichità*. Nelle tavole, l'artista-archeologo aveva avuto modo di apprezzare le componenti strutturali e le qualità tecniche dell'imponente costruzione imperiale. Ed è interessante notare ai fini del nostro discorso come le incisioni dimostrino che l'operazione di 'depurazione' dei resti antichi - oltre che per l'intera città (fig. 10) - era già stata messa in atto per le singole testimonianze di età romana, a partire dall'opera del 1756.

Appare allora di particolare importanza il confronto tra la 'veduta di liberazione' del Mausoleo antico (fig. 87) e la raffigurazione di questa parte della città moderna, rappresentata magistralmente da Piranesi nel 1754 in una delle *Vedute di Roma* (fig. 88). Osservando con attenzione le due immagini siamo in grado di cogliere le differenze e di quantificare l'entità delle aggiunte nell'antica tomba imperiale relative alle sovrastrutture del Castello o di notare ad esempio la presenza nel ponte delle statue degli Angeli sul parapetto beniniano. Ma soprattutto comprendiamo le diverse finalità che hanno guidato l'esecuzione degli elaborati. Se nell'incisione del 1754, realizzata secondo le indicazioni di 'una tradizionale veduta di Roma',<sup>166</sup> l'artista decide di giustapporre nella medesima immagine i simboli dei due principali poteri (la basilica vaticana «simbolo della potenza della Roma cristiana e papale», e il sepolcro di Adriano, «magnifica testi

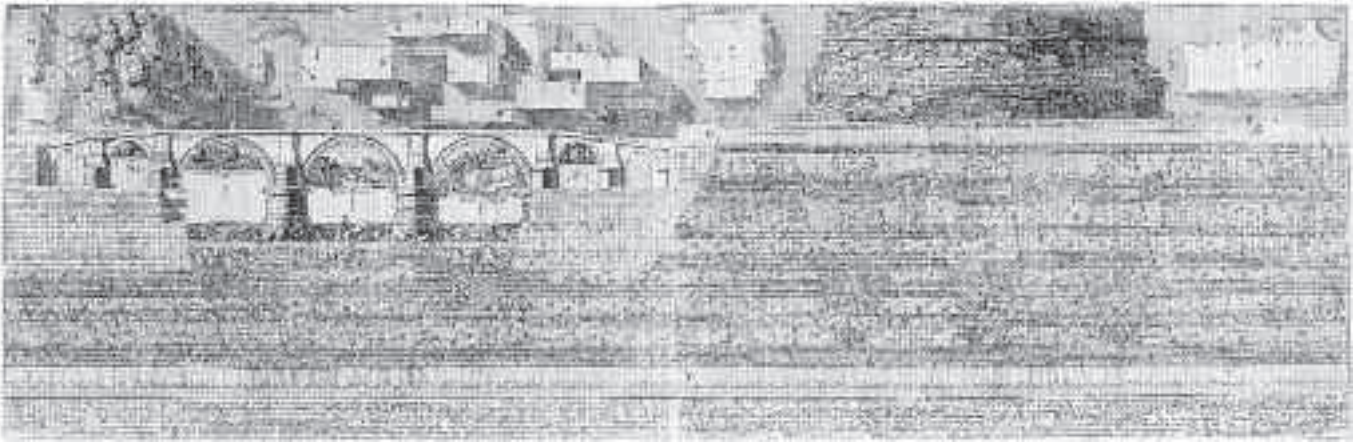




87/ Veduta di liberazione del Pons Aelius e del Sepulchrum Aelij Hadriani (Tab. XLIV del Campo Marzio)



88/ Veduta del Ponte e Castello Sant'Angelo (1754) da Vedute di Roma



89/ Avanzi del Ponte e del Mausoleo di Adriano (da *Antichità Romane* – Tomo IV – Tav. VI)

monianza della Roma imperiale»), la decisione di ruotare il punto di vista nell'incisione del 1762, influenzata probabilmente dalla veduta di Fischer von Erlach (fig. 90),<sup>167</sup> rivela chiaramente la volontà di esaltare un'unica grandezza, una *magnificenza* che agli occhi di Piranesi risultava adesso senza pari. L'immagine «solenne» della cupola di San Pietro sopra il fiume e gli archi del ponte,<sup>168</sup> che nella precedente raffigurazione rappresentava l'elemento centrale della composizione, andava dunque omessa o comunque posta "in secondo piano" rispetto ai resti della città antica. Esattamente a quanto accade in un'altra veduta inserita all'interno del *Campo Marzio*, nella fig. 1 della *Tab. XLV* (fig. 91), dove la basilica vaticana si perde sullo sfondo al confronto con le possenti strutture del *Pontis Triumphalis* poste in primo piano, quasi a saturare l'intera scena. Attraverso l'uso calibrato della luce, l'adozione della 'prospettiva aerea', l'infitimento del tratto inciso negli elementi ravvicinati e le diverse morsure, l'immagine della città moderna si dissolve, lasciando nella tavola solo il ricordo della precedente composizione, evocata in parte dalla stessa disposizione delle barche e dei visitatori in prossimità del fiume (cfr. figg. 88-91).

Eppure i resti qui riprodotti da Piranesi non sono quelli del Ponte romano. Come aveva già correttamente indicato Nolli nella *Nuova Pianta* (cfr. fig. 41-42),<sup>169</sup> le tracce della costruzione antica rimanevano dalla parte opposta del Ponte Elio, in prossimità di quel punto del Tevere dove si trova attual-

mente il ponte Vittorio Emanuele II. La differenza nel posizionamento nell'*Icnografia* piranesiana - come vedremo nel paragrafo successivo - deve essere dipesa da una parte, dalla volontà dell'artista di ridisegnare la sponda del fiume (che in questo punto nel Settecento presentava un allargamento del proprio letto) per introdurre una *Natatio* antica, dall'altra, allo scopo di rimarcare l'asse di simmetria dell'area di Adriano, deviando così il percorso della *via Triumphalis*, antico tragitto che in età romana attraversava appunto il Ponte Neroniano o *Trionfale*.<sup>170</sup>

Oltre al *Frontespizio*, Piranesi esegue altre tre 'vedute ricostruttive' sulla base delle indicazioni stabilite nell'*Icnografia* (fig. 77 I-II-III). Le incisioni, poste a conclusione del volume (Tav. XLVIII), presentano le stesse caratteristiche della rappresentazione applicate per la veduta dell'area di Adriano, essendo state realizzate attraverso una vista 'pseudo-asonometrica', allo scopo di mostrare le caratteristiche volumetriche di altre zone del Campo.

Già la semplice osservazione del titolo degli elaborati, in cui l'uso simultaneo di *due lingue* (latino e italiano) sta ad indicare un'unica fabbrica o complesso romano, denota in questo genere di vedute il duplice carattere delle ricostruzioni: al contempo restituzione storica di un edificio antico e composizione progettuale moderna. Nella tradizione cartografica precedente infatti le scritte in *latino* stavano ad indicare toponimi antichi, quelle in *italiano*, i moderni.<sup>171</sup> E' evidente dunque la volontà di sottolineare la discendenza della lingua





90/ Veduta ricostruttiva del mausoleo di Adriano dall'Entwurf einer historischen Architektur (1721) di Fischer von Erlach



91/ Reliquiae Pontis Triumphalis seu Vaticani (dal Campo Marzio – Tav. XLV – particolare fig. 1)

moderna da quella utilizzata dai romani.

La prima di questa 'vedute' è la *Scenographia Theatrorum Balbi et Marcelli aliorumque aedificiorum, quae prope habuerunt* (fig. 92; fig. 77-I). Nella tavola Piranesi mostra l'Elevazione dei Teatro di Balbo e di Marcello con gli altri edificij ch'eran loro vicini, come presa dall'alto, con un punto di vista posto al di sopra dell'Isola Tiberina.

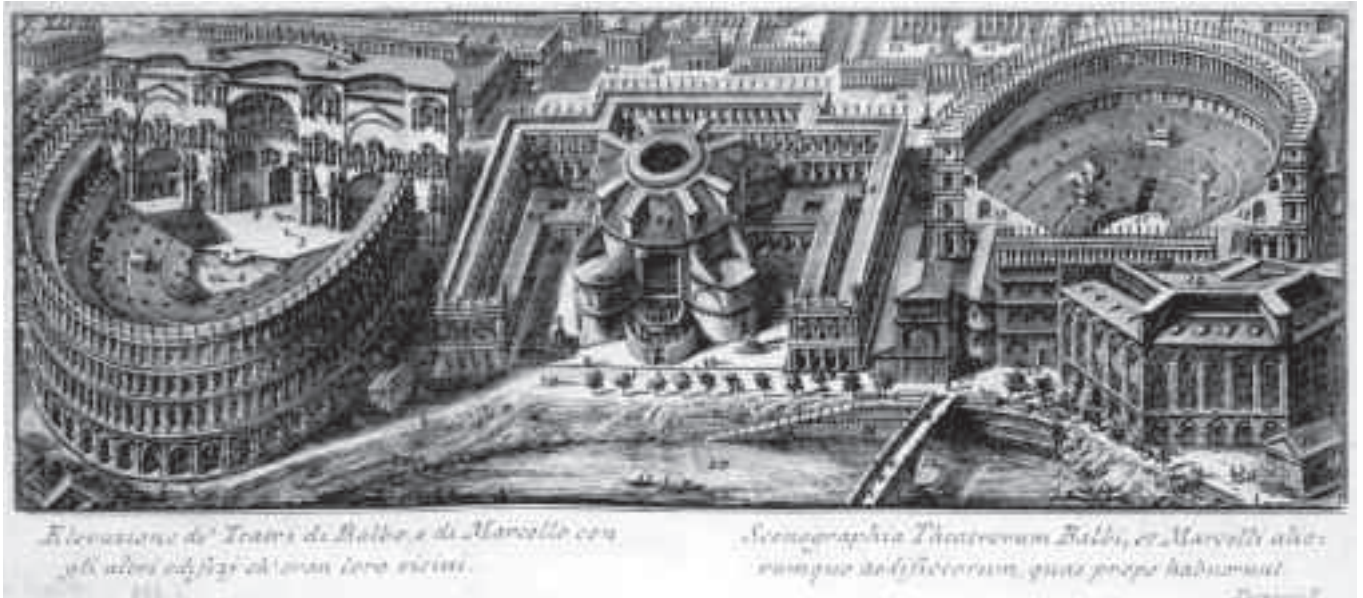
Nel caso specifico, anche il metodo intrapreso dall'artista è assimilabile al procedimento messo in atto per la redazione del *Frontespizio*, ponendosi pertanto come il risultato di una 'combinazione' di fonti grafiche e cartografiche differenti. Piranesi parte cioè dall'osservazione delle 'piante prospettiche', ricava le informazioni topografiche delle fabbriche antiche, seleziona le informazioni dedotte da questo genere di carte (e quindi le carte stesse) per mezzo del rilievo dei resti materiali (se ancora esistenti), verifica l'esatto posizionamento nella pianta grazie al confronto con i modelli icnografici (la *Forma Urbis* e la *Nuova Pianta*), ri-disegna l'impianto planimetrico dello specifico complesso antico nell'Icnografia, in base al quale infine può restituire gli esiti figurativi della ricostruzione all'interno di una nuova 'veduta'.

Ancora una volta le fonti primarie di riferimento vanno cercate in quella categoria di piante di *Roma antica* che in precedenza abbiamo assunto come modello per le 'vedute ricostruttive', ed in particolare, nella *Urbis Romae Sciographia* del 1574 di Etienne Du Pérac (fig. 93).

Dalla carta, Piranesi ricava probabilmente la collocazione ipotetica del Teatro di Balbo in prossimità del Teatro di Marcello, rispetto al quale - già nella fonte cinquecentesca - risulta contrapposto e ruotato di 180°. L'operazione compiuta dall'artista nei confronti del modello di partenza consiste adesso nella decisione di avvicinare il Teatro di Balbo lungo la riva del Tevere, in maniera tale da eliminare il tessuto connettivo interstiziale anche allo scopo di inserire tra i due edifici una struttura a pianta centrica (fig. 92 n. 29). Nella visione piranesiana la composizione diventa così ancor più monumentale, perché è immaginata in funzione della vista che si avrebbe delle due costruzioni antiche camminando sulla sponda opposta del fiume o lungo l'isola Tiberina, da dove sarebbe stato possibile cioè scorgere contemporaneamente il retro della scena del Teatro di Marcello e il prospetto esterno dei portici circolari di quello di Balbo.

L'aspetto percettivo dei monumenti può dunque aver in-

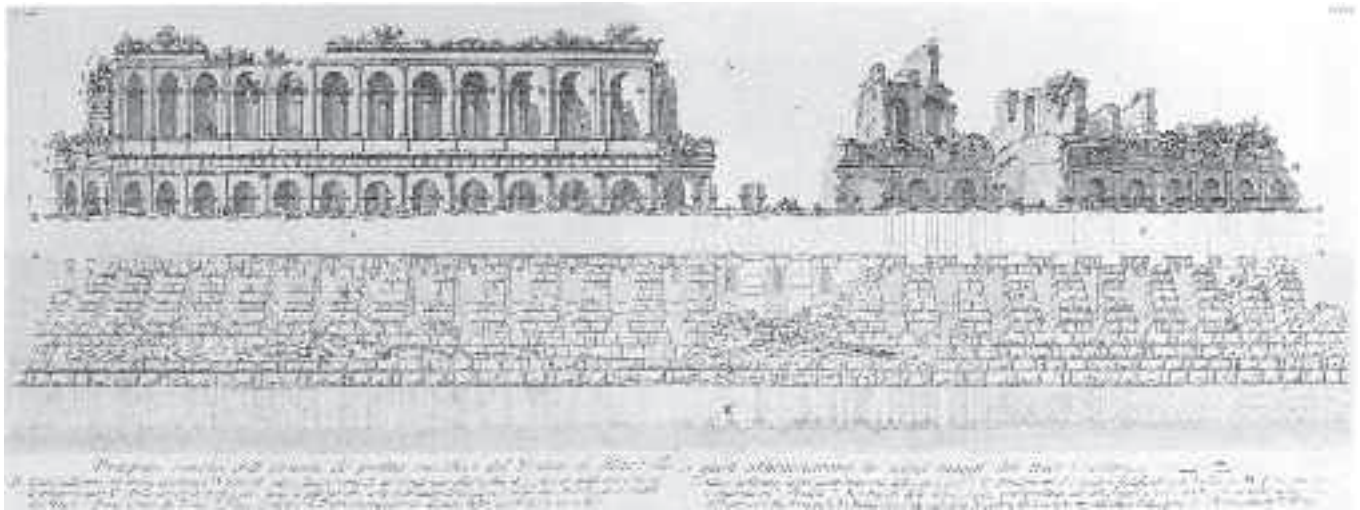




92/ Veduta ricostruttiva dei Teatri Marcello e Balbo (dal Campo Marzio – particolare Tav. XLVIII)



93/ Particolare della Urbis Romae Sciographia del 1574 di Etienne Du Pérac, area dei Teatri di Marcello e di Balbo e dell'Isola Tiberina



94/ Prospetto esterno del Teatro di Marcello (da *Antichità Romane* – Tomo IV – Tav. XXVIII)

fluenzato la sistemazione planimetrica delle fabbriche nella pianta del Campo, per mezzo della quale Piranesi ha successivamente definito lo sviluppo degli alzati nella veduta.<sup>172</sup> In base a quanto dedotto, tuttavia, il processo avrebbe richiesto un passaggio intermedio, ossia il momento della verifica del dato topografico mediante uno strumento più attendibile dal punto di vista scientifico. Di certo, non potevano esservi dubbi circa la conformazione e il posizionamento del *Teatro di Marcello*. Prima di tutto perché - come abbiamo avuto modo di vedere in precedenza - il suo impianto era stato delineato con precisione nell'*Incografia*, grazie al montaggio dei relativi frammenti della *Forma Urbis* (fig. 16). Ma soprattutto perché le imponenti strutture della costruzione antica si conservavano ancora nelle vesti del *palazzo Savelli*, all'interno del quale erano state inglobate all'inizio del XVI secolo su progetto di Baldassarre Peruzzi.

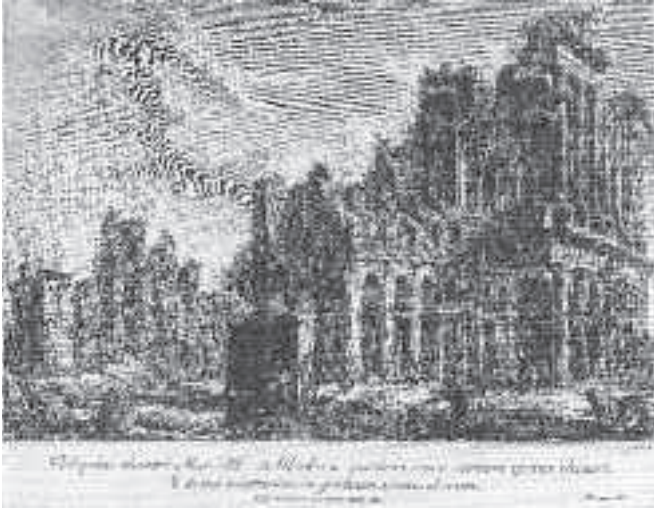
Come già riscontrato per il *Mausoleo di Adriano*, Piranesi, applicando il principio della 'depurazione', aveva potuto rappresentare all'interno delle *Antichità* le *Reliquiae* del Teatro in pianta, prospetto (fig. 94) e sezione,<sup>173</sup> cioè in una serie di incisioni propedeutiche alla realizzazione di una 'veduta di liberazione', che aveva scelto di inserire piuttosto nel volume del *Campo Marzio* (Tab. XXVII; fig. 95).<sup>174</sup> Ma il confronto di questa immagine con un'altra delle *Vedute di Roma* (fig. 96) - presa quasi dallo stesso luogo - denota,

ancor più che nel caso precedente, quanta parte di questa importante costruzione rimaneva nella metà del XVIII secolo sotto le aggiunte di età moderna.

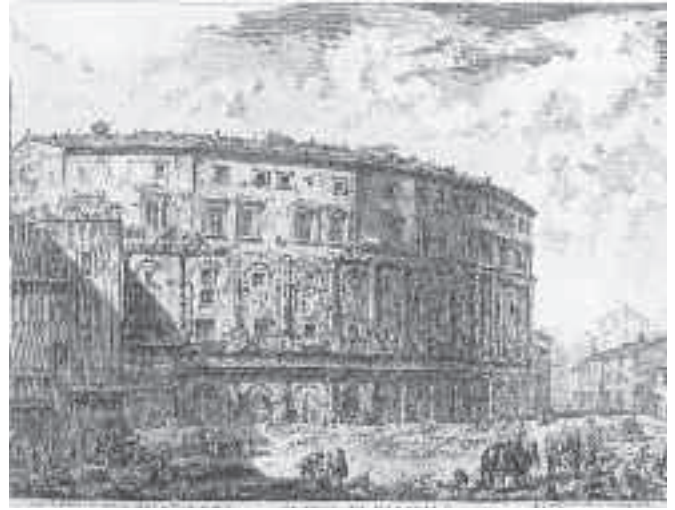
Attraverso una piccola rotazione e un avvicinamento del punto di vista impiegato nell'immagine dell'edificio cinquecentesco, l'artista riesce a rivolgere lo sguardo dell'osservatore unicamente alla costruzione romana, per mostrarci quanto sarebbe rimasto del Teatro se fossero state rimosse tutte le sovrapposizioni e le superfetazioni posticce. L'espediente svela al contempo quanto era stato distrutto nel passare dei secoli dall'incuria e dalla natura, permettendo allo spettatore di fare un salto temporale all'indietro, in maniera tale da porsi idealmente nel momento precedente all'intervento integrativo. Quando cioè si verificava il massimo dello scempio e l'area della cavea veniva utilizzata come luogo per il pascolo di un gregge di pecore al seguito di un pastore (fig. 95 in basso a sx). Di contro, la veduta del Palazzo Savelli, sulla scorta della lezione di Vasi,<sup>176</sup> fotografa la realtà quotidiana della città settecentesca in un momento qualunque di una qualsiasi giornata. Non c'è niente nell'immagine che ricordi la struggente malinconia della 'veduta depurata'. E nell'equilibrio dell'insieme, solo l'ombra incisiva di un palazzetto a ridosso del Teatro antico, sembra rievocare il peso e l'invasione dell'aggiunta, più di quanto non faccia effettivamente la sistemazione peruzziana.

Relativamente a quanto concerne invece l'individuazione





95/ Veduta di liberazione del Teatro di Marcello (dal Campo Marzio - Tab. XXVII)



96/ Veduta del Teatro di Marcello (da Vedute di Roma)

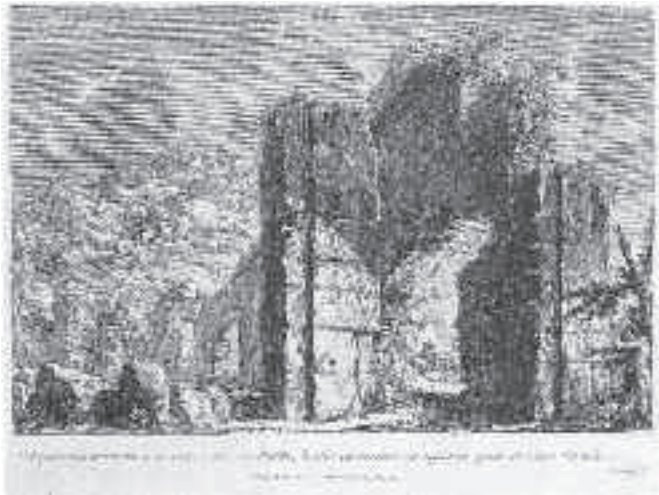
topografica del *Teatro di Balbo*, non vi erano prove altrettanto evidenti che avrebbero potuto avallare la scelta piranesiana. Eppure, anche in questa circostanza, l'artista ci fornisce le tracce documentarie per mezzo delle quali ha potuto impostare l'ipotetica ricostruzione del complesso. Ad un esame più attento, ad esempio, le tavole topografiche del Campo Marzio (figg. 24-25) e la stessa *Scenographia* (fig. 48), rivelano già la presunta collocazione del teatro in prossimità del Tevere, dove, attraverso un'indicazione numerica ed una legenda, Piranesi individua le sostruzioni dell'antica costruzione, «delle cui rovine – come egli stesso sostiene – si è formato il tumulo che s'inalza alla regola».<sup>177</sup> Ed è proprio attraverso questo *tumulo* che l'artista ha scelto di illustrare nei vari elaborati la presenza dell'edificio antico. Per rendere ancor più credibile l'effettiva esistenza dei resti, Piranesi sceglie poi di restituirci un'immagine quasi reale delle ingenti rovine in una nuova 'veduta di liberazione' (fig. 97), in cui la collinetta artificiale viene inquadrata sullo sfondo da un punto di vista ad altezza umana, che immediatamente attesta la validità della proposta. La partecipazione dell'osservatore è garantita mediante gli effetti dinamici della diagonale, ancora una volta secondo i criteri della 'scena per angolo'. Oltre a canalizzare lo sguardo verso l'oggetto sullo sfondo, l'unico fornice residuo assume in questo caso l'onere di testimoniare l'esistenza del teatro, come una *parte*

può fare per il *tutto*. La sua rappresentazione andava pertanto eseguita con il massimo rigore e con una cura maniacale per i particolari costruttivi, un'attenzione che aveva spinto l'artista a riprodurre fin nei minimi dettagli il paramento murario di ciò che rimaneva dell'edificio antico. Ed effettivamente, osservando l'interno del fornice, riusciamo quasi a contare i mattoni che formano la muratura in *opus latericium* del cuneo superstite, dove una luce ambigua proietta una strana ombra – come di una nuvola – sul maggiore dei pilastri rappresentati. Ai suoi piedi, una figura con le braccia protese in avanti<sup>178</sup> verso lo spazio interno, sembra voler mostrare con orgoglio il valore della nuova scoperta, indicando allo stesso tempo – nell'uomo seduto a terra con il bastone poggiato sul pilastro e nei personaggi sullo sfondo – la fatica e l'impegno nel lavoro svolto per misurare le strutture rinvenute a seguito dello "scavo" (fig. 97).

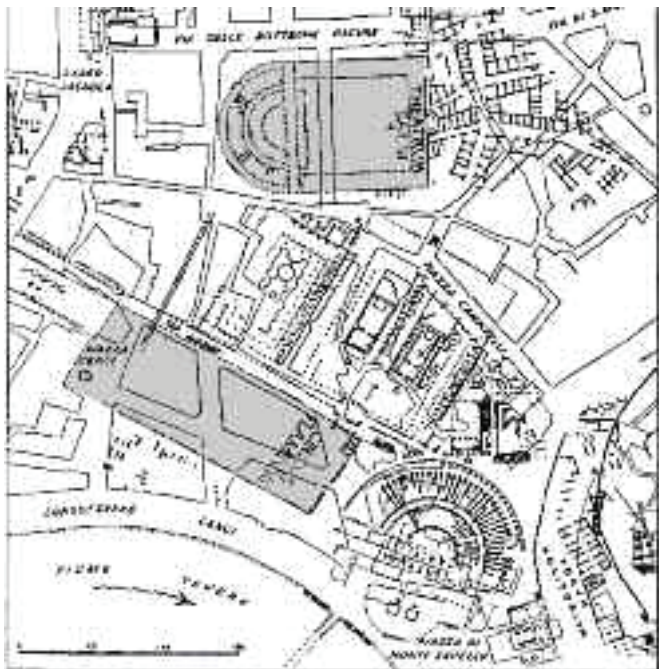
Esistevano dunque anche in questa circostanza elementi sufficienti per il posizionamento del Teatro nella pianta? Stando alle parole dell'artista, sì. I resti potevano essere visti infatti da chiunque si fosse recato «in un'osteria sotto il palazzo Cenci in riva al Tevere».<sup>179</sup>

Dalle indagini archeologiche effettuate nel secolo scorso apprendiamo tuttavia che gli avanzi riconosciuti in quel punto da Piranesi non erano quelli del Teatro di Balbo,<sup>180</sup> le cui poche vestigia rimaste sono state rinvenute piuttosto in pros-





97/ Veduta di liberazione del Tetro di Balbo (dal Campo Marzio – Tav. XXVIII)



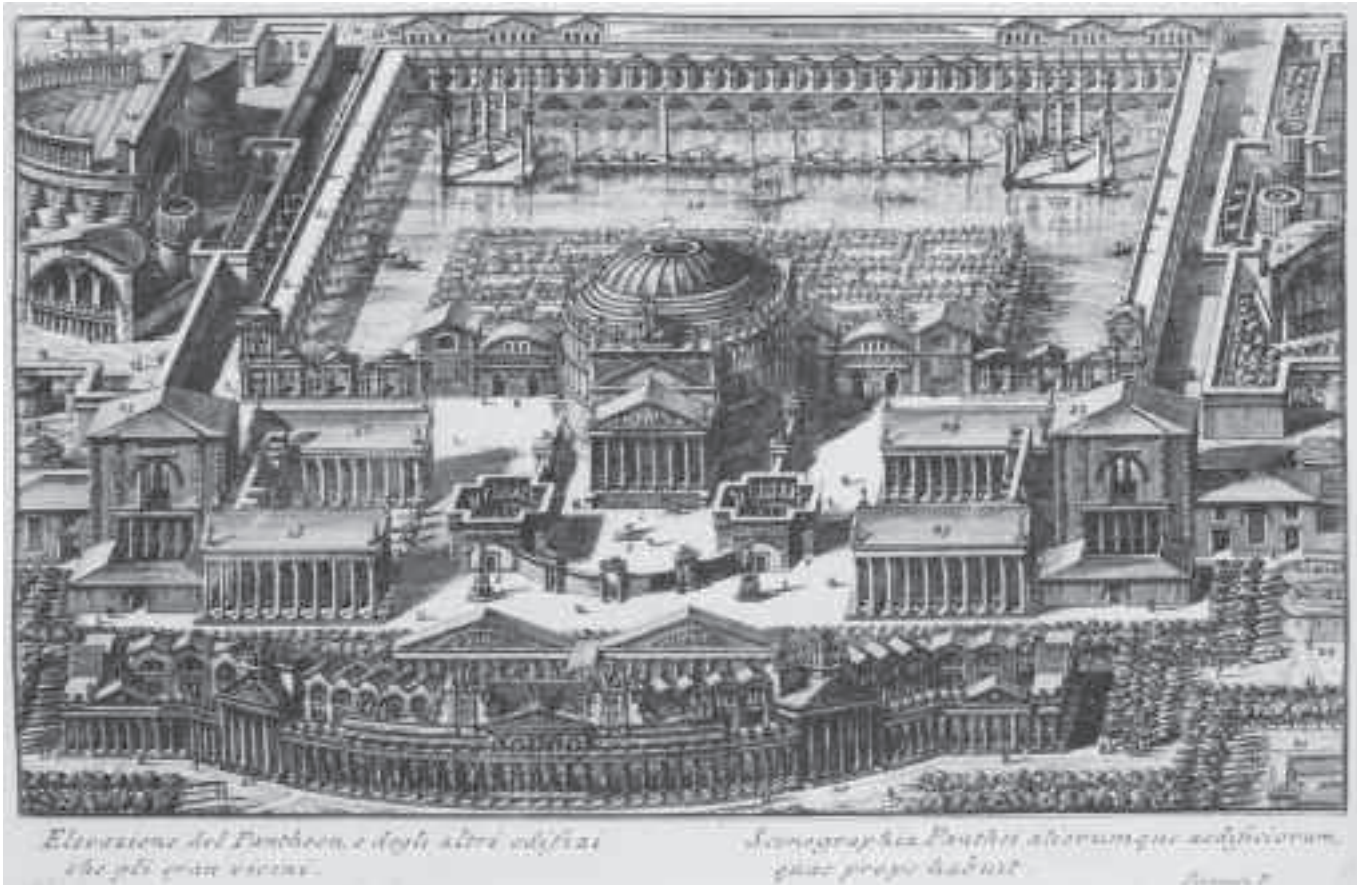
98/ Pianta del settore del teatro di Balbo e del Circo Flaminio secondo G. Gatti - Elaborazione grafica con l'individuazione in grigio del posizionamento corretto dei due monumenti

simità della *Crypta Balbi* nell'attuale via delle Botteghe Oscure, quanto quelli relativi «alla parte curva del Circo Flaminio», che sorgeva proprio in questo sito (fig. 98).<sup>181</sup>

Ma è comunque d'obbligo dare il giusto riconoscimento al metodo di indagine condotto - non solo in questa circostanza - dal 'Piranesi archeologo', un procedimento che alterna la deduzione all'induzione. La scelta della pianta di Du Pèrac tra le carte antiche a disposizione, ad esempio, deve essere scaturita proprio a partire dalla conformazione delle tracce materiali dell'edificio antico, di cui si conservava un fornice. Un criterio valido, se si considera che queste intuizioni sono state in buona parte approvate e ribadite nelle successive piante di *Roma antica* da Luigi Canina (1850), Rodolfo Lanciani<sup>182</sup>(1893-1901; fig. 55), Giuseppe Lugli e Italo Gismondi (1949). Il confronto di queste carte con la pianta di Guglielmo Gatti (fig. 98), mostra chiaramente come la posizione dei due edifici per lo spettacolo sia stata per lungo tempo reciprocamente invertita, fino alle considerazioni stabilite dalla nuova carta, dove l'archeologo romano ebbe modo di smentire tutte le convinzioni topografiche precedenti, risalenti alle tradizionali 'piante ricostruttive' di Ligorio o di Du Pèrac.

Nella seconda 'veduta ricostruttiva' inserita nella Tab. XLVIII del *Campo Marzio*, Piranesi rappresenta l'*Elevazione del Pantheon e degli altri edifici che gli eran vicini* (fig. 99; fig. 77-II).

Le modalità con cui l'artista sceglie in questo caso di raffigurare il complesso antico ricordano vagamente un'altra *scenographia* eseguita da Francesco Bianchetti da Trapani, inserita nel volume *Del Palazzo de' Cesari* (1738) di Francesco Bianchini, che ha per tema la ricostruzione immaginaria del palazzo imperiale sul Palatino (fig. 100). Il confronto tra l'opera dello studioso veronese e questo genere di produzione artistica piranesiana, è stato suggerito più volte dalla letteratura critica,<sup>183</sup> sebbene non sia mai stato fatto un parallelismo diretto con la veduta in questione. Ammesso che ciò sia possibile, Piranesi deve comunque aver operato qui in maniera rivoluzionaria, ossia mantenendo solamente l'elemento centrale costante e invertendo quasi totalmente nella propria composizione i pieni ai vuoti, al punto da sostituire templi a cortili, edifici a pianta semicircolare ad analoghi spazi cavi. La presenza dei templi, in particolare, e delle due fontane disposte in maniera speculare nella zona antistante il Pantheon, può essere scaturita dall'osser-



99/ Veduta ricostruttiva dell'area del Pantheon (dal Campo Marzio – particolare Tav. XLVIII)

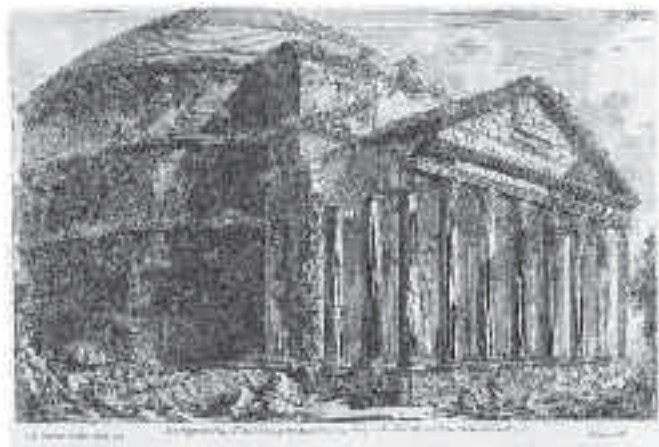
vazione della pianta di Mario Cartaro, in cui si riscontra tra l'altro una disposizione simile dello *Xystus Agrippae* nell'area retrostante la Rotonda.

Insieme al *Frontespizio*, la veduta è la più adatta mostrare in elevazione l'impegno compositivo che il 'Piranesi progettista di spazi esterni' ha profuso nella planimetria del Campo, poiché riesce a rendere maggiore giustizia al disegno del verde e alla ideazione degli specchi d'acqua rappresentati convenzionalmente nell'*Incografia* (figg. 43 e 47). Dalla chioma degli alberi, differente rispetto a quella dei cipressi rappresentati nell'area sacra adrianea, deduciamo che si tratta di platani, ossia dell'altra essenza arborea utilizzata per definire le *ambulationes* del Campo. La vasca che si scorge al di là della Rotonda è quella dello *Stagnum Agrippae*, un laghetto artificiale alimentato dall'*Acqua Vergine*,<sup>184</sup>



100/ Veduta ricostruttiva del Palazzo de' Cesari (1738) di Francesco Bianchini.





101/ Veduta di liberazione del Pantheon (dal Campo Marzio – Tav. XXIII)



102/ Veduta del Pantheon d'Agrippa oggi Chiesa di S. Maria ad Martyres (da Vedute di Roma)

realmente esistente nell'antichità proprio in prossimità del Pantheon e utilizzato allo scopo di *natatio* esterna per le Terme di Agrippa (fig. 44).<sup>185</sup>

Tra gli altri elementi della ricostruzione, ricorre ancora il tema della 'citazione' dei ronchi di colonna concepiti come il primo ordine di piccoli edifici circolari binati, addossati a strutture termali più complesse (fig. 99 in alto a dx e sx). Un esempio delle innumerevoli ibridazioni tipologiche che - come vedremo - pervadono le composizioni planimetriche delle fabbriche antiche all'interno dell'*Iconografia*, e che trovano qui altre applicazioni negli edifici templari posti in primo piano o nei frammenti di circo, smontati attraverso un processo di 'de-costruzione' e ri-montati secondo una sintassi personalissima. Così, la spina centrale con gli obelisci del circo è immersa ora nella vasca, mentre la parte curva dell'edificio per spettacoli - reiterata su scale diverse - è impiegata per definire il cortile esterno antistante il pronao del Pantheon e per delineare l'impianto del *Porticus Polae*, cioè di quella struttura con cariatidi disposta in primo piano in basso nella tavola (fig. 99 n. 20). Questi nuovi montaggi non sono solo delle sperimentazioni grafiche messe in atto all'interno di una specifica veduta, bensì vere e proprie soluzioni progettuali che si tradurranno in applicazioni pratiche negli interventi di definizione della piazza dei Cavalieri di Malta (1764-66), delimitata da un basso muro discontinuo su cui si innestano steli e obelischi con una conformazione

simile alla spina di un circo romano.<sup>186</sup>

Quanto della composizione antica rimanesse tra le costruzioni della città moderna è rivelato ancora una volta da Piranesi all'interno dell'opera, mediante ben tre 'vedute di liberazione'. Nella Tab. XXIII (fig. 101), la scena concentra l'attenzione esclusivamente sull'edificio principale (senza alcun elemento che lo contestualizzi), rappresentato non più in posizione quasi frontale, come nella più grande veduta della Chiesa di S. Maria ad Martyre (fig. 102), bensì per mezzo di una 'scena per angolo'. L'espedito permette in questo caso di rivolgere lo sguardo sul fianco orientale del vestibolo, nel punto in cui in passato era venuta a mancare una parte della trabeazione e della copertura a seguito di un crollo. Nel rivelare lo stato ipotetico in cui sarebbe apparso il Pantheon *absque hodiernis restorationibus* (come suggerito dall'artista nella stessa titolazione della tavola), Piranesi effettua una vera e propria operazione di 'de-restauro' *ante-litteram*, allo scopo di mostrare esclusivamente le componenti originali della fabbrica romana. Tuttavia la veduta non può essere considerata come l'esito di un'astrazione grafica che consenta di vedere il monumento nello stato precedente agli interventi di ripristino delle parti mancanti, poiché la scena riproduce una circostanza che non poté mai verificarsi. Il crollo della porzione orientale del timpano, della trabeazione e di parte della copertura era accaduto - in epoca imprecisata - a seguito di un cedimento delle colonne



lateralis del pronao, che nell'occasione erano andate distrutte. Le successive operazioni di restauro, eseguite ad opera di Bernini, avevano previsto la sostituzione del colonnato in due distinte fasi d'intervento. La sistemazione della colonna angolare dovette avvenire sotto Urbano VIII Barberini, mentre le altre due furono rimpiazzate - previa dismissione di un setto murario in laterizi di età medievale realizzato in sostituzione dei precedenti elementi di sostegno - da altre due colonne antiche rinvenute nell'area di S. Luigi dei Francesi (forse provenienti dalle Terme Neroniane), e qui collocate intorno al 1667 per volontà di Alessandro VII Chigi.<sup>187</sup> La veduta si pone pertanto come il risultato di una rimozione parziale limitata alle aggiunte secentesche, che risultavano facilmente riconoscibili grazie soprattutto all'apposizione dei tre nuovi capitelli - dalle forme semplificate e in travertino anziché in marmo - identificati con lo stemma araldico del Papa regnante all'epoca degli interventi e dunque contrassegnati rispettivamente delle api e dei monti Chigi.<sup>188</sup> Eppure, agli occhi di Piranesi, sembra che le addizioni berniniane non siano state ancora eseguite, quasi che sia ancora possibile scoprire i lacerti dovuti al crollo parziale dell'avancorpo, all'interno di una voragine creatasi a causa dell'evento in prossimità del fianco orientale dell'antico pronao (fig. 101 in basso a dx).

La vista permette al contempo di mostrare la parte sommitale interna del pronao, semplificando notevolmente - in un'unica immagine - gli sforzi fatti nelle incisioni della stessa fabbrica all'interno *Antichità* (tab. XIV-XV),<sup>189</sup> per raffigurare l'articolazione delle strutture che reggono la copertura dell'atrio (fig. 103).<sup>190</sup>

Ma è il confronto con la veduta del Pantheon nella città settecentesca (fig. 102) a consentirci di cogliere le modifiche apportate nel tempo al monumento antico. Oltre ai cancelli e alle scalinate, a sparire nella 'veduta depurata' sono soprattutto i due campanili eseguiti dal Bernini per volontà di Urbano VIII, la cui addizione fu oggetto di critiche accese fin dal momento della realizzazione.<sup>191</sup> Operazione suggerita implicitamente in una delle vedute non ancora 'liberata' delle *Antichità* (fig. 103), ma che solo all'interno del *Campo Marzio* poteva aver luogo in piena libertà.

Lo scavo nella piazza è finalizzato invece allo svelamento delle costruzioni del vestibolo, ottenuto abbassando ulteriormente la quota del terreno. Subito in prossimità della costruzione, della povera gente - personificata da una donna con



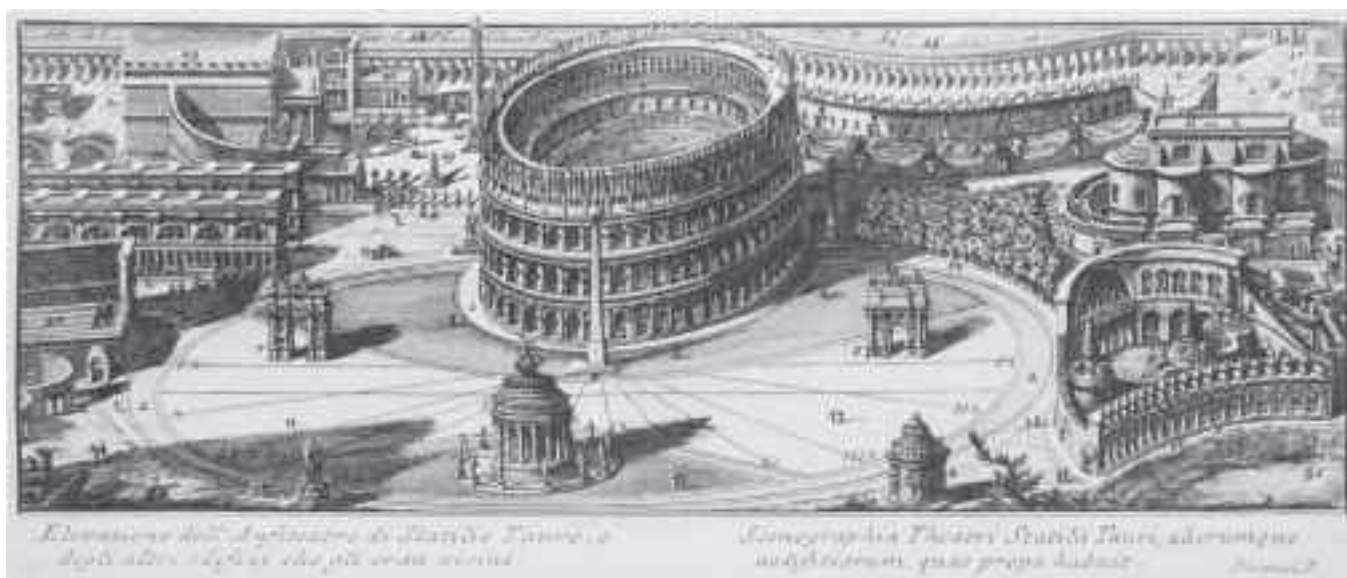
103/ Veduta del Pantheon o Chiesa di S. Maria ad Martyres (da *Antichità Romane* – Tomo I – Tav. XIV- particolare fig. II)

in braccio un bambino<sup>192</sup> – aspetta ansiosa gli esiti della velleitaria ricerca di tesori per sempre sepolti. Del tutto nuovo l'uso delle luci e delle ombre sulle colonne e nel resto della costruzione se paragonate alle usuali vedute del monumento. In un'altra 'veduta di liberazione', inserita nel *Campo Marzio*, Piranesi sceglie di inquadrare nuovamente lo stesso scorcio del Pantheon (fig. 104), visto però da una posizione più lontana. Il fianco sinistro del vestibolo appare qui privo dell'intero colonnato,<sup>193</sup> ma la scena è ancora il frutto di una rappresentazione immaginaria, che non consente comunque di stabilire i termini *ante e post quem*. L'antica costruzione è vista adesso sullo sfondo, come se la veduta angolare fosse presa da *Piazza di Pietra* con il fianco residuo del tempio di Adriano posto in primo piano, (nella didascalia il tempio è indicato erroneamente dall'artista con quello di Antonino Pio), con il duplice scopo di testimoniare l'esistenza e di canalizzare lo sguardo sul monumento principale, punto di fuga delle linee sommitali che descrive la trabeazione del tempio e di quella inferiore del relativo basamento.

Nella tab. XXIV del *Campo Marzio*, Piranesi può dar prova invece dell'esistenza delle strutture aderenti alla Rotonda, ossia delle *Reliquiae Xysti e Thermarum Agrippae* (fig. 105). Il Pantheon rimane ancora sullo sfondo, forse più allo scopo di contestualizzare i nuovi ruderi che per denunciare la sua presenza, smaterializzata oltremodo dall'uso della prospettiva aerea e da un diverso trattamento delle ombre. Tutto ciò che rimane in primo piano lamenta lo stato di rovina, trasmettendo con fatica la spazialità originaria del monumentale impianto che si scorge nella 'veduta







106/ Veduta ricostruttiva dell'Anfiteatro Statilii Tauri (dal Campo Marzio – particolare Tav. XLVIII)

ricostruttiva'. Le pareti possenti sembrano essersi sbriciolate senza alcuna resistenza, mentre i margini delle murature si arrendono all'attacco della vegetazione parassita rappresentata dagli arbusti sulla loro sommità. Le figure umane sono quasi tutte con il capo chinato verso terra, come se avessero la testa traslata in avanti rispetto al resto del corpo spesso immobile, come a dimostrare contemporaneamente gli effetti dello sforzo e l'ammissione della resa nei confronti di un'impresa troppo ardua.

La terza ed ultima 'veduta ricostruttiva' inserita nella Tab. XLVIII del *Campo Marzio*, rappresenta l'*Elevazione dell'Anfiteatro di Statilio Tauro e degli altri edifizj che gli eran vicini* (fig. 106). La veduta inquadra l'area più prossima al *Campus Agrippae*, e pertanto può essere immaginata come la prosecuzione - su scala diversa - della precedente rappresentazione ricostruttiva (fig. 99; fig. 77-III). La struttura con archi che corre lungo il margine superiore dell'elaborato (indicata nell'immagine con i n. 15 e 18) raffigura infatti un tratto dell'acquedotto (*Aqua Alexandriana* e *Vergine*) che nell'*Incognita* lambisce il citato *Porticus Polae* (n. 20 nella fig. 99).

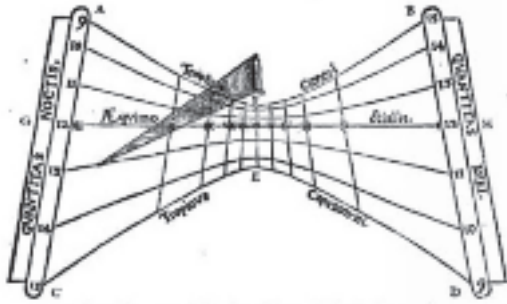
L'elemento principale della nuova *Scenographia* è l'*Anfiteatro di Statilio Tauro*, antica costruzione di età romana esistente nell'area meridionale del Campo Marzio fino al

momento della sua totale distruzione, avvenuta del 64 d.C., a seguito dal grande incendio di Roma. Dell'edificio, ad oggi, non rimangono prove concrete che permettano di stabilire quale fosse la posizione originaria, del resto sconosciuta già all'epoca di Piranesi. L'artista stesso in effetti non restituisce alcuna 'veduta di liberazione' relativa ad eventuali resti attribuibili alla costruzione antica. Le uniche testimonianze sull'Anfiteatro pertanto dovettero essere ricavate dall'autore, dalla lettura delle fonti scritte o dall'osservazione delle piante ricostruttive, in base alle quali - stando alle carte di Ligorio, Cartaro o Du Pèrac<sup>194</sup> - l'edificio si sarebbe trovato proprio in prossimità del Pantheon. Tuttavia, nessuno degli elaborati precedenti può aver suggerito la monumentale composizione della veduta piranesiana, nella quale infatti non vi è più traccia delle antiche costruzioni limitrofe che, nelle precedenti piante prospettiche, "soffocavano" l'imponente edificio al punto da ostacolarne l'identificazione. Ma soprattutto, in nessuno di questi modelli l'Anfiteatro era stato accostato all'*Horologium Augusti*, come a far parte di un unico sistema, ottenuto proprio grazie al principio della 'dilatazione' spaziale e degli stessi elementi configurati. La ricostruzione si pone dunque come il frutto di una creazione a partire da dati dedotti principalmente da fonti letterarie, supportate esclusivamente dai resti



CAP. LX. 80 LIBER I. DE ORIGINE  
 fundamenti Obelisci tantum descendenti infra terram, quàm tùm in ascen-  
 dentis extra terram, que omnia nos in Arte magnetica fuit discussimus.

*Horologium Campi Martij horarum inequalium, cuius Index erit  
 Obeliscus 115. palmorum, iussu Augusti à Marmis con-  
 structum, ad lat: Rom: 42. grad:*



Atque hæc sunt, que de hoc horologio, fufius forfan, quam par erat,  
 differimus occasione Obelisci, quem in viam Solis operum demonftranda-  
 rum de dicazera Augustus; quoque tandem Gothorum immanitate ex  
 eminentiffimo loco deiecit, remporum diuturnitateque fubitus, ipso-  
 belis vltimum adificiorum fundamentum feruæ cogitazone quæpianctum,  
 & in oceanum abbas magnificentiſſimam molem è tenebris eductam, fuit  
 luci, & gloriæ reſtituo. In bafi huius Obelisci, que deiecit fuit remporis  
 Ealy II. Pontificis, hæc inſcriptio conſcribitur:

CAESAR DIVI I. F.  
 AVGVSTVS  
 PONTIFEX MAXIMVS  
 IMP. XII. COSS. XL. TRIB. POT. XIV.  
 AEGYPTO IN POTESTATEM  
 POPVLI ROMANI REDACTA  
 SOLI DONVM DEDIT.

S. II.

107/ *Horologium Augusti secondo la ricostruzione di Athanasius Kircher*



108/ *Disegno della Lanterna del Sant'Ivo alla Sapienza di Borromini*

minori del citato Obelisco di Psammetico II e della colonna aureliana, che trovano in questa occasione una ri-collocazione ideale.

Citando Plinio, nel testo di accompagnamento al volume del *Campo Marzio*, Piranesi scrive: «Augusto offrì in dono al Sole nel Campo Marzio l'obelisco [...] trasportato da se a Roma, dopo aver ridotto l'Egitto sotto il dominio del Popolo Romano; e vi aggiunse [...] l'uso meraviglioso di conoscere coll'ombra del Sole la lunghezza dei giorni, e delle notti, avendo fatto un lastrico di pietra corrispondente alla grandezza dell'obelisco». <sup>195</sup> Le indicazioni sarebbero state confrontate poi con le opinioni degli eruditi moderni, giacché come lo stesso Piranesi aveva dichiarato «Plinio in questo <sup>7</sup>

caso ha tralasciato alcune particolarità». <sup>196</sup> Da questi scritti, ma soprattutto da un altro contributo iconologico fornito da Kircher (fig. 107), l'artista avrebbe tratto le informazioni necessarie per tracciare il disegno a terra dell'antico strumento di misurazione, definendo così sulla planimetria l'immagine del lastrico e la conformazione di tutti quegli elementi di cui aveva avuto modo di discutere nel testo. <sup>197</sup>

A differenza dell'Anfiteatro, la posizione dell'orologio di Augusto nella sistemazione piranesiana coincide grossomodo con la collocazione riportata sulla carta di Gatti, e stabilita sulla scorta dei ritrovamenti dei resti originali della costruzione.

Riguardo alle caratteristiche della rappresentazione, ricorre

anche in questa occasione la volontà di inquadrare l'elemento principale della ricostruzione in posizione baricentrica rispetto al resto della composizione, in cui è possibile scorgere delle strutture poliabsidate e alcune porzioni di architetture complesse. Del tutto originale - se si confronta l'immagine con le altre vedute dello stesso genere - è invece l'efficace accorgimento grafico attraverso il quale Piranesi è in grado di restituire magistralmente l'effetto di tridimensionalità delle strutture rappresentate, ottenuto semplicemente sovrapponendo l'estremità superiore dell'edificio a pianta ovale (e la sommità della retrostante colonna coclide) sulla cornice dell'elaborato.

L'"estruzione" presenta anche in questo caso (come già accennato per il *Frontespizio*), delle difformità rispetto alle indicazioni stabilite nell'impianto planimetrico all'interno dell'*Incognata*. Difformità individuabili prima di tutto nella presenza dei due archi trionfali (fig. 106 n. 6 e 7) disposti in posizione speculare rispetto all'asse principale di simmetria dell'Anfiteatro, inseriti secondo quel principio di 'bifocalità', che Franco Borsi altrove riconduce alle composizioni di Fischer von Erlach,<sup>198</sup> e riscontrabile in svariate circostanze nella pianta del Campo. Oppure nell'introduzione di un tempio a pianta centrica circondato da statue - del tutto assente nella planimetria - disposto in basso e in primo piano nell'immagine (fig. 106 n. 5) all'interno di quell'area che nell'*Incognata* è rappresentata convenzionalmente come fosse, in alzato, un giardino piantato a bosso (*Buxeta*).

Al contempo però l'*Elevazione ... degli altri edifizj che gli eran vicini*, ossia delle fabbriche insistenti in questo settore dell'*Incognata* (fig. 77-III), nel mostrare gli sviluppi volumetrici dei complessi assunti stabiliti nella pianta, svela gli esiti di un'altra 'ibridazione' tipologica, nata dalla 'combinazione' di un tempio con l'impianto di un teatro (fig. 106 n. 25), ma soprattutto ci permette di individuare l'impiego di una nuova 'citazione' all'interno della veduta, nella presenza di tre cupole spiraliiformi (n. 9 in basso a dx nella fig. 106) eseguite sul modello della lanterna borrominiana di Sant'Ivo alla Sapienza (fig. 108). Quest'ultimo particolare assume infatti un'importanza rilevante. Il dato conferma e ribadisce l'interesse - più volte evidenziato dalla letteratura critica - di Piranesi per l'architettura di Borromini. Il riferimento al Sant'Ivo nell'opera piranesiana è del tutto esplicito e appare come una costante presente fin dalle prime produzioni artistiche giovanili, dalla *Prima Parte di Architettura*

(1743), in numerosi prestiti nella Caduta di Fetonte, nelle composizioni fantastiche del secondo Frontespizio delle *Antichità*, nei disegni dell'ultimo periodo, fintanto nelle forme naturalistiche delle conchiglie riprodotte all'interno delle *Diverse maniere d'adornare i Cammini* (1769).<sup>199</sup>

Il rimando tuttavia non è tanto, come per Borromini, alle similari strutture esistenti in natura, piuttosto al valore del dato storico e dunque alla rievocazione dei suoi significati sottesi.<sup>200</sup> Come sostiene Alberto Cuomo, «l'interesse di Piranesi per le conchiglie si spiega quindi con il tentativo di verificare tale forma nelle architetture passate, che lo induce a pensare che il principio strutturale tanto dell'artificiale che del naturale stia in definitiva proprio nella 'asimmetria' della 'serie di Fibonacci', che mediante il susseguirsi del 'rapporto aureo' costruiva la spirale alchimistica».<sup>201</sup> Un'immagine che - anche in termini vichiani - altro non è che «il continuo ricorso della storia».<sup>202</sup> La struttura spiraliiforme si carica così in tutta la produzione artistica piranesiana di una valenza simbolica, alludente ancora una volta alla mitologia. Il parallelismo con l'iconologia egiziana e mediorientale è dunque immediato. La guglia a chiocciola è assimilata all'obelisco, simbolo - come detto - «dell'assimilazione in seno alla civiltà romana della sapienza, della religione e della civiltà egizia»,<sup>203</sup> che proprio in questa veduta trova una nuova riproposizione all'interno della città "antica". Ma è anche il richiamo a quella spirale babelica già individuata esplicitamente nel *Frontespizio* (fig. 73) e che rinnova qui, in maniera implicita, il significato simbolico della Torre. Nell'acuta definizione data da Tafuri, Babele è infatti «un'origine, una "fondazione" ad opera di "ribelli"» ossia il risultato di una «trasgressione [...] alla base di un edificio le cui lingue si moltiplicano».<sup>204</sup> Così se «nella tavola 12 della *Prima Parte* la Babele si raddoppia» dando luogo al «ripetersi di un'evento eccezionale [che] è di per sé *perturbante*»,<sup>205</sup> in questo caso la 'reiterazione' è addirittura triplice. La scelta svilisce l'unicità dell'artefatto moderno anticipandone benjaminamente la sua 'ri-producibilità seriale'. Eppure «nessuna opera quanto il S.Ivo borrominiano - osserva Tafuri<sup>206</sup> - ostenta la propria irripetibilità». Stando alle parole dello storico, l'atteggiamento dimostrato da Piranesi nella sua produzione giovanile - da noi riscontrato in questa circostanza anche in un'opera matura quale il *Campo Marzio* - nasconderebbe la volontà di accentuare le «valenze inquietanti» e lo «spaesamento» già insito nell'opera borro-



109/ Veduta di liberazione del Teatro di Pompeo (dal Campo Marzio – Tav. XVIII)

miniana, per annunciare allo stesso tempo che «su quello spaesamento è dato fondare una lingua».

Che Piranesi volesse dare fin d'ora – in un'opera che muove in apparenza da un assunto archeologico-ricostruttivo - il suo personalissimo "parere sull'Architettura" è confermato fin dal minimo dettaglio della veduta, in un particolare secondario, che tuttavia vale la pena di evidenziare. Il gruppo scultoreo rappresentato sulla sommità della cornice dell'antica costruzione posta alle spalle dell'Anfiteatro e in prossimità dell'acquedotto (n. 14 nella fig. 106) propone esattamente lo stesso tema decorativo ('uomo con leone' o 'cavallo') che l'artista presenterà in seguito proprio in una

delle due figure inserite all'interno del *Parere sull'Architettura* del 1765.

Ciò che rende singolare l'opera del '62 è la coesistenza di 'due punti di vista' opposti per descrivere la stessa "realtà", due aspetti riconoscibili proprio attraverso le 'due vedute', che appaiono *diverse* non solo tra loro, ma che si distinguono anche rispetto al resto della produzione artistica piranesiana. Ponendosi - come detto - in relazione al genere di 'piante prospettiche', le principali vedute del *Campo Marzio* non possono essere ricondotte in effetti a nessuna delle tradizionali categorie di veduta definite dalle classificazioni accademiche del Settecento,<sup>207</sup> nelle quali piuttosto rientrano tutte le altre vedute dell'artista. Non lo fanno infatti 'le vedute di liberazione', che non si possono considerare delle vere e proprie vedute 'prese dai luoghi', in quanto non sono la rappresentazione (o meglio dire la 'ri-presentazione') reale di un monumento, come ad esempio le *Varie Vedute*. Ciò nonostante le modalità con cui è vista la scena siano analoghe proprio al genere di veduta 'presa dai luoghi', ovviamente se si eccettua il caso della tavola relativa alle *Reliquiae Theatri di Pompejani* (fig. 109), in cui la prospettiva non è più – per così dire – 'in soggettiva', ad altezza dell'occhio umano, con una diretta partecipazione dell'osservatore, ma corrisponde quasi alle pseudo-assonometrie utilizzate per le 'vedute di ricostruzione'.<sup>208</sup>

Né tantomeno si possono paragonare le 'vedute ricostruttive' alle 'vedute ideate' o ai 'capricci', poiché le immagini non si basano su accostamenti fantastici di elementi reali o su composizioni di fantasia, come nel caso dei Frontespizi delle *Antichità* (le vedute del *bivio tra la via Appia e la via Ardeatina* riportata in fig. 5 e quella del *Circo marziale presso la via Appia*), delle *Carceri* o dei *Capricci* appunto. Sebbene siano pochi gli elementi delle ricostruzioni che hanno un minimo quoziente di attendibilità, per la prima volta, queste vedute vengono realizzate a partire da impianti planimetrici stabiliti nell'*Incognografia* del Campo attraverso specifiche geometrie, di cui discuteremo in dettaglio nel capitolo successivo.

E' interessante ricordare a tal proposito quanto suggerito dallo stesso Piranesi, il quale aveva scritto: «ciò di che io piuttosto temer debbo si è, che non sembrano inventate a *capriccio* più che *prese dal vivo*, alcune cose di questa delineazione del Campo...».

Le due *visioni* di Roma che Piranesi proponeva per mezzo



delle 'nuove vedute' all'interno del Campo Marzio vanno interpretate entrambe come l'esito di un atto creativo, il risultato di una vera e propria operazione progettuale. L'applicazione cioè di un processo logico che va ben oltre i consueti artifici grafici messi in atto dall'artista nelle vedute della città settecentesca, al fine di esaltare l'eredità e la magnificenza della civiltà antica all'interno della Roma moderna. Gli strumenti attraverso cui filtrare la realtà nella 'restituzione' non potevano limitarsi all'adozione degli usuali principi compositivi, quali la 'dilatazione spaziale', la 'deformazione', la 'variazione repentina di scala' o l' 'esasperazione dei rapporti proporzionali' degli elementi rappresentati. Nell'opera del '62, l'oggetto stesso delle vedute è destinato a mutare. Ciò che Piranesi sceglie di riprodurre nei nuovi generi di veduta, non è infatti la realtà esistente, bensì la rappresentazione di una potenziale dimensione temporale, in atto mai esistita, che può aver luogo - in due momenti distinti - solo nell'immagine. La fenomenologia della creazione artistica consiste adesso nella 'de-costruzione' del documento antico e nella sua 'ri-costruzione' in una nuova chiave immaginativa. Così, se nelle 'vedute di liberazione' il progetto è mirato al riconoscimento ed alla 'rimozione delle aggiunte' che gravano sulle costruzioni romane, allo scopo si è detto di restituire ciò che rimaneva di autentico al di sotto delle superfetazioni medievali e moderne, nelle 'vedute ricostruttive' l'intervento si pone come obiettivo l' 'integrazione delle lacune' (provocate dalla stessa operazione di 'depurazione'), che viene perseguita mediante il completamento del monumento secondo quello che avrebbe dovuto o potuto essere, e comunque in modo tale da ottenere un'opera nuovamente unitaria.

Con due approcci antitetici all'antico, Piranesi forniva - senza saperlo - un contributo sostanziale agli sviluppi di una nuova disciplina, la cui applicazione pratica era sempre esistita, ma che solo a partire dalla metà del Settecento stava maturando i presupposti per il proprio fondamento teorico. Grazie al progressivo distacco dal passato e al sorgere della moderna coscienza critica, è proprio in quell'epoca che nascono le condizioni necessarie per la definizione del moderno concetto di 'Restauro', secondo il quale «passato e presente, finora uniti nella continuità del fare, divergono ponendosi come due momenti contrapposti». <sup>209</sup> Di certo al di là delle intenzioni dell'artista, le 'due vedute' pongono una questione fondamentale sul concetto di *monumento* e sulle

modalità di intervento nelle opere d'arte ereditate dal passato. Una questione che sarà affrontata in maniera spesso antitetica nei secoli successivi, in quanto funzione delle teorie estetiche, del gusto, del concetto mutevole di restauro quale 'atto di cultura' che, come tale, è destinato a variare nel tempo. In nuce, nelle due vedute, rimangono sottese e contrapposte le riflessioni sul valore mutilo dell'opera d'arte e il principio dell'unità potenziale. Forse in maniera provocatoria, potremmo dire - con le parole di Brandi<sup>210</sup> - l'*istanza storica* e quella *estetica*. Ma con l'idea della *storia* e secondo l'*estetica* definite in un determinato periodo storico. Lo sguardo di Piranesi è infatti quello di un uomo del suo tempo, lo sguardo di un artista del Settecento, di colui che domanda all'antichità - non solo per mezzo della ricerca archeologica - il compito di provare la superiorità artistica e culturale di una specifica tradizione, nel suo caso quell'italica. Certamente non la greca, la cui idealizzazione comportava necessariamente un giudizio negativo sulla civiltà romana, ritenuta essenzialmente imitativa. Lo "scavo" compiuto da Piranesi è dunque *parziale* (ossia fazioso), selettivo. Nessuna altra fase storica sovrapposta alle manifestazioni di età romana può restare nell'immagine autentica della romanità. Il primo genere di veduta non a caso è l'esito di una 'depurazione', un atto che non riconosce alcun valore di testimonianza artistica alle aggiunte. L'atteggiamento assunto dall'artista in questo caso è dunque estremo. Ne deriva uno studio attento della *materia* originale, in primo luogo attraverso il suo 'riconoscimento', al di là delle modificazioni e delle azioni posticce. Lo notiamo nella precisione con cui è eseguita la rappresentazione, nell'esaltazione della sapienza tettonica romana, nella cura maniacale per il dettaglio costruttivo. Il ruolo del rilievo è quindi primario e fondamentale per l'interpretazione esatta dei rinvenimenti. Basti pensare alla succitata 'veduta liberata' del Pantheon (fig. 101). Ovvero, alla scelta di rappresentare il colonnato orientale del pronao che, pur non appartenendo alla struttura originale, viene identificato come autentico prodotto dell'arte romana. Un'attenzione che tuttavia, già in questo, spinge l'opera piranesiana al di là dei propri limiti temporali. Non è un caso infatti che l'operazione di 'de-restauro' suggerita nell'immagine, e relativa alla rimozione delle "orecchie d'asino" berniniane, sarà effettivamente condotta nella seconda metà dell'Ottocento. Scaturisce da queste immagini, anche un altro aspetto fondamentale per le riflessioni degli

anni a venire - come vedremo - non solo per il secolo successivo. La forza comunicativa delle 'vedute di liberazione' attribuiva all'infranto una valenza estetica autonoma, basata sull'esaltazione del monumento allo stato di rudere, un atteggiamento che avrebbe alimentato - come mai prima d'ora - la 'poetica della rovina'. Già il frammento, per Piranesi, era degno di essere preservato nel suo stato mutilo, per essere esposto accanto ad altri reperti anch'essi infranti e privi di qualsivoglia intervento integrativo.<sup>211</sup>

Parallelamente però, continuava a farsi strada in quel tempo un atteggiamento del tutto opposto rispetto al nuovo spirito critico nei confronti dei rinvenimenti antichi, manifestato attraverso una sfrenata tendenza all'integrazione. A differenza dei secoli precedenti, la manipolazione dei reperti era giustificata adesso dalla necessità di accrescerne il valore di mercato delle opere scoperte negli scavi. La reintegrazione fungeva cioè da «braccio secolare al servizio del collezionista per aumentare il prestigio dei pezzi».<sup>212</sup> L'antico veniva quindi reinterpretato, travisato e trasformato, per poi essere venduto. Il tutto al di là di ogni limitazione e senza alcun rispetto degli editti dei cardinali Albani (1733) e Valenti (1750),<sup>213</sup> che vietavano il commercio e l'alterazione delle testimonianze antiche, imponendone la tutela e la conservazione. A poco sarebbe valsa tra l'altro la stesura di una serie di norme prudenziali (che facevano da eco alle innovative idee winkelmanniane) ad opera di Bartolomeo Cavaceppi,<sup>214</sup> notissimo scultore e restauratore romano, che stabilivano sotto forma di *decalogo* i criteri del buon intervento. Tra questi vi era ad esempio la distinzione tra parti antiche e nuove, la volontà di seguire la *maniera* dell'antico artefice, o l'inopportunità della reintegrazione quando il reperto originale non fosse stato almeno i *due terzi* dell'insieme. Ma la gran parte dei successivi restauratori, come del resto lo stesso Cavaceppi, non si attennero mai del tutto a questi precetti.<sup>215</sup> La conservazione rimaneva dunque una caratteristica accessoria. Alle opere restaurate veniva riconosciuto un valore educativo, necessario per apprendervi,<sup>216</sup> e un valore di mercato, ossia finalizzato alla compravendita. Erano i collezionisti a richiedere infatti un certo grado di reintegrazione e completezza. La sua bottega presso il Palazzo Tomati, in via Sistina, era stata allestita infatti come «una vera e propria sala-vendite o museo», nel quale venivano esposti innumerevoli manufatti ornamentali rimaneggiati ad opera dei più bravi restauratori del tempo, tra cui proprio Cava-

ceppi, ma anche Pacetti, Cardelli, Grandjacquet e Nollekens.<sup>217</sup>

I frammenti antichi provenienti dagli scavi condotti nella capitale o presso Tivoli, vennero sempre più modificati mediante 'assemblaggi', 'adattamenti' o 'reinterpretazioni', a riprova della nuova composizione creativa dell'antico.<sup>218</sup> Dopo il venir meno della protezione dei Rezzonico nei confronti di Piranesi, alla fine degli anni '60, l'artista si rivolse nuovamente alla clientela britannica, non più limitata ai soli fratelli Adam.<sup>219</sup> I pezzi erano destinati infatti principalmente ai viaggiatori, soprattutto quelli inglesi. Come dimostra ad esempio un vaso ornamentale acquistato da Sir John Boyd prima del 1778 per la sua residenza Danson House, realizzato nel laboratorio di Piranesi - sulla base di un disegno dell'artista - a partire da pochissimi frammenti rinvenuti nel 1769 nella villa Adriana e risalenti al secondo secolo d.C. (fig. 110).<sup>220</sup> Se da una parte questi committenti stranieri condizionavano le modalità d'intervento, dall'altra - in qualità di artisti o architetti - ne traevano vantaggio come stimolo alla propria inventiva.<sup>221</sup> Ai fini prettamente pubblicitari e divulgativi, l'artista veneziano produce una serie di incisioni delle opere restaurate nella sua bottega, indicando spesso negli elaborati i luoghi dove si trovavano i pezzi già venduti. Le tavole, raccolte nel 1778 all'interno della sua opera *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi...*, sono la testimonianza «dei principi estetici alla base delle eterodosse concezioni di Piranesi riguardo il restauro».<sup>222</sup> Le integrazioni dei reperti nelle immagini vengono indicate in un primo momento attraverso lettere che rimandano ad una legenda e ad un testo di accompagnamento, ma presto «questa attività di sintesi decorativa portò [...] a libertà sempre maggiori sia nell'atto del restauro che nella relativa illustrazione».<sup>223</sup> Si sarebbe verificato ancora una volta, quanto riscontrato in precedenza a proposito della rappresentazione delle integrazioni planimetriche delle fabbriche antiche, nelle *Antichità* e nel *Campo Marzio*, ovvero quella distinzione nell'atteggiamento dell'artista nei confronti delle testimonianze romane, che nell'opera del '62 aveva visto svanire nettamente ogni prudenza filologica messa in atto nella precedente produzione artistica. Nei restauri dei reperti l'immaginazione creativa raggiunse in qualche caso «gradi ineguagliati, rendendo superflua ogni spiegazione».<sup>224</sup> E questo nonostante l'artista, nella premessa all'opera del 1769 le *Diverse Maniere d'adornare i cammini...*, avesse

scritto: «conviene *uniformarsi alle loro maniere*, osservare la qualità degli ornamenti che usarono, la via che tennero nel disporli perché facessero armonia con tutto il resto». <sup>225</sup> Né le *maniere*, né la *via*, ossia la sintassi con cui l'opera veniva 'ri-scritta', in effetti, possono ritenersi conformi al linguaggio autentico degli antichi. Il modo in cui Piranesi sceglie di re-integrare l'immagine infranta del reperto va al di là della ricerca di un "unità potenziale" perduta, arrivando al punto di «*rinnovare, anziché ristorare*». <sup>226</sup> E questo si verifica ancor più nelle 'vedute ricostruttive', dove è solo l'immagine ad essere 'reintegrata' - idealmente e secondo una ideologia determinata - e non la materia dell'opera d'arte, come avviene piuttosto nell'intervento di restauro. <sup>227</sup>

Le "tracce" su cui ri-costruire la *storia*, non sono pertanto solo le tracce materiali effettivamente esistite o documentate (archeologia, cartografia, ecc.), ma l'insieme dei significati e dei segni accumulati e aggiunti dal trascorrere del tempo (iconologia, filosofia, ecc.). La ricostruzione si muove in questo caso su un altro registro, meno obiettivo o scientifico di quello analizzato nel paragrafo precedente, ma altrettanto valido per il raggiungimento delle finalità piranesiane, ovvero la dimostrazione della magnificenza dell'*Urbe*, non tanto per mezzo dell'*immagine* della città antica, piuttosto attraverso la definizione del 'ritratto dell'*idea di Roma*', che è poi l'*idea della sua Magnificenza* etica ed estetica.

Osservando questo genere di vedute piranesiane, sosteniamo pienamente quanto afferma Philippe Junod a proposito dell'artista, quando scrive: «chez Piranese, l'archéologue et le visionnaire ne font qu'un». È in queste incisioni, ancor più che nelle generiche «*accumulations fantastiques de débris heroïques*», <sup>228</sup> che risiede infatti la quintessenza della sua opera.

Guardando la storia al di qua degli eventi, la stessa dialettica ottocentesca sul Restauro potrebbe essere letta sulla scorta delle 'due vedute'. Le differenti visioni del passato proposte da Piranesi all'interno dell'opera (la cui divulgazione all'estero fu assai rilevante), non si limitano cioè ad anticipare solamente i futuri sviluppi di una disciplina in divenire, ma suggeriscono implicitamente <sup>229</sup> e indirizzano in un certo senso le speculazioni teoriche e gli esiti applicativi dell'Ottocento, tenendo insieme paradossalmente il ruinismo, da una parte e la ricostruzione stilistica, dall'altra, ovvero la lezione di Ruskin e gli interventi di Viollet-le Duc. Il metodo di restauro proposto dall'architetto francese non a caso è ba-



110/ Vaso ornamentale realizzato nel laboratorio di Piranesi e acquistato da Sir John Boyd prima del 1778 per la sua residenza Danson House (British Museum - sala dell'Illuminismo)

sato proprio sulla successione dei due momenti operativi messi in atto nelle vedute dall'artista veneziano: 'liberazione' e 'ricostruzione stilistica'. Dopo aver rimosso le superfetazioni, Viollet-le-Duc completa le parti mancanti 'non come sono o erano, ma come avrebbero potuto essere se gli antichi artefici fossero ritornati per comporre al meglio'. Ma c'è una differenza sostanziale che lo allontana da Piranesi. Nel suo caso, la restaurazione scopre come riferimento ideologico il Medioevo, e non l'età romana.



#### Note

1. MUSSO 1979, p.18. «Le critiche rivolte alla Roma di Piranesi risalgono da lontano ...», CALVESI-MONFERINI 1967, p. 178
2. BIANCONI 1976, p. 129
3. PIRANESI 1762. Il corsivo è nostro
4. Il testo del primo capitolo inizia proprio così: «Dovendo trattare delle opere del Campo Marzio ...», Ibidem, p.1
5. Ibidem., *Premessa* all'edizione del 1762
6. ZAMBONI 1978a, p. 46. «Nulla di archeologico vi è in quella pianta. Solo la curva del Tevere e qualche generica indicazione ci dice che il luogo è Roma», FASOLO 1956, p. 5
7. WILTON-ELY 1994, p. 78
8. PIRANESI 1762, *Premessa* all'edizione del 1762. Il corsivo è nostro
9. MUSSO 1979, p.18. Cfr. BORSI F. 1972, p. 5, secondo l'a., Piranesi sfugge «a un tipo di interpretazione per 'generi' in cui la grafica e la parola scritta svolgono ruoli distinti e separati»; Cfr. ZAMBONI 1978a, p. 46, l'A. attribuisce a Piranesi il metodo adottato nello strutturare i testi in relazione alle immagini.
10. MUSSO 1979, p.18
11. BIANCONI 1976, p. 130. Il corsivo è nostro.
12. BEVILACQUA 2006, p. 51
13. CALVESI-MONFERINI 1967, p.81. Il corsivo è nostro.
14. COCHETTI 1955, p. 35
15. BIANCONI 1976, p. 130. Il corsivo è nostro
16. COCHETTI 1955, p. 35, vedi n. 2
17. BIANCONI 1976, p. 130.
18. Sui rapporti tra Piranesi e monsignor Giovanni Gaetano Bottari, vedi MONFERINI 1985, pp. 221-227
19. LEGRAND 1976, p. 148. Il corsivo è nostro.
20. BEVILACQUA 2006, p. 51
21. CALVESI-MONFERINI 1967, p. 81. La tesi sull'autografia dei testi di Piranesi, trova d'accordo anche Maurizio Calvesi che, riconoscendo il contributo degli eruditi (in special modo Bottari e Contucci), evidenzia tuttavia come «le idee degli scritti combacino con la intenzionalità iconologica delle incisioni», vedi pp. VII e VIII. I testi delle *Antichità*, per quanto «frutto di molteplici contributi intellettuali», sono stati attribuiti a pieno titolo a Piranesi, perché inscindibili dalle immagini incise, FICACCI 2006, p. 30
22. WILTON-ELY 1994, p. 100 n. 17
23. BEVILACQUA 2006, p. 51, vedi n. 42-43-44. È significativo a tal proposito osservare con la Monferini quanto sosteneva lo stesso Bottari, il quale preferiva non firmare i propri libri, poiché «firmare è un atto di vanità», MONFERINI 1985, p. 227
24. BEVILACQUA 1998, p. 86, vedi anche n. 24 e 26. Per l'a. non si tratterebbe infatti dell'architetto Clemente Orlandi, che tra l'altro non fu mai curatore del Museo Kircheriano, ma piuttosto dell'antiquario Orazio Orlandi
25. Ibidem, p. 84
26. Ibidem, p. 86
27. Ibidem, p. 86 n. 28
28. ZAMBONI 1978a, p. 46
29. Molti dei testi degli eruditi secenteschi erano stati ristampati nella metà del Settecento e per questo più accessibili, MUSSO 1979, p.19
30. Ibidem
31. Ibidem
32. PIRANESI 1762, p. 2
33. La scelta di inserire un cartiglio all'interno di una planimetria o di una veduta è stata fatta da Piranesi già a partire dalla *Antichità*, WILTON-ELY 1994, p. 47. La composizione grafica di questo tipo di tavole, «dove piccoli cartigli sovrapposti costituiscono l'inciso o il commento al discorso principale e al tema figurativo fondamentale», deriva da Carlo Fontana, BORSI F. 1972, p. 6
34. PIRANESI 1762, p. 2
35. Ibidem, p. 3
36. Ibidem, p. 1
37. Si noti come già in questa Pianta la zona tra l'isola Tiberina e la porta Flaminia, in corrispondenza di Piazza del Popolo, sia indicata come *Parte del Campo Marzio*
38. WILTON-ELY 1978, pp. 73-74; ID.1994, p. 91; SCOTT 1975, pp. 167-168
39. PIRANESI 1762, p. 2
40. Ibidem, p. 3. Nella fig. II della tavola III, l'area del Campo Marzio è denominata *Ager Tarquinorum*. Nel primo capitolo l'autore aveva scritto: «Il Campo de Tarquinj, dice Livio, che fu tra la città e il Tevere, consagrato a Marte fu poscia Campo Marzio», p. 1
41. WILTON-ELY 1978, pp. 73-74; ID.1994, p. 91
42. Quest'ultima fase è quella connotata maggiormente da interventi edilizi: «Con queste opere occupò Augusto una parte certamente non piccola del Campo Marzio» PIRANESI 1762, p. 8
43. Per una trattazione dettagliata della storia e del percorso di *via Flaminia* secondo Piranesi, vedi Ibidem, p. 14 nota (c)
44. WILTON-ELY 1994, pp. 12-13. L'a. ricorda tra l'altro quanto riferito da Legrand circa la volontà di Piranesi espressa nelle ultime ore della sua vita, quando, al posto delle sacre scritture, chiese una copia dell'opera di Livio.
45. MUSSO 1979, p. 9
46. Ibidem, p.20
47. Cfr. DEBENEDETTI 1996, p. 25: dalla *Magnificenza* in poi «Pi-

ranesi si muove infatti in un ambito propriamente illuminista, in cui l'archeologia viene costituita come metodologia induttiva ...»

48. PIRANESI 1762, p. 5. Nel caso della villa Adriana, il ricorso alle fonti letterarie ha lo scopo di agevolare le operazioni di integrazione per completare la pianta. I resti infatti, più che di metafore, assumono la funzione di documento, MAC DONALD -PINTO 1997, p. 296

49. WILTON-ELY 1994, p.91

50. Definizione in BORSI F. 1972, p. 6

51. ZAMBONI 1978a, p. 47

52. BORSI F. 1972, p. 6

53. Le dimensioni si riferiscono alle "misure di schiaccio", mentre quelle del foglio sono pari a 1450x1585 mm, come riportato nella scheda di inventario FC101085, collocazione volume 52K22, presso l'Istituto Nazionale di Grafica a Roma. La «pianta grande» di Nolli è composta da 12 fogli di mm 440x695 circa ciascuno, che uniti costituiscono una tavola unica di mm. 17600x20850 circa, BEVILACQUA 1998, p. 13; vedi anche BORSI S. 1994

54. BORGHERINI 2005, pp. 29-30. La *Forma Urbis* dovette avere un'estensione complessiva di 13m per 18 m (vedi p. 27, n.1); vedi ROMA 1965, p.772

55. Gli altri frammenti lapidei sovrapposti sono stati inseriti per indicare l'orientamento ed una pianta di riferimento generale.

56. PINTO 1996, pp. 145-146

57. Il disegno preparatorio fu realizzato da Piranesi appena un anno prima della sua morte. Il secondo dei sei fogli che compongono la tavola porta la data del 1777, MAC DONALD -PINTO 1997, pp. 286-287. Gli autori affrontano in dettaglio l'analisi delle tecniche e delle fasi del disegno, riconoscendo la paternità dell'intero progetto a Giovan Battista Piranesi

58. Le differenze risalgono «all'atto dell'incisione, durante la quale Giovanni Battista introduceva spesso delle modifiche al disegno prestabilito», MAC DONALD -PINTO 1997, p. 287. Variazioni evidenti rispetto ai disegni originali sono presenti anche nelle incisioni di alcune vedute delle Villa. Ciò dimostra che le aggiunte furono eseguite direttamente «sulla lastra a mano libera», v. p. 290

59. Analoghe considerazioni sono state fatte in SINGH 1996, p. 19

60. BEVILACQUA 1998, p. 73; BORSI S. 1994, p. 5

61. FAGIOLO 2004, p. 12

62. BORGHERINI 2005, pp. 39-40

63. Ibidem, p. 40

64. Il piano di sezione continuo è ideale perché altrimenti bisognerebbe ammettere la presenza di più piani secanti, distinti in funzione dell'andamento orografico del terreno.

65. Lo studio delle convenzioni grafiche nella *Forma Urbis* è affron-

tato accuratamente in BORGHERINI 2005, p. 40

66. Si veda in particolare l'area del ninfeo del cortile di villa Adriana, in MAC DONALD -PINTO 1997, p. 286. «Piranesi applica qui con rigore e autorevolezza [...] i principi che aveva cominciato a formulare intorno al 1755, come pure il metodo archeologico elaborato durante la compilazione delle Antichità Romane», vedi p. 296

67. Donati sosteneva che il Campo Marzio «non avesse avuto maggior ampiezza di quella, che rimane tra il Pantheon (...), la porta Flaminia (...), il fiume, ed il colle degli Ortolini (...)\», PIRANESI 1762, p. 1

68. La sovrapposizione è agevolata dall'artista stesso: grazie all'indicazione dei punti cardinali nella Tav. X, siamo in grado di stabilire l'inclinazione della Icnografia rispetto alla pianta complessiva di Roma, orientata con il nord verso l'alto e appositamente riportata nella Tav. V

69. COARELLI 1974, p. 273. In generale, sulla storia e sull'area del Campo in età romana, vedi dello stesso autore: ID. 1977, pp. 807-846

70. ID. 1977, p. 14; vedi ROMA 1965, fig. 892 p.769

71. CASTAGNOLI 1980, p. 95. Cfr. PIRANESI 1762, p. 10: «Augusto divise lo spazio della città in XIV Regioni, la nona delle quali fu chiamata il Circo Flaminio, comechè comprendesse eziando il Campo Marzio»

72. FASOLO 1956, n. 15, 1956, p. 3

73. COARELLI 1974, p. 24

74. BORGHERINI 2005, p. 41, n. 32

75. La forma e la posizione delle colline risulta in parte alterata per permettere all'autore di strutturare le ricostruzioni archeologiche in base alla conformazione altimetrica del sito, come nel caso della *Villa L. Aruntii*

76. In particolare il cartello del titolo, lo stemma del Papa, una ghirlanda di quercia, due brani rovinistici e le vedute di alcuni dei ponti rappresentati, ZAMBONI 1978b, p. 13

77. Ibidem.

78. PIRANESI 1743, dedica a Nicola Giobbe. Il corsivo è nostro.

79. BERTELLI 1976, p. 102

80. GARMS 1978, p. 16. La Fontana di Trevi è indicata da Piranesi nel luogo dove, uscendo da un canal sotterraneo, passava l'Acqua Vergine, vedi PIRANESI 1762, p. 15

81. BERTELLI 1976, p. 102

82. FAGIOLO 2006, p. 63

83. DE SETA 1983, p. 111

84. FLEMING 1962, p. 166. L'espressione è tradotta in RYKWERT 1984, p. 42. L'uso del corsivo è nostro.

85. CALVESI-MONFERINI 1967, p. XXXII

86. BARRY 2006, p. 92. La scelta stessa di firmare le incisioni e i propri progetti con l'appellativo di «Architectus Venetus» è stato interpretato dalla storiografia come un omaggio e un riferimento diretto a Palladio, vedi ad esempio CRESPI 1955, p. 5 e 12
87. Insieme ai canali è possibile riconoscere il *Petronia Amnis*, un piccolo affluente al Tevere, il cui percorso circonda in parte i *Collis Hortulorum*. Il torrente che è realmente esistito in passato anche se non se ne conosce l'originario andamento
88. Oltre a Calvesi, anche Cesare De Seta parla proprio di «gemellaggio [...] tra la patria spirituale e adottiva, Roma, e quella nativa, Venezia», DE SETA 1983, p. 119
89. CALVESI-MONFERINI 1967, p. XXXII
90. Ibidem. Nella nota n. 62, l'A. osserva: «il Tevere è contrassegnato dalla lupa, che in origine era però una tigre, trattandosi di una personificazione del Tigri»
91. WITTKOWER 1967, pp. 659-665; CALVESI-MONFERINI 1967, p. XXX
92. Ne sono esempi: il canale di scarico delle acque piovane nell'orchestra dei teatri, quello che correva attorno al *Circo Massimo*, o il canale che consentiva il deflusso delle acque del *Canopo* a Villa Adriana
93. ABBAGNANO 1945, XXXIX, 90c. Il corsivo è nostro
94. COARELLI 1977, pp. 817-820. Nella *Nuova Pianta*, un piccolo corso d'acqua (denominato *fosso detto della sposata*) scorre nell'area del Campo Vaticano sfociando sulla riva opposta alla zona del porto della Legna, nei pressi del porto di Ripetta
95. PIRANESI 1762, p. 2. Vedi anche p. 1 : «il suolo verdeggiante in tutto l'anno».
96. BORSI F. 1972, p. 7
97. Analogamente farà nella riedizione della Pianta Nolli.
98. FASOLO 1956, p. 5
99. PIRANESI 1756, p. 1, *Prefazione agli studiosi delle antichità romane*, p. 15, spiegazione premessa alla *Tavola topografica di Roma in cui si dimostrano gli andamenti degli antichi acquedotti*. Il corsivo è nostro
100. Il confronto tra i pezzi rappresentati nelle *Antichità* e gli impianti del *Campo Marzio*, strutturati sulla base dei frammenti marmorei, muove dalle considerazioni affrontate in SINGH 1996, pp. 51-63
101. «L'aiuto della *Forma Urbis marmorea* serve a liberare i resti del Teatro di Pompeo dall'edilizia che aveva incorporato l'antica struttura», WILTON-ELY 1994, p.93
102. «In the text at the bottom of the page he refers to Nolly by name, calling attention to his error: "Excessus Nollii in delineatione ejusdem vestigii"», CEEN 1990, pp. 19-20. Vedi didascalia I-3, fig. 49 (in basso). In realtà, sia nel disegno preparatorio che nella versione definitiva della *Nuova Pianta*, la forma planimetrica del Teatro suggerita da Nolli appare corretta, vedi fig. 7
103. LANCIANI 1988, Tav. 21
104. CARETONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, pp. 103-106; vedi Tavola XXXII, ricostruzione dei frammenti eseguita da Guglielmo Gatti nel 1959. Frammenti identificati con il n.° 39 a-g dallo *Stanford Digital Forma Urbis Romae Project*. Vedi il sito <http://formaurbis.stanford.edu>. L'accostamento dei due pezzi (*hecatostylum e teatro di Pompeo*) è già presente nella ricostruzione di Luigi Canina (1850), vedi FRUTAZ 1962, Pianta XLVIII, 1, tav. 92. La conformazione della cavea è ottenuta sulla scorta di un disegno rinascimentale (Cod. Vat. Lat. 3439 - Fo 23r). Non a caso nella rappresentazione del frammento Piranesi aggiunge un asterisco, ad indicare che il pezzo è stato re-inciso nel corso del Settecento
105. Nel quarto tomo della stessa opera, dalla tavola XXV alla XXXVII, l'archeologo ricostruisce il Teatro in pianta, in elevazione, in sezione e fin nei minimi dettagli, riproponendo nella tav. XXVII, la rappresentazione del frammento della scena visto adesso non più in proiezione ortogonale, bensì nel suo sviluppo tridimensionale, vedi FICACCI 2006, pp. 205-212. Lo stesso frammento è stato riprodotto in pianta anche nella Tav. XVI n. IV del *Campo Marzio*
106. LANCIANI 1988, Tavv. 21-28
107. CARETONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, pp. 103-106; vedi Tavola XXIX, ricostruzione dei frammenti eseguita da Guglielmo Gatti nel 1959. Frammenti identificati con il n.° 31 a-b dallo *Stanford Digital Forma Urbis Romae Project*
108. Già nelle *Antichità*, Piranesi aveva detto: «Pertanto a que' Framm.ti, i quali hanno l'Iscrizione mutilata aggiungevvi, come dissi, la più probabile interpretazione, appoggiandola sopra ciò che sembra indicarsi dalle tronche parole insieme, e dalle linee, esperimenti la forma di qualche Fabbrica, che sappiamo essere stata anticam. in Roma; e sopra altre osservazioni e congetture», G. B. Piranesi, *Le Antichità*, tomo I, tav. VI, *Indice de' Framm.ti di marmo della Pianta di Roma Antica*. Il posizionamento dell'antica struttura deve essere stato suggerito dai resti realmente esistenti in quel sito dei *Saepta Iulia* di cui Piranesi ci dà prova mediante una veduta nella stessa opera del *Campo Marzio* tav. XXV, per l'immagine vedi FICACCI 2000, p. 413
109. Nell'*Icnografia* è possibile riscontrare alcune variazioni nella rappresentazione della porzione di tessuto minore riportata piuttosto fedelmente da Piranesi nella raffigurazione del frammento originale.
110. I *Saepta* si trovavano «nell'area immediatamente ad est del *Pantheon* e delle *Terme di Agrippa*», COARELLI 1977, p. 808
111. CARETONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, vedi la Tavola



complessiva della ricostruzione dei frammenti eseguita da Guglielmo Gatti nel 1959. Vedi anche FORMA URBIS 2008, p. 24

112. CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, pp. 99-100

113. SINGH 1996, p. 60. Secondo il parere dell'a. il frammento della pianta marmorea è associato esclusivamente a questa struttura del Campo Marzio

114. *Ibidem*, p. 61

115. Vedi il sito <http://formaurbis.stanford.edu>. Va notato il fatto che il frammento rappresentato da Piranesi nella tav. IV delle *Antichità* (fig. 12), non presenta le linee di rottura o le tracce di degradazione che connotano la superficie interna del pezzo esistente (cfr. fig. 65), da CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, tav. LIII.

116. Sull'argomento vedi il sito <http://formaurbis.stanford.edu>; RODRIGUEZ ALMEIDA 1976, p. 275; ID. 1981

117. CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, p. 148

118. L'esempio può dar credito alle parole di Tafuri quando afferma: «il suggerimento proveniente dalla Forma Urbis severiana è accolto come conferma della poetica del labirinto», TAFURI 1983, p. 99

119. CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, tav. XVI; vedi anche FORMA URBIS 2008, p. 16. Vedi il sito <http://formaurbis.stanford.edu>, (n.° 5-a). Non siamo in grado di affermare se Piranesi fosse a conoscenza o meno di questo disegno. Il frammento infatti non figura tra i pezzi riprodotti che egli ebbe modo di rappresentare, caratterizzati dall'inserimento di un asterisco per distinguerli dagli originali

120. La riproduzione piranesiana del tratto grafico che indica in fig. 56 la presenza di un acquedotto, differisce in parte dall'originale, poiché omette la proiezione curvilinea dell'arco sul piano

121. CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, Tav. III, Cod. Vat. Lat. 3439 – Fo 14 r.

122. SINGH 1996, p. 61

123. *Ibidem*, p. 60. Secondo il parere dell'a. il frammento della pianta marmorea è associato esclusivamente a questa struttura del Campo Marzio

124. ZAMBONI 1978a, p. 46

125. L'operazione non può essere considerata casuale, né frutto di un errore, come è stato osservato piuttosto per Bellori che in qualche caso copiò due volte lo stesso pezzo, vedi CARETTONI-COLINI-COZZA-GATTI 1960, p. 15

126. BEVILACQUA 1998, p. 13. La nuova elaborazione della pianta determina, rispetto alla fonte originale, alcune modifiche nella rappresentazione, come ad esempio, la scelta di utilizzare la campitura all'interno degli isolati, o l'introduzione di un nuovo inserto vedutistico in sostituzione della cornice originale.

127. «L'icnografia bufaliniana, [...], pur non essendo d'una assoluta

esattezza geometrica, come le piante moderne [...] dà una sufficiente idea dello stato reale della città alla seconda metà del secolo XVI, prima cioè dei grandi lavori compiuti per ordine di Gregorio XIII e soprattutto di Sisto V, che modificarono così profondamente i quartieri alti di Roma», FRUTAZ 1962, p. 21

128. BORSI F. 1972, p. 7

129. ZAMBONI 1978a, p. 47

130. BORSI F. 1972, p. 7

131. CALVESI-MONFERINI 1967, p. 179

132. FAGIOLO 2004, pp.11-15. Sull'argomento vedi FRUTAZ 1962, 3 volumi.

133. Piranesi esegue in totale quattro 'vedute ricostruttive' e molteplici 'vedute di liberazione', le principali perlopiù relative a ciascuna delle fabbriche antiche riportate nella *Scenografia* del Campo. Lo sbilanciamento nella produzione artistica a favore del secondo genere, rispetto alla rappresentazione di 'vedute ricostruttive', può indicare al contempo la necessità di Piranesi di comprendere - rappresentando - le costruzioni antiche nel loro aspetto percettivo, costruttivo e formale, ma anche la volontà di documentare graficamente l'esistenza materiale di prove tangibili di un passato glorioso, fagocitato dalla città moderna e medievale, grazie alle quali ha potuto ri-costruire l'impianto planimetrico del Campo Marzio nell'*Incografia*. Senza tener conto del fatto che l'*elevazione* di altri impianti sarebbe stata piuttosto complessa, in quanto avrebbe richiesto molto tempo e parecchie risorse.

134. Per il concetto di 'liberazione' delle aggiunte medievali e moderne e di 'tabula rasa', vedi WILTON-ELY 1994, passim.

135. FAGIOLO 2004, p. 15; ID. 2006, pp. 61-63. L'indicazione era stata suggerita già in ZAMBONI 1978a, p. 47. Cfr. WILTON-ELY 1978, p. 74, ID. 1994, p. 91, vedi anche n. 22. L'A. paragona la *Scenografia* piranesiana «alle vedute di Palmira in rovina nell'arida distesa del deserto ad opera di Wood e Dawkins nel 1753»

136. FAGIOLO 2006, pp. 61-62

137. *Ibidem*, p. 62

138. CAVALLARO 1979, pp. 9-21. Vale la pena ricordare che circa dodici anni dopo l'edizione del *Campo Marzio*, Piranesi avrebbe pubblicato una serie di incisioni relative alla colonna Traiana e a quella di Antonino Pio, all'interno di un volume intitolato *Trofeo o sia Magnifica Colonna Coclide* (1774-75), vedi FICACCI 2000, pp.560-581

139. Il disegno è riprodotto in HANNAH 1994, vol. 32, n. 1, 1994, pp. 50-53. Piranesi utilizzerà questo simboli allusivi ad imprese militari anche nel muro della Piazza dei Cavalieri di Malta, vedi WITTKOWER 1975, p. 256

140. L'a. riconosce questo atteggiamento nelle *Carceri* e nelle *Antichità romane*, vedi CALVESI-MONFERINI 1967, p. XIX

141. BACOU 1976, pp. 33-42. Vedi anche BETTAGNO 1978
142. Vedi WITTKOWER 1975, p. 196
143. «Soprattutto a partire dal *Campo Marzio*, e quindi lasciata Roma, inoltrandosi nelle solitudini della villa Adriana, Piranesi fu attratto dall'estremo rigoglio della flora parassita», CALVESI-MONFERINI 1967, p. 177
144. LOLLI GHETTI 1988, p. 187
145. In una lettera Robert scrive: «he swears whenever he can find opportunity he will thrust me into all his prints», FLEMING 1962, p. 354
146. WITTKOWER 1967, p. 665. Dopo la battaglia di Azio, nel 31 a.C. quando l'Egitto fu annesso all'Impero, Roma cominciò a diventare un deposito d'opere d'arte egiziane che, per il loro carattere ermetico, suscitavano interesse e attenzione fin dall'antichità.
147. CALVESI-MONFERINI 1967, p. XXXV.
148. CONRAD 1976, p. 162; WITTKOWER 1975, pp. 260-273; Vedi anche MESSINA 1985, pp. 375-383
149. Come abbiamo avuto modo di osservare in precedenza, lo stesso Nolli si era servito di *carte antiche* per l'individuazione delle fabbriche romane nella *Nuova Pianta*, BEVILACQUA 1998, p. 185
150. Per un'analisi delle piante vedi FRUTAZ 1962, pp. 61-62, 67-68, 72, Tavv. 30, 42-43, 60; cfr. TELLINI SANTONI – MONDADORI 1994, pp. 8, 12-13, Tavv. 5,6,7 e 10. Non tutti i dati topografici individuati dalle carte ricostruttive sono frutto della fantasia degli autori. In una dedica alla sua pianta del 1574, Du Pérac fa riferimento all'utilizzo dei frammenti della *Forma Urbis* e ringrazia il Cardinale Alessandro Farnese per aver messo a sua disposizione i pezzi, forse per mezzo del bibliotecario Fulvio Orsini che li custodiva. Sebbene il risultato della sua elaborazione si discosti dal carattere iconografico della pianta marmorea, anche per l'aspetto fantastico e poco archeologico della rappresentazione, dall'analisi di alcuni dettagli è stata riscontrata un'attenzione scrupolosa dall'autore nei confronti dell'autorevole fonte di riferimento, vedi PINTO 1996, p. 144
151. Nella *Antiquae Urbis Imago* di Pirro Ligorio è il sepolcro di Augusto ad assumere l'aspetto della Torre di Babele più che la *Mole Hadriani* (così la tomba imperiale è indicata nella pianta da Ligorio). Si può parlare allora - con Raynaldo Perugini - di 'edifici mnemonici' o di 'architettura filosofica', cioè di un'architettura che, sotto forma di descrizioni iconografiche e di disegni, edifici mitici dell'antichità (come in questo caso) oppure costruzioni puramente ideali e fantastiche, nasconde intenzioni speculative, PERUGINI 1984; MACLAREN 2005, p. 79
152. Athanasius Kircher, iconografo dell'antichità orientale e grande studioso enciclopedico, è considerato il più celebre egittologo e collezionista del Seicento. Egli fu tra i primi studiosi a tentare di decifrare i geroglifici egiziani, stabilendo un legame corretto tra la lingua egizia antica e il copto. Fu erede della tradizione ermetica e neoplatonica, filosofico-iconologica che attribuiva all'Egitto un ruolo preminente nella storia del sapere e che vedeva nella scrittura geroglifica la fonte di ogni sapere
153. Che Piranesi conoscesse l'opera di Kircher è dimostrato dal fatto che egli, parlando di un obelisco, cita il gesuita all'interno dell'opera come fonte: «A non altro certamente, se non a ciò che, oltre al Kirker, ed il Masi, vuol l'Harduino, che abbian servito», PIRANESI 1762, p. 9. Vedi anche PANZA 1998, pp. 47-50 e ID. 2009, pp. 50-51, l'a. riferisce la possibilità che il nostro abbia avuto l'opportunità di visitare ciò che restava del museo kircheriano all'interno del Collegio dei Gesuiti, dove avrebbe ammirato le celebri collezioni del tedesco
154. WITTKOWER 1975, pp. 265-268; «Piranesi ebbe facilmente l'occasione di consultare il volume nella biblioteca del suo primo mecenate, Nicola Giobbe, nel periodo immediatamente successivo al suo arrivo a Roma, o presso Marco Foscarini, che poté averne acquistato una copia durante il suo soggiorno a Vienna come ambasciatore», MUSSO 1979, p. 26; DAL CO 2000, pp. 593-594. L'influenza delle ricostruzioni prospettiche di Kircher e von Erlach è suggerita indicativamente anche in WILTON-ELY 1978, p. 75
155. PERUGINI 1984, figg. 142-143
156. MACLAREN 2005, p. 81; PERUGINI 1984, figg. 142-143
157. In un'altra circostanza, è stato osservato che il sacro non è associato esclusivamente alla cultura egizia, ma è genericamente riferibile alla tradizione medio-orientale, vedi CALVESI-MONFERINI 1967, p. XXX
158. Piranesi utilizzerà una soluzione simile, con pilasti, steli e nuovi obelischi, lungo il muro perimetrale della Piazza dei Cavalieri di Malta.
159. Confrontando il Frontespizio con l'Icnografia è possibile riscontrare alcune difformità nell'elevazione dei due cerchi, nella parte terminale, dove sono state inserite altre due aperture simmetriche sui lati, e una struttura coperta in quella iniziale; forse variazioni dovute a successive rielaborazioni
160. Queste considerazioni ci permettono di dimostrare quanto discusso ancora da Raynaldo Perugini a proposito dei 'geroglifici tipologici' riprodotti nella pianta del *Foro Romano* contenuta nelle *Antichità*. Se Kircher si era servito «di veri e propri 'frammenti di linguaggio', ovvero delle citazioni dalle descrizioni formulate dai grandi autori classici» per «rendere tangibili le sue 'architetture filosofiche', prima di farle trasferire sul piano iconografico», Piranesi, «all'atto di evocare le tipologie del passato, si serve anche lui di 'frammenti', ma

nel suo caso si tratta di 'frammenti oggettivi' da reinterpretare o addirittura da 'completare'», PERUGINI 1984, p. 231

161. Sull'uso e le caratteristiche dell'assonometria vedi DE RUBERTIS 1994, pp. 66-68

162. Piranesi sceglie di mostrare lo spigolo della piramide in posizione quasi frontale, come aveva fatto del tutto già nella veduta della *Piramide di Caio Cestio*, vedi PIRANESI 1756, Tom. III, Tab. XL. Cfr. con le vedute dello stesso monumento in *Vedute di Roma*, vedi WILTON-ELY 1994, pp. 42-43

163. Riguardo all'influenza esercitata da Juvarra sull'artista vedi MILLON 1976, pp. 345-362

164. Con ogni probabilità Piranesi aveva studiato il trattato di *Architettura Civile* del 1711 di Ferdinando Bibiena, dove era esposto il principio della 'scena per angolo', «un'idea rivoluzionaria grazie alla quale il tradizionale punto di fuga centrale veniva abbandonato in favore di più assi visivi diagonali, ognuno dei quali consentiva di schiudere ulteriori visuali, creando una struttura spaziale di alta complessità», WILTON-ELY 1994, p. 12

165. «La volontà di rendere "partecipe" l'osservatore (proiezioni centrali) manifesta l'intenzione di rendere massimo il rapporto dell'osservatore con l'ambiente», DE RUBERTIS 1994, p. 68

166. La veduta «ha una sua storia, nel senso che essa fu disegnata da altri tanto prima quanto dopo il Piranesi», W. Kroenig, *Storia di una veduta di Roma*, in «Bollettino d'arte» serie V, anno LVII III-IV, Roma 197, pp. 168-198

167. Cfr. KROENIG 1972, p. 176. L'a. ha osservato una «stretta parentela» tra la veduta dell'architetto austriaco e quella di Piranesi relativa alla città moderna

168. Ibidem, p. 165

169. Piranesi conosceva le indicazioni di Nolli, al punto da scrivere: «Alcuni suppongono, che le rovine, che rimangono nel letto del Tevere incontro lo spedale di S. Spirito in Sassia, [...], appartenessero al ponte trionfale», PIRANESI 1762, p. 17

170. La strada coincidente grossomodo con le attuali vie di Monserrato e dei Banchi Vecchi, correva parallela all'*Euripus*, vedi fig. 44. Sull'argomento vedi COARELLI 1977, p. 820 e sgg. Nell'*Iconografia del Campo*, Piranesi indica con una linea tratteggiata il percorso della *via trionfale*, mentre nella pianta della *Villa Adriana* i percorsi sono individuati da una linea puntinata, analogamente alla *Nuova Pianta* di Nolli, MAC DONALD -PINTO 1997, p. 286

171. È il caso ad esempio della pianta di Pirro Ligorio del 1561, FRUTAZ 1962, p. 62. Lo stesso Piranesi usa il latino per le didascalie delle 'vedute di liberazione'

172. Piranesi deve aver avuto bene in mente la ricostruzione dell'area

eseguita da Du Pérac già al tempo della redazione delle *Antichità*, poiché l'impianto contrapposto dei due Teatri figura già in occasione nella *Pianta topografica degli acquedotti antichi* (fig. 6)

173. Piranesi esegue più di una pianta, due sezioni e parecchi particolari costruttivi del Teatro, presentando al contempo alcuni dettagli relativi agli ordini impiegati nei vari livelli del portico, vedi FICACCI 2000, pp. 299-306

174. Esiste un'altra 'veduta depurata', relativa alle *Reliquiae Basilicae Caii et Lucii*, in cui sullo sfondo Piranesi inquadra i resti del Teatro di Marcello, vedi PIRANESI 1762, Tab. XIV

175. Vale la pena sottolineare il fatto il titolo dell'incisione e quindi il soggetto stesso della rappresentazione non è il Palazzo cinquecentesco, quanto piuttosto lo stesso Teatro. La tavola appartiene all'opera *Vedute di Roma*

176. L'interesse di Vasi per il presente e il convincimento della supremazia del moderno è manifestato apertamente dall'incisore siciliano quando afferma di voler rappresentare «non già li antichi, ma i moderni Palazzi di Roma [...] per illustrare ancora questa insigne Metropoli, risorta a gareggiare, se dir non si vuole, a superare le antiche magnificenze», SASSOLI 2004, p. 31-35. Vasi non era interessato al dibattito sull'eredità del passato che coinvolgeva e impegnava Piranesi. Basti confrontare la suddetta vista del *Teatro di Marcello* (fig. 96) con la veduta di *Piazza Montanara* di Giuseppe Vasi, dove il monumento antico si distingue a mala pena tra le altre costruzioni. L'influenza di Vasi su Piranesi è ancora più evidente nella Veduta del *Teatro di Marcello* inserita nel volume *Varie Vedute*, vedi FICACCI 2000, p. 78 f. 31

177. PIRANESI 1762, p. 19 n.° 61 dell'*Indice delle rovine ... contenute nella Topografia della Tavola III*. Come si legge nella didascalia della 'veduta di liberazione' del teatro di Balbo, la «regola» sta qui ad indicare la regione di Roma «*quae dicitur Regulae*»

178. In altre incisioni Piranesi utilizza un personaggio disposto in questa stessa posizione e con le stesse caratteristiche

179. PIRANESI 1762, p. 19 n.° 61 dell'*Indice delle rovine ... contenute nella Topografia della Tavola III*

180. «Del tutto privo di resti identificabili sul terreno è il teatro di Balbo a Monte Cencio, se si eccettui una breve notizia del Piranesi che, secondo quanto riferisce il Nibby, avrebbe riconosciuto uno de' cunei sostenenti i gradini del teatro nella bottega allora di osteria, oggi di conceria di pelli sotto la chiesa di San Tommaso a Cenci nella via di San Bartolomeo de' Vaccinari, dirimpetto alla sega de' marmi nel Tevere», GATTI 1960, p. 4

181. Ibidem, pp. 3-12; COARELLI 1974, pp. 247-248; vedi anche ID. 1977, pp. 807-846



182. Si veda in particolare la ricostruzione lanciana da noi riportata in fig. 54, dove l'archeologo - in prossimità del perimetro esterno della cavea - scrive: «Piranesi, C. Mart. XXVIII n. 61», si veda LANCIANI 1988, Tavv. 21-28
183. WILTON-ELY 1994, pp. 75-76; MUSSO 1979, p. 26 e fig. 8
184. Non è un caso dunque che nell'*Incografia* il complesso di Agrippa sia attraversato da un tratteggio continuo indicato con la scritta *Aqua Alexandrina*, acquedotto posto in prosecuzione proprio dell'*Arcus Ductus Aquae Virginis*. Nel testo Piranesi afferma: «l'acqua vergine si diffonde nel campo», PIRANESI 1762, pp. 8-9
185. COARELLI 1977, pp. 826-830. Lo stagno probabilmente fu ricavato dalla regolarizzazione del bacino naturale della *palus Caprae*. L'*Euripus* che corre attorno allo specchio d'acqua dello *Stagnum Agrippae* nell'*Incografia* piranesiana è inteso qui in senso proprio, ossia con il significato di 'canale di scarico'. Va dunque osservato che nella veduta piranesiana, nonostante le barche nello stagno ricordino ancora le gondole dei canali della Serenissima, questo specifico specchio d'acqua non può essere descritto come «un lembo razionalizzato della laguna veneziana ricollocato fantasticamente nell'antica Roma», come suggerito piuttosto in DE SETA 1983, p. 119
186. L'accostamento del muro della piazza alla spina del circo romano è suggerito anche da BARRY 2006, p. 91
187. CURZIETTI 2008, p. 175
188. Vedi BORDINI 1967, pp. 53-84
189. Per la tab. XV, vedi FICACCI 2000, p. 184
190. Il Pantheon è tra quei monumenti antichi che l'artista raffigura in maniera quasi ossessiva all'interno di diverse vedute, ogni volta da un 'punto di vista' differente. Vale la pena qui di ricordare che in occasione del primo restauro, promosso da Urbano VIII, era stato smantellato il rivestimento in bronzo della travatura lignea del soffitto del pronao per la realizzazione del Baldacchino di San Pietro ad opera del Bernini e di 80 cannoni per il Castel Sant'Angelo
191. Alcuni studi hanno dimostrato che lo stesso Bernini, in difesa dell'autenticità del monumento, si rifiutò in seguito di apportare altre modifiche alla fabbrica romana, quali ad esempio la nuova decorazione interna della cupola voluta da Alessandro VII Chigi e da lui in parte attuata (per essere presto rimossa), vedi CARBONARA 1997, pp. 68-69
192. Il soggetto è ripetuto in altre incisioni come nella *Veduta dell'Arco di Settimio Severo*, nella serie *Vedute di Roma*, per l'immagine si veda FICACCI 2000, p. 739 f. 970, in basso a dx
193. Piranesi evita sempre di rappresentare questo fianco del Pantheon, anche quando riproduce il monumento nella città settecentesca, come si evince nella *Veduta della Piazza della Rotonda*, inserita nel
- l'opera *Vedute di Roma*, dove l'artista sceglie un punto di vista tale da far coincidere - nascondendole - le colonne del lato orientale del pronao con quelle del fronte principale, vedi elaborato in FICACCI 2000, p. 690
194. Del tutto errata la collocazione suggerita nella Pianta Bufalini, nella quale l'Anfiteatro di *Statilij Tauri* è rappresentato (in pianta circolare) a ridosso delle *Mura Aureliane* in prossimità dell'attraversamento della cinta da parte della *Via Praenestina* (in basso a destra della tavola).
195. PIRANESI 1762, p. 9
196. Ibidem
197. Come la forma e le caratteristiche dei regoli in bronzo utilizzati per mostrare le ore, della linea equinoziale retta e di quelle che gradualmente si incurvavano, così come la definizione della sommità dell'obelisco usato come gnomone connotata dalla presenza di una palla dorata inserita affinché l'ombra non fosse stata proiettata in maniera indefinita, Ibidem.. È in questa circostanza che Piranesi cita Kircher tra gli autori consultati
198. BORSI F. 1972, p. 8
199. TAFURI 1983, p. 89
200. «Sappiamo che Borromini conservava tra i suoi oggetti il guscio di una chiocciola», CALVESI-MONFERINI 1967, p. XXXV. Piranesi incise alcune tavole raffiguranti le conchiglie nell'opera *Diverse maniere d'adornare i cammini* (1769), vedi FICACCI 2000, p. 514
201. CUOMO 1975, p. 118
202. Ibidem
203. CALVESI-MONFERINI 1967, p. XXXV
204. TAFURI 1983, p. 89
205. Ibidem, pp. 89-90
206. Ibidem, p. 90
207. Per la definizione dei generi di veduta nel Settecento si veda PIGNATTI 1967, pp. 555-565
208. Probabilmente la volontà dell'artista in questo caso è quella di evidenziare le caratteristiche volumetriche del Teatro, altrimenti difficilmente comprensibili, dato che le relative strutture rimanevano totalmente nascoste all'interno del tessuto della città moderna. Restituendo l'esatta conformazione della cavea, avrebbe potuto correggere in maniera più evidente l'errore nolliano. Vale la pena sottolineare il fatto che i resti del *Teatro di Pompeo* vengono raffigurati (da lati opposti tra loro) sullo sfondo delle Tavv. XVII e XXIX del *Campo Marzio*, secondo le consuete modalità di rappresentazione utilizzati nelle altre 'vedute di liberazione'. Mentre nel IV tomo delle *Antichità*, Piranesi esegue un'incisione dal titolo *Dimostrazione dell'odierno avanzo del Teatro di Pompeo* (Tav. XXXVIII), nella quale il teatro è

- rappresentato in pianta e in un prospetto 'liberato'. Per l'immagine di veda FICACCI 2000, p. 307, fig. 365
209. CARBONARA 1997, p. 73, 50, 51, 271 e passim.
210. BRANDI 1963
211. CARBONARA 1997, pp. 57 e 77
212. PANZA 1998, p. 37
213. CARBONARA 1997, p. 60
214. Si veda CAVACEPPI 1768-1772
215. CARBONARA 1997, pp. 63,77-78; PANZA 1998, PANZA 1998, p. 38; su questi temi si veda anche ID. 1990
216. CARBONARA 1997, p. 78
217. WILTON-ELY 2006b, pp. 74-77. Alla sua morte furono trovati «centinaia di marmi, busti, cippi, capitelli, statue, fregi, candelabri, torsi, frammenti distribuiti nelle stanze della figlia, della moglie..., perfino in soffitta!», PANZA 1998, p. 41
218. Vedi WILTON-ELY 2007, pp. 11-92
219. ID. 2006b, p. 74
220. Il pezzo si conserva ancora oggi insieme ad altri esemplari piranesiani nelle collezioni del British Museum esposte nella *sala dell'illuminismo*
221. WILTON-ELY 1994, pp. 136-138
222. Ibidem, p. 138. Per l'opera vedi GONZALEZ-PALACIOS 1978a, pp. 63-68. La sacralizzazione del reperto attraversava tutte le fasi per mano di un solo soggetto: Piranesi «lo raccoglie, lo integra lo colleziona lo raffigura», PANZA 1998, p. 40, vedi anche pp. 41-43
223. WILTON-ELY 1994, p. 138
224. Ibidem
225. PIRANESI 1769, p. 1. Il corsivo è nostro
226. Ibidem, *Introduzione*. Il corsivo è nostro
227. Sul concetto di 'reintegrazione dell'immagine' applicato al restauro si veda CARBONARA 1976
228. JUNOD 1983, p. 7
229. L'influenza può essere stata sia diretta che indiretta, ossia attraverso le contaminazioni tra i vedutisti francesi e inglesi che si nutrono della lezione piranesiana. Oltre al più volte citato volume BRUNEL et al. 1976, si veda PAGNANO 2004, pp. 57-94





### 3. Oltre la 'forma'

#### 3.1 Schemi geometrici generativi e principi di composizione

«Qualunque cosa la mente umana si trovi a dover comprendere, l'ordine ne è una indispensabile condizione». (Rudolf Arnheim)<sup>1</sup>

Analizzare l'*Iconografia* piranesiana attraverso la geometria, ossia mediante lo strumento d'indagine codificato per mezzo del quale si è espletata la 'forma' e in generale le forme contenute nell'immagine, significa utilizzare lo stesso 'linguaggio' impiegato per la sua esecuzione, vale a dire usufruire di una chiave d'accesso privilegiata per la *com-prensione* di un 'testo' grafico. La messa in atto di questa operazione critica, tuttavia, richiede un passaggio preliminare di fondamentale importanza, ben espresso nella citazione dalle parole di Arnheim. Ovvero la necessità razionale di individuare un criterio, un *ordine*, che - nello specifico - possa in qualche modo guidare l'osservazione dell'opera in esame, al fine di permetterne la "decifrazione", o di verificare almeno se sia possibile «coglierne la struttura». <sup>2</sup>

Già ad un primo sguardo però, l'immagine del *Campo Marzio* che Piranesi presenta per mezzo della ricostruzione planimetrica dell'impianto antico (fig. 23), rifugge da qualsivoglia criterio tassonomico. A ben vedere, ciò che l'artista aveva concepito in questa occasione appare a tutti gli effetti come la messa in scena per eccellenza del *topos liviano*, l'immagine «di una città più ingombra che divisa ordinatamente». <sup>3</sup> Un'idea suggerita da una fonte letteraria antica, più volte ripresa nel tempo da storici e archeologi, a cui il nostro sembra dar credito solo a seguito dello studio della *Forma Urbis*: «quindi è, che da sì manchevole infranto alterato Monum.to altro più non si rilieva, se non che Roma in que' tempi fosse una Città piantata senza ordine, e da superbi magnifici Edificj piuttosto ingombrata, che adorna». <sup>4</sup> L'assenza di ordine sembrerebbe porsi pertanto nei confronti della composizione come l'unico principio secondo il quale

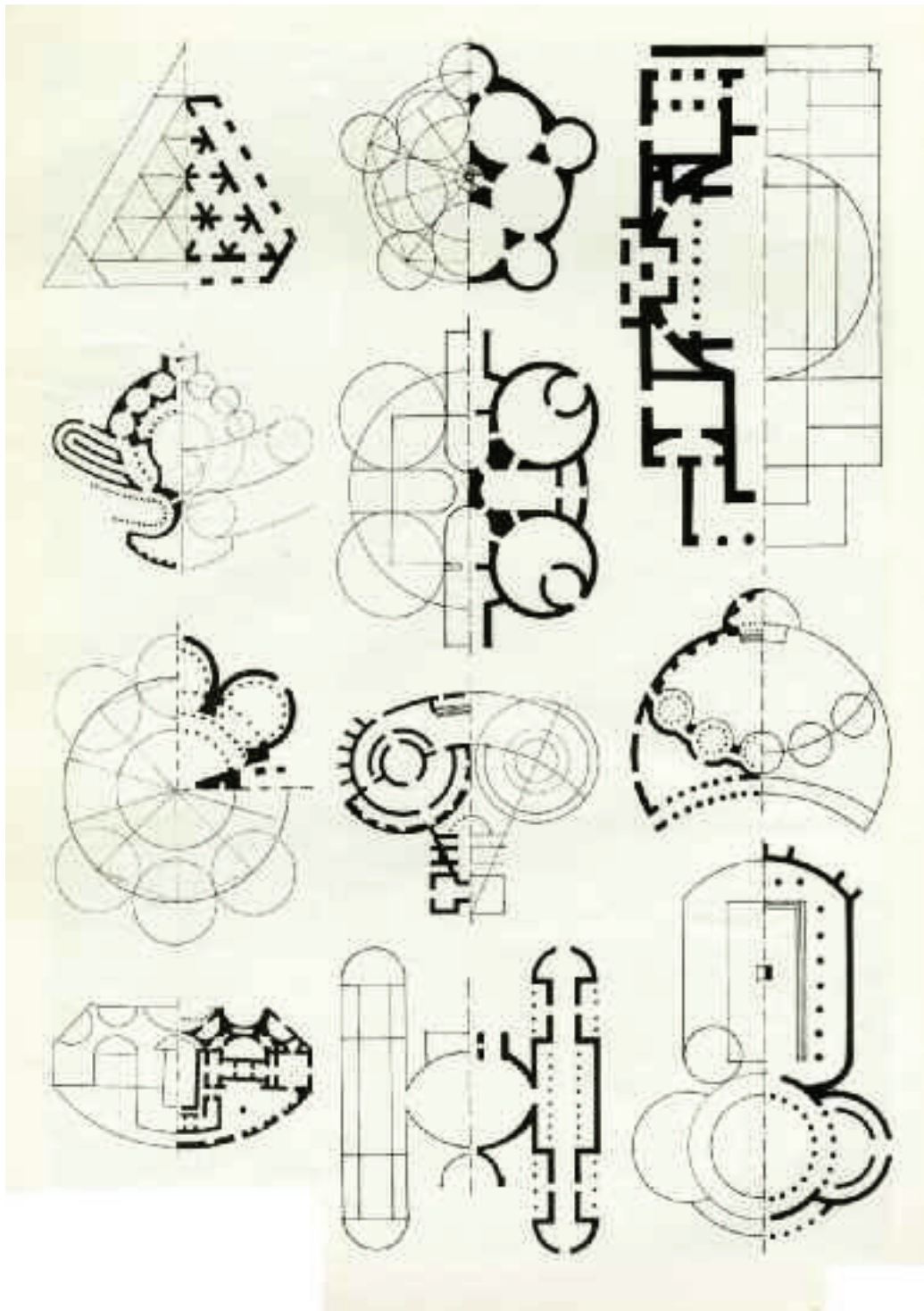
strutturare l'immagine, causa ultima della rappresentazione e insieme effetto della sua applicazione.

Come è possibile dunque cercare ordine all'interno di una realtà *dis-ordinata*? La domanda apre subito un'altra questione, in quanto non resta che domandarsi cosa sia il *disordine* e soprattutto come sia stato possibile per l'artista rappresentarlo.

A guidarci nella risposta, sono ancora le riflessioni di Rudolf Arnheim. Stando alle parole di Wolfgang Kohler, nella definizione riportata dal critico tedesco nel suo *Saggio*, «il disordine non è l'assenza di qualsiasi ordine, ma piuttosto lo scontrarsi di ordini privi di mutuo rapporto». <sup>5</sup> Esattamente quanto accade nell'*Iconografia* piranesiana. L'applicazione dell'idea liviana è riprodotta dall'artista nella Pianta del *Campo* attraverso la rappresentazione dello scontro casuale di una moltitudine di impianti architettonici, disposti in apparenza senza alcun nesso e in maniera del tutto indipendente gli uni dagli altri, così da *ingombrare*, appunto, lo spazio urbano, più che *adornarlo*. Non è dunque la mancanza di ordine a spiegare la creazione piranesiana, quanto piuttosto la compresenza di ordini tra loro privi di relazione, il cui impatto appare come il risultato di un "processo dinamico" cristallizzato dalla volontà dell'artista all'interno della raffigurazione in un determinato momento e caratterizzato da un elevato livello di *entropia*, cioè di quella grandezza fisica che nella termodinamica «è definita come la misura quantitativa del grado di *disordine* di un sistema». <sup>6</sup>

Il problema sostanziale per questo tipo di analisi consiste allora nel comprendere quali siano i *singoli ordini* che hanno generano il *disordine* complessivo della Pianta. Si tratta cioè di riconoscere le singole entità all'interno della composizione generale, capire se esiste una legge, una regola geometrica che le ha determinate e che permetta di individuarle come tali.

Estrapolare dal ricco repertorio formale dell'*Iconografia* alcuni elementi, seppur in modo non casuale ma determinato dalla volontà di illustrare i criteri compositivi più significa-



111/ Schemi geometrico-compositivi secondo Vincenzo Fasolo

tivi applicati nei principali impianti del *Campo Marzio*, nulla aggiungerebbe tuttavia a quanto è stato già detto dall'unica analisi grafica condotta fin ora sull'opera, nello studio eseguito da Vincenzo Fasolo (fig. 111).<sup>107</sup> Ha più senso semmai riconoscere come entità da analizzare dal punto di vista geometrico e compositivo, ciascun complesso antico presentato dall'artista all'interno della planimetria, e attribuire ad ognuno di questi impianti il carattere di 'microsistema', di realtà cioè definita da una serie di 'elementi' più o meno coerenti (frutto di una serie di operazioni interne), e appartenente a sua volta ad un 'macrosistema' generale rappresentato nello specifico dall'*Iconografia*.

Attraverso l'elaborazione grafica della planimetria del *Campo* (fig. 112) si è scelto di identificare i singoli 'microsistemi' mediante un "contorno", solo in qualche caso coincidente con il perimetro del 'microsistema' stesso, soprattutto nei casi in cui quest'ultimo corrisponde esattamente ad un 'elemento isolato'. Come si può verificare osservando la figura, all'interno del 'macrosistema', sono stati riconosciuti più di ottanta 'microsistemi', dalle caratteristiche formali e dimensionali specifiche, ed è particolarmente significativo notare come ciascuna entità sia connotata da uno o due assi di simmetria orientati secondo direzioni e inclinazioni quasi sempre differenti tra un complesso e l'altro. Di questi 'microsistemi' sono stati analizzati circa trenta casi, dei quali - per economia di trattazione - si è deciso di riportarne in questa sede solo una parte.

Per meglio spiegare il criterio di indagine con cui si è scelto di analizzare da un punto di vista geometrico l'*Iconografia*, prendiamo come esempio uno degli schemi compositivi individuati da Fasolo, ed in particolare il caso delle *Turres expugnanda* (in alto al centro nella fig. 111). L'analisi che lo studioso presenta, mostra chiaramente come la composizione si basi sulla figura geometrica del pentagono iscritto all'interno del cerchio di costruzione. Dallo schema si nota tra l'altro come in corrispondenza dei vertici principali del poligono, l'artista scelga di inserire una serie di circonferenze minori, allo scopo di ottenere lungo il perimetro della figura, l'enucleazione di cinque ambienti circolari contrapposti ai cinque maggiori contenuti al suo interno. Quello che non è del tutto chiaro invece è la modalità con cui la struttura si dispone come componente rispetto all'insieme di cui fa parte, ovvero il complesso delle *Esercitationes militares* (n. 15 fig. 112, part. fig. 113). Ad un primo sguardo in effetti

l'elemento analizzato da Fasolo potrebbe dirsi semplicemente specchiato rispetto ad un asse di simmetria centrale. Tuttavia, andando ad indagare la geometria sottesa all'interno del 'microsistema', si nota come il centro di ciascuna delle due Torri pentagonali si disponga esattamente su un vertice di un pentagono maggiore (fig. 114). Il nuovo poligono definisce tra l'altro la posizione del terzo elemento della composizione, l'ambiente caratterizzato da due cerchi concentrici, attraverso il quale passa l'asse di simmetria principale. Il tema del pentagono riecheggia ancora all'interno delle due Torri, in quanto descrive - attraverso l'inclinazione dettata dai restanti vertici del decagono in cui è iscritto il poligono minore - la disposizione dei cinque cerchi interni, tangenti ai più piccoli posti lungo il perimetro della struttura. Pur non rientrando nella costruzione geometrica del pentagono maggiore, il rettangolo alla base della composizione, approssimabile ad un diapason diatessaron (con i lati in rapporto armonico 3:8; dissimulato nella composizione dalla suddivisione dei setti murari), può essere considerato anch'esso come un 'elemento' del medesimo 'microsistema', poiché rientra nella logica compositiva dell'insieme. E' infatti lungo il suo lato inferiore, in corrispondenza dell'intersezione con l'asse di simmetria (di poco traslato rispetto a quello del rettangolo), che si trova il centro dell'arco di circonferenza, in prossimità del Gradus, che conclude la "forma" generale del sistema (cfr. figg. 113-114).

L'esempio analizzato, oltre a chiarire le ragioni per cui la ricerca dei singoli ordini debba essere fatta a nostro avviso necessariamente attraverso la determinazione delle geometrie dei 'microsistemi' e non soltanto quelle degli 'elementi' di cui i microsistemi sono composti, ci aiuta a introdurre un altro importante aspetto del metodo progettuale piranesiano. A valle del lavoro di analisi grafica si scopre infatti come le regole di associazione schematica degli elementi siano il frutto di variazioni formali sul 'tema del pentagono', 'del quadrato' o 'del triangolo', ovvero di figure geometriche regolari, rispettivamente combinate con i poligoni dai lati multipli: il 'decagono', l' 'ottagono' e l' 'esagono-ennagono'. 'Combinazioni' di base, a cui si aggiungono spesso 'accostamenti', 'sovrapposizioni' e 'contaminazioni' tra i diversi temi. Operazioni progettuali sempre più disinibite, che allontanano il metodo piranesiano dai criteri di composizione classica, dando luogo - nei casi estremi - all'elaborazione

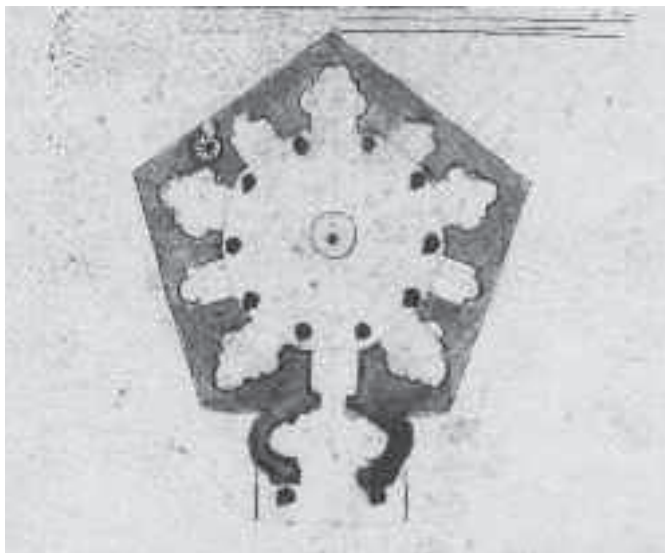




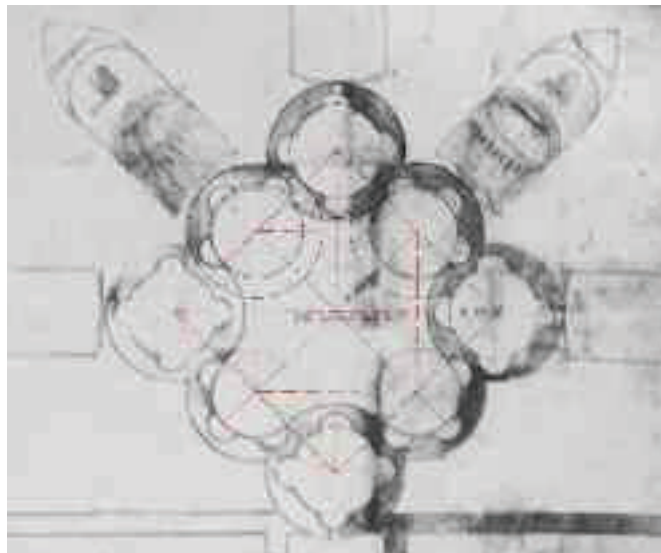
112/ Elaborazione grafica dell'Incografia del Campo Marzio con l'individuazione dei microsistemi all'interno del macrosistema.







115/ tomba romana non identificata disegnata da Montano



116/ pianta del Trulo di Baia, riferibile al cosiddetto Tempio di Venere a Baia di Giuliano da Sangallo – analisi grafica

di geometrie complesse, interessate perlopiù dall'impiego di poligoni meno frequenti, quali l'ettagono o lo stesso enagono.

I riferimenti antologici che sostanziano l'ideazione di questo tipo di impianti architettonici vanno cercati nella tradizione tardo-rinascimentale, manierista e barocca, nonché in quella categoria di opere ricostruttive d'invenzione, ben indicate dalla letteratura critica, nelle figure di Pirro Ligorio e di Giovanni Battista Montano.

La scelta di utilizzare ad esempio la pianta pentagonale per un edificio destinato alle 'esercitazioni dei soldati', manifesta già il carattere rinascimentale di questo genere di impianto, solitamente impiegato nelle architetture militari cinquecentesche. Ma è piuttosto evidente come, nella composizione piranesiana, il modello di partenza venga intenzionalmente tradito dall'impostazione planimetrica delle *Turres* (fig. 113), la cui conformazione disattende il carattere rigido e compatto delle strutture difensive in uso nel XVI secolo. Carattere ancora presente invece in un disegno di ricostruzione eseguito da Montano raffigurante un inverosimile edificio sepolcrale romano, dove la combinazione 'decagono-pentagono' è applicata - in maniera ordinaria e

piuttosto elementare - per definire rispettivamente la spazialità interna della sala centrale e la *forma* complessiva dell'impianto architettonico (fig. 115).<sup>8</sup> A questi esempi Piranesi deve aver aggiunto, attraverso un procedimento di 'ibridazione'<sup>9</sup> tipologica (ossia mediante una 'contaminazione' tra tipi edilizi differenti), la complessità plastica degli impianti centrici poliabsidati, connotati da una caratterizzazione del perimetro esterno sulla base dell'articolazione spaziale interna.

Tali aspetti sono evidenti in un'altra ipotesi di ricostruzione di un edificio antico, il cosiddetto Tempio di Venere a Baia, nella rappresentazione della pianta del *Trulo di Baia* ad opera di Giuliano da Sangallo (fig. 116).<sup>10</sup> In questa circostanza, il gioco degli ambienti circolari è ottenuto dalla combinazione tra gli assi principali e quelli diagonali del quadrato e dell'ottagono (fig. 115), e non sull'associazione tra pentagono e decagono, come avviene invece nella composizione piranesiana, ma l'analogia è comunque possibile perché resta invariato il principio di composizione tra i due poligoni corrispondenti.

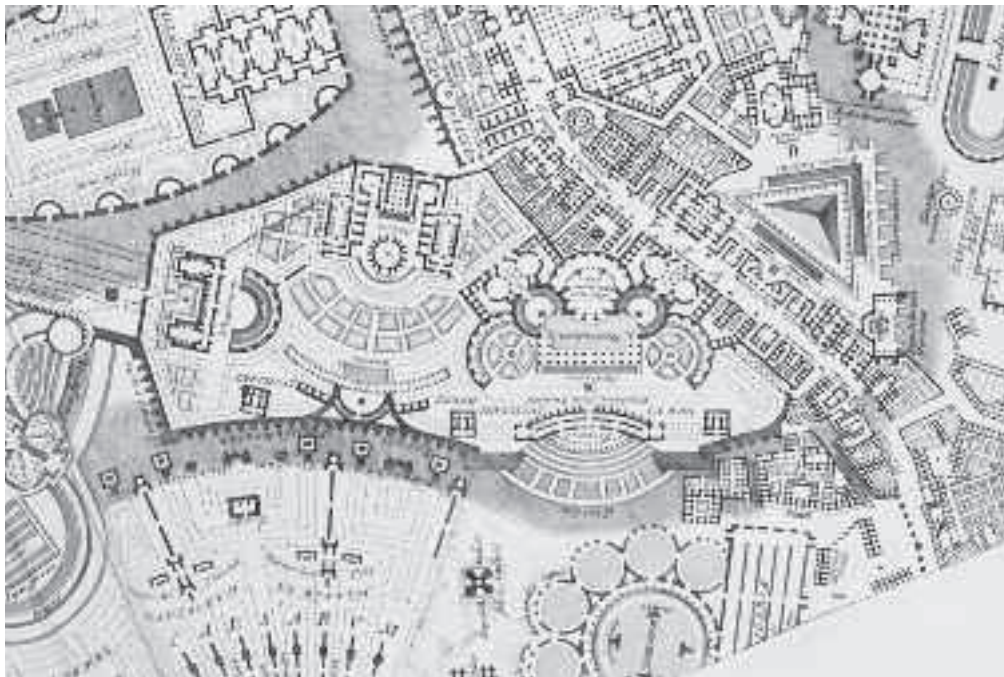
Oltre al sistema delle *Esercitationes*, un altro impianto dell'*Incognografia* basato in parte sul 'tema del pentagono', è il



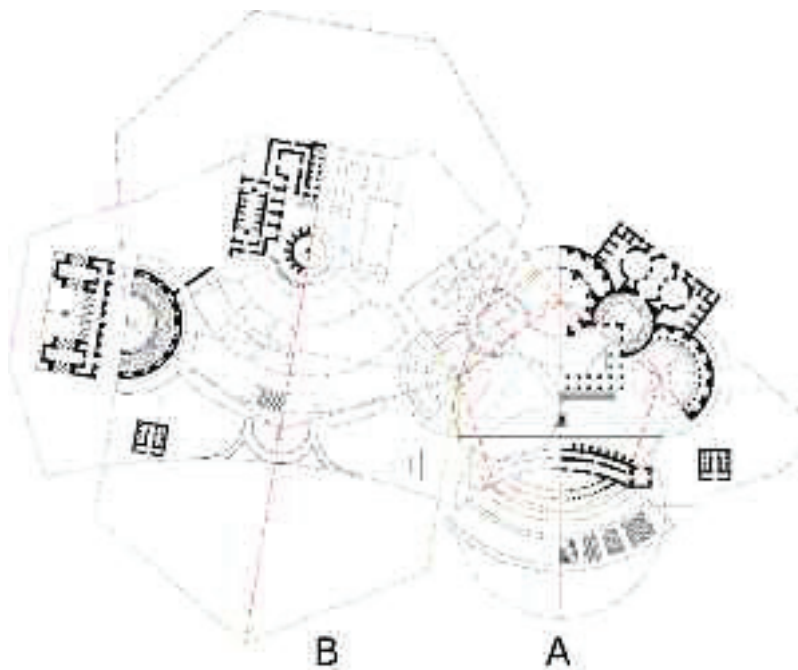
complesso degli *Horti Lucilliani* (n. 32 fig. 112 – part. fig. 117), dove la combinazione tra pentagono e decagono è riproposta dall'architetto veneziano in maniera più evidente rispetto al caso precedente. A differenza delle *Turres expugnanda*, infatti, Piranesi sceglie adesso di definire la disposizione degli ambienti circolari che descrivono l'impianto della struttura architettonica a destra della composizione, su cinque vertici di un decagono (fig. 118 - A). Mentre la variazione dimensionale tra i tre ambienti principali (l'*Atrium Minervae* e i due emicicli porticati speculari rispetto all'asse di simmetria della figura) e i due minori (connotati da una doppia rampa di scale disposta sui tre quarti della circonferenza), rende subito leggibile il pentagono inscritto all'interno del poligono maggiore.

Questa soluzione progettuale con ogni probabilità deve essere scaturita dall'osservazione di un altro tempio, disegnato dallo stesso Montano e inserito tra le piante di edifici antichi rappresentate nei disegni di ricostruzione presenti all'interno del primo volume *Scielta di vari tempietti antichi...*, e pubblicato a Roma nel 1624 da Giovanni Battista Soria. Come per la pianta di Sangallo, lo schema geometrico generativo dell'impianto si basa ancora sulla combinazione tra quadrato e ottagono (fig. 119), ma il risultato formale della costruzione non differisce di molto rispetto alla disposizione planimetrica dell'elemento A, appartenente al complesso degli *Horti Lucilliani* (fig. 117). Osservando il disegno secentesco, è facile intuire come anche in questo caso la ricostruzione del tempio antico proponga tre ambienti circolari principali, con centro sui vertici di un quadrato, e due ovali minori, disposti sui vertici dell'ottagono che inscrive la figura minore, in corrispondenza degli assi diagonali;<sup>12</sup> nel luogo in cui Piranesi sceglie piuttosto di inserire i due corpi scala lungo i settori di cerchio (cfr. fig. 118). L'articolazione diviene qui presto eterogenea rispetto alla soluzione montaniana. Allo spazio centrico, l'architetto veneziano sostituisce il *Vestibulum*, un'ampio portico d'ingresso, costituito da un rettangolo di sesta minore (con i lati in rapporto armonico 5:8), nei cui vertici superiori si impostano i centri delle circonferenze minori dei succitati collegamenti verticali. Al di là di questi, sempre lungo gli assi diagonali del decagono, in maniera speculare rispetto all'asse di simmetria principale della composizione, si sviluppano altri due settori della fabbrica (due rettangoli biquadrati, diapason, con rapporto armonico 1:2), caratterizzati all'interno dalla presenza di

ambienti circolari, denominati *Oeci*, in parte sovrapposti, i cui centri si trovano disposti sui vertici di un ulteriore decagono, di cui non resta altro che la determinazione di questa disposizione (fig. 118). Il confronto tra gli *Oeci* e un piccolo edificio sepolcrale romano disegnato da Montano, dimostra invece come anche in questa circostanza, l'architetto milanese non abbia utilizzato il tema del 'pentagono', quanto quello del 'quadrato', sia per inscrivere l'impianto della cupola centrale, che per determinare la posizione delle quattro absidi semicircolari (fig. 120).<sup>13</sup> Se paragonato ai riferimenti secenteschi, il livello di astrazione e la complessità raggiunta da Piranesi in questo microsistema restano comunque estremi. Non è un caso infatti se il complesso degli *Horti Lucilliani* è stato considerato la massima espressione di un genere di architettura definita «*mechanica*», il prodotto di una serie di processi di gemmazione di strutture a emiciclo che assomigliano appunto agli ingranaggi di una macchina.<sup>14</sup> Lo stesso passaggio tra le due strutture principali del sistema (fig. 118 - A e B) sembra suggerire un movimento in atto. Attraverso una leggera rotazione del secondo asse di simmetria, inclinato di appena 9° rispetto all'asse della struttura basata sullo schema del pentagono, l'architetto inserisce il secondo elemento degli *Horti*, sfruttando come perno di rotazione il centro della circonferenza che descrive il portico sinistro (fig. 118 - A). Questo punto appartiene contemporaneamente ai due elementi disponendosi allo stesso tempo su un vertice del pentagono sopra descritto e su un vertice dell'esagono che struttura l'elemento posto a sinistra nel complesso (fig. 118 - A e B). Il poligono di base è impiegato adesso esclusivamente per determinare la collocazione spaziale degli altri due caposalda della nuova composizione, il tempio circolare dell'*Aula* (il cui centro è posto sul vertice superiore dell'esagono) e il *Teatrum*, (sul vertice in alto a destra) con il perimetro esterno della cavea speculare per dimensione e conformazione alla parte retrostante dell'emiciclo porticato. È in questa scelta che Piranesi raggiunge il massimo livello di monumentalità: il principio di simmetria viene ribadito con insistenza e insieme rigorosamente disatteso. Quasi che le due soluzioni possano entrare in risonanza nella mente di chi è intento ad attraversare con lo sguardo questi estremi contrapposti. Ad un portico in effetti nell'impianto si sostituisce un teatro. Ma se l'osservatore si trovasse idealmente a vedere la scena dalla terrazza semicircolare posta in basso nella figura (raggiungibile attraverso una sca-



117/ Particolare dell'Icnografia – Horti Lucilliani



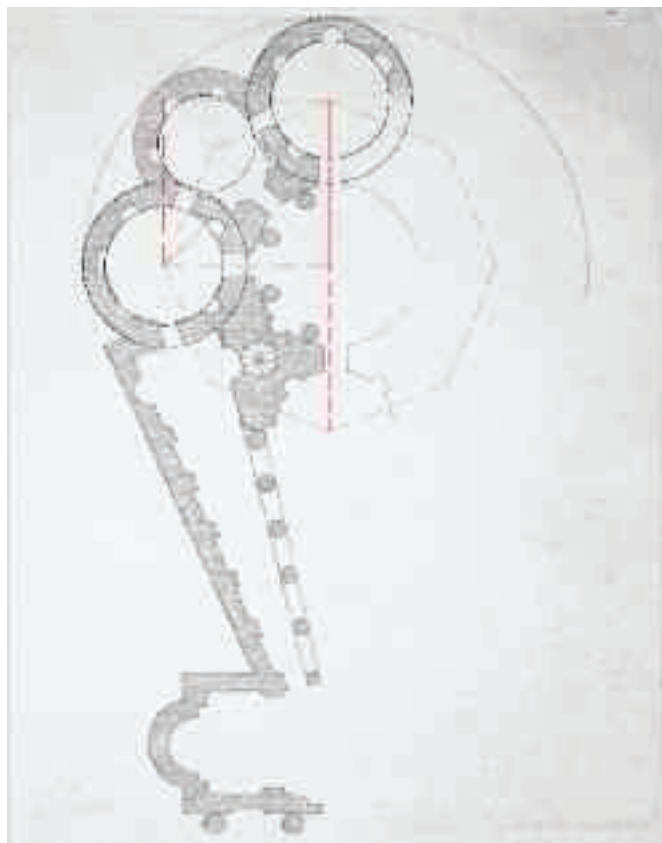
118/ Analisi geometrica del microsystema 32 – Horti Lucilliani

linata principale frontale e due scale lungo il perimetro esterno), non riuscirebbe a cogliere alcuna differenza tra i prospetti dei due elementi, e il suo sguardo non potrebbe che esaltare l'assialità classicista della composizione, coronata sullo sfondo dal tempio circolare e del retrostante impianto templare (oltre l'*Atrium*) con ali simmetriche. L'emozione che si avverte nell'immaginare questa 'mancata veduta' è tale, che resta grande il desiderio di trovarla almeno in schizzo tra le carte perse del maestro veneziano!

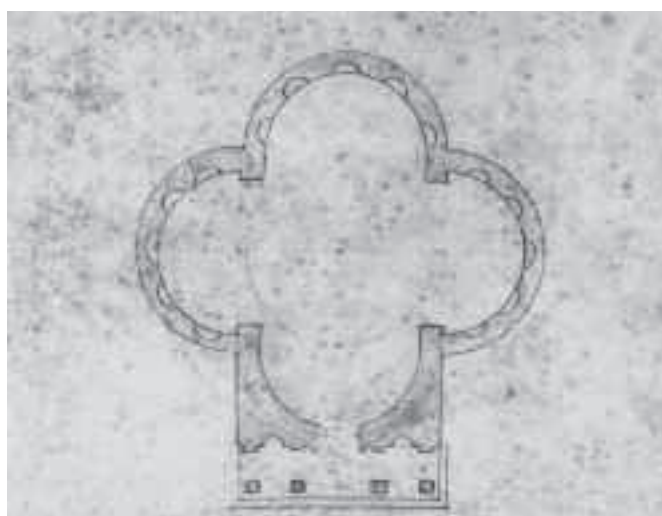
A sottolineare la stretta relazione tra la terrazza e questi due elementi è lo schema geometrico dell'ettagono sotteso alla composizione, del tutto indipendente dal resto del microsistema (fig. 118 – B).

La ricerca delle fonti cartografiche svela presto il grado di invenzione della ricostruzione piranesiana, rivelando l'abilità creativa del maestro veneziano. Il confronto tra la rappresentazione di quest'area nella *Pianta Bufalini* (fig. 121) e nell'*Incografia del Campo* dimostra come la reintegrazione degli *Horti Lucilliani* sia avvenuta a partire da piccolissime tracce antiche.<sup>15</sup> Derivano ad esempio da questi resti la forma e la posizione dell'*Aula*, che nella carta cinquecentesca è indicata come *Templum Solis*, parte dell'*Oeci*, ma soprattutto la conformazione del *Porticus*, posto da Piranesi in prossimità del *Gradus* e corrispondente nella carta Bufalini ad una struttura simile all'estremità di un Circo ed in particolare alla porzione terminale di questo tipo edilizio caratterizzata da due torri e dalla presenza di quell'elemento leggermente curvato che ospitava i *carceres*, ovvero i box per i carri. Se ciò fosse credibile – ammessa l'esistenza del dislivello e la diversa conformazione interna di quest'ultimo elemento che non presenta una suddivisione in celle bensì è connotato dalla presenza di un setto centrale che struttura il portico (cfr. figg. 117 e 121) – Piranesi avrebbe operato ancora una volta per mezzo di un 'montaggio tipologico', applicato mediante un processo di 'sovrapposizione'. L'architetto è in grado così di definire una nuova forma - quella 'lenticolare' - inusuale e innovativa, semplicemente combinando un pezzo di circo e una porzione circolare di teatro, o di ciò che di quest'impianto rimane nel suddetto *Gradus* (figg. 117-118 A e fig. 122).

Un altro 'microsistema' del *Campo Marzio* basato principalmente sul 'tema del pentagono', è il complesso di *Horti Sallustiani*. Dell'impianto abbiamo già discusso in precedenza, in occasione dei riferimenti alla *Forma Urbis*, avendo



119/ tempio disegnato da Montano – analisi grafica



120/ tomba romana non identificata disegnata da Montano





121/ Particolare della Pianta Bufalini con l'individuazione dei resti archeologici da cui è partita la ricostruzione piranesiana del complesso

modo di appurare la derivazione dei due portici rettangoli posti al centro della composizione da alcuni frammenti della pianta marmorea (fig. 66; fig. 112 n. 35; fig. 123).

In questa sede vale la pena evidenziare la presenza di rapporti armonici nei rettangoli che descrivono le varie parti del *Porticus millarienses ab Aureliano ornatae*. Esiste infatti per il poligono maggiore (quello connotato sui lati corti da due esedre semicircolari) una relazione tra i lati approssimabile ad un rettangolo di terza minore (5:6). Mentre, proseguendo dall'esterno verso dentro, è possibile riscontrare rapporti che si avvicinano a quelli di un diatesseron (3:4), nel poligono che definisce le scalinate perimetrali di accesso al portico, ad un rettangolo di seconda maggiore (8:9), ad un quadrato (1:1), e nuovamente ad un rettangolo di terza minore (5:6), rispettivamente nel primo perimetro, nel secondo e in quello più interno, tutti definiti da setti murario continui (fig. 123).

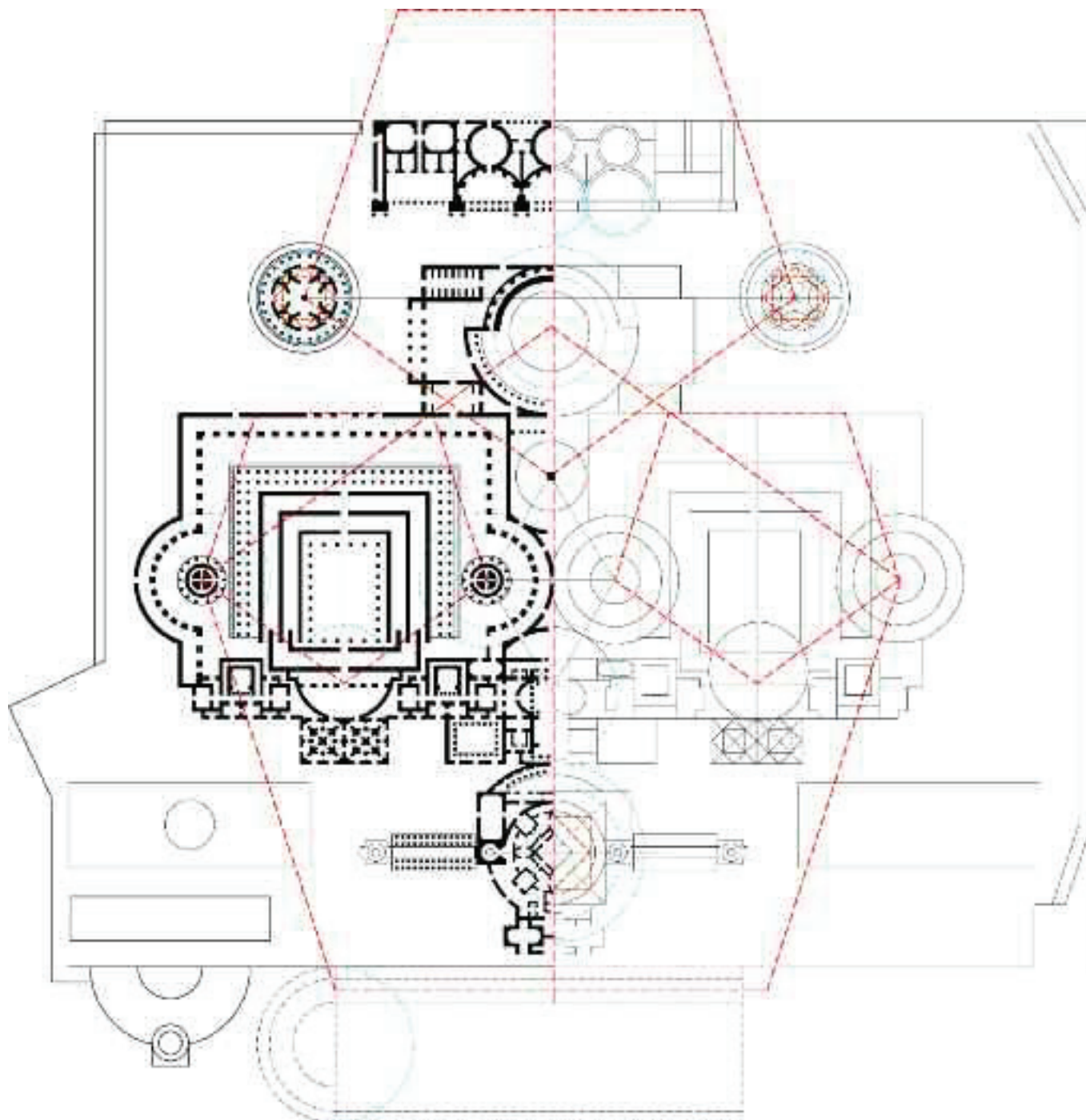
Osservando la figura si comprende come sia gli elementi del sistema, che le parti stesse di ciascun elemento, siano correlate tra loro attraverso una relazione geometrica sottesa, basata sullo schema pentagonale, che viene ripetuto per quattro volte in scale e orientamenti differenti. Il più grande

di questi poligoni regolari tiene insieme – nel centro delle rispettive circonferenze – l'impianto circolare dell'*Athe-neum* (sul vertice superiore),<sup>16</sup> due delle quattro fontane monumentali dette *Salientes* (sui vertici estremi) e il fianco superiore del *Circus Apollinaris* (coincidente con la base della figura geometrica).

Raro esempio quest'ultimo della relazione tra microsistemi differenti, solitamente indipendenti per posizione e orientamento all'interno del 'macrosistema', cioè dell'*Incografia* (fig. 112 n. 35 e 50). I due pentagoni minori, speculari rispetto all'asse di simmetria principale che struttura l'intero impianto, stabiliscono poi la posizione dei *Salientes* all'interno di ciascun *Porticus*, del quale tra l'altro definiscono l'altezza, avendo un lato del pentagono e il vertice opposto coincidenti rispettivamente con il perimetro superiore del rettangolo e con il punto medio della relativa base (fig. 123). L'ultimo schema pentagonale che determina la composizione, è impiegato invece per individuare la collocazione dei due *Coenacula* rispetto al resto del sistema,<sup>17</sup> (ed in particolare ad un'altra struttura circolare, la *Piscina cum saliente*), ma anche per individuare l'estensione longitudinale dei *Conditorium* (fig. 66 e 123, in alto al centro), attraverso l'intersezione di due lati dello stesso pentagono con il perimetro esterno degli *Horti Sallustiani*. In questa parte del complesso, Piranesi sceglie di inserire la pianta di un edificio antico ricavata ancora dal ricco repertorio di disegni di Montano<sup>18</sup>(fig. 124 e fig. 125 in basso a dx, in arancio).<sup>19</sup> Particolare significativo perché, oltre ad avvalorare l'ipotesi di un'influenza diretta dell'architetto milanese sul veneziano, rappresenta una nuova applicazione di quel principio di 'serialità' riscontrato in precedenza nei riferimenti al Sant'Ivo borrominiano, e basato sulla 'reiterazione' di una stessa fonte, nell'occasione ripetuta per ben tre volte. Non vi è dubbio adesso che si tratti di una conseguenza diretta della Tecnica. La conquista cioè della possibilità della *copia* - inesauribile e sempre fedele all'originale per mezzo del processo di stampa a partire da un unico rame (processo di cui Piranesi è maestro!) - e insieme la dimostrazione della perdita del valore di *unicità* dell'originale, di un valore che è proprio una qualità esclusiva del disegno. L'operazione di ri-disegno impone infatti un atto, spesso involontario, di 'interpretazione' del modello, che porta di riflesso ad una nuova 'trascrizione', mai identica alla fonte di partenza. Ed è questa *conquista* e questa *perdita* che Piranesi racconta at-



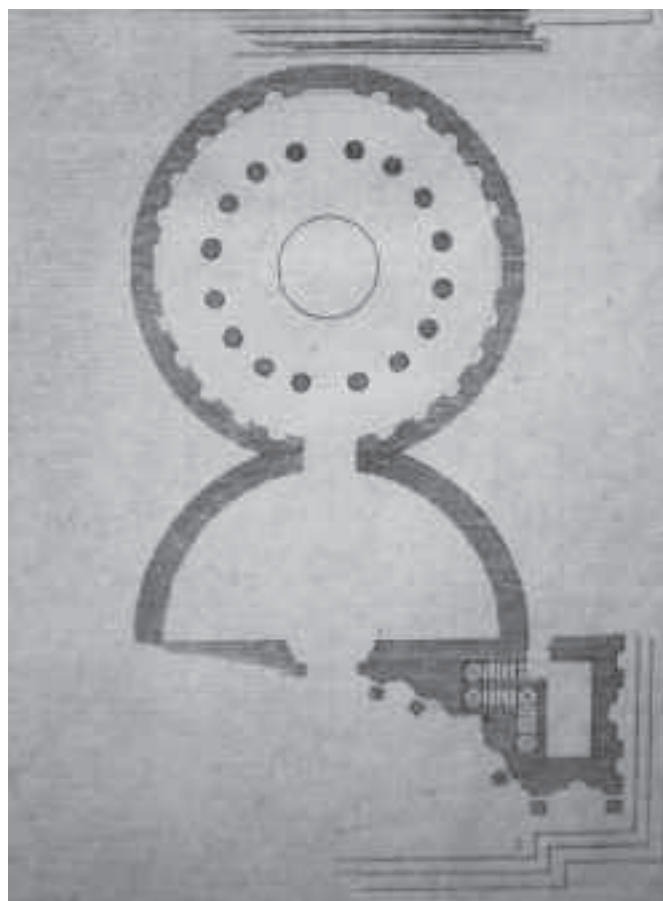






traverso la 'ripetizione' in serie dell'incisione del tempio antico di Montano, copia anch'essa di un disegno preliminare. Confrontando scrupolosamente la trascrizione piranesiana con il modello montaniano, si scopre infatti come non sia solo l'operazione di 'ripetizione' a mettere in crisi l'*unicità* del riferimento, ma anche il modo in cui il nostro sceglie di definire i dettagli e i rapporti dimensionali tra le parti. Se nell'impianto di partenza era l'ambiente circolare principale ad essere intervallato dalla presenza di piccole nicchie lungo il perimetro murario interno e le pareti dell'atrio semicircolare apparivano prive di qualsivoglia articolazione interna (fig. 124), nella composizione piranesiana la soluzione viene esattamente invertita, al punto da rovesciare la gerarchia di scala tra i due ambienti (figg. 66 e 123). Attraverso la modifica del colonnato, che nel primo caso descriveva la parte centrale dell'ambiente circolare, Piranesi può infine sottolineare l'importanza del nuovo atrio arricchendolo di un doppio filtro di accesso.

Meno evidenti, ma non per questo meno plausibili, i riferimenti che probabilmente hanno determinato la conformazione dei due *Coenacula*. In questo caso è ancora l'analisi geometrica a consentire l'identificazione di possibili analogie. Basate sul 'tema del quadrato', le due strutture centriche presentano la combinazione quadrato-ottagono individuata nei riferimenti precedenti, ma con un diverso risultato formale. La rotazione dei due quadrati in funzione delle diagonali, serve qui infatti a conformare lo spazio interno, più che ad articolare l'enucleazione lungo il perimetro di eventuali ambienti minori, in quanto la forma dei due templi appare tutta contenuta dentro un setto murario circolare continuo, lasciando che all'esterno l'impianto assuma l'aspetto semplice e compatto tipico del tempietto centrico con colonnato. L'interno trova alcune analogie con l'architettura funeraria romana, mediata certamente dalle ricostruzioni di Ligorio e dello stesso Montano. Lo dimostrano due disegni, raffiguranti rispettivamente il *Mausoleo di Santa Maria Capua Vetere*, elaborata dall'architetto napoletano sulla scorta di una rappresentazione eseguita da un altro artista operante nel corso del Cinquecento (fig. 126),<sup>20</sup> e una tomba romana non identificata, di cui il milanese ci restituisce la pianta e l'alzato come un parziale spaccato-prospettico (fig. 127).<sup>21</sup> Rispetto a questi esempi però, Piranesi sembra procedere attraverso un'operazione di 'inversione - positivo/negativo', ribaltando cioè il rapporto tra i pieni e i vuoti per conformare



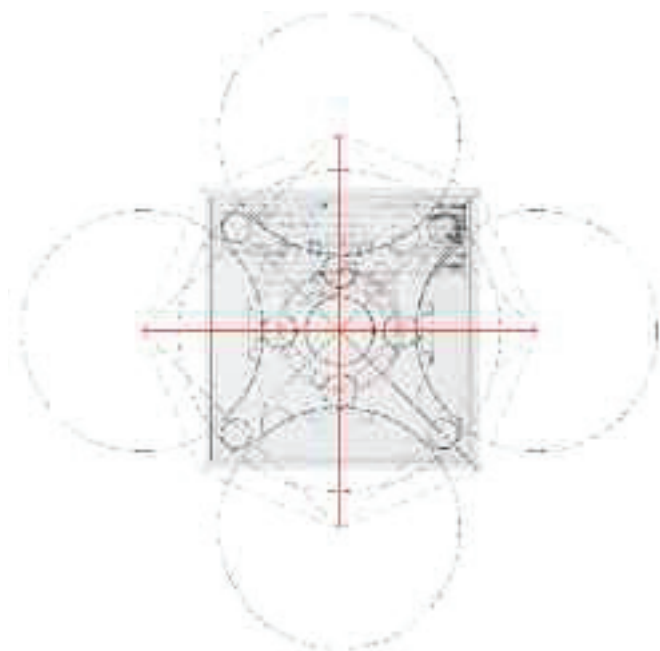
124/ Ricostruzione di un edificio antico disegnato da Montano

la spazialità interna della stanza centrale del *Caenaculum* (fig. 123). Il risultato che si ottiene in tal modo resta ancorato alla tradizione dell'architettura romana, non differendo di molto dall'articolazione interna del *Ninfeo di Piazza d'Oro* nella *Villa Adriana* a Tivoli, almeno nell'immagine della fabbrica che ne fornisce Baldassarre Peruzzi (fig. 128). Lo schema che sottende e accomuna questi riferimenti alla pianta dei due *Caenacula*, viene riproposto e reso più evidente dallo stesso Piranesi sempre all'interno degli *Horti Sallustiani*, per definire l'articolazione planimetrica di altri elementi del microsistema. A far eco alle due sale circolari, sono ora le *Thermae Salustis*, in basso e al centro del complesso, e le due strutture dei *Vivaria* e delle *Cochlearum*,

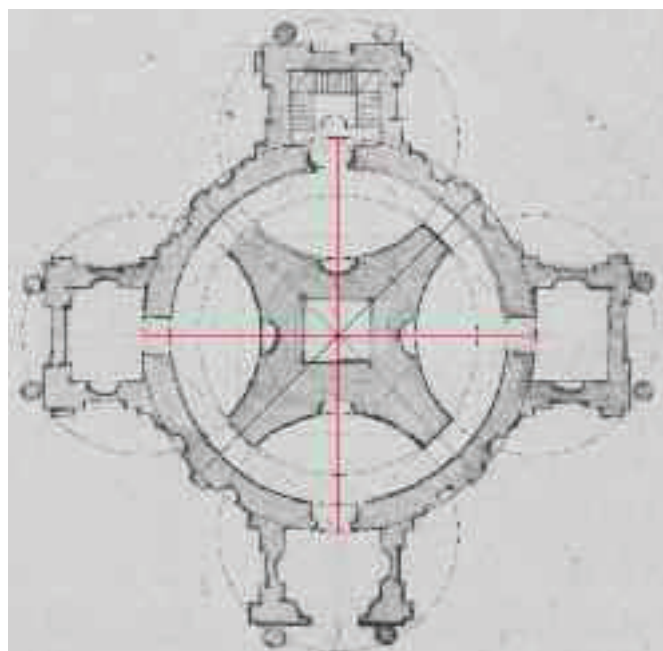


125/ Analisi dell'Icnografia con l'individuazione delle fonti primarie (frammenti della forma urbis, in giallo; fonti moderne, in arancio; fonti cartografiche, in marrone; fonti barocche, in rosa)





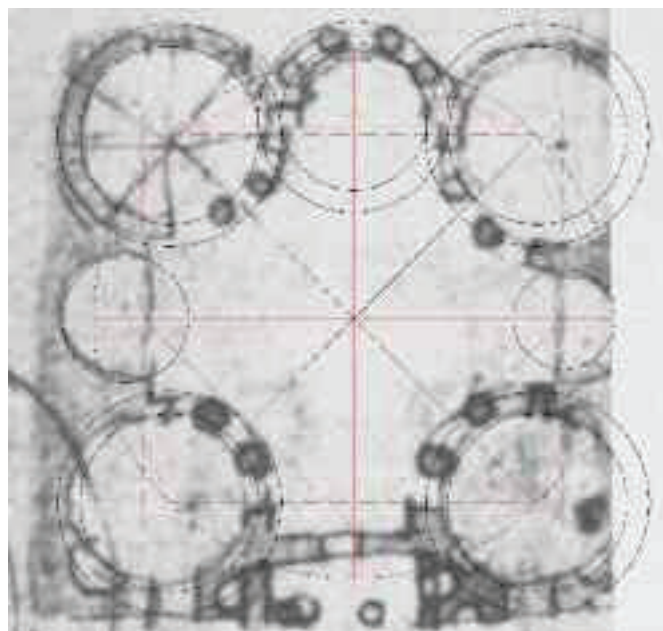
126/ Pianta del Mausoleo di Santa Maria Capua Vetere eseguita da Pirro Ligorio – analisi grafica



127/ Tomba romana non identificata disegnata da Montano – analisi grafica

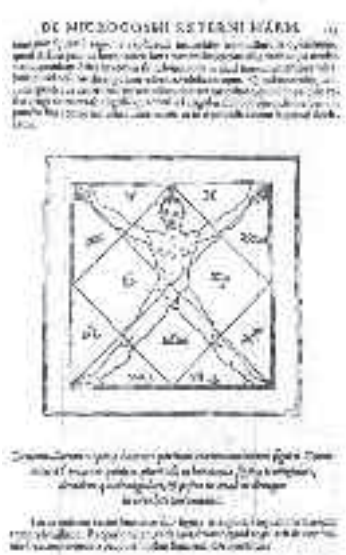
poste in maniera speculare nella parte più estrema del *Porticus milliarienses ab Aureliano ornate* (fig. 66 e 123). Quest'ultimi impianti, rigidamente ancorati alle fabbriche più grandi del complesso attraverso gli assi di simmetria, sono definiti da un rettangolo diapason (1:2), essendo composti da due quadrati binati. Il gioco dei quadrati ruotati rispetto alle diagonali, è basato in realtà su uno schema geometrico di antica tradizione, a tratti associata all'iconologia massone. Il forte simbolismo di questa geometria si ritrova infatti nella definizione dell'*Homo ad quadratum* di Robert Fludd (fig. 129),<sup>22</sup> immagine a sua volta ripresa dal *De Occulta Philosophia* di Enrico Cornelio Agrippa von Nettesheim,<sup>23</sup> o come 'griglie' o schemi di 'figure-madri' massoni (fig. 130).<sup>24</sup>

Piranesi ne fece comunque largo uso, non solo nell'*Iconografia del Campo* - dove lo schema è riproposto in un altro microsistema, su scala diversa ma con la stessa funzione, per conformare nuovamente l'impianto di un *Vivaria* e di una *Cochlearum* (questa volta detti rispettivamente *Pulvii* e *Hirpini*, vedi fig. 112 - 1, fig. 131<sup>25</sup>) - ma anche in altre opere.

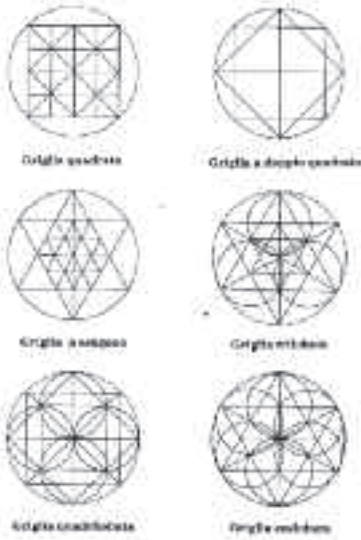


128/ Baldassarre Peruzzi, Ninfeo di Piazza d'Oro nella Villa Adriana a Tivoli – analisi grafica





129/ *Homo ad quadratum* di Robert Fludd

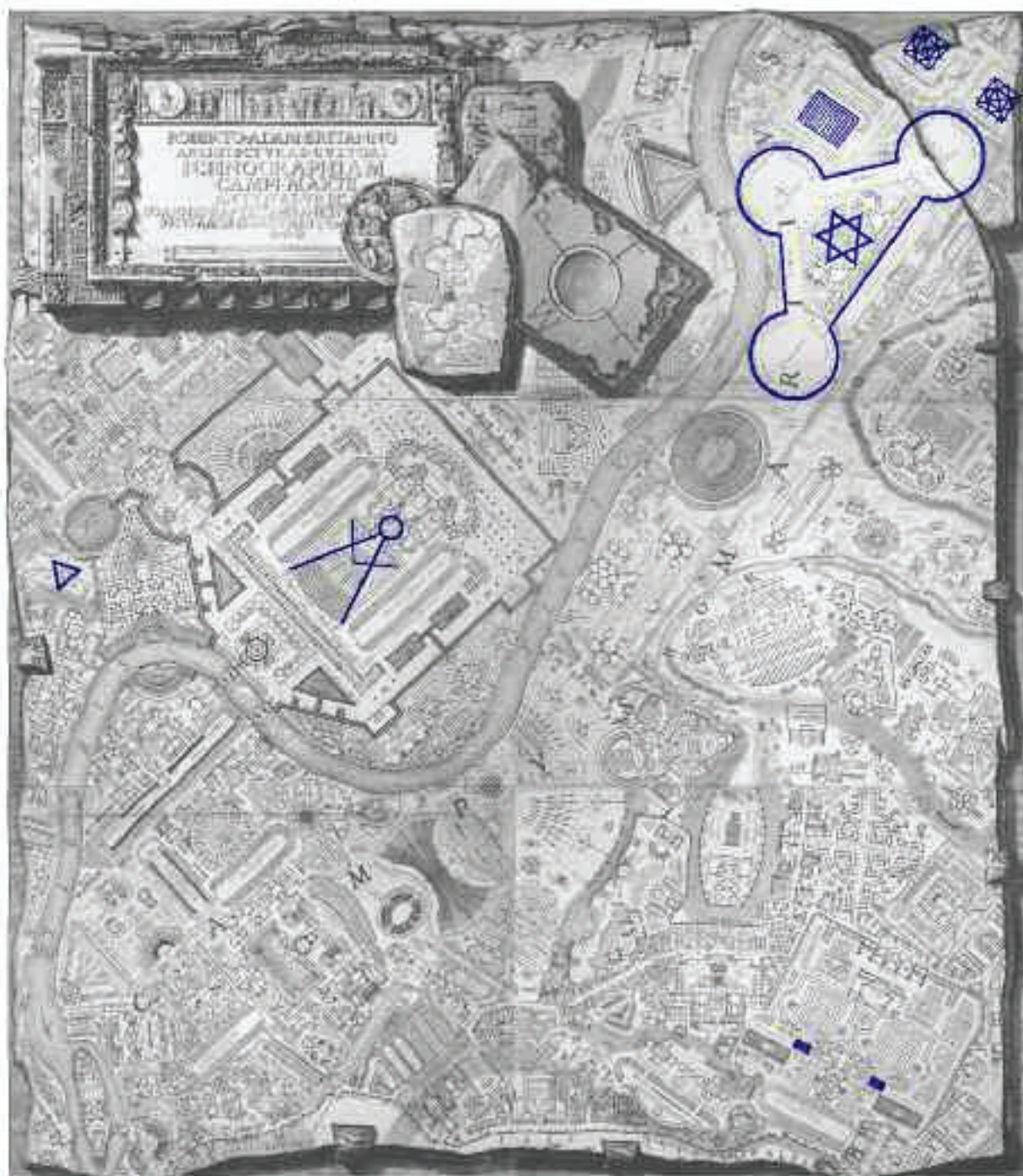


130/ 'griglie' e schemi di 'figure-madri' massoni

Lo dimostra l'analisi grafica condotta su un'acquaforte raffigurante il progetto di un camino, inserita all'interno delle *Diverse Maniere* (fig. 132).<sup>26</sup>

L'interesse mostrato dal veneziano per l'iconologia e la simbologia ermetico-alchimistica, manifestato apertamente fin dagli esordi nella sua produzione artistica dagli innumerevoli riferimenti al repertorio figurativo di questa antica tradizione, ha permesso alla letteratura critica - in primo luogo nella figura di Calvesi<sup>27</sup> - di avanzare l'ipotesi di una partecipazione diretta all'ideologia massonica di origine anglosassone. Supposizione che sembra trovare conferma in una lettera scritta dallo stesso Piranesi a Thomas Hollis, e inviata come ringraziamento per il dono di una cassetta contenente, in «simmetrica disposizione», alcuni strumenti matematici da disegno.<sup>28</sup> Particolare non poco significativo, perchè gli strumenti, insieme ai simboli, assumono un'importanza fondamentale nella concezione cosmica dell'*opus*, in quanto sono i mezzi attraverso i quali conoscere il senso del progetto.<sup>29</sup> Non è un caso infatti se nella vignetta a chiusura dei *Fasti Consulares* (fig. 133) siano proprio gli strumenti da disegno a sostituire la stretta di mani dentro l'*Ouroboros* (ossia all'interno del serpente che si mangia la coda, simbolo alchemico dell'eternità, cioè del perenne rinnovamento), riprodotta in un dettaglio del terzo *Capriccio*<sup>30</sup> e posto solitamente a consacrare l'*amitie eternelle* nei bolli delle logge massoniche.<sup>31</sup>

Nella nuova immagine piranesiana, gli strumenti si dispongono a formare un quadrato sovrapponendosi alternativamente sul cerchio formato dal serpente, in modo da dissimulare la bidimensionalità dell'immagine e da suggerire l'idea dello spazio attraversato dal moto circolare del tempo. Sono dunque gli stessi strumenti «i saperi che rendono trasmissibile questa memoria», l'unica possibilità per il fare.<sup>32</sup> E solo sulla scorta degli strumenti può essere formulata la risposta piranesiana che determina la polemica dell'*aut cum hoc – aut in hoc*, mossa dal maestro nei confronti dell'antiquario Jean Pierre Mariette.<sup>33</sup> Anche in quel caso il lavoro, inteso come esperienza diretta verificabile e fondata appunto sugli strumenti del mestiere, è in grado di vincere ogni cosa. Il compasso, la matita, la squadra, la tavolozza coi pennelli, la mazzuola, lo scalpello - rappresentati nel frontespizio delle *Osservazioni* - sono i mezzi attraverso i quali solo l'artista può dare un *parere*, gli unici che legittimano una critica, allo stesso modo di come legiti-



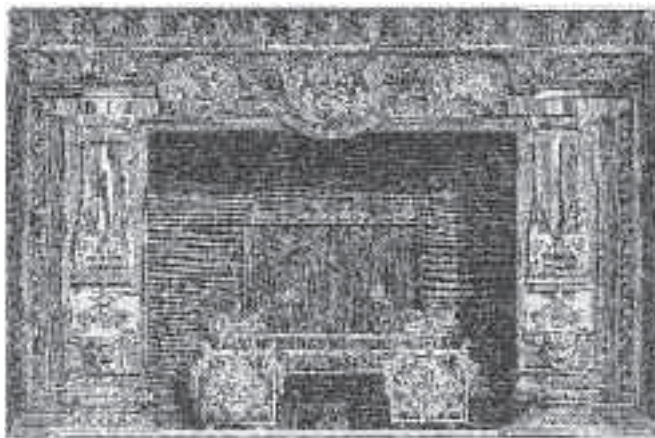
131/ Analisi dell'Icnografia con l'individuazione della figure simboliche



timano l'opera che hanno prodotto.

Nonostante i dubbi espressi da Tafuri,<sup>34</sup> e la prudenza delle posizioni a favore della suddetta ipotesi,<sup>35</sup> tutto lascia credere che Piranesi abbia aderito personalmente alla nascente Massoneria, ancor più se si considerano gli stretti rapporti che il nostro ebbe modo di allacciare con l'ambiente ideologico del suo principale protettore, il giansenista mons. Bottari.<sup>36</sup>

Quel che è certo comunque, è che nell'artista l'ideologia massone viene quasi sempre associata all'egittomania e in primo luogo all'uso dei *geroglifici*.<sup>37</sup> L'interesse per questo specifico linguaggio simbolico era stato da sempre duplice: da una parte i geroglifici erano considerati *segni* portatori di *significato*, dall'altro contenevano *motivi formali* indecifrabili.<sup>38</sup> Al materiale autentico proveniente dall'antico Egitto, si erano aggiunti nel tempo nuovi *pseudo-geroglifici*, capaci di esprimere altre «verità velate», come in età romana, e «geroglifici pittorici», nati dalle libertà creative degli Umanisti, in una sorta di Rinascimento egiziano.<sup>39</sup> Tutte queste stratificazioni semantiche avevano alimentato i manuali di mitologia e iconologia di cui si servirono gli artisti fino alla prima metà del XVIII secolo, quando il crescente spirito Illuminista, avrebbe decretato un nuovo atteggiamento nei confronti della cultura egiziana. Osservazioni più precise delle testimonianze artistiche egizie presenti in Europa, viaggi studio in Egitto, e prime pubblicazioni scientifiche in parte attendibili, erano riuscite a creare il distacco archeologico necessario per risolvere l'enigma e svelare il mistero dei geroglifici, aprendo la strada per «la comprensione e l'apprezzamento dell'arte egiziana come uno stile di per sé valido» e quindi imitabile. Allo stesso tempo però, proprio nel Settecento si veniva a creare una situazione analoga a quella verificatasi nella cultura egiziana a seguito dell'avvento della scrittura, quando l'uso del geroglifico perse il significato originale per rimanere uno strumento di decorazione o un linguaggio simbolico segreto riservato esclusivamente ai sacerdoti, gli unici in grado di comprenderne il senso.<sup>40</sup> Se è vero, come sostiene Wittkower, che Piranesi utilizzò l'iconologia egiziana proprio con questo distacco, cioè secondo l'atteggiamento tipico dello storicismo scientifico dell'età dei Lumi, non va esclusa la possibilità che vi fosse in questo atteggiamento una sorta di osmosi con la tradizione mistico-ermetica, la sola capace di giustificare la forte componente simbolica nell'uso di questo linguaggio



132/ camino da *Diverse Maniere*



133/ *Labor omnia vincit* – vignetta a chiusura dei *Fasti Consulares*



grafico (e delle relative stratificazioni semantiche) nelle opere dell'artista.

Sono molteplici i parallelismi possibili tra le composizioni in stile *pseudo-egizio* che sostanziano le incisioni dei *Camini* e gli impianti architettonici dell'*Incografia*. Primo fra tutti, il caso del *Bustum Hadriani* (fig. 134, fig. 112 n. 77), lo schema planimetrico alla base della veduta del *II Frontespizio* (fig. 73). I numerosi riferimenti all'Oriente e al mito di Babele che stanno alla base di questo impianto e che, come detto, risentono dell'influenza diretta della visione kircheriana, trovano non poche affinità con le decorazioni realizzate appena due anni prima<sup>41</sup> dallo stesso Piranesi per gli interni del *Caffè degli Inglesi*, di cui non restano che alcune incisioni inserite nelle *Diverse maniere* (fig. 136). L'analogia in questo caso non si basa tanto su corrispondenze geometriche, quanto piuttosto su vere e proprie somiglianze iconologiche e topologiche tra componenti decorative e strutture architettoniche, ancora più evidenti se confrontate con la disposizione degli elementi che definiscono la composizione di un *camino egizio sormontato da due grandi obelischi* (fig. 137). Posti in maniera speculare rispetto alla figura centrale, questi ultimi elementi sembrano rievocare la collocazione planimetrica dei due circhi (*Hadriani* e *Domitiae*) in funzione del *Bustum* dell'imperatore, un doppio geroglifico che fa riferimento alla toponomia del sito in età romana e moderna (fig. 134). La struttura dall'aspetto antropomorfo - composta dalla *Basilica* (la testa), il *vestibulum busti* (il busto) e dal *Clitaporticus ab Hadriano Dis Minibus dicatae* (le gambe divaricate)<sup>42</sup> - rimanda contemporaneamente al corpo dell'imperatore disteso e alla figura di un angelo, ossia al Castello che ancora sorge nello stesso luogo.<sup>43</sup> I due impianti basilicali formati dall'*apparatorium ustrinae* e dal *coenaculum* assumono invece le sembianze di due figure gemelle, che nel progetto del camino diventano semplici elementi decorativi dalle teste leononine posti ai lati di una sfinge alata, nel complesso vagamente riprodotta (al rovescio) dalle scalinate simmetriche dell'*Atrium* (cfr. fig. 134-137).

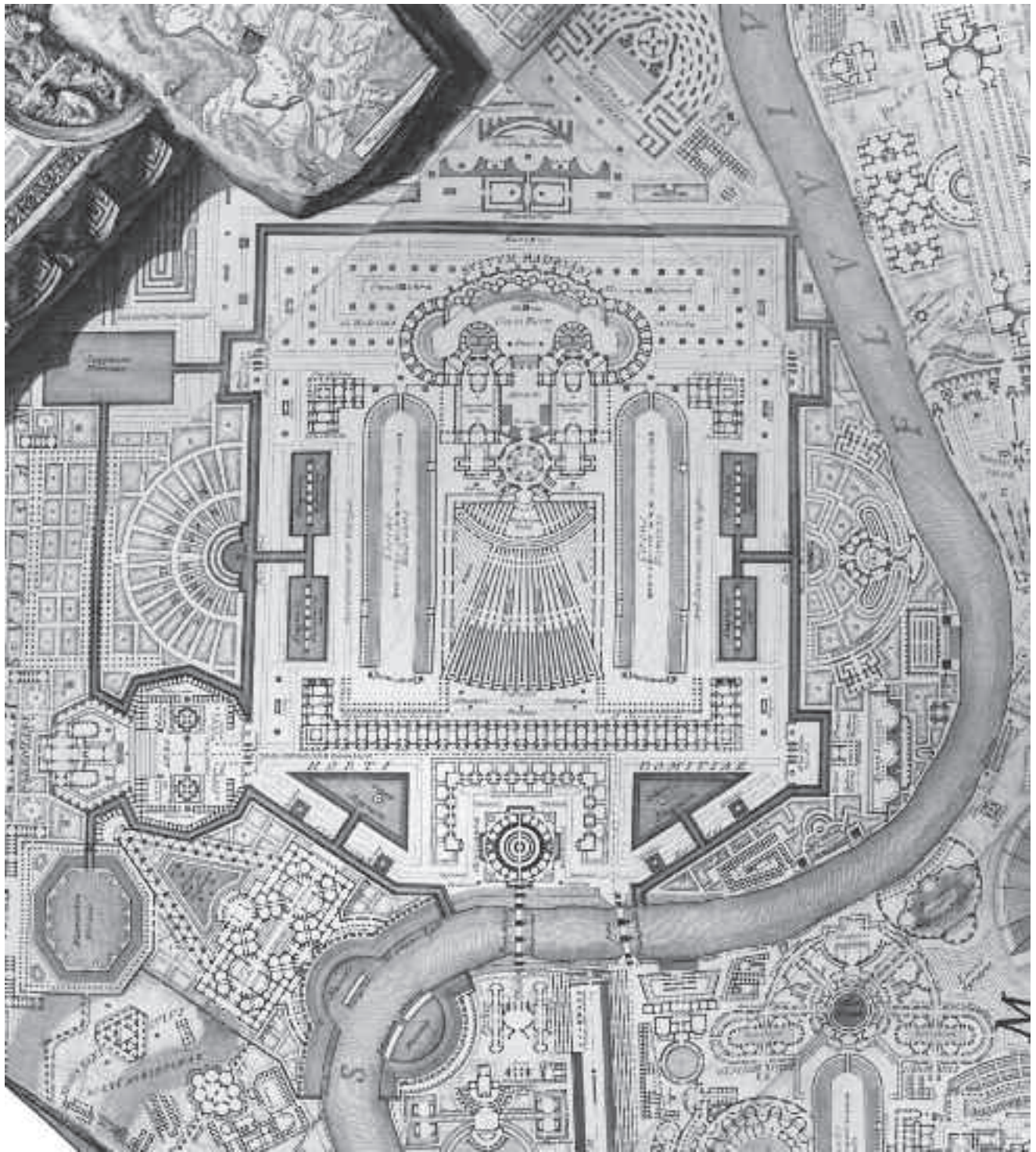
Da un punto di vista geometrico, l'analogia tra il complesso adrianeo e gli apparati decorativi del *Caffè* si basa quasi esclusivamente sul comune impiego dell'esagono<sup>44</sup> in basso della composizione, utilizzato nel primo caso per individuare la conformazione dei due *Stagna* triangolari negli *Horti Domitiae*, ma decisamente più evidente nella zona

centrale della raffigurazione neo-egizia, in cui si conserva una porzione limitata del poligono al di sotto dell'immagine di uno struzzo (cfr. fig. 134-136).

La parte in alto del microsistema del Campo, invece, rientra ancora nella categoria del 'pentagono' (fig. 135). Il poligono è utilizzato nuovamente come schema geometrico sotteso, sia nel singolo elemento che nell'insieme, per stabilire rispettivamente la posizione degli ambienti interni, o quella degli stessi elementi rispetto al gruppo a cui appartengono. In questo caso, sui vertici opposti del pentagono maggiore si trovano i centri delle circonferenze che descrivono le due strutture ad emiciclo speculari rispetto all'asse di simmetria, mentre sul vertice estremo della figura è posto (dentro l'*Atrium*) il centro dell'arco di circonferenza che delimita superiormente l'estensione della *Cavea Busti*, a conclusione del complesso gioco di curve raccordate al di là di ciascun *Gradus*.

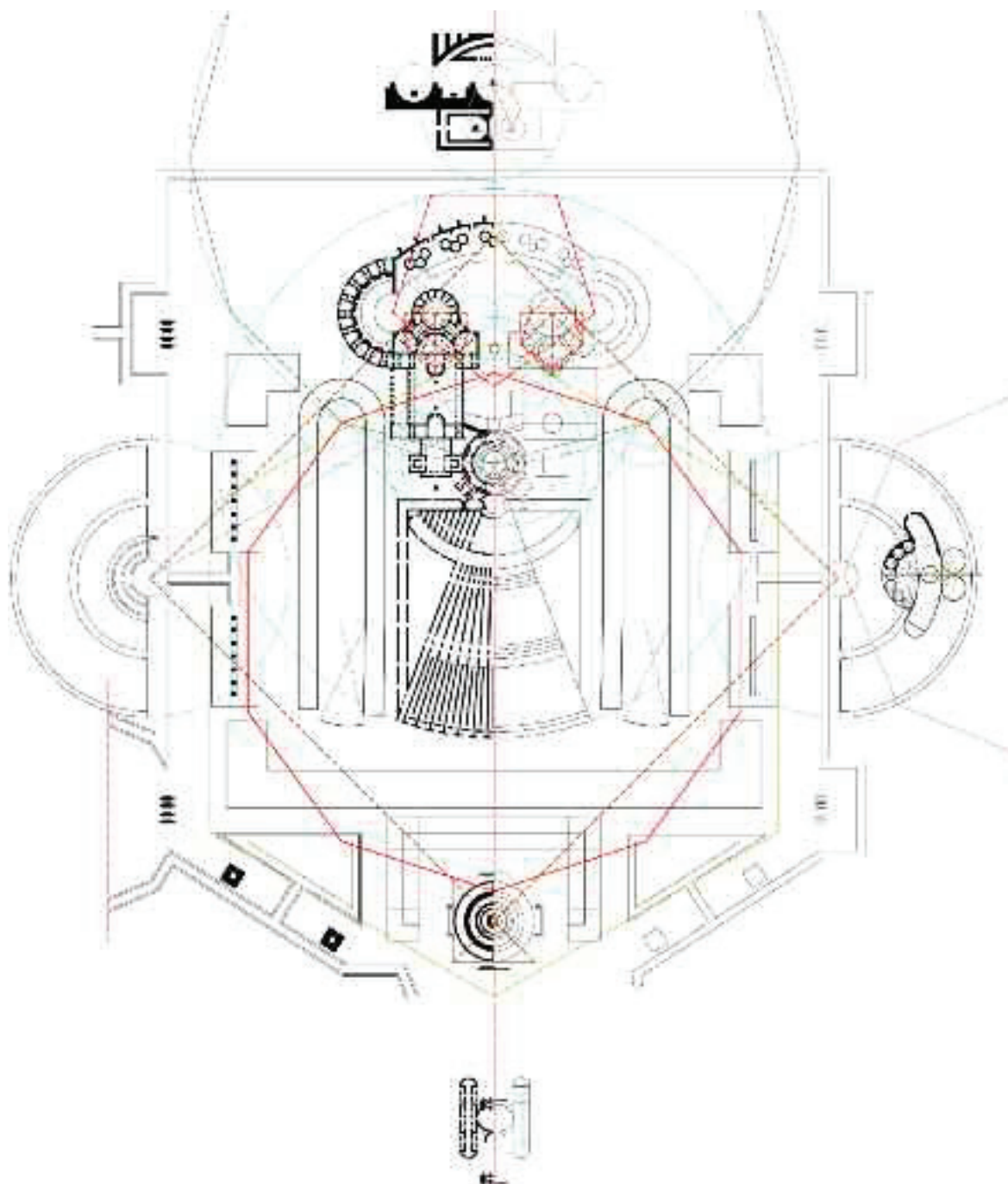
Allo stesso modo, il quadrato è impiegato per strutturare la disposizione generale di alcuni elementi ed i rispettivi particolari interni. Lo si trova ad esempio binato a formare un diapason tra le absidi laterali dell'*apparatorium ustrinae*, dove suggerisce attraverso la diagonale l'inclinazione dei percorsi di collegamento tra questi vani e il *Coenaculum* (fig. 135). Ma anche - ruotato di 45° e in scala maggiore - per determinare la ubicazione spaziale dei due *Viridaria* semicircolari rispetto al *Sepulcrum Hadriani*. Disposti su lati opposti del perimetro tracciato dall'*Euripus*, questi due giardini - uguali per posizione e dimensionamento - costituiscono un ulteriore esempio di trasgressione del pur conclamato 'principio di simmetria', differendo sostanzialmente nella conformazione interna delle aiule, ma soprattutto per la presenza dell'*Aula regia* in questa parte degli *Horti Domitiae*, assente nel *Viridarium neronianum*. L'inserimento di questo elemento si connota invece come un'ulteriore applicazione dello sperimentalismo tipologico messo in atto in altre fabbriche dell'*Incografia*, ed in particolare come il risultato di una 'sovrapposizione' di un impianto centrico sulla *cavea* di un teatro (fig. 122).

La geometria ottagonale della *Basilica* si configura come una variazione di un modello montaniano (fig. 138),<sup>45</sup> rispetto al quale operare attraverso un processo di 'semplificazione' della forma complessiva e mediante l' 'articolazione' dello spazio interno. Se da una parte, infatti, Piranesi, contrariamente a quanto fa Montano, sceglie di na-

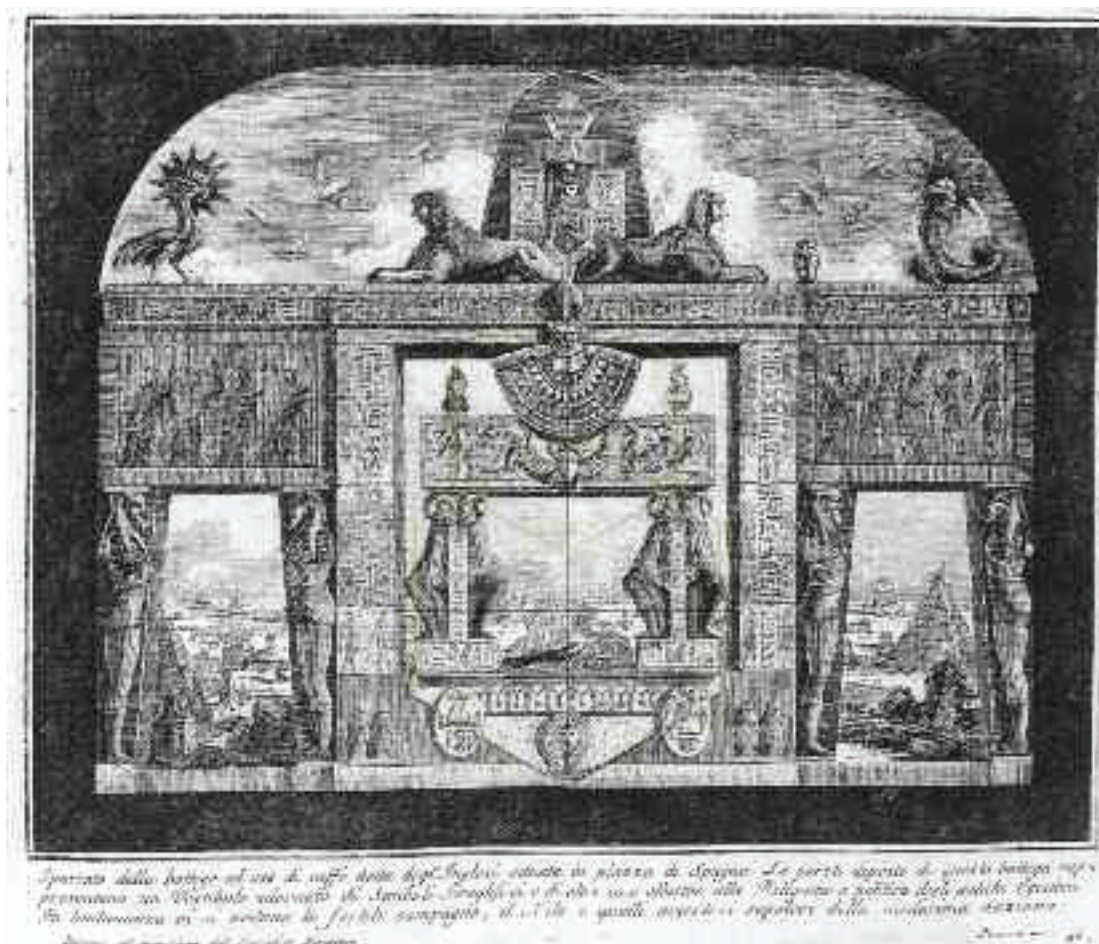


134/ Bustum Hadriani – particolare dell'Icnografia









136/ Caffè degli Inglesi, incisione inserita nelle *Diverse maniere*

scondere nel perimetro esterno l'organizzazione degli ambienti, dall'altra, la decisione di eliminare il muro interno - sostituito da un circuito di colonne - determina una maggiore trasparenza spaziale nella sala unica, che viene ora scandita dal nuovo diaframma.

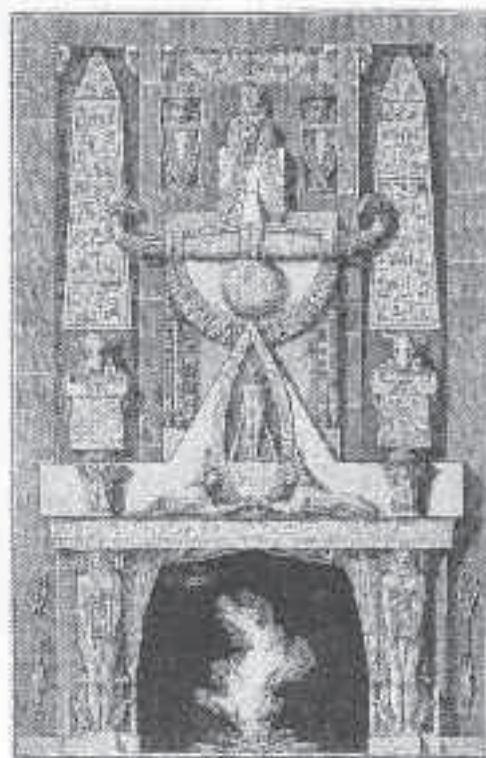
La predilezione dell'artista per le composizioni sul 'tema del quadrato' scaturite da una rilettura dei disegni di Montano è resa manifesta in un altro microsistema del *Campo*, il *Sepulchrum Cay Nerbani* (fig. 112, n.23; fig. 139). Il complesso può essere visto infatti come una rielaborazione di alcuni progetti di ricostruzione eseguiti dal milanese e raffiguranti le piante e gli alzati di due edifici sepolcrali romani non ancora identificati (figg. 141-142) e di una terza fab-

brica riconosciuta come il *Ninphaeum a Villa Gordianorum* in via Prenestina (fig. 143).<sup>46</sup> Sia nei riferimenti che nella composizione piranesiana, l'impianto cruciforme con ambienti circolari disposti tra i bracci della croce si configura come ulteriore applicazione dello schema geometrico riscontrato negli *Horti Sallustiani* (fig. 123) e scaturito dalla rotazione del quadrato rispetto alle diagonali (fig. 140). Il confronto tra i modelli montaniani e il *Sepulchrum Cay Nerbani*, rivela tuttavia una differenza sostanziale. Piranesi non si limita solo ad alterare i rapporti di scala tra la croce e i cerchi, ma sceglie di aggiungere un anello circolare ad inglobare parzialmente la composizione, rifacendosi così al tipo edilizio tradizionale dei grandi sepolcri a tumulo, crat-

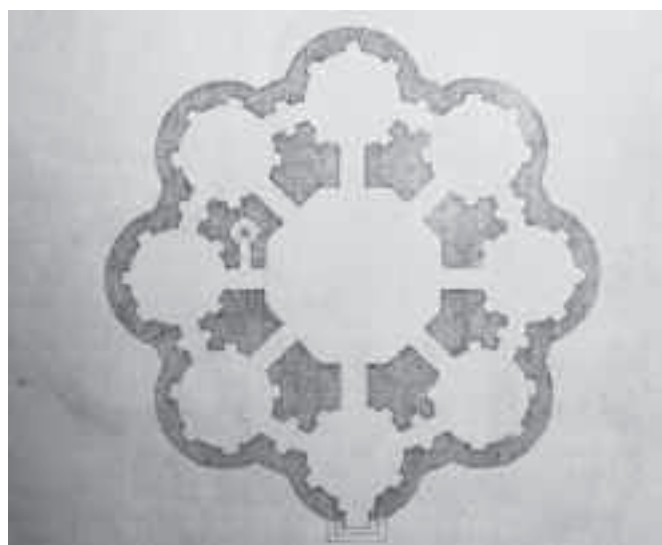
terizzato dalla presenza di un basamento cilindrico. La nuova pianta potrebbe essere letta pertanto come il risultato della 'sovrapposizione' ideale di più fonti. Lo lascia credere un disegno di Giuliano da Sangallo, riprodotto da Ligorio, raffigurante un *Mausoleo* ancora esistente nei pressi di Santa Maria Capua Vetere (conosciuto con il nome di *Carceri Vecchie*),<sup>47</sup> connotato dalla presenza di una cella funeraria cruciforme, da un ambulacro anulare e da quattro celle minori poste ancora tra i bracci della croce, in prossimità del perimetro murario (fig. 144). Nessuno degli esempi riportati presenta tuttavia gli aspetti innovativi e il carattere di modernità della composizione piranesiana espresso dalla decisione di decentrare le circonferenze minori, per porle su un punto di tangenza.

Questi 'contatti' tra cerchi in scala diversa trovano applicazione in un altro microsistema, il *Porticus Neronianae* (fig. 145, fig. 112 n. 26), dove la medesima matrice geometrica dà luogo nella figura principale ad una nuova variazione sul 'tema del quadrato' (fig. 146). L'intera composizione è stata realizzata sulla scorta dello stesso poligono, reiterato fin nel dettaglio. Dall'analisi grafica si apprende ad esempio come le due strutture triangolari poste in posizione speculare rispetto all'asse di simmetria verticale, ricavate come abbiamo avuto modo di vedere in precedenza da un frammento della *Forma Urbis* (cfr. figg. 60-63), siano state disegnate a partire da un quadrato e dalla sua diagonale, mentre un rettangolo diagonale individua l'estensione dei due *Clitaporticus* laterali. Rapporti armonici sono riconoscibili ancora nelle *officinae*, formate dall'accostamento di un quadrato maggiore a un diapason (1:2) e nella pianta del *Dieta Neronis* (a sx del Porticus), generata dall'abbinamento di due rettangoli aurei.

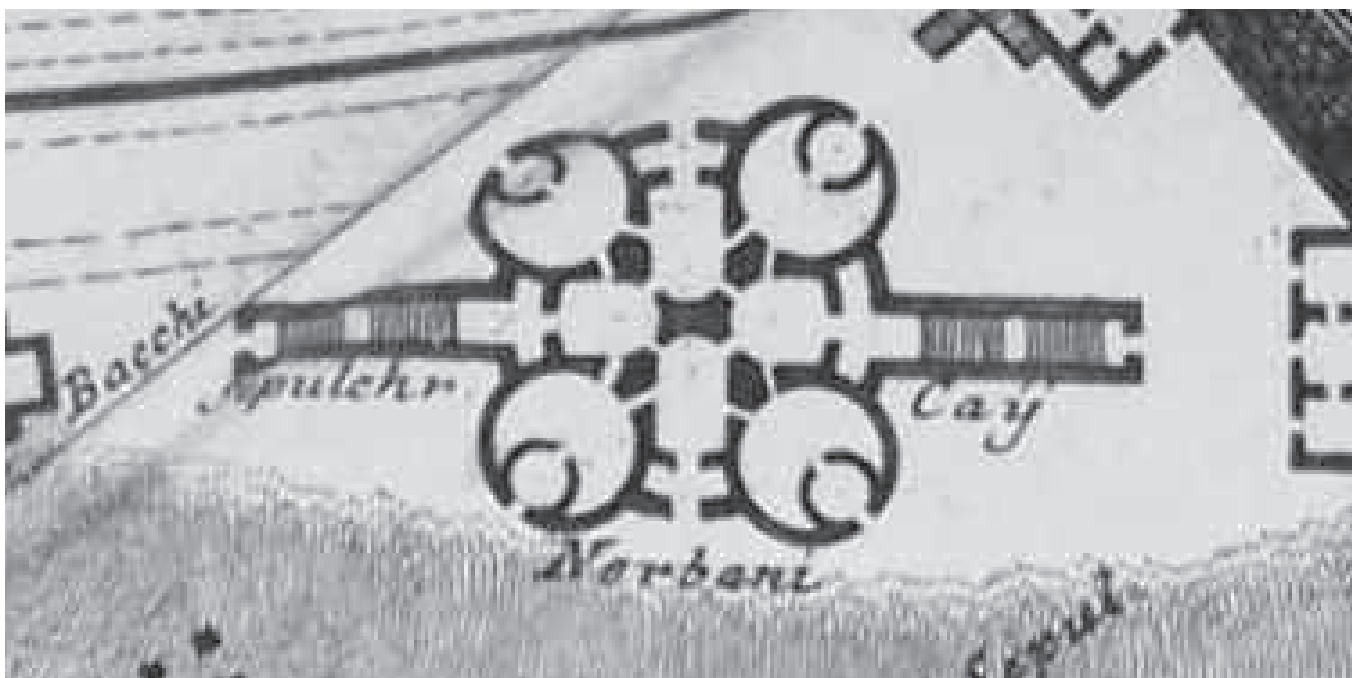
Questa volta è Palladio ad ispirare l'architettura del complesso. La ricostruzione piranesiana infatti può essere descritta come l'esito di un processo di 'inversione' delle gerarchie formali della *Rotonda*, di cui conserva tuttavia i rapporti proporzionali (fig. 147). Il quadrato, che nella villa vicentina conteneva lo spazio circolare centrale e la croce di collegamenti lungo i due assi, è adesso contenuto dal cerchio del *Clitaporticus* e attraversato dai camminamenti che lo ripartiscono in quattro sale quadrate minori (le *Cenationes*), corrispondenti grossomodo alle quattro parti in cui si divide la costruzione palladiana al suo interno (cfr. figg. 145-147).



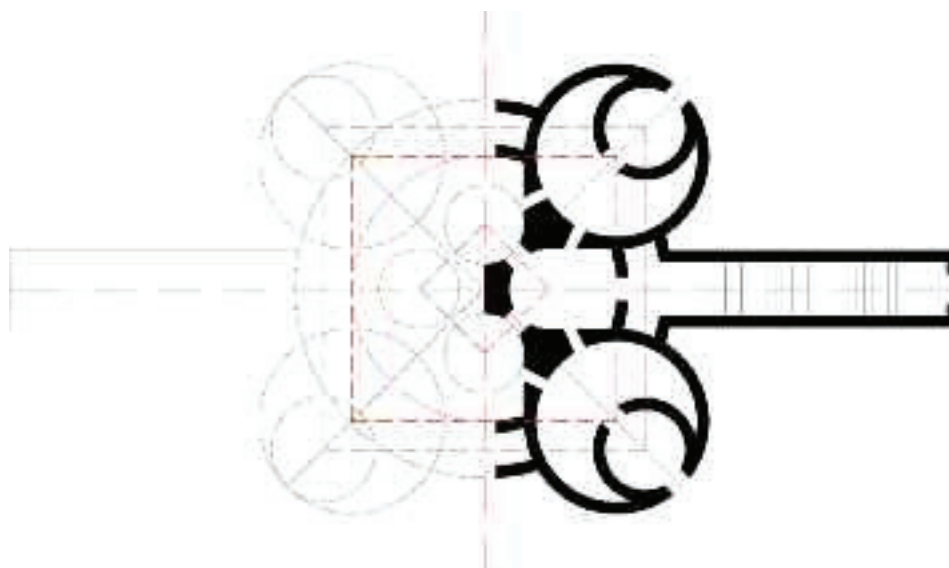
137/ camino egizio sormontato da due grandi obelischi, da *Diverse maniere*



138/ ricostruzione di un edificio antico disegnato da Montano

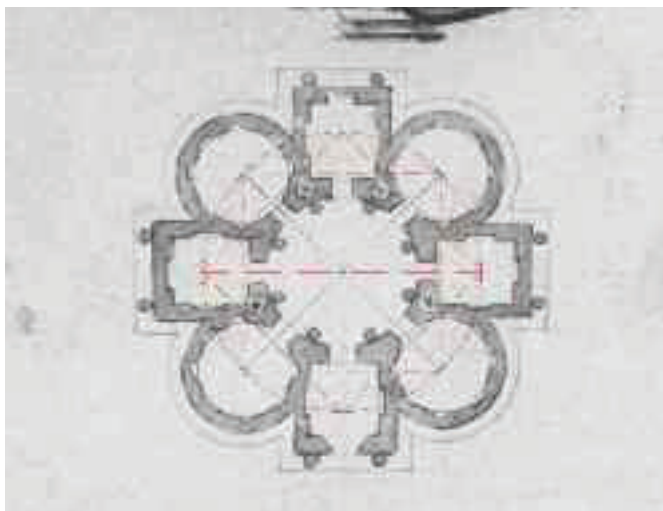


139/ Sepulchrum Cay Nerbani - particolare dell'Icnografia

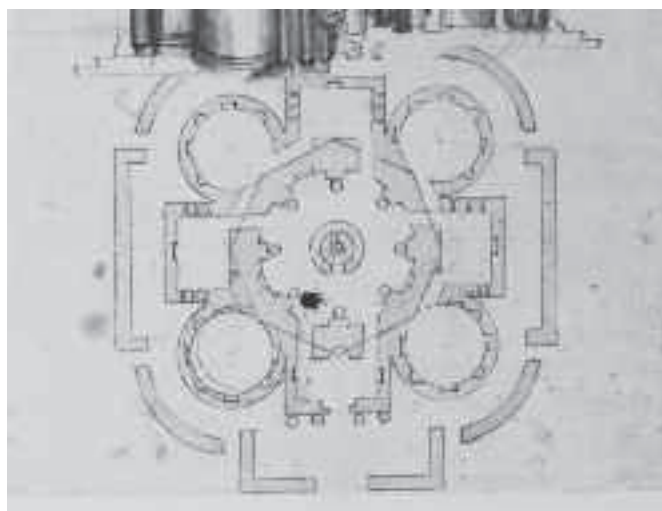


140/ analisi grafica microsistema 23 - Sepulchrum Cay Nerbani





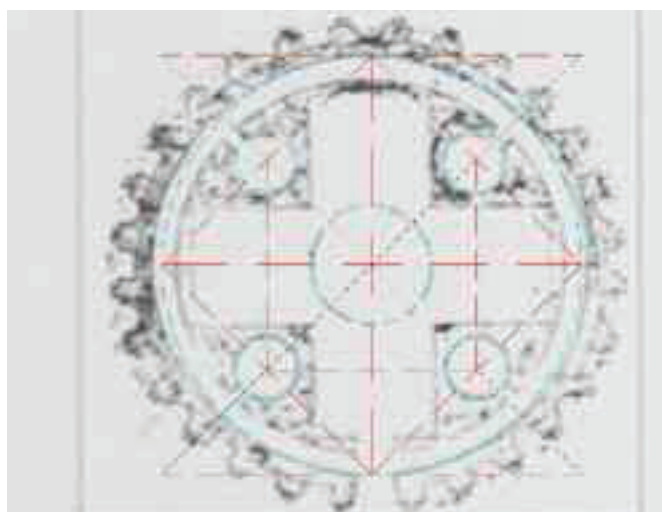
141/ tomba romana non identificata disegnata da Montano – analisi grafica



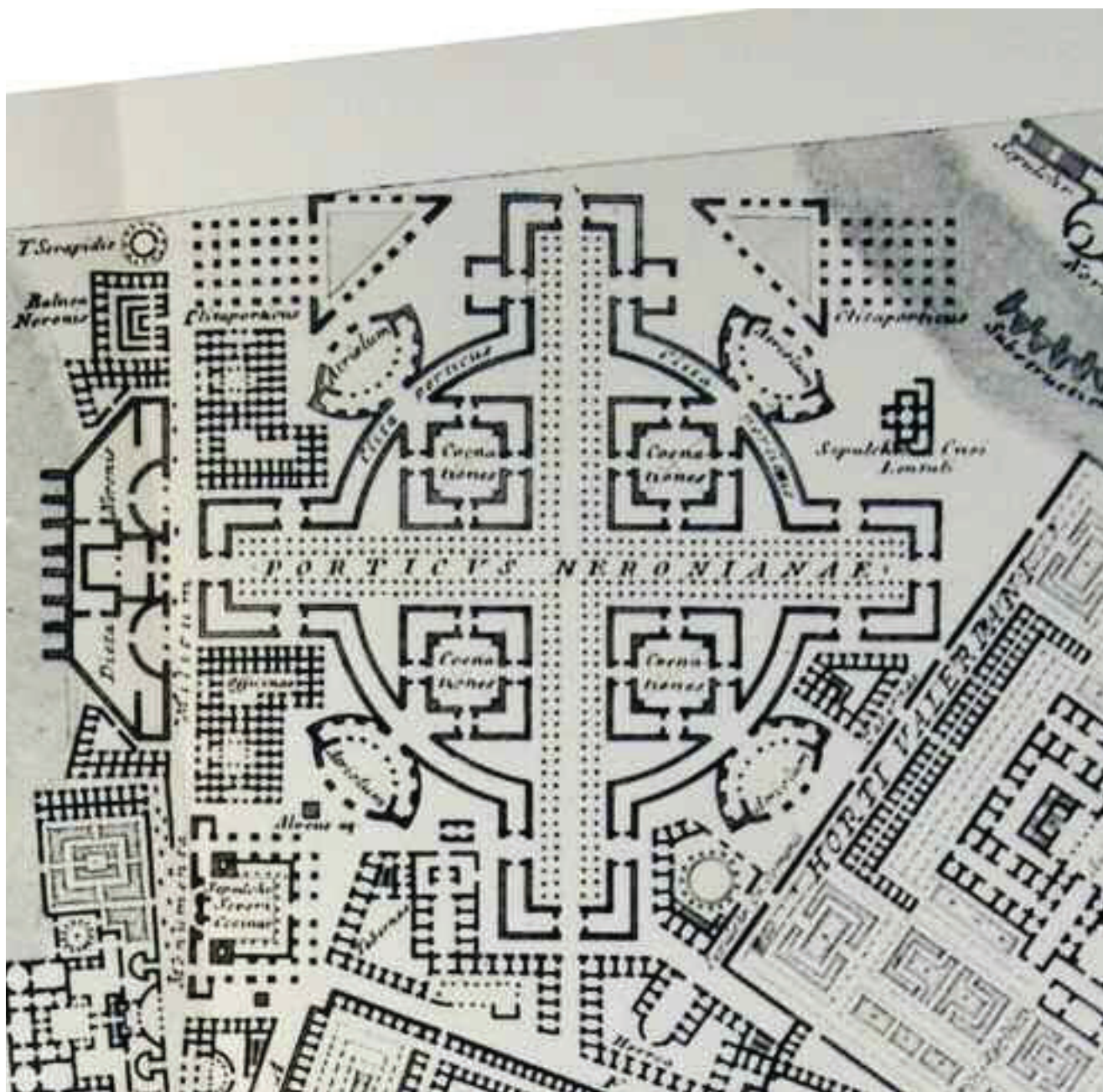
143/ Nymphaeum a Villa Gordianorum in via Prenestina disegno di Montano



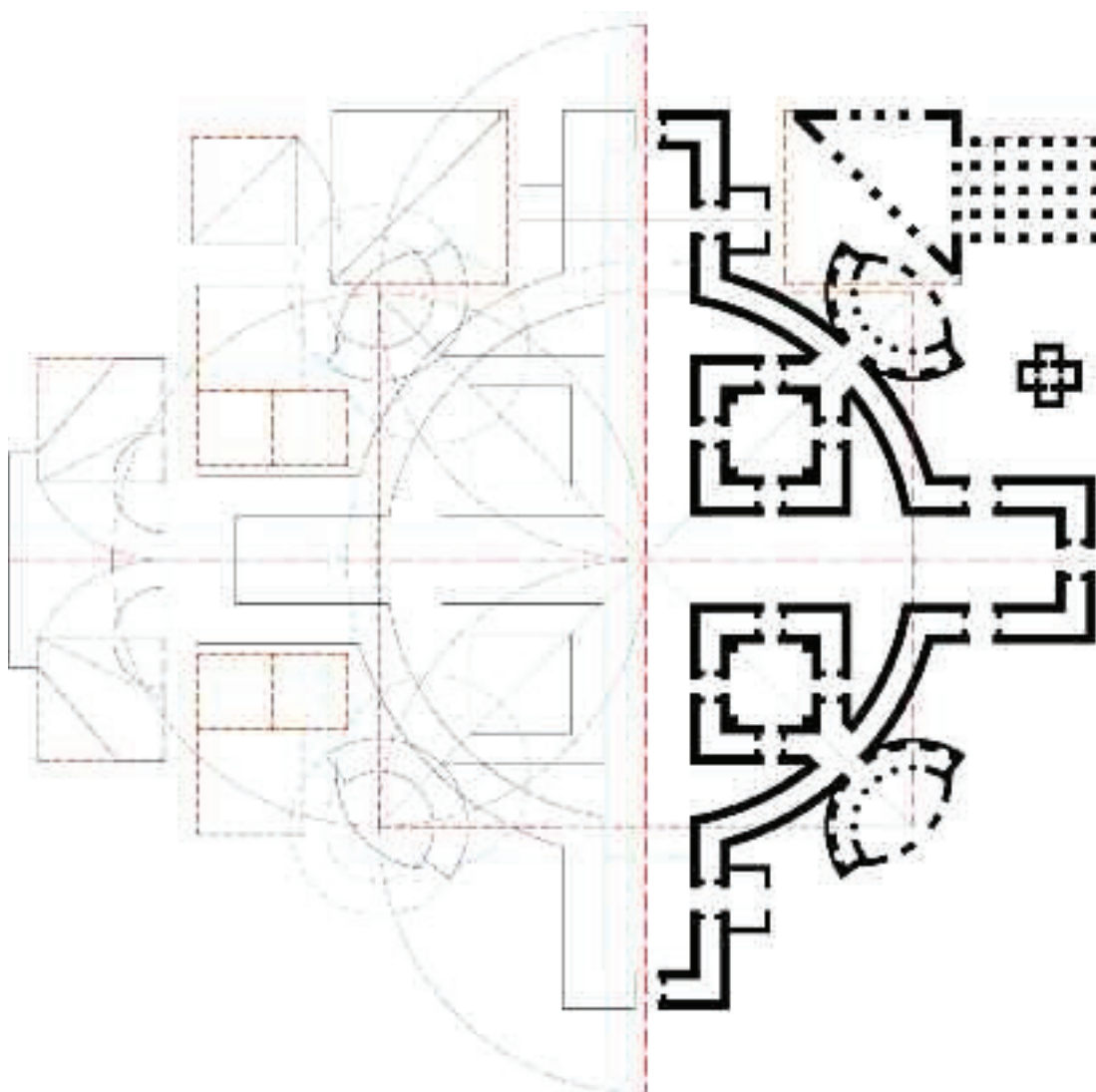
142/ tomba romana non identificata disegnata da Montano – analisi grafica



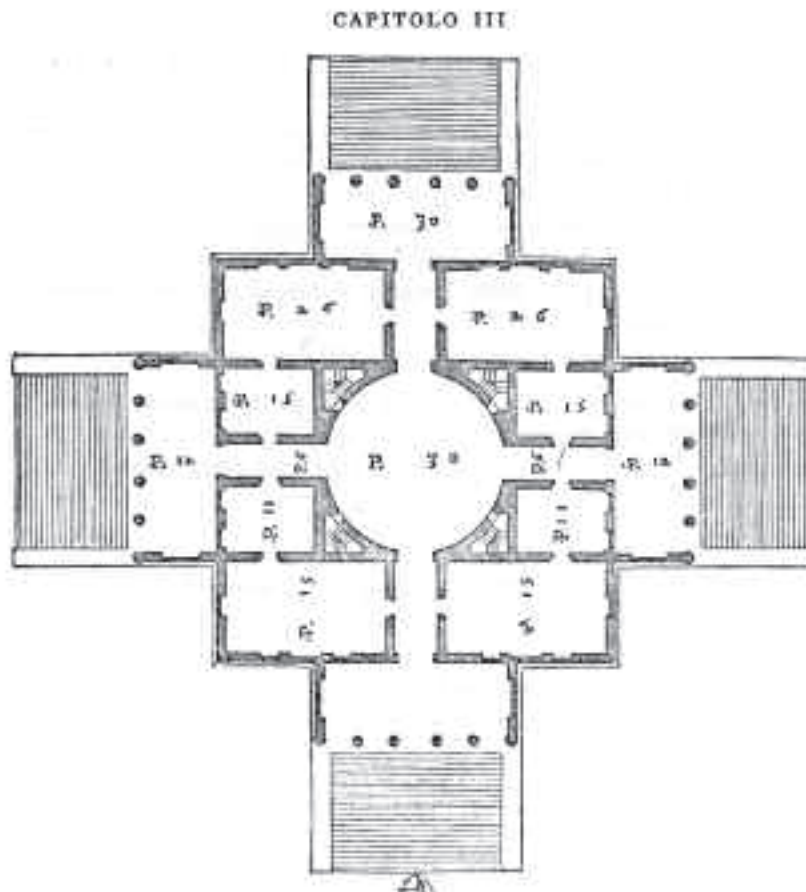
144/ pianta del Mausoleo di Santa Maria Capua Vetere eseguita da Pirro Ligorio



145/ Porticus Neronianae - particolare dell'Incognita





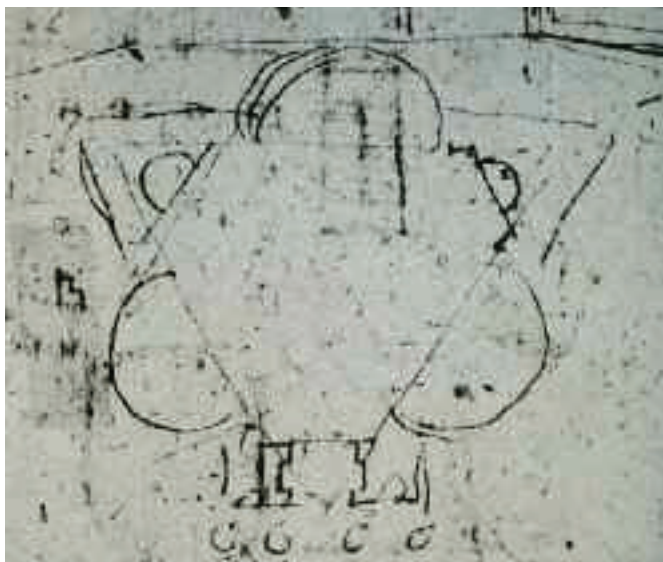


147/ Palladio – pianta della Villa Rotonda a Vicenza

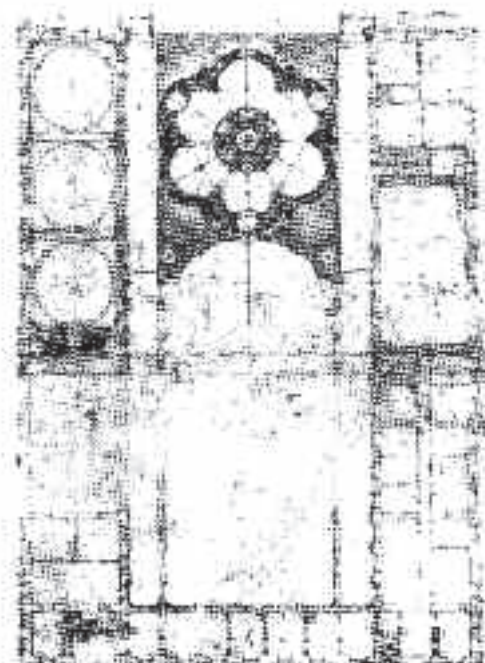
Il capovolgimento di posizione del veneziano rispetto al sotterraneo è accentuato oltremodo dalla propensione del primo a rafforzare il ruolo della diagonale (che dal vicentino è sfruttata solo per determinare il posizionamento dei collegamenti verticali<sup>48</sup>), rispetto ad una fruizione esclusivamente assiale degli spazi. Grazie all'inserimento dei quattro Atriole semicircolari, Piranesi può infatti garantire una permeabilità diversa e privilegiata degli ambienti e degli ambulatori perimetrali, in alternativa ai due grandi camminamenti a croce del Porticus, che si incontrano piuttosto in un *centro vuoto*.

Esistono nell'*Incognografia* almeno altre tre circostanze in cui l'artista fa riferimento ai disegni di Palladio: il *Porticus a S.P.Q.R. Amoenitatis dicata*, l'*Ascensus a Campo ad Quiri-*

*nalem* e la *Curia Pompeiana* (fig. 112 n. 13-59 e 52; fig. 125). Nel primo caso, le due strutture poste in testata all'*Ambulationes*, reinterpretano (raddoppiandola) la restituzione palladiana delle *Terme di Agrippa*.<sup>49</sup> Nel secondo caso, il complesso riproduce esattamente la pianta del *Tempio di Giove*,<sup>50</sup> dentro al quale Piranesi sceglie di inserire una serie di lunghe scalinate (di cui ci dà notizia lo stesso Palladio) che avrebbero consentito di salire al Quirinale dalla pianura del Campo Marzio. Nel caso della *Curia Pompeiana*, infine, l'architetto sembra procedere nella direzione opposta rispetto ai precedenti, in quanto non opera più per 'addizione', ma per 'sottrazione' di elementi. La pianta è così il risultato di una 'semplificazione' delle forme ricavate dalla rappresentazione cinquecentesca, riferibile probabilmente alla



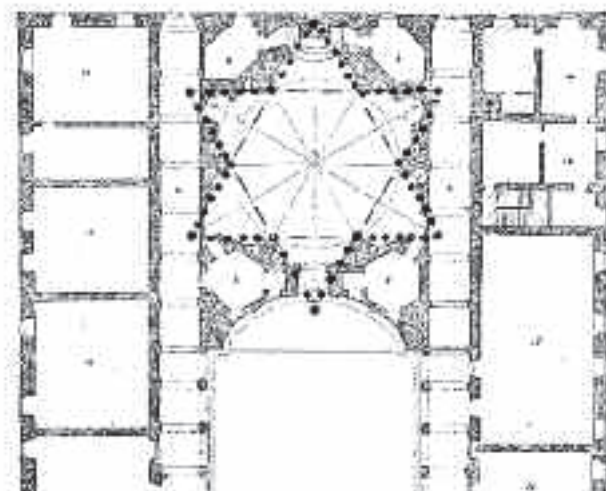
148/ Baldassarre Peruzzi - schizzo per il progetto di una chiesa



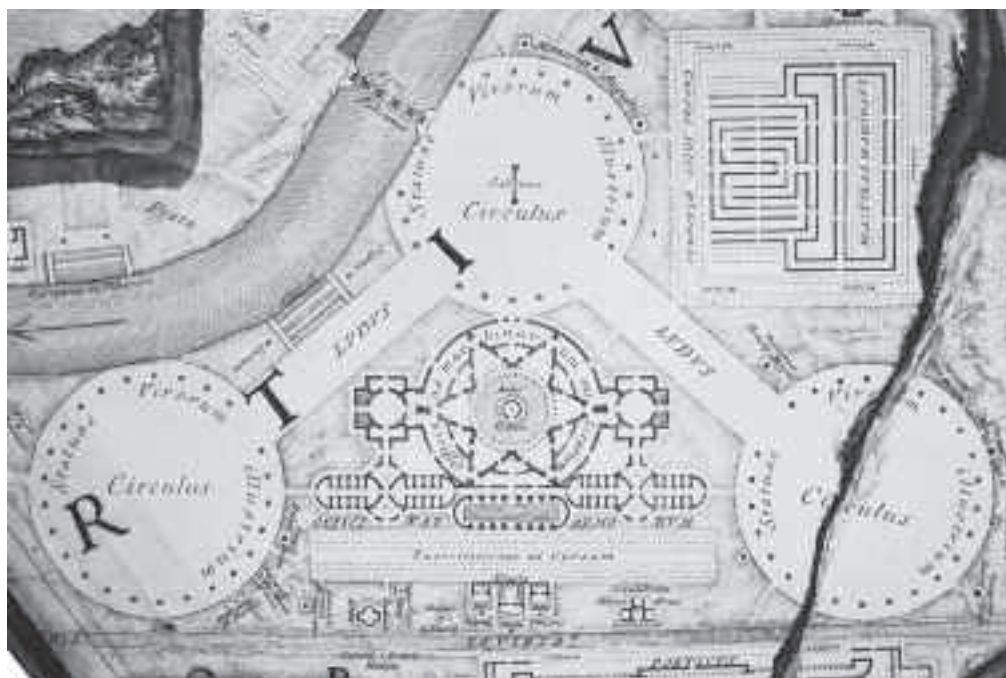
149/ pianta del Sant'Ivo alla Sapienza di Borromini

pianta del *Ninfeo degli Orti Linciani* (il cosiddetto *Tempio di Minerva Medica*).<sup>51</sup> Ed è proprio questa semplificazione che fa pensare alla possibilità che sia stata la restituzione di Peruzzi dello stesso impianto – in questo caso meno articolato e privo della teoria di nicchie perimetrali<sup>52</sup> – ad aver condizionato la traduzione piranesiana. Del resto, sempre da un disegno di Peruzzi dovrebbe derivare la conformazione di un'altra struttura del *Campo*, il *Porticus Philippi* nel complesso del *Teatro di Balbo* (fig. 112-n. 64; fig. 54), indenticato piuttosto come il *Portico di Pompeo* e *Cripta Balbi* (fig. 54).<sup>53</sup> L'ipotesi di un'influenza del senese sul veneziano è avvalorata oltremodo dall'impiego di analoghi schemi compositivi, ad esempio il triangolo-trilobato alla base del *Sepulcrum Agrippae* (fig. 112-n. 10; fig. 125; fig. 62), applicato dal toscano in uno schizzo per il progetto di una chiesa (fig. 148).<sup>54</sup> Con una sola – ma sostanziale – differenza: il triangolo disegnato dal Nostro in questo caso è scaleno e non equilatero.

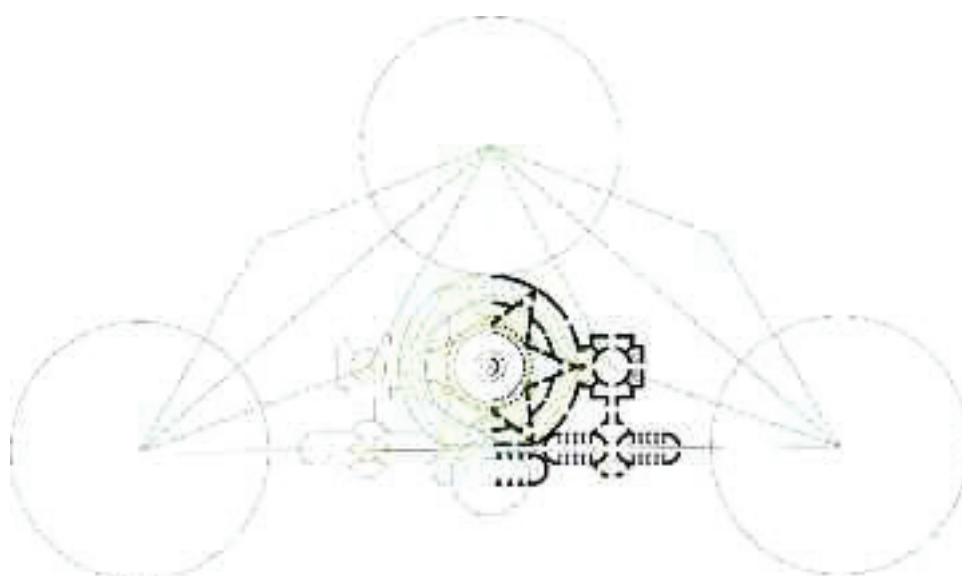
Lo schema peruzziano è riproposto piuttosto nella pianta del *Sant'Ivo alla Sapienza* (fig. 149). Impianto che Piranesi deve aver assunto - nella versione viziata dall'interpretazione di Sebastiano Giannini (fig. 150)<sup>55</sup> - come riferimento per il progetto delle *Officinae machinarum militarium* (fig. 112 - n. 3; fig. 151). La costruzione geometrica basata sulla



150/ pianta del Sant'Ivo alla Sapienza di Giannini



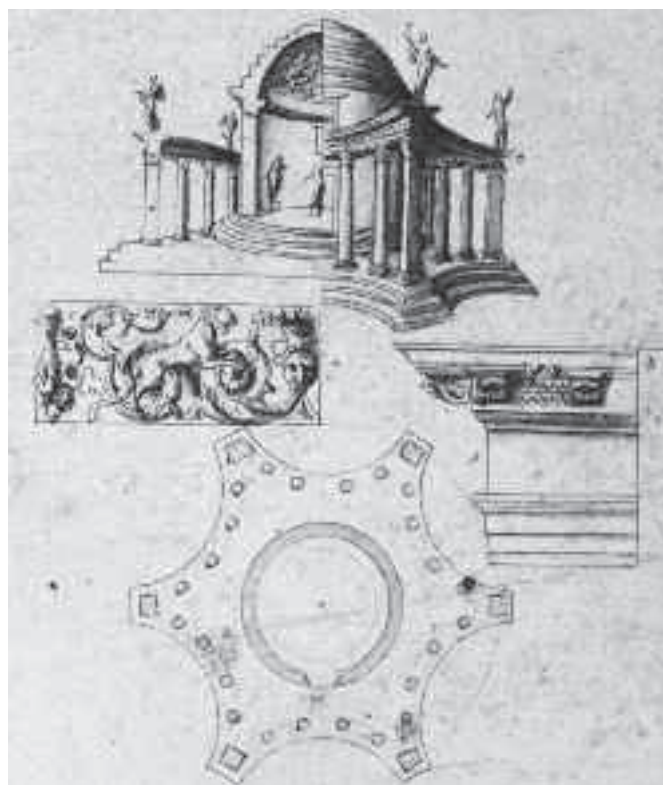
151/ *Officinae machinarum militarium* – particolare dell' *Iconografia*



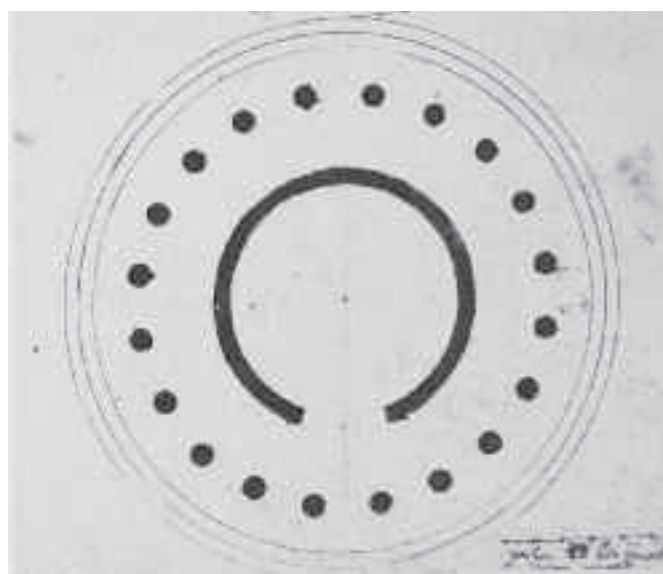
152/ *Analisi grafica del microsistema 3 - Officinae machinarum militarium*



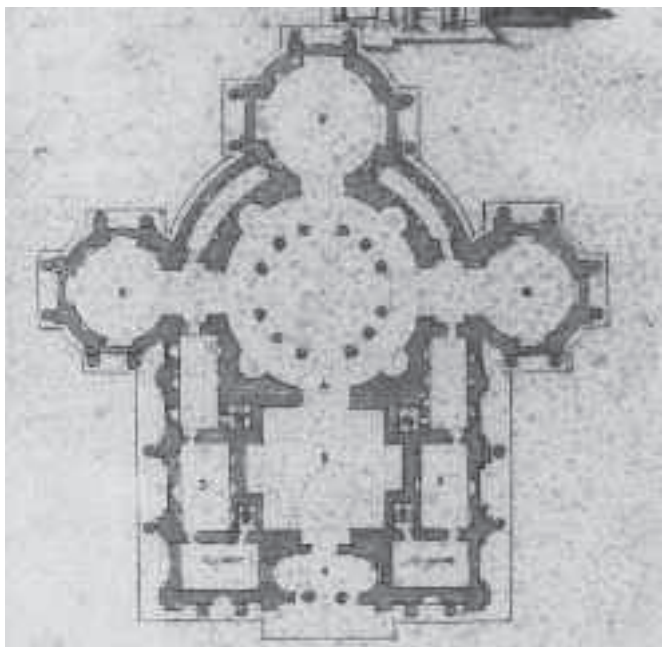
sovrapposizione di un doppio triangolo è infatti il frutto di un *fraintendimento* del disegno originale del Borromini.<sup>56</sup> Non a caso nella 'trascrizione' piranesiana è dato maggior rilievo alla stella centrale, generata proprio dall'intersezione dei due triangoli equilateri, attraverso il disegno delle strutture murarie. Queste nuove partizioni tuttavia non ricalcano i lati degli stessi triangoli ma sono determinate dalla combinazione con l'esagono minore inscritto nella circonferenza interna (fig. 152). Ciò che ne consegue è il totale stravolgimento delle qualità spaziali del Sant'Ivo. Se nella costruzione borrominiana lo spazio interno generato dallo schema trilobato è ancora concepito come un vuoto "scavato" dentro un'architettura massiva, le *Officinae* assumono una conformazione che tende piuttosto ad esaltare la geometria per mezzo dell'incisione, dando luogo ad un'impianto centrico isolato, dal carattere eterogeneo e decisamente più complesso. Al modello di partenza Piranesi aggiunge una teoria di cappelle lenticolari (in sostituzione dei quattro ambienti esagonali) e un ambulacro cicolare di collegamento. Eppure il veneziano – al di là della mistificazione gianniniana - deve aver guardato attentamente il disegno autografo del maestro bissonese, poiché queste cappelle nascono dalla sovrapposizione della pianta della lanterna del Sant'Ivo (riproposta in scala maggiore) sull'impianto della chiesa (cfr. fig. 149-152). Uno schema basato sulla figura dell'esagono, nei cui vertici si impostano i centri che descrivono i settori di circonferenza dei vani di forma lenticolare. La pianta di matrice esagonale ripropone tra l'altro l'impianto di un tempio romano rappresentato da Montano (fig. 153), di cui probabilmente si servì lo stesso Borromini per la lanterna.<sup>57</sup> All'architettura del Sant'Ivo l'artista deve poi aver sovrapposto altri disegni realizzati da Montano, come il piccolo tempio con peristilio circolare (l'*Aedes Vulcani*) posto al centro della struttura (fig. 154),<sup>58</sup> e l'impianto di un'altra ricostruzione estrapolata dal *Libro Primo* (fig. 155),<sup>59</sup> da cui scaturisce la disposizione dei *Ludi* e dei *Circuli* con le *Statuae Virorum Illustrium* (fig. 112 - n. 3; fig. 151). Siamo qui di fronte alla massima espressione di quel procedimento creativo di 'sovrapposizione' di più fonti, che è stato descritto con acume da Paolo Melis nel caso della pianta del *Collegio*.<sup>50</sup> Un'«operazione interrotta» - poiché come sostiene l'autore «potrebbe continuare all'infinito» - analoga nel campo della fotografia alla 'sovrimpressione', cioè a quel processo ottenuto appunto «impressionando uno stesso fo-



153/ Montano, ricostruzione di un tempio romano non identificato



154/ pianta del Tempio di Vesta al Forum Boario



155/ ricostruzione di un edificio antico non identificato

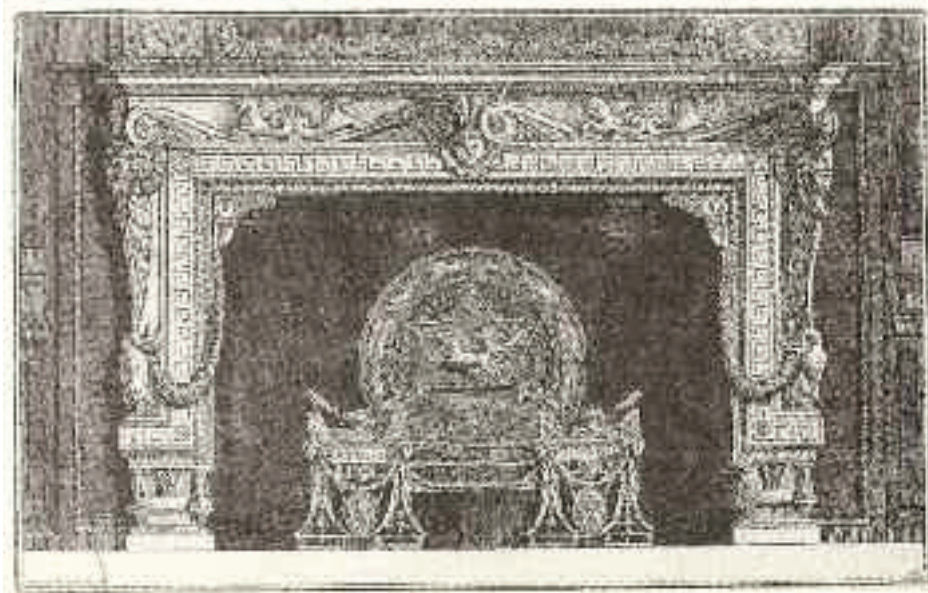


156/ immagine tratta da A. Kircher, *Arithmologia sive de abditis Numerorum mysteriis*, Roma 1665

togramma di pellicola con più progetti (omogenei nel campo dell'*invenzione*) e poi stampando questo singolare negativo che deve essere meditato, osservato, criticato, prima di procedere oltre nella progettazione».

Nel microsistema in esame, l'omogeneità delle associazioni è garantita da una coerenza geometrica. Sia l'organizzazione degli ambienti che la loro collocazione planimetrica è interamente basata sulla combinazione 'triangolo-esagono-ennagono', attraverso semplici 'accostamenti' o mediante 'sovrapposizioni'. Le piccole sale laterali a pianta centrale a croce greca, ad esempio, stabiliscono ciascuna una relazione diretta con la figura stellata, essendo centrate su un vertice del triangolo equilatero che ha un lato coincidente con l'esagono di base della struttura principale (fig. 152). L'ennagono è sfruttato invece per determinare la traslazione dell'elemento centrale delle *Officinae armorum*, e per stabilire (con piccole approssimazioni) la disposizione dei tre *Circuli* rispetto alle fabbriche poste al centro, allo stesso modo di quanto accade del resto nella ricostruzione montaniana alle tre sale circolari in relazione alla costruzione (fig. 154).

Per quanto la traduzione geometrica del Sant'Ivo operata da Giannini abbia notevolmente contribuito ad accrescere l'aspetto simbolico dell'opera borroiniana,<sup>61</sup> i riferimenti che sostanziano le *Officinae* sembrano risentire di un'ulteriore mediazione scientifico-filosofica, sempre riconducibile alla tradizione secentesca ma fondata sulla coincidenza della *geometria* alla *cosmologia*. Come è stato giustamente osservato per le architetture del Gurini,<sup>62</sup> gli schemi a forma stellare assumono solitamente una «funzione astrologica», in quanto sono utilizzati per «congiungere punti diversi di una circonferenza mediante triangolature, e nello stesso tempo [per creare] un reticolo entro cui collocare, a giusto punto, secondo ben precisate gerarchie, elementi significanti». Nel caso specifico, ad esempio, la scelta piranesiana di inserire il tempietto circolare al centro della stella potrebbe essere interpretata come una conseguenza di questa mediazione, operata ancora per l'influenza diretta della produzione kircheriana sull'opera dell'artista. La posizione e la conformazione dell'*Aedes Vulcani* (fig. 151) fanno assumere infatti al piccolo tempio le sembianze dell'*occhio creatore* dell'universo che il gesuita tedesco aveva proposto al centro della stella a nove punte in un'immagine di un suo volume del 1665, un testo dal titolo piuttosto indicativo: *Arithmolo-*



157/ camino tratto da *Diverse Maniere*

gia sive de abditis Numerorum mysteriis (fig. 156).<sup>63</sup> Di conseguenza, le sei cappelle lenticolari perimetrali assumono un'importanza paritaria minore rispetto al piccolo tempio, analoga a quella dei nove angeli attorno all'occhio. Vale la pena osservare tra l'altro come, anche nella rappresentazione di Kircher, la stella sia generata dalla sovrapposizione di tre triangoli equilateri, la cui rotazione dà luogo all'interno della figura ad un ennagono irregolare.

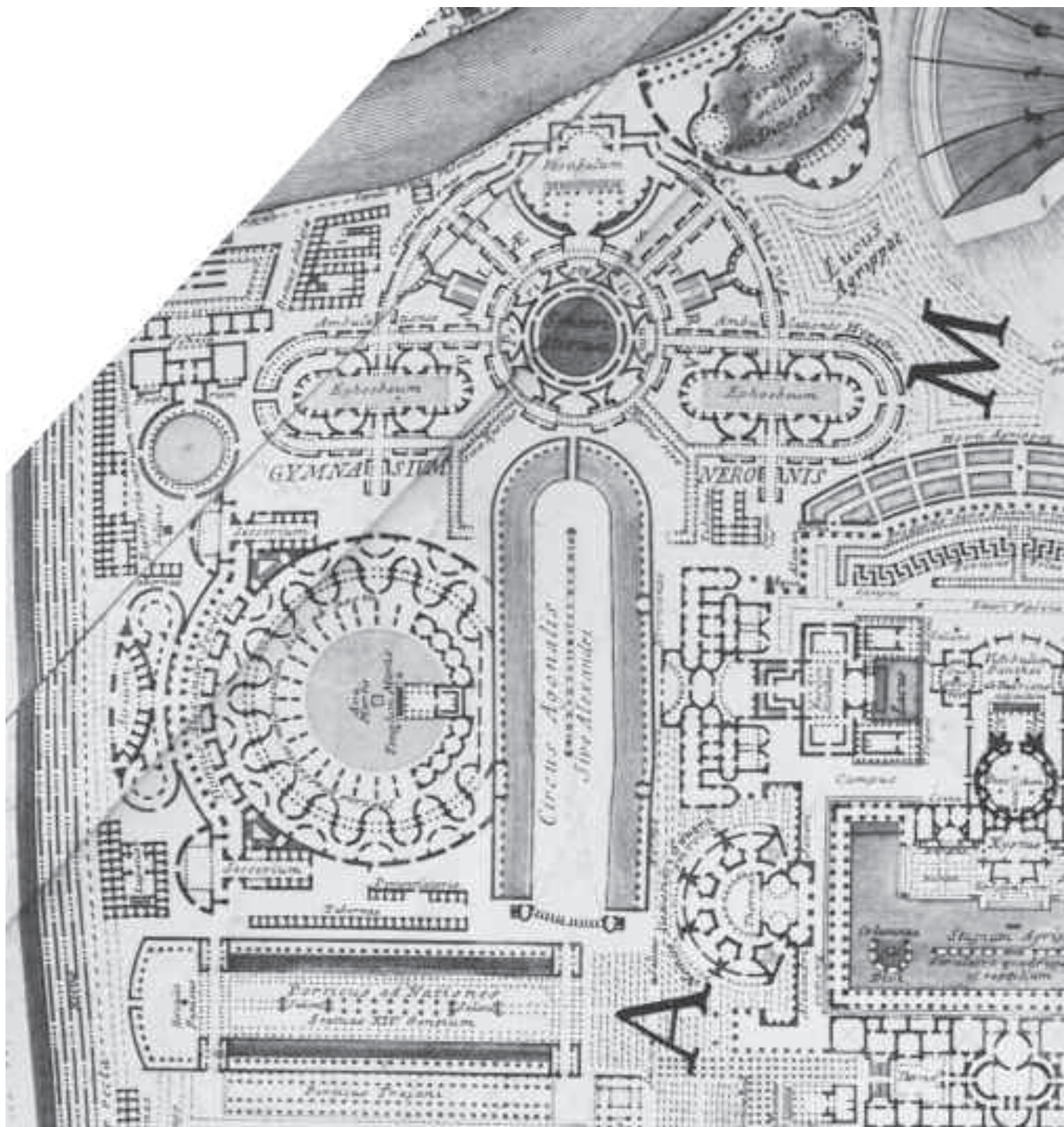
L'accostamento di un simbolismo massonico ad un progetto borrominiano deve considerarsi comunque del tutto intenzionale. È nota infatti l'influenza esercitata dalla tradizione dei costruttori di cattedrali massoni sulle maestranze e sugli artisti lombardi, siano essi scarpellini come Borromini, che geometri, come il comasco Nolli. La geometria viene intesa in tal senso come *ars regia*, ossia "arte divina": il geometra è associato al grande architetto, ed è considerato il solo che può riscoprire le divine leggi numeriche dell'universo attraverso il processo di misurazione.<sup>65</sup>

Da un punto di vista prettamente formale, il riferimento cosmologico della 'stella' è reso esplicito dallo stesso Piranesi nel progetto di un *Camino*, dove, lo schema delle *Officinae* non è più adottato per determinare la planimetria di un impianto architettonico ma per definire un apparato decorativo

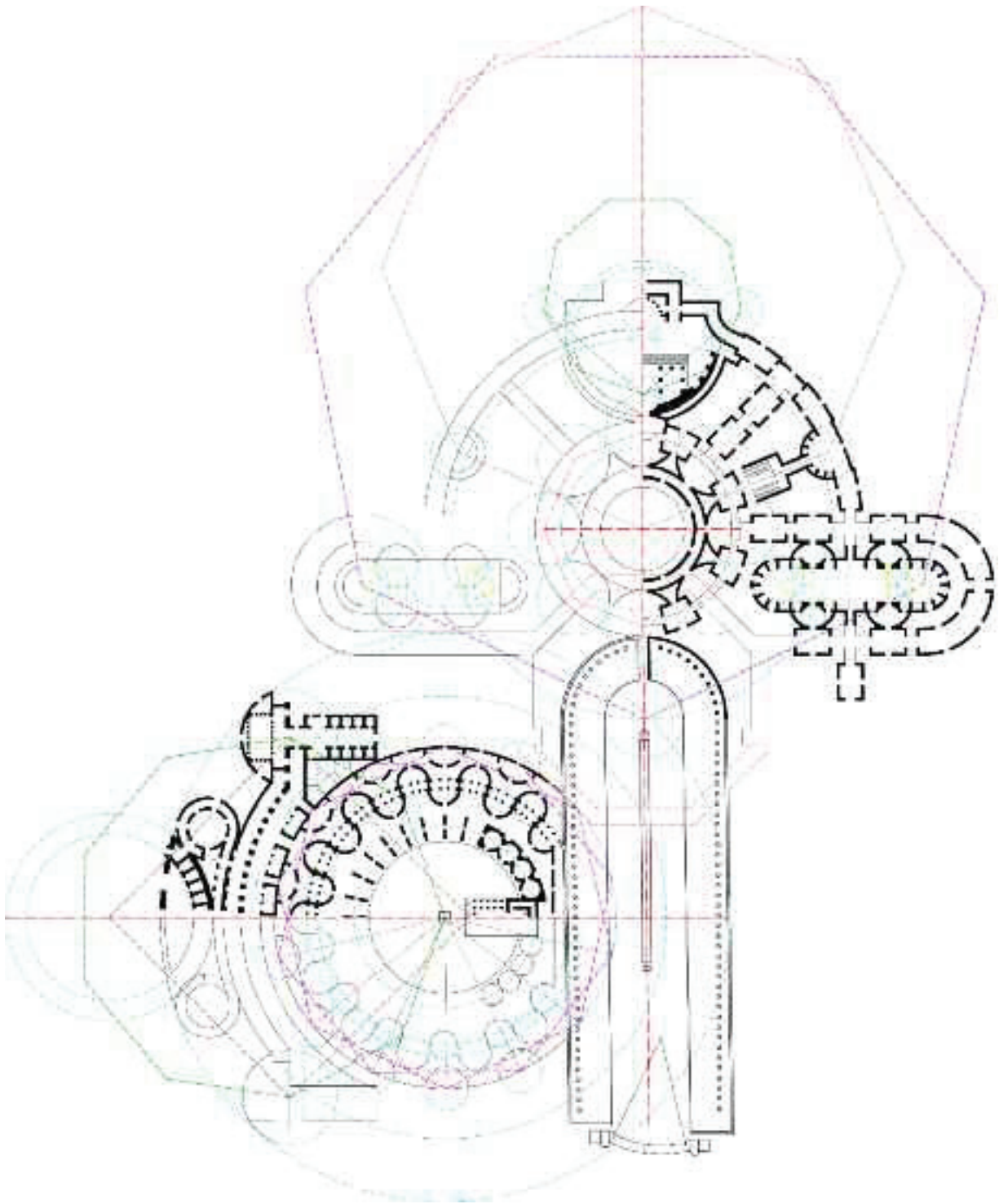
caratterizzato proprio dalla raffigurazione dei dodici segni dello zodiaco (fig. 157).

Lo studio dei *Camini* ci aiuta a spiegare altri riferimenti diversamente poco comprensibili. È questo il caso ad esempio della *Domus Alexandri Severi*, posta in prossimità del *Circus Agonalis sive Alexandri* (fig. 112 – n. 41, fig. 158), dove la traduzione in linguaggio geroglifico della struttura architettonica è limitata sostanzialmente ad un elemento. Dal confronto con due tavole delle *Diverse Maniere* (fig. 160-161) risulta infatti piuttosto evidente come la conformazione del *Porticus praebentes umbraculum diei ab aestii* sia un'esplicita allusione all'immagine di un serpente (fig. 158). Qui inteso, non solo e non tanto come simbolo massonico dell'eternità, quanto piuttosto come prova eloquente dell'aderenza da parte di Piranesi ai principi estetici anti-classici, intrisi dell'empirismo inglese di William Hogart. Nella sua *Analysis of Beauty* del 1753 (fig. 162), il britannico rifiutava la simmetria, la regolarità e gli schemi matematici come principi attraverso i quali ricercare la bellezza, basando la questione esclusivamente sull'esperienza percettiva, una via che permette semmai di concepire la bellezza come «un complicato intreccio di forme», prime fra tutte quelle «ondulate», o quelle ricavate per mezzo di una «linea



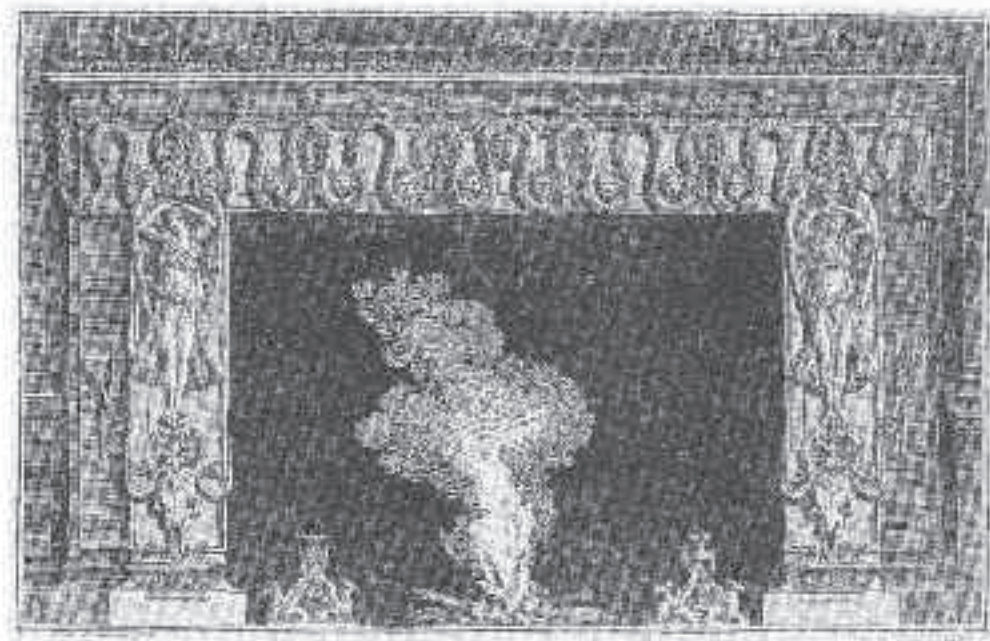


158/ Domus Alexandri Severi, Circus Agonalis sive Alexandri e Gymnasium Neronis - particolare dell'Incognografia

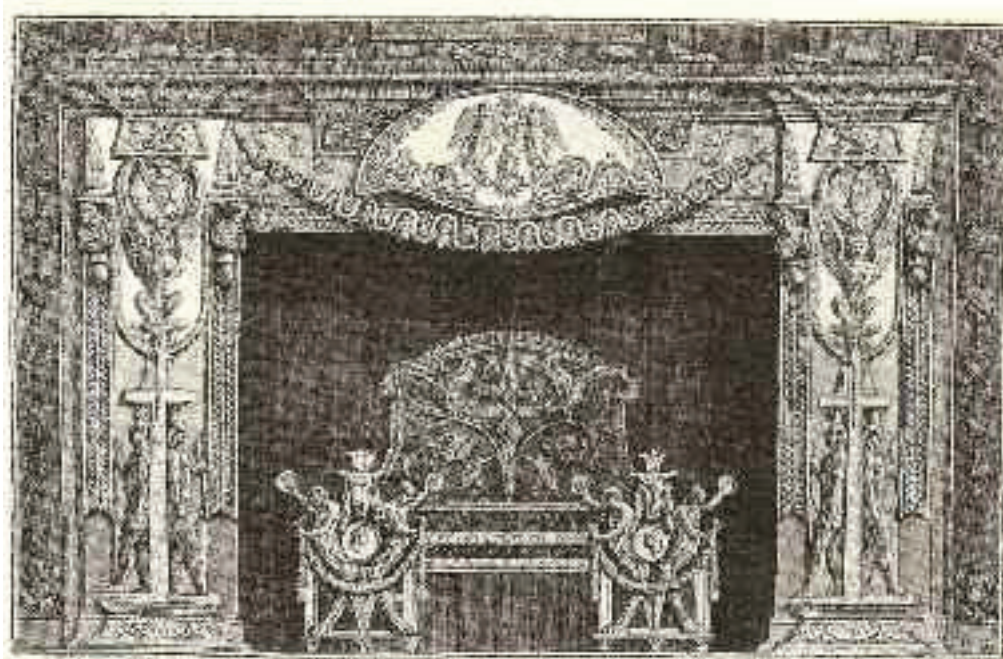


159/ Domus Alexandri Severi, Circus Agonalis sive Alexandri e Gymnasium Neronis - particolare dell'Icnografia





*160/ camino decorato con teste di medusa entro un fregio di serpenti, tratto da Diverse Maniere*



*161/ camino tratto da Diverse Maniere*



ondeggianti» e di una «figura serpentina».<sup>66</sup> Ancora una volta dunque Piranesi operava un compromesso tra istanze contrapposte. Presa singolarmente, l'architettura della *Domus* è governata dal principio di simmetria (attraverso l'asse passante per l'*Ara Martis*), ma nell'insieme, questo principio viene tradito dall'impianto tipologico del *Circus Agonalis* (caratterizzato da un differente trattamento delle testate), e dalla stretta relazione che questo edificio stabilisce con il *Gymnasium Neronis*, del tutto assente dal lato opposto (fig. 112 – n. 42, fig. 158). La stessa geometria utilizzata nei due microsistemi alterna strutture centriche di matrice classica, come nel caso del *Perystilium* basato sulla figura ottagonale, ad accostamenti poco ortodossi di più elementi (fig. 159). L'ettagono è impiegato come 'schema topologico' tra macro-elementi, ma anche - sovrapposto e ruotato - come schema geometrico per scandire il passo delle piccole celle semicircolari disposte al di là della figura serpentina. La ricostruzione della città antica risente qui della *magnificenza* della città moderna, come se l'artista volesse giustificare la vera origine degli splendori moderni. Confrontando l'*Incognita* con la carta di Nolli si scorge immediatamente come la posizione del *Templum Martis* coincida con la chiesa borrominiana di *S. Agnese in Agone* in Piazza Navona. La scelta è a tutti gli effetti deliberata. Un altro tempio sempre dedicato a Marte, situato però nell'area del complesso degli *Horti Neroniani* (fig. 112 – n. 76, fig. 163), ricalca infatti in parte l'ubicazione della *Basilica di San Pietro*, mentre l'*Area Martis* riproduce - attraverso una nuova forma poligonale - l'ovale della Piazza berniniana. E ciò avviene fin nel dettaglio. I due *Monumenta triumphalis Iul. Caesaris et Augusti*, in funzione del 'principio di bifocalità', sono posti esattamente nel punto in cui si trovano ancora le due fontane fra le braccia del colonnato di S. Pietro.<sup>67</sup> Il nuovo portico è disegnato attraverso un complicatissimo gioco di ettagoni sovrapposti e traslati, mentre i due bracci minori del *Apparatorium Triumphatorium* nascono dall'accostamento di due triangoli equilateri (fig. 164). La geometria diventa adesso matrice di nuovi poligoni irregolari, garanzia di nuove forme per lo spazio architettonico. La stessa *Naumachia Neronis*, disposta in prossimità dell'*Area Martis*, è ricavata dalla sovrapposizione di due pentagoni ruotati, che danno luogo ad un poligono irregolare di otto lati.

Per garantire la corrispondenza tra il *Templum Martis* e la

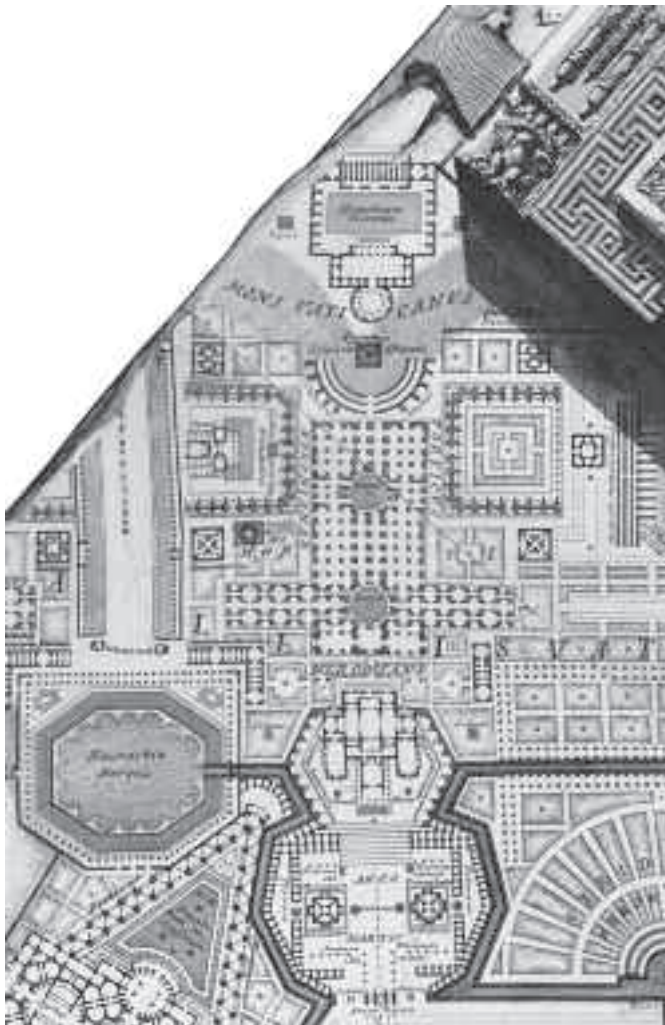


162/ copertina del libro di W. Hogarth, *Analisis of Beauty* del 1753

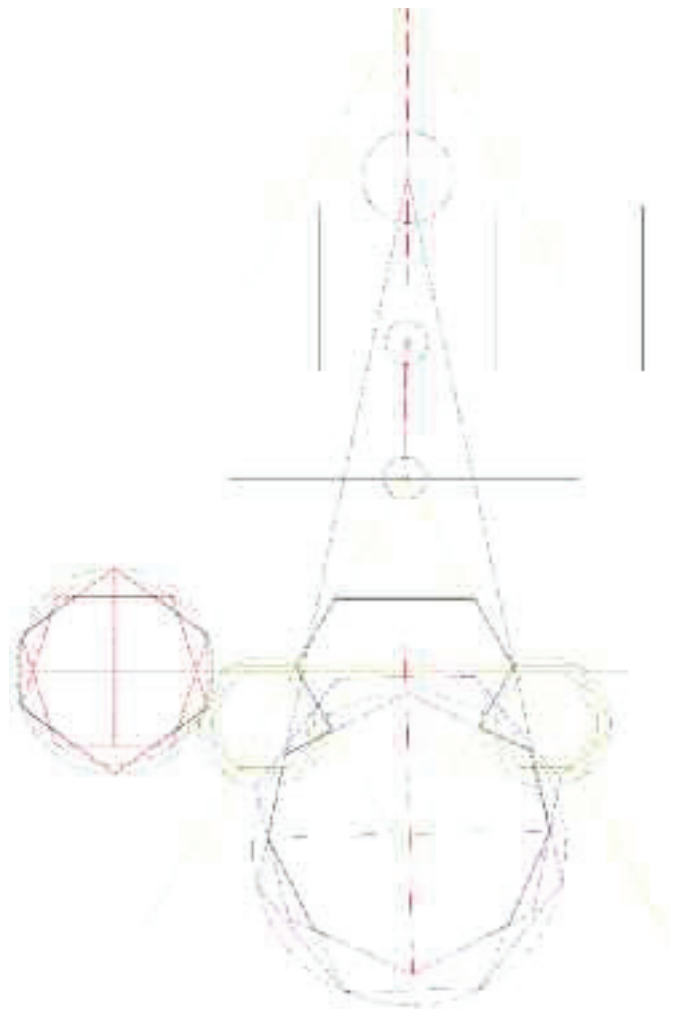
*Basilica vaticana*, Piranesi è costretto a commettere un errore (probabilmente involontario) di posizionamento topografico, in quanto trasla l'ubicazione originale del *Circus Neronis* (del resto non deducibile con esattezza dalla pianta di Pirro Ligorio, fig. 78), spostandola nettamente rispetto all'area in cui venne edificata la fabbrica moderna.<sup>68</sup>

Il simbolismo alla base della composizione si nutre nuovamente di allusioni alla Massoneria. I principali elementi del microsistema si dispongono secondo uno schema ermetico settecentesco diffuso nei cenacoli massonici, che in maniera sottesa stabilisce nell'immagine le relazioni formali esistenti tra *corpus*, *spiritus* e *anima* (fig. 165), con la sola aggiunta di una croce rovesciata, riferimento esplicito al santo a cui è dedicata la basilica moderna (fig. 163).<sup>69</sup> Uno schema che Piranesi riprenderà ancora per disegnare i partiti verticali nella decorazione di un camino (fig. 161).

Il complesso del *Templum* e dell'*Area Martis* è stato considerato un geroglifico *tropologico*, perché riproducendo la figura di una civetta - nella cultura egizia simbolo della morte - costituisce la traduzione "all'egiziana" di un messaggio romano, ovvero di quel monito vitruviano, che imponeva la costruzione del tempio di Marte in un'area al di



163/ Horti Neroniani, particolare dell'Icnografia



164/ analisi grafica microsistema 76 - Horti Neroniani

fuori della città, in quanto la sua presenza all'interno avrebbe prodotto un'influenza negativa sulla popolazione spingendo i cittadini alla guerra e all'assassinio.<sup>70</sup>

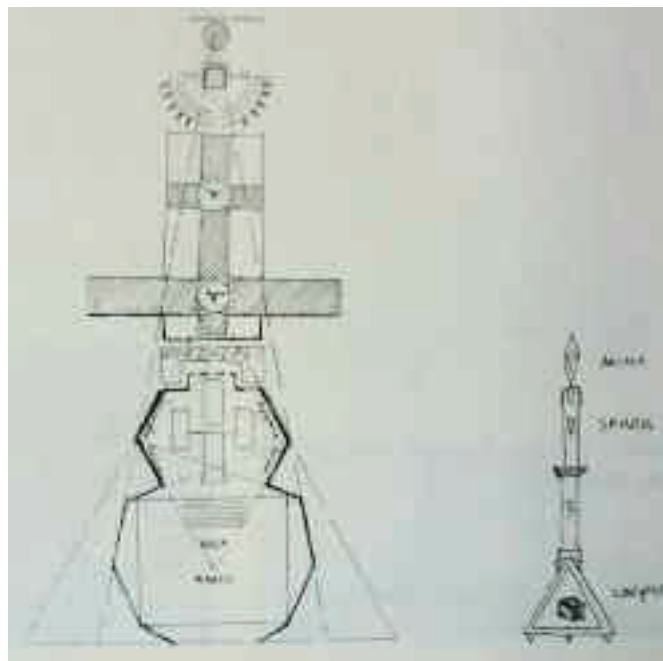
La linea di demarcazione tra codice simbolico e codice iconico della rappresentazione<sup>71</sup> diviene più sottile rispetto ai casi precedenti in un altro microsistema del Campo, il *Bustum Caesaris Augusti* (fig. 112 – n. 24, fig. 166) dove i riferimenti agli organi genitali maschili e femminili sono piuttosto espliciti e facilmente riconoscibili. Due *oikema*, ovvero due strutture dalla forma fallica,<sup>72</sup> sono sovrapposti e innestati su un sistema di ambienti policentrici che riman-

dano alla conformazione dell'utero e delle ovaie. L'impianto si connota come un esempio eloquente delle capacità progettuali dell'artista, di colui che è in grado di restituire in *immagine* quanto solitamente era stato attribuito al *pensiero* di Kircher: l'unico sapiente che «avesse unito il *maschio* e la *femmina*».<sup>73</sup> Un'unione che per Piranesi è frutto di un 'accordo' e di un 'contrasto'. Uno scontro tra due forze speculari e opposte che rivela implicitamente la tendenza dell'artista alla *costruzione* e alla *distruzione* della *forma* poligonale precostituita e dettata dalla geometria piana. Solo con estrema difficoltà è ora possibile individuare i poligoni

che strutturano l'immagine (fig. 167). In nessun caso infatti, i diversi ettagoni – utilizzati (attraverso reiterazioni e sovrapposizioni) per dettare la posizione dei centri delle circonferenze che descrivono gli ambienti circolari e i settori di cerchio o per stabilire l'inclinazione delle *Substructiones* - appaiono leggibili nella loro forma. Mentre non può che essere velleitaria la resistenza accennata dalle due piccole figure esagonali (presenti nella loro interezza e per metà) impiegate per strutturare l'*Atrium* e il *Templum Manium Augustorum*, alle estremità opposte della sala circolare del *Bustum*.

Se nei particolari o nei singoli 'elementi' permane in tal modo un uso classico della geometria, è nell'aspetto generale dei 'microsistemi', che quest'uso diviene innovativo. Alla luce delle analisi grafiche fin qui descritte, si apprende così come le figure geometriche regolari, da semplici matrici formali, diventino gradualmente veri e propri schemi geometrici, codici genetici della composizione, espressi principalmente attraverso leggi triadiche; principi flessibili, variabili esclusivamente in funzione della figura geometrica adottata. All'interno di ciascun complesso, le relazioni tra gli elementi primari sono governate infatti da triangolazioni, stabilendosi gli elementi su tre vertici di un poligono regolare, o lungo le rette congiungenti gli stessi vertici. Dei poligoni a volte vengono utilizzati solo alcuni lati, manipolati attraverso spregiudicate operazioni compositive, quali la 'sovrapposizioni', le 'rotazioni' o le 'traslazioni ripetute', in grado da sole di eclissare la figura geometrica di base.

La tecnica sintattica con cui Piranesi sceglie di ri-scrivere la planimetria del Campo è duplice, aderente sia alle modalità precipue dell'ipotassi, essendo gli elementi e le singole parti all'interno dei microsistemi «congiunte e ordinate secondo una dipendenza, in qualche modo afferente alle leggi della geometria», sia alla paratassi, ossia alla tecnica opposta, poiché le planimetrie che definiscono i singoli microsistemi sono «co-ordinate le une accanto alle altre nella reciproca autonomia». La paratassi, in particolare, non essendo fondata sui principi della geometria classica euclidea, «fa riferimento alle leggi della topologia», organizzando gli elementi secondo «criteri di giacitura, connessione, sovrapposizione, contenimento, iscrizione, ecc.». Significativo dunque notare come il passaggio tra le due tecniche inizi proprio all'interno degli stessi microsistemi complessi, per mezzo del processo di dissoluzione delle figure elementari

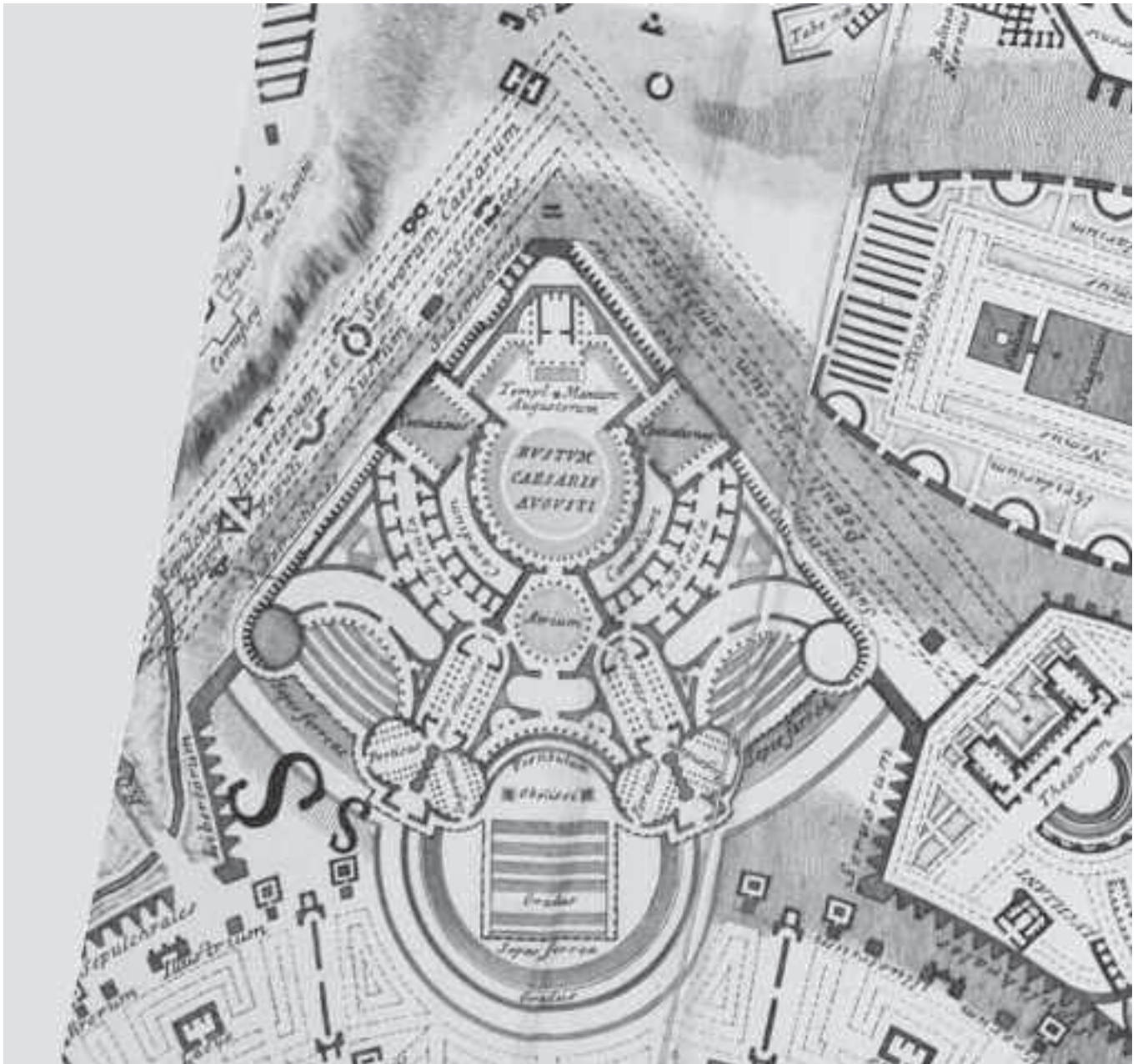


165/ schema massonico e analisi geometrica secondo S. Conrad

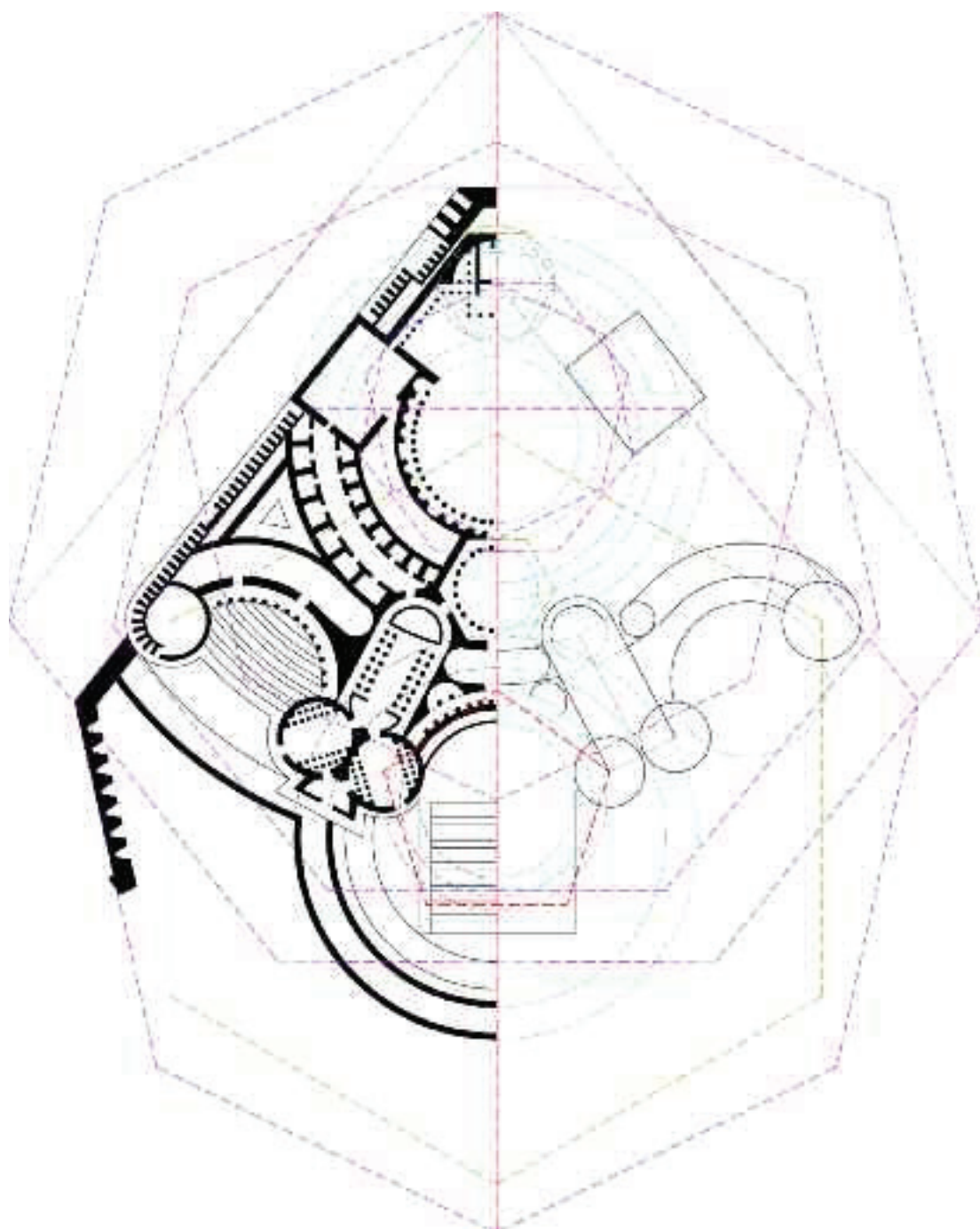
della geometria che porta alla rarefazione della forma e alla nascita del disordine. È in questi casi che si comprende appieno il senso delle parole di Arnheim, nella descrizione del *principio di entropia*, una legge – come sostiene l'autore - che «definisce semplicemente l'ordine come una disposizione improbabile degli elementi, senza tener conto se la forma macroscopica di tale disposizione sia strutturata armoniosamente o invece deformata nel modo più arbitrario; e chiama disordine il dissolversi di tale improbabile disposizione». <sup>76</sup>

Non resta allora che domandarsi quali siano le "ragioni" che spinsero l'artista a cercare - per operare senza inibizioni - questa graduale *dissoluzione*.





166/ Bustum Caesaris Augusti particolare dell'Incografia



### 3.2 *Contra le più rigide leggi dell'architettura. Lettura critica all'interno delle teorie architettoniche e del dibattito ideologico settecentesco*

Attaccare la geometria quale *matrice* di *forma*, vuol dire innanzitutto attaccare il principio fondativo dell'architettura classicista, contrastare l'intelligibilità delle forma stessa, decretare la fine dei precetti teorici albertiani di *concinntas* e di *fnitio*. Ciò che si perde appunto in primo luogo è l'*unità* formale tanto ambita dall'ideale compositivo rinascimentale. Quell'unità che, come abbiamo visto in precedenza, era stata già messa in discussione nella planimetria del *Campo* mediante la semplice 'reiterazione seriale' di una stessa fabbrica antica.<sup>77</sup> Tuttavia, non è tanto nei particolari che avviene questa perdita. Presi singolarmente gli 'elementi' architettonici, come abbiamo visto, rappresentano spesso un momento di *continuità* e di *permanenza* dei valori costitutivi del classicismo. Questa perdita si verifica piuttosto nel modo in cui gli stessi 'elementi' si dispongono all'interno di un 'microsistema', nell'uso della geometria come *schema* di aggregazione delle parti all'interno di un insieme che non è più strutturato sulla base di un *principio di proporzione*, bensì sulla scorta di nuovi "principi", quale può essere la *legge della contiguità*.<sup>78</sup> Accade così che in uno stesso schema non concluso la possibilità di «gemmazione» dei corpi geometrici è «teoricamente perseguibile all'infinito».<sup>79</sup> Una scelta che determina inevitabilmente lo stravolgimento di quell'ideale di *bellazza* fondato su «un certo consenso, et [sulla] concordia delle parti»,<sup>80</sup> e che comporta soprattutto la trasgressione della regola del nihil addi, ossia di quella rigida prescrizione secondo la quale niente poteva essere aggiunto o tolto ad un'architettura senza compromettere l'intera composizione.<sup>81</sup>

Se il segreto della forma – come ricorda Simmel<sup>82</sup> – consiste nel fatto che essa è *confine*, cioè coincidenza tra l'Essere e il Non-più-essere, la volontà piranesiana di non rispettare il confine stabilito dalle figure geometriche, rivela il desiderio di interrompere questa coincidenza, così come la scelta di dissimulare il *limite* di un impianto architettonico, manifesta il bisogno di alterarne la *conoscenza* dell'oggetto stesso.<sup>83</sup> L'assenza di un confine determinato e determinabile nei microsistemi complessi – come il perimetro indefinito nell'*Area Martis* o il recinto d'acqua dell'*Euripus* nel *Bustum Hadriani* – fa sì che ogni singolo impianto si configuri come

una entità aperta, esposta a nuove possibili aggregazioni, ancor più evidenti nei casi in cui viene disatteso il principio di simmetria attraverso piccole o grandi eccezioni.

Nell'operare questo attacco, Piranesi si pone all'apice di un percorso di scomposizione sperimentale della sintassi e della grammatica del linguaggio classicista, iniziato già all'interno della stessa tradizione classica e, in modo particolare, nella cultura manierista e barocca. Non è un caso se le strutture planimetriche del *Campo* utilizzino come fonti di riferimento opere o progetti di autori quali Peruzzi, Montano o lo stesso Borromini. Autori – ricorda Franco Borsi – che appartengono ad «un filone del tutto diverso dall'asse Palladio-Scamozzi», essendo contraddistinti da «un atteggiamento verso la classicità inteso a trovare in essa le fonti dell'*eccezione* piuttosto che della *regola*».<sup>84</sup> Se è Montano infatti il precursore diretto dei *ludi* combinatori, è a Peruzzi, in particolare, che si devono le prime contestazioni dei modelli spaziali canonici sulla base di «modulazioni elastiche» o attraverso «lo scontro di antitetiche matrici formali», o per mezzo della stessa «aggregazione paratattica e discontinua di spazi geometrici complessi», tanto cara anche a Guarini.<sup>85</sup>

Questo genere di influenze può essere letto certamente all'interno del revival neocinquecentesco manifestatosi intorno agli anni '40 e '50 del Settecento, nella corrente anticlassica e neomanierista.<sup>86</sup> Ma in nessuno degli autori assunti come modello, né tantomeno nelle nuove trascrizioni prodotte dal neostile, la critica al codice classico era stata tanto sfrontata da raggiungere i livelli della *visione* piranesiana. L'architetto veneziano in effetti è il solo ad attaccare le fondamenta stesse del linguaggio codificato, a demolirle attraverso la *dissoluzione* della geometria quale strumento di *scrittura* dello spazio.

Nella planimetria del *Campo*, Piranesi sceglie cioè di operare a livello *icnografico* la medesima *critica al concetto di spazio* messa in atto già nelle rappresentazioni prospettiche delle *Carceri*, l'altra opera visionaria di produzione giovanile, (1745), rielaborata in età matura e pubblicata – non a caso – intorno al 1760, ossia proprio negli anni in cui il nostro stava lavorando alla redazione del *Campo Marzio*. In quella circostanza il metodo compositivo utilizzato dall'artista si era basato principalmente sulla volontà di *rompere* e *scardinare* le leggi della prospettiva centrale attraverso il superamento dei limiti imposti dalla geometria euclidea, non

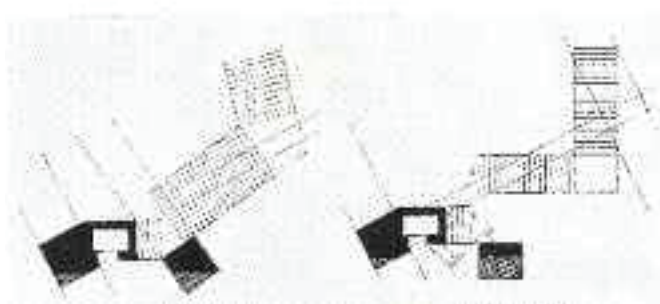


più vista come l'unica soluzione possibile per la definizione dello spazio architettonico.<sup>87</sup>

Vale la pena evidenziare come, anche nel caso delle *Carceri*, sia stata l'analisi grafica a suggerire queste conclusioni. Sono infatti le restituzioni prospettiche eseguite da Ulya Vogt-Goknil a dimostrare che le vedute di questi spazi di prigionia sono spesso originate da impianti planimetrici dominati unicamente dalla «casualità degli episodi», dall'accostamento e dalla giustapposizione di elementi architettonici che in qualche caso producono nell'immagine uno spazio che sembra reale ma che nella realtà non potrebbe esistere.<sup>88</sup> Si prenda per tutti il caso della Tav. XIV, dove la negazione del V postulato di Euclide, da luogo ad un'illusione ottica, alimentata da un falso parallelismo di strutture portanti che improvvisamente diventano complanari (fig. 168).<sup>89</sup> Ed è proprio in queste operazioni grafiche che, secondo la letteratura critica, risiederebbe la volontà piranesiana di una «potenziale liberazione della forma e dalla forma», garantita dall'«aprirsi indefinito degli spazi, montati l'uno dentro l'altro», dalla loro «moltiplicazione», dalla loro «disarticolazione» e «metamorfosi».<sup>90</sup>

L'analogia con il *Campo Marzio* diviene ancora più evidente nella rielaborazione matura delle *Carceri* se si analizza il modo in cui si dispongono gli elementi nello spazio della rappresentazione. Ambienti dalle dimensioni gigantesche sono affollati dalla presenza di oggetti (anche non architettonici), 'accumulati' e 'reiterati' su scale di grandezza diversa, disposti secondo *direzioni* indipendenti e su differenti *livelli* di posa.<sup>91</sup> Elementi quali pilastri, archi, murature, accomunati esclusivamente dal materiale lapideo, sembrano entrare in contrasto con partizioni secondarie e temporanee, distinte adesso in strutture lignee, come passerelle e travi (composte in tralici ma anche isolate), o in componenti metallici, catene, funi, ringhiere e altri marchingegni.<sup>92</sup> A queste categorie sembrano aggiungersi, come fossero anch'essi 'elementi' di un 'macrosistema', non solo le iscrizioni ma le stesse figure umane. Nell'*Incografia* accade qualcosa di simile per alcune iscrizioni toponomastiche: la frammentazione è tale che le singole lettere sembrano disporsi sul Campo in maniera indipendente quasi fossero semplicemente pescate dall'alfabeto e dunque per nulla intente a formare una frase intera o un *nome*.

Come nella planimetria del *Campo*, gli elementi che materializzano lo spazio delle *Carceri*, tendono al contempo alla



168/ Tav. XIV delle *Carceri* – restituzione di Ulya Vogt-Goknil

sua frammentazione, attraverso uno scontro intento a *spezzare* «ogni vincolo che li teneva insieme».<sup>93</sup> A scomparire anche in questo caso è il concetto di *spazio unitario* e integrale, sconvolto appunto dall'indipendenza delle parti all'interno di una realtà *disordinata*.

Agli occhi di Sergej Ejzenstejn le forme dell'incisione piranesiana appaiono fluide,<sup>94</sup> *diluite* secondo un movimento potenziale che in atto è raggelato artificialmente dalla staticità dell'immagine. È come se vi fosse cioè nella composizione delle *Carceri* una tensione alla liberazione dalla forma insita negli oggetti stessi, che purtuttavia risultano ancora vittime della *resistenza delle forme*.<sup>95</sup> Con estremo acume, nel suo saggio su Piranesi, il regista russo osserva come esista nell'opera del veneziano un singolare contrasto: «alla *crisi dell'oggetto*, clamorosamente denunciata dall'incisore set-

tecentesco nelle sue distorsioni e compenetrazioni spaziali, corrisponde una conservazione del carattere figurativo dei singoli elementi». <sup>96</sup> Immaginando idealmente di operare una liberazione da questa resistenza, attraverso l'innescio di questo moto potenziale in un'esplosione totale dell'immagine - «una trasfigurazione estatica» come la chiama Ejzenstejn - l'oggettualità figurativa degli elementi continuerebbe ad essere mantenuta: «la pietra si è spostata dalla pietra ma ha conservato la propria oggettualità figurativa di pietra». <sup>97</sup> Nelle *Carceri*, in effetti, ad andare in frantumi - oltre all'unitarietà spaziale della composizione - è solo il mezzo espressivo. La linea che definisce gli elementi «si è suddivisa in una cascata di minuscoli segmenti», mentre «la precisione dei contorni viene assorbita nei fluidi contorni della forma». È evidente tuttavia per il regista la volontà piranesiana di andare *oltre* questa de-costruzione. Estremizzando infatti le sue parole, Tafuri osserva come l'incisore veneziano decida di «sconvolge[re] le cose e l'ordine, non potendo attaccare direttamente l'ordine delle cose». <sup>98</sup> Decisione che contrasta ancora la posizione di Leon Battista Alberti: «tutte queste cose [...] saranno cose inette, se nel comporle insieme non si userà ordine, et modo più che diligente, ... non interponendo cosa alcuna che perturbi, ò le cose, ò gli ordini». <sup>99</sup> «È ormai chiaro - osserva lo stesso Ejzenstejn - quale sarà (o sarebbe stato) il passo successivo». Bisognava *distuggere l'oggettualità!* Un'azione estrema di un processo creativo che sarà portata a compimento da altri artisti in epoche successive: «un primo salto oltre i limiti della configurazione esatta degli oggetti, verso il gioco delle forme geometriche che li compongono, ed ecco davanti a noi Cézanne [...]. Un altro passo avanti, e abbiamo il Picasso degli anni d'oro. L'oggetto pretesto è già scomparso». <sup>100</sup> È questo un altro aspetto in cui il *Campo Marzio* trova ancora delle affinità sostanziali con le *Carceri*. Nell'opera del '62, sebbene l'attacco sia sferrato direttamente alla geometria, ossia alla struttura sottesa che definisce la conformazione delle singole architetture, l'*ordine delle cose* permane comunque inalterato: il quadrato è sempre un quadrato e non il risultato della sua deformazione, per quanto di questo si conservino solo le relazioni tra gli angoli o alcuni lati. E ciò vale per tutti gli altri poligoni (perfino nei casi estremi), siano essi impiegati come schemi o piuttosto come classiche figure piane per definire uno spazio. Sarà piuttosto l'Architettura del Novecento - similmente alle avanguardie pitto-

riche - a portare a termine tale compito attraverso la *de-costruzione* sistematica della geometria piana.

Resta forte in generale nell'*Icnografia* l'attrazione per la *forma*, la sua resistenza, garantita dalla resistenza che oppone la geometria. La stessa ricerca di *nuove forme*, di nuovi poligoni irregolari, scaturisce infatti dalla combinazione di figure regolari e non dalla loro *distorsione*. Si pensi ad esempio al perimetro dell'*Area Martis* o alla *Naumachia Neronis* che, come si è detto, sono il risultato di processi di 'sovrapposizione' e 'traslazione' di geometrie codificate.

Sia nel *Campo Marzio* che nelle *Carceri* la critica anticlasica è comunque radicale: è l'*ordo* Umanistico che andava contestato. L'ideale di totalità, di universalità, di perfezione è solo un'illusione che va smascherata e denunciata. Il Tempo presto avrebbe distrutto l'integrità spaziale delle architetture classiche, senza alcun rispetto per la compiutezza, la simmetria e la proporzione con cui le singole parti si disponevano armonicamente in un insieme. Il punto di vista del 'Piranesi archeologo' non lasciava altra scelta allo sguardo dell'architetto che seguire la lezione appresa dalle rovine. Il rudere assurgeva in tal modo a valore di *monumentum*, divenendo un monito da ascoltare con attenzione. Purini a tal proposito osserva - con le parole di Simmel - come la condizione di rovina sia in fondo piuttosto una condizione di *quiete*, ottenuta dopo un lungo lavoro di resistenza delle parti alla totale dissoluzione, quasi che il *disfacimento* di un'opera architettonica possa considerarsi in qualche modo il suo stesso *compimento*. Una visione simile a quella di Vittorio Ugo, che (forse sulla scia dello stesso Simmel) concepiva il frammento come «un elemento traumaticamente parziale, irrimediabilmente "rotto" (fractum) strappato o sopravvissuto all'insieme unitario che lo comprendeva, secondo una linea di frattura solitamente casuale, seguendo un processo di decostruzione non simmetricamente inverso a quello costruttivo». <sup>101</sup>

Se nelle *Carceri* dunque la presenza evidente della IV dimensione, garantita dalla "simultaneità di diversi punti di vista", sottolineava lo spostamento ideale dell'osservatore nello spazio - aspetto quest'ultimo che in qualche modo può essere considerato un'anticipazione delle composizioni cubiste - nel *Campo Marzio*, il 'movimento potenziale' delle cose sta ad indicare semmai l'effetto del Tempo sull'architettura. Non in termini di corrosione o degradazione della materia, quanto piuttosto nel senso di dissolvimento delle

forme, di trans-formazione. Un processo che solitamente è determinato dal consumarsi della vita, ma che Piranesi sceglie di contemplare e di far proprio già in fase di progettazione, proprio per con-ponere con il Tempo: lo Spazio è dunque “funzione” del Tempo. Dipende dal suo trascorrere. Caratteristica questa che contraddistingue nettamente l'incisore settecentesco dal filone manierista.<sup>102</sup>

Il nuovo metodo concepisce la composizione come assemblaggio di *parti* distinte, di un *tutto* ormai assente. Si comprende meglio allora la ragione per cui gli impianti del Campo siano il frutto di azioni distruttrici che danno luogo a “opere frammentarie”, “aperte”, connotate dalla coincidenza tra spazi interni ed esterni. Come nelle *Carceri*. Ambienti al contempo limitati e illimitati, dove il senso di costrizione è dato dall'infinitesimezza dello spazio più che dalla sua assenza.

La Geometria, la Tipologia, l'Iconologia, la Storia stessa diventano materiale discontinuo con cui poter progettare. Gli ingredienti da utilizzare dipendono solo dallo sguardo che si assume nell'atto della composizione. Sarà l'“architetto”, l'“archeologo”, l'“artista”, lo “storico” a decidere pertanto l'esito del “montaggio”.

Da logico, il linguaggio diventa inevitabilmente retorico. Il *frammento*, qualunque sia il genere a cui appartiene, assume lo stesso valore simbolico che hanno le parole nel linguaggio figurativo, utilizzate ad esempio secondo criteri quali lo “spostamento”, la “citazione”, l'“accumulazione”, la “sineddoche” o la “metonimia”. Pur restando cioè «fatalmente decontestualizzato», esso è «denso di allusioni e di riferimenti, tutti impliciti, registrati e “condensati” in quella frattura irregolare», che conserva «una sorta di memoria del tutto».<sup>103</sup> Così accade per i frantumi di geometria. Attraverso i lati residui di un poligono, o per mezzo degli angoli - espressi secondo le succitate leggi triadiche - è ancora possibile risalire alla figura geometrica di base nonostante questa si sia dissolta.

Le stesse “ibridazioni tipologiche”, di cui si è detto analizzando i singoli complessi del Campo, non sono altro in fondo che montaggi di pezzi architettonici di cui si conserva soltanto una lontana memoria dell'idea di tipologia come istanza di ordinamento superiore, sebbene nei nuovi impianti non sussista più alcuna peculiarità univoca che possa ricondurli ad un *tipo* prestabilito.

È questo un altro colpo inferto alla Teoria classicista, che

vedeva nel *tipo* «il primo carattere distintivo», ciò che permette di «riconoscere a ogni genere di edificio una propria *identità* rappresentata con elementi fissi e ripetuti, appunto con elementi tipizzati».<sup>104</sup>

Frammenti di teatri, circhi, templi, portici, sepolcri sono ancora riconoscibili come *parti* e, come tali, possono essere ri-composte secondo nuove disposizioni, spesso attraverso “sovrapposizioni”. I differenti *piani di posa* con cui si disponevano gli elementi nelle *Carceri*, diventano ora nel *Campo Marzio* vere e proprie “stratificazioni semantiche” poste sullo stesso “piano”, come stratificati sono i resti scoperti a seguito degli scavi.

Ma c'è un altro aspetto, oltre al concetto di Tempo, che il Rinascimento deve aver decisamente sottovalutato e che agli occhi attenti di Piranesi appare invece estremamente importante, anche perché più vicino al suo tempo. Come osserva Tafuri: «l'architettura può anche sforzarsi di mantenere una compiutezza che la preservi dalla totale dissoluzione. Ma quello sforzo è vanificato dall'assemblaggio dei *pezzi* architettonici nella città».<sup>105</sup> La disposizione casuale degli impianti nell'area del Campo, queste sovrapposizioni di fabbriche, la compenetrazione sfrenata di oggetti, questo scontro di elementi l'uno contro l'altro, non fanno altro che stravolgere l'idea di «città come luogo della forma», attaccando insieme inevitabilmente l'idea di *centro*.<sup>106</sup> La lotta tra Architettura e Città assume così un valore profetico, il presagio di ciò che in effetti accadrà nella gestione capitalistico-borghese della realtà urbana.<sup>107</sup> E in questo la rappresentazione piranesiana, più che suggerire una critica, denuncia un disfacimento che - seppur in maniera embrionale - è già in atto. Come i diversi interessi della nascente società, ogni architettura si dispone nel Campo secondo una direzione differente, spesso del tutto indipendente dalle altre, con una libertà dissimile dall'autonomia assunta nel corso della storia dalle distinte maglie stratigrafiche della città, perché espletata nello stesso tempo.

Svanisce così, insieme alla forma definita dell'oggetto architettonico, la concezione mitica rinascimentale della città come architettura - la «grande casa» della visione albertiana<sup>108</sup> - che, come tale, doveva essere necessariamente ordinata e conclusa. Con la sua estensione e la disposizione irregolare delle sue architetture, il Campo Marzio infrange definitivamente la “Forma urbana” della Roma antica, peraltro non ricomponibile attraverso i veri pezzi della pianta





169/ Tav. I delle Diverse Maniere

severiana. Le innumerevoli fabbriche piranesiane si estendono indifferenti *oltre* i limiti stabiliti dal recinto delle mura urbiche, spezzando per sempre il «cerchio magico», l'anello perimetrale che rappresentava la manifestazione divina e che definiva lo spazio rinascimentale come uno *spazio interno*.<sup>109</sup> Basti guardare la figura 37 per rendersi conto di questa nuova *rottura*. Ed è forse proprio questa scelta di andare «oltre la forma» della città antica che spinge l'artista a «ricostruire» solo una *parte* dell'Urbe e non l'*intera* Roma. In maniera sottesa ma incisiva, dietro la volontà dell'artista si nasconde con ogni probabilità l'incalzante influenza

delle recenti speculazioni filosofiche e delle scoperte scientifiche del tempo. A ragione, Alberto Cuomo osserva come l'*Incognita* piranesiana possa considerarsi a tutti gli effetti l'esito figurativo delle nuove teorie newtoniane sullo *spazio assoluto*, di uno spazio che viene distinto da quello *relativo*. Una concezione che determina un superamento del concetto di spazio aristotelico, inteso come «epifania del costruito».<sup>110</sup> Per Newton, e di conseguenza per Piranesi, lo spazio (almeno quello assoluto), è del tutto indipendente dai corpi e dagli oggetti, e si caratterizza piuttosto come un elemento fisico, «un vuoto indefinito», dove semmai sono i corpi e gli oggetti a gravitare secondo le specifiche proprietà gravitazionali.<sup>111</sup>

Più volte, la letteratura critica ha evidenziato l'accostamento tra l'artista veneziano e il matematico inglese, sottolineando tra gli interessi comuni una vicinanza ai circoli della massoneria e l'attenzione e lo studio dell'alchimia. L'influenza esercitata dallo scienziato sull'artista vantava tra l'altro molteplici possibilità di contatto. Sia in ambito veneziano, si pensi ad esempio all'opera dell'Algarotti, *Il Newtonismo spiegato alle dame* (1737), sia nella cerchia delle relazioni romane, ed in particolare all'eredità lasciata in città da Francesco Bianchini, una figura che certamente era vicina a Newton.<sup>112</sup> Di recente poi la stessa opera *Caduta di Fetonte* - la trasposizione allegorica del tema delle origini italiane dell'arte romana - è stata interpretata come l'*Apoteosi di Isaac Newton*, o come rappresentazione del *Primato dei Principi di Newton sul sapere antico*.<sup>113</sup> Tuttavia, è un enunciato tra le *Hypoteses* newtoniane, che più di ogni altro aspetto, sembra suggellare a nostro avviso l'identificazione delle immagini piranesiane alle teorie del matematico. «Ogni corpo - scrive Newton - può trasformarsi in un altro, di qualsiasi tipo, e ogni grado qualitativo intermedio può successivamente prodursi in esso».<sup>114</sup> Sembra quasi di leggere un commento agli impianti dell'*Incognita*, ai diversi stadi di *trasformazione* delle architetture presenti del Campo, distinte gradualmente in funzione del livello di scomposizione della geometria.

Questo criterio di 'transformabilità' dei corpi, di chiara ascendenza alchimistica, trova applicazione in matematica nelle leggi del calcolo combinatorio, nel criterio delle 'permutazioni', che prevede sia la 'ripetizione' semplice o ciclica dei componenti, sia la 'commutazione', cioè lo scambio dell'ordine di successione di due o più elementi di

una serie ordinata.

Sempre a Newton - secondo Cuomo - andrebbe ricondotto il metodo progettuale piranesiano, visto ancora come l'applicazione artistica del principio scientifico di 'scomposizione' e 'ricomposizione' del reale.<sup>115</sup> Un criterio seguito da Piranesi anche in altre opere. Nella tav. I delle *Diverse Maniere* (fig. 169), l'architettura - come qualsiasi altra manifestazione della realtà - può essere scomposta in innumerevoli componenti, siano essi aspetti generali (le mura di una città) o semplici dettagli (vari tipi di muro o di decorazioni), e presentata in un elenco (dal sapore illuministico ed enciclopedico), nel quale non c'è nulla che faccia riferimento alle relazioni tra le cose. Gli oggetti sono semplicemente rappresentati come tali, senza *regola* o *ordine* che li tenga insieme. Crollato con Newton lo 'spirito di sistema', «la rappresentazione della cosa - nel caso specifico di Roma antica - non è se non la rappresentazione di una somma, di un aggregato di qualità».<sup>116</sup> Qualità spesso simboliche, che rimandano comunque ad una memoria lontana e stratificata.

A differenza dell'elenco di cose presentato nelle *Diverse Maniere*, i corpi che gravitano nella pianura del Campo, si dispongono nell'immagine in funzione del "peso" che ad essi è associato e, in base a questa caratteristica fisica, risentono della relativa forza di attrazione.

In maniera decisamente non casuale, strutture quali il complesso sepolcrale di Adriano e quello di Augusto<sup>117</sup> esercitano sulle fabbriche limitrofe la propria influenza incontrastata, stabilendo un determinato ordine di giacitura. Non tutte gli impianti dell'*Iconografia*, infatti, possono essere considerati come «l'esito di un lancio di dati».<sup>118</sup> Al di là dell'area più prossima alla cinta severiana, dove le fabbriche si accumulano in uno fittissimo scontro accidentale, i microsistemi ubicati in prossimità del Tevere (in basso a sinistra, in alto a destra e nell'area del Campo Vaticano), si dispongono complessivamente secondo allineamenti pressochè paralleli all'asse dell'*Euripus* e del *Bustum Hadriani*, senza mai dar luogo ad alcuna forma di tessuto urbano.<sup>119</sup> Questi assi si configurano come direzioni diagonali rispetto al riquadro che incornicia la lastra marmorea dell'*Iconografia*, stabilendo un genere di composizione prettamente obliquo, alla cui definizione contribuisce lo stesso andamento del Tevere. O attraverso la contrapposizione di elementi lungo le due anse (si noti la posizione delle *Naumachie* e delle *Natazio* rispetto al fiume), o per mezzo di echi formali

tra le due parti principali in cui si scompone l'immagine. È il caso ad esempio della similare disposizione dei 'microsistemi 26-27-34-35' con il gruppo di lastre marmoree disposte idealmente al di sopra dell'*Iconografia*, nell'area in alto a destra nella figura (fig. 112). Attraverso giustapposizioni, bilanciamenti o corrispondenze di elementi rispetto al fiume, trovano così applicazione su scala urbana le soluzioni architettoniche sperimentate nelle singole strutture del Campo, nelle quali si assiste a una vera e propria 'apotesi della diagonale'. Si pensi a quanto detto a proposito del *Porticus Neroniana* (fig. 112 n. 26) o in tutti quegli impianti dove il processo di addizione degli elementi all'interno di un 'microsistema' avviene preferenzialmente lungo gli assi obliqui, secondo una logica sperimentata già nella pianta di un *Ampio Magnifico Collegio*. Siamo di fronte così ad un'altra analogia con le *Carceri*, dove l'asse diagonale coincideva con le molteplici direzioni visuali dell'osservatore all'interno delle prigioni che portano ad un superamento della 'scena per angolo'.

Configurando la planimetria del *Campo Marzio* come una *sommatoria* di ordini differenti, ossia come una realtà *disordinata*, Piranesi faceva riferimento ad altre questioni teoriche, non meno evidenti o secondarie.

La riflessione di cui, ancora una volta, l'artista si faceva carico era il frutto dell'eredità culturale di una storia millenaria, la storia di Roma e della sua immagine. Sia la città che la sua rappresentazione hanno visto da sempre contrapporsi le due categorie dell'*Ordine* e del *Caos*. Intese, da una parte, attraverso l'idea del progetto di una città armonica che legava Roma all'universo, l'*Urbe all'Orbe*, appunto. Un Ordine espresso per mezzo del disegno geometrico, il disegno della 'Forma della città', a partire dalla sua fondazione e secondo il "mito" della *Roma quadrata*.<sup>120</sup> Dall'altra, il Caos visto come resistenza all'ordine, una forza uguale ma opposta, materializzata dalla irregolarità della natura e quindi dai suoi condizionamenti: il fiume, i colli, ecc. E insieme, il Caos concepito come disfacimento dell'ordine, dovuto all'andamento incoerente e indeterminato della Storia e all'azione distruttrice del Tempo.<sup>121</sup>

Una seconda ragione può essere letta alla luce delle coeve teorie sul disegno della città, nell'ipotesi formulata da Marc Antoine Laugier<sup>122</sup> e ripresa quasi letteralmente da Francesco Milizia,<sup>123</sup> della città intesa come *foresta*. La realtà urbana vista dai teorici settecenteschi assumeva l'aspetto di

«un quadro variato da infiniti accidenti», caratterizzato da un «grand'ordine nei dettagli; confusione, fracasso e tumulto nell'insieme». <sup>124</sup> Un luogo fatto appunto di «ordine e bizzarria, euritmia e varietà», tale che, «da una moltitudine di parti regolari, deve risultare nel tutto una certa idea di irregolarità e di caos», qualità «che tanto conviene alle Città grandi». <sup>125</sup> Siamo lontani dunque dall'idea tardobarocca di *unità nella varietà*. <sup>126</sup> La pianta della città – sostiene il Milizia – va distribuita in maniera tale che la magnificenza del totale sia suddivisa in una infinità di bellezze particolari, tutte sì differenti, che non si riscontrino giammai gli stessi oggetti, e che percorrendola da un capo all'altro si trovi in ciascun quartiere qualche cosa di nuovo, di singolare, di sorprendente». L'appello a cui l'autore fa riferimento per il progetto di una città è dunque rivolto principalmente alla *novità* e alla *variazione*: «chi non sa variegare i nostri piaceri – scrive infatti Milizia – non ci darà mai piacere». E ancora: «bisogna che il piano sia disegnato con gusto e con brio». <sup>127</sup> La *varietà* era del resto un concetto legato alla Natura, la quale – sostiene Milizia - «è così varia che in una stessa pianta non si trovano due foglie perfettamente uniformi». <sup>128</sup>

C'è tuttavia un aspetto sostanziale che allontana i teorici neoclassici dalla posizione piranesiana. Di «tutte le varietà della natura – l'arte, secondo Milizia – non deve imitare che il più bello». Affermazione quest'ultima che cercava strenuamente di riaffermare il principio classico del *bello oggettivo e fuori dal tempo*, contro il concetto di *gusto*, una conquista squisitamente illuminista, che riconosceva piuttosto al soggetto la relatività dell'apprezzamento artistico. <sup>129</sup> Un assunto inconciliabile con l'ideologia di Piranesi, che vedeva piuttosto in questa affermazione il principale obiettivo da colpire nella suo attacco al 'nuovo classicismo'. Non solo perché il concetto di *bello universale* avrebbe limitato la libertà creativa e il genio dell'artista, ma anche perché il suo valore *assoluto*, avrebbe ancorato l'architettura ad uno schema fisso, non soggetto alle mutazioni dettate dal trascorrere del tempo (al variare del concetto stesso di bello in funzione della moda), o alle diversità climatiche dei luoghi in cui si costruiva: «ed infatti siccome gli abiti di un paese sono diversi da quelli di un altro, ed il vestire degli africani non è proposito per parare il freddo degli abitanti della Lapponia, né per comparire bene adorno, così gli edifizii essendo stati inventati per comodo e soccorso dell'umana vita non

possono farsi dappertutto allo stesso modo». <sup>130</sup>

Ma soprattutto, la battaglia contro una norma estetica universale, si traduceva nell'opposizione sfrenata all'imperante diffusione dell'arte greca come unica via da intraprendere nella produzione artistica neoclassica. Una posizione che escludeva ogni altra forma d'arte, inevitabilmente declassata come manifestazione artistica inferiore rispetto alla superiorità dell'ellenismo: «Ella è per vero dire una legge ingiusta quella, che alcuni ci vorrebbero imporre, di non far nulla, che Greco non sia. Dovrà dunque il talento de' nostri artefici farsi così vilmente schiavo alle Greche maniere che nulla prender possa dell'altrui bello, ove questo Greco non sia, o di nascita, o almen d'origine?» <sup>131</sup>

Il che non significava di conseguenza - come si è indotti a pensare dopo il *Della Magnificenza* - <sup>132</sup> un rifiuto dell'arte greca da parte di Piranesi, bensì la difesa dell'arte romana e l'affermazione della validità di ogni gusto: «a me non sembra che abbia ragione chi esalta l'architettura greca e diffama quella toscana perché gli piace la greca [...] si dia lode alla Grecia purchè questo non si converta in discredito per i romani [...] io per me lodo l'impegno dei greci ma non disprezzo quello dei toscani...». <sup>133</sup>

L'opera del 1769, *Diverse Maniere d'adornare i Camini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura egizia, erusca e greca, con un Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana*, sarebbe nata proprio da questa necessità, dalla volontà di equiparare forme d'arte tra loro differenti perché conotate da uno specifico 'carattere'. Posizione che si deduce fin dalla dedica, nelle affermazioni proferite dall'artista al destinatario dell'opera stessa, il monsignor Giambattista Rezzonico: «ho ravvisato nella vostra approvazione, o Signore, che poco contento delle moderne maniere di abbellire le opere architettoniche avreste anzi voluto, che i nostri architetti nelle loro opere *non le Greche maniere usassero soltanto*, ma le Egizie altresì, e le Etrusche, e con saggio, e avveduto temperamento, prendessero da costoro monumenti quanto essi ci presentano di vago e di bello». <sup>134</sup>

Diventa particolarmente significativo osservare a questo punto come il desiderio di mettere sullo stesso "piano" i diversi stili - meglio dire i *neo-stili*, frutto dell'applicazione nell'arte della teoria vichiana dei 'ricorsi storici' - cominci in realtà già prima del 1769, proprio con il *Campo Marzio*. Dove trova posto perfino un colonnato con cariatidi, ossia



quell'elemento che nella *Magnificenza* era stato condannato perché immiseriva l'architettura.<sup>135</sup> «In fatti chi mai potrebbe figurarsi, che donne tali, quali erano le Cariatidi, fossero capaci di sopportare un peso sì grande, e, quel ch'è più, con un faccia così allegra, e con un portamento di vita così svelta, che, di lì se si togliessero, si terrebbero per saltatrici?»<sup>136</sup>

Un tale colonnato lo si può osservare infatti nella veduta ricostruttiva dell'area del Pantheon (fig. 77 – II; fig. 99), disposto in primo piano in basso, lungo un portico in cui si innestano frontoni di templi, altri colonnati e particolari architettonici riconducibili alla tipologia termale romana. Per il resto, l'intera *Incognita* è caratterizzata dalla combinazione di elementi ricavati da epoche e località differenti, uniti adesso nello stesso luogo e nello stesso momento. Architetture mitologiche provenienti dall'antico oriente, (non solo egizie), sono mescolate e combinate a siti romani realmente esistiti, in qualche caso con intenti prettamente speculativi. Come può esserlo ad esempio il riferimento alla *Torre di Babele*, l'exasperazione del 'principio di coesistenza delle differenze', dato dalla simultaneità delle diverse lingue, dal disordine e dalla discordia scaturita dalla impossibilità della comprensione durante la comunicazione. Una conseguenza inevitabile che era già stata sperimentata nelle composizioni paesistiche del giardino inglese, un luogo connotato dall'implicito intento di creare un linguaggio universale come fosse una sintesi dei diversi linguaggi del mondo. Un processo ottenuto - come sostiene Philippe Junod - attraverso una traslazione dall'asse paradigmatico sul sintagmatico: «le successif y devient simultanè, le distant proche».<sup>137</sup> Tempietti cinesi, rovine greco-romane, ruderi di età gotica, ambienti primitivi, magici, simbolici, venivano riuniti tutti all'interno del paesaggio naturale,<sup>138</sup> che diveniva in tal modo la manifestazione fisica dell'idea di *Sublime*.<sup>139</sup> Classico e non classico potevano coesistere, manifestando l'esistenza di un nuovo atteggiamento governato da spinte antieuropee.<sup>140</sup> Il che ci spiega quanto detto a proposito delle 'vedute di ricostruzione', principalmente nell'area del *Bustum Hadriani* (figg. 73,82-83-84-85).

Era il concetto di *relatività* del gusto a rendere possibile il caos degli stili, la loro libera 'associazione'. Un metodo compositivo che Piranesi mette in atto magistralmente nell'*Incognita* per mezzo del 'montaggio'. Non è un caso infatti che sia proprio Ejzenstejn - il padre della 'tecnica del

montaggio intellettuale' in ambito cinematografico - ad occuparsi (nella sua ricerca sulla storia del montaggio nelle arti visive) delle *Carceri* piranesiane, da lui concepite appunto come il risultato di una giustapposizione di stimoli differenti.<sup>141</sup> Anche la Storia, come la geometria e la tipologia, poteva essere 'scomposta' e 'ricomposta' secondo i principi newtoniani, ed era possibile farlo proprio per il suo carattere ciclico e discontinuo. L'esito di questa operazione avrebbe decretato la nascita dell'*eclittismo* piranesiano già nell'opera del '62.<sup>142</sup>

Alla luce di queste considerazioni si comprende meglio come la rappresentazione del *Campo Marzio* -oltrepasati gli iniziali intenti ricostruttivi - sarebbe diventata presto l'occasione giusta per rispondere alle emergenti teorie architettoniche panelleniche formulate principalmente dai teorici francesi intorno agli inizi degli anni '50 del Settecento, ovvero appena pochi anni prima che Piranesi desse inizio alla redazione del *Campo*. Una risposta espressa principalmente attraverso l'*Incognita*, ossia per mezzo di un'immagine dall'incredibile forza espressiva e dalla capacità comunicative senza pari e tali - almeno nell'intenzioni del maestro veneziano - da dover risultare nettamente superiori rispetto ad un testo scritto.<sup>143</sup>

A differenza dei teorici neoclassici, l'elogio della *varietà*, offriva a Piranesi la possibilità di esaltare la *complessità*<sup>144</sup> in opposizione all'idea di *semplicità*, professata da Winckelmann a favore dell'arte greca, e allo stesso tempo, gli permetteva di ricercare l'*eccezione* e l'*eccesso* contro la crescente diffusione di un rigorismo funzionale di matrice lodoliana, che veniva abilmente associato all'ellenismo - proprio per il suo 'carattere' di *semplicità* - attraverso la mediazione ideologica di Laugier e di Le Roy. La teoria piranesiana si configurava pertanto come una vera e propria alternativa al neo-classicismo panellenico, un'altra forma di classicismo basata piuttosto sulla rilettura dell'architettura romana al di fuori dei pregiudizi accademici di tradizione rinascimentale. Lo sguardo attento dell' 'archeologo' veniva in aiuto del 'teorico' e dell' 'architetto'. La ricerca, il rilievo e l'interpretazione diretta delle antichità, operata attraverso gli scavi sistematici effettuati a Roma e nella residenza imperiale di Tivoli, permetteva a Piranesi di dimostrare come fossero gli antichi stessi a rifiutare le regole: «...Ma chiunque egli sia - ricordiamo quanto il veneziano aveva scritto nella *Premessa al Campo Marzio* - prima di condannare alcuno di



170/ Iscrizione del 1741 nel criptoportico dell'edificio con peristilio e vasca

impostura, osservi di grazia l'antica pianta di Roma [...] osservi le antiche ville del Lazio, quella di Adriano in Tivoli, le terme, i sepolcri, e gli altri edificii di Roma [...]: *non ri-toverà inventate più cose dai moderni, che dagli antichi contro le più rigide leggi dell'architettura.* O derivi pertanto dalla natura e condizione delle arti, che quando sono giunte al sommo, vanno a poco e a poco in decadenza e in rovina, o così porti l'indole degli uomini, che nelle professioni ancora reputansi lecite qualsiasi cosa; non è da meravigliarsi se troviamo eziando dagli architetti antichi usate quelle cose, che nelle fabbriche nostrali talora biasimiamo». <sup>145</sup>

La battaglia contro l'idea accademica di un classicismo basato su rigidi canoni estetici, partiva infatti proprio dall'evidenza concreta dei dati dedotti mediante l'indagine archeologica. Sull'autorità degli antichi, Piranesi poteva fondare il rifiuto di ogni autorità, <sup>146</sup> perfino di Vitruvio, i cui codici normativi venivano categoricamente smentiti dallo studio delle rovine, dalle quali emergeva come caratteristica principale la libertà creativa dei romani e la loro capacità nel trovare soluzioni adeguate alle varie necessità. <sup>147</sup>

Lo stesso eclettismo trovava in fondo un precedente nell'*ars combinatoria* romana, secondo quanto dirà lo stesso Piranesi nelle sue *Diverse Maniere*: «così infatti fecero i romani, che dopo aver usata per più secoli l'etrusca architettura, adotta-

rono poi anche la greca; e l'una e l'altra unirono insieme». <sup>148</sup> Affermazione questa che, oltre a ribadire l'indipendenza dell'arte romana dalla greca - in risposta agli scritti del conte Caylus (1752) e di Le Roy (1758) <sup>149</sup> - rimandava appunto alla teoria della *contaminatio*, ossia a quella capacità di commistione di stili differenti all'interno di uno stesso contesto, di cui un esempio eloquente può considerarsi la residenza imperiale di Adriano a Tivoli, sperimentazione progettuale derivata dall'accostamento di architetture orientali e classiche. E sempre alla Villa va ricondotta la tecnica compositiva della 'paratassi' - impiegata da Piranesi nella definizione della planimetria del Campo - per mezzo della quale elementi indipendenti vengono raggruppati in un insieme eterogeneo. È noto del resto, l'amore viscerale che il Nostro ebbe per questo luogo, un interesse comprovato come abbiamo visto dai diversi rilievi della residenza imperiale (fig. 33), oltre che da alcune iscrizioni (fig. 170), <sup>150</sup> che confermano come i sopralluoghi nella villa non solo furono molteplici, ma si protrassero a lungo nel tempo: dalla «suggestionabile età di vent'anni», <sup>151</sup> fin quasi prima della sua morte. <sup>152</sup>

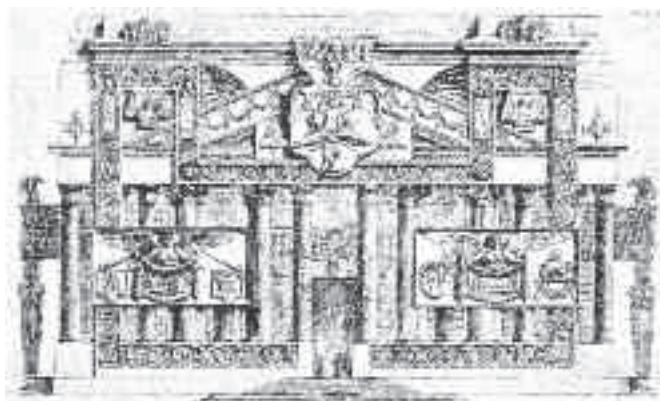
Le finalità del *Campo Marzio* non si esaurivano tuttavia esclusivamente all'interno della *querelle*, per quanto la questione avesse estremamente alimentato gli esiti compositivi dell'intera opera. L'appello che Piranesi aveva professato «contra le più rigide leggi dell'architettura», era rivolto peraltro al rigore della ragione e all'antistoricismo espresso dai rigoristi, nella stessa formulazione lodoliana, che in verità, oltre ai «i Romani», attaccava «i Greci monumenti» e ogni architettura del passato.

A riguardo va subito osservato il fatto che Piranesi, nella sua estrema difesa dell'arte romana, si trovava paradossalmente in una posizione d'avanguardia rispetto alle modernissime teorie razionaliste. Non tanto nei contenuti, considerando che il pensiero del frate veneziano era talmente radicale da condurre ad un *grado zero* tutta l'Architettura concepita fino a quel momento, quanto nella possibilità di dar una "forma" concreta a quelle *tensioni* verso il rinnovamento insite nella stessa corrente funzionalista. Per quanto infatti la rivoluzione del Lodoli fosse destinata ad avere numerosi proseliti tra i discepoli della sua scuola, tra questi Andrea Memmo, <sup>153</sup> Francesco Algarotti <sup>154</sup> e il Milizia (che avevano preso in carico l'arduo compito di trasferire il pensiero lodoliano all'interno di testi scritti), questa lotta contro l'autorità degli

antichi era destinata a rimanere a lungo solamente una «critica degli errori». <sup>155</sup> Seppur sorprendenti e nuovi, i principi teorici del frate francescano – espressi sinteticamente dall'assunto «niuna cosa metter si dee in rappresentazione, che non sia anche veramente in funzione» - non si convertirono mai direttamente in soluzioni progettuali, anzi furono in parte ridimensionati e attenuati nei medesimi contenuti dagli stessi seguaci, i quali avevano compreso gli effetti catastrofici che l'applicazione della lezione lodoliana avrebbe comportato sull'architettura. La sua illuministica fede sulla ragione si limitava così esclusivamente ad alimentare il sospetto su quanto fino ad allora era stato fatto, a porre il dubbio, senza offrire alcuna risposta alle domande che laceravano il dibattito ideologico del Settecento, e che si espletavano principalmente intorno al 'problema della forma', e sul 'rapporto di coesistenza tra le parti'.

Piranesi piuttosto aveva provato a dare una soluzione a queste domande. Il compito del resto era più consono ad un architetto, che non ad un teorico. Come ha giustamente osservato Kaufmann, «proprio nel momento in cui i rigoristi rinunziavano teoricamente all'ordine antico [egli] lo distruggeva nei fatti». <sup>156</sup> E lo faceva proprio nel *Campo Marzio*, nella sperimentazione formale delle fabbriche dell'*Iconografia*. Questa attenzione per la forma, la *meta-morphosis*, la ricerca di continue variazioni e di nuove sembianze da attribuire all'architettura in funzione del mutamento del pensiero, erano la sua risposta, il suo "parere", espresso attraverso un'opera grafica. Una prima risposta data anche per replicare alle affermazioni di Laugier, che in parte si ricollegavano nuovamente alla *querelle* greco-romana: «Si dice che io riduco l'architettura quasi a niente, dato che conservo solo le colonne, le trabeazioni, i frontoni, le porte e le finestre, e riduco a poco o niente tutto il resto. È vero che io tolgo all'architettura il superfluo, che la ripulisco di una quantità di ninnoli che appaiono quale ordinaria guarnizione, che io non lascio che la naturalezza e la semplicità [...]. Quindi che cosa resta all'architetto? *Restano le forme*, che l'architetto può *variare* all'infinità, come il musicista con le sette note musicali». <sup>157</sup>

Restavano dunque le forme. E per variarle, restavano – come le sette note musicali – le figure geometriche regolari. Bisognava scegliere come combinarle, cercare un nuovo modo per accordarle insieme. Ma il dibattito non poteva arrestarsi a questa scelta. Soffermarsi esclusivamente sulle forme



171/ Tavola 9 del *Parere sull'architettura*

avrebbe significato necessariamente escludere l'ornamento, cancellare per sempre un immenso repertorio figurativo e simbolico, che inevitabilmente sarebbe andato perduto.

La posizione assunta da Piranesi in merito all'ornamento è sempre stata duplice e decisamente contraddittoria. Vicino alle teorie razionaliste, nell'opera *Della magnificenza*, Piranesi condanna l'ornamento come qualcosa di accessorio e non funzionale - si pensi a quanto detto a proposito delle Cariatidi – un'inutile lusso che contraddiceva la nozione di magnificenza. Non è un caso infatti se, proprio sulla base dell'ornamento, egli associ all'arte greca il carattere di 'leggerezza', mentre rionosca all'arte etrusca-romana e a quella egiziana il carattere di 'gravità', caratteristica degna di valore e di per sé valida come ornato. Una qualità che gli permette di esaltare la *Magnificenza* dell'architettura romana nei suoi aspetti tecnici e funzionali, espressi in primo luogo in edifici quali la *Cloaca Massima*, gli acquedotti e tutte quelle opere ingegneristiche di pubblica utilità. <sup>158</sup>

Con l'opera le *Diverse Maniere* e nelle architetture presentate in allegato al *Parere* (fig. 171), invece, egli sembra propendere talmente tanto a favore dell'ornamento, da ribaltare completamente la gerarchia dei rapporti dimensionali tra decorazione e struttura, del tutto incurante di quegli stessi dettami teorici vitruviani che in precedenza aveva osannato. Se prima le cariatidi erano condannate perché potevano in qualche modo offendere la *firmitas*, non vi è ornamento qui che non attacchi la stabilità dell'edificio, spezzando in due le colonne o immiserendo la possenza del frontone.

Contraddizioni che ritornano anche nelle posizioni antiteti-



che assunte nei confronti della linea curva che, se è osannata nei *Camini*, viene condannata nel *Della magnificenza*: «dal fin qui detto facilmente si deduce, quanto sia meglio nell'architettura, quando la necessità non richieda altrimenti, il servirsi di linee rette e perpendicolari, invece delle curve e ravvolte, le quali benchè il più delle volte, soddisfacciano gli occhi, nondimeno egli è difficile, che possano usarsi senza scapito dell'Architettura, e anche della verità».<sup>159</sup>

In queste discordanze, la letteratura critica ha letto un cambiamento radicale del pensiero di Piranesi nel corso degli anni '60 del Settecento, che ha visto maturare le tre opere *Della Magnificenza*, il *Parere* e *Diverse Maniere*, rispettivamente agli inizi (1761), a metà (1765) e alla fine del decennio (1769). Se Wittkower<sup>160</sup> ha concepito il *Parere* come una maturazione del pensiero teorico piranesiano rispetto all'opera del '61, Kaufmann,<sup>161</sup> piuttosto, ha intravisto nell'opera del '65 un atteggiamento più conservatore rispetto a quello assunto da Piranesi nell'opera precedente, che appare più vicina all'orientamento protofunzionalistico dell'architettura del tempo, la sola a suo avviso a presentare caratteri di modernità.

L'analisi del *Campo Marzio* fin qui condotta ci permette di affermare invece che le due posizioni coesistevano già al momento della stesura della *Magnificenza*, essendo state pubblicate le due opere con un solo anno di differenza. Le numerose analogie riscontrate tra il *Campo Marzio* e le *Diverse Maniere*, fra tutte l'eclettismo, il decorativismo e l'attrazione per la linea curva e serpentina, dimostrano come non vi sia alcuna regressione né alcun mutamento nel pensiero dell'artista. Le due opere sono due "facce" dello stesso pensiero, un pensiero che in fondo nel *Parere* è espresso in forma dialogica, come un dialogo dell'artista con se stesso.<sup>162</sup> Sebbene Didascalo, il principale protagonista del colloquio, prenda le difese di Piranesi contro gli attacchi mossi dal suo interlocutore Protopiro nei riguardi del veneziano, l'artista non si limita a riportare un solo punto di vista, ma sceglie di non escludere il suo contraddittorio, al quale dà piuttosto la possibilità di replicare. È stato già osservato<sup>163</sup> come la dialettica delle due posizioni, dei due personaggi, il maestro e il novizio,<sup>164</sup> la tradizione e il rigorista, sia stata manifestata magistralmente nelle due facce di cui si compone l'altare di San Basilio nella Chiesa di Santa Maria del Priorato,<sup>165</sup> la sola opera architettonica mai realizzata da 'Piranesi architetto' (cfr. figg. 172-173).

Osservando il retro dell'altare alla luce degli scritti di Laugier si può comprendere infatti quanto la posizione di Protopiro fosse presente nella mente dell'artista: «Non si riguarderà più come vera architettura tutte le trabeazioni applicate contro le pietre e che servono solo per decorare, tanto che possiamo distruggere l'architettura a colpi di rasoio, senza che l'edificio perda altra cosa che l'ornamento».<sup>166</sup> Tolti i *ninnoli* «a colpi di rasoio», dell'altare non resta che la *pura forma* di una sfera. Eppure ciò non può bastare a far coincidere totalmente il punto di vista di Protopiro con Piranesi,<sup>167</sup> ad accettare la visione di chi, non solo difende la legge contro l'arbitrio, ma soprattutto, ripugna tutta l'architettura del passato, parimenti quello remoto o più recente. Il che significava biasimare l'architettura romana ma anche Bernini e Borromini,<sup>168</sup> criticare cioè colui che Piranesi considera «il più grande architetto che vi sia stato».<sup>169</sup> Si pensi all'accostamento simbolico che egli fa nel *Campo Marzio* tra il complesso delle *Officinae*, di derivazione borrominiana e il riferimento all'*occhio creatore* dell'universo (figg. 152-156).

Più vicino dunque alla posizione di Didascalo, ma non del tutto aderente alla sua figura, l'artista cercava semmai di dimostrare ad ogni costo come fosse ancora possibile dar vita ad una *nuova forma di architettura* a partire dallo studio degli antichi e della *Storia*, prima fra tutte quella romana. La sua intera vita era stata spesa per questo scopo. Fin dalla sua prima opera, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, nata dalla volontà di provare «come si possa in *forme nuove* fare un lodevole uso de' ritrovati de' nostri maggiori».<sup>170</sup>

Le stesse *Antichità*, un'opera dal carattere sostanzialmente analitico, contenevano il desiderio di rinnovare il gusto nel fare architettura attraverso una nuova interpretazione della 'romanità', secondo quanto si apprende dalla premessa del suo autore: «se la semplice esteriore osservazione degli avanzi delle antiche magnificenze di Roma è bastata a *ri-formar* negli ultimi tempi *l'idea del buon gusto dell'architettura*, depravato per l'innanzi dalle rozze e infelici maniere de' Barbari; e se l'applauso delle antiche fabbriche è sempre più cresciuto presso le nazioni le più colte dell'Europa, si debbono veramente imputare di trascuraggine e di stupidità i nostri architetti, nell'averne tralasciate le perquisizioni a fondo, colle quali *si sarebbe stabilita la gravità e la maniera più soda di fabbricare, che (mi sia lecito dirlo) peranco si desidera negli odierni edifizj*».<sup>171</sup>



172/ fronte altare di San Basilio nella Chiesa di Santa Maria del Priorato



173/ retro altare di San Basilio nella Chiesa di Santa Maria del Priorato

Lo studio delle antichità pertanto non poteva essere finalizzato solamente alla conoscenza, ma doveva servire per il *progetto*, e ciò era valido anche per l'arredamento e le decorazioni delle *Diverse Maniere*: «pretendo di far vedere, che delle medaglie de' camei, degli intagli, delle statue, de' bassi rilievi, delle pitture e di altre sì fatte antichità, *non solo servir ponno i critici, e i dotti pe' i loro studi, ma gli artefici altresì pe' i loro lavvori*, reunendo in questi con arte e maestria quanto in quelli si ammira e si encomia...».<sup>172</sup>

La critica all'ornamento operata nel *Della Magnificenza* andrebbe vista allora come il tentativo dell'artista di ricondurre

abilmente alla tradizione costruttiva romana, il carattere funzionale auspicato per la nuova architettura. Ma questo era solo un punto di tangenza con le teorie lodoliane. A differenza dei rigoristi, Piranesi avrebbe continuato a cercare il *nuovo* a partire dall'*antico*. Come dimostrano tra l'altro i motti che l'artista riporta nelle tavole del *Parere*, tratti rispettivamente da Sallustio, Ovidio e Terenzio:<sup>173</sup> «Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignaviam», «Rerumque novatrix ex aliis alias reddit natura figuras» e «Aequum est vos cognoscere atque ignoscere quae veteres facitarunt si faciunt novi». Gli antichi potevano ancora produrre novità, come la

Natura che produce *forma da forma*, nuove immagini da quelle già esistenti. Vale la pena osservare come negli stessi anni il pittore inglese Joshua Reynolds sceglieva di formulare nei suoi *Discours on Art* (1769) un principio estetico fondamentale che esprimeva le stesse concezioni piranesiane attraverso un paradosso: «più grande sarà la vostra conoscenza delle opere di coloro i quali si sono distinti, più ampi saranno i vostri poteri dell'invenzione [...], più originali le vostre concezioni». <sup>174</sup> E questo avverrà ancor più se la lettura delle fonti sarà diretta, sarà frutto cioè dell'interpretazione personale del passato: «Questi monumenti [...] uniti allo studio della natura, e degli antichi autori, alla riflessione sulle antiche costumanze, e sulle moderne, m'hanno messo in istato di uscire co' miei lavori dalla vecchia, e monotona carreggiata, e di poter presentare al pubblico qualche cosa di nuovo genere». <sup>175</sup>

Se si voleva davvero produrre novità bisognava farlo oltre le regole, oltre l'imitazione di quanto era stato già fatto. Ritorna così nelle *Diverse maniere* il rifiuto categorico dell'emulazione, l'ossessione piranesiana per la creazione continua: «Non già copiando servilmente l'altrui, che ciò ad un mero mechanismo ridurrebbe l'architettura, le nobili arti [...]. Nò, un artefice, che vuol farsi credito, e nome *non dee contentarsi d'essere un fedele copista degli antichi*, ma su le costoro opere studiando mostrar dee altresì un *genio inventore, e quasi dissì creatore*; e il greco, e l'Etrusco, e l'Egiziano con saviezza combiando insieme, aprir si dee l'adito al ritrovamento di nuovi ornamenti, e di nuovi modi». <sup>176</sup>

Fra tutte le lezioni apprese dai romani, questa era di certo la più importante. Il termine inventare, proviene dal verbo latino *invenire*, <sup>176</sup> inteso nell'accezione di 'trovare', 'scoprire'. Ma per trovare, è necessario che qualcosa già esista. Questa lezione forse era già presente a Borromini, il quale, nel suo modo rivoluzionario di guardare agli antichi al di fuori delle regole, aveva adottato un metodo compositivo basato sull'accostamento di più stili, dalla commistione di elementi paleocristiani, comateschi, gotici e quattrocenteschi, secondo una visione della storia intesa come «un immenso serbatoio da cui attingere». <sup>178</sup> Resta certo il fatto che la figura di Borromini dovette avere un peso rilevante nella formazione dell'artista veneziano. Basti notare l'estrema somiglianza esistente tra le affermazioni piranesiane e le parole espresse dall'artista bissonese come premessa al suo *Opus*

*Architectonicum*: «non mi sarei posto a questa professione col fine d'esser *solo copista*». <sup>179</sup>

Piranesi dunque non avrebbe mai accettato di essere un imitatore, nemmeno del Borromini. <sup>180</sup> Gli antichi monumenti andavano riletti e re-interpretati dal suo personalissimo 'punto di vista'. Si poteva fare, guardandoli direttamente: «chi crede che siano questi esausti, e nulla più siavi da scoprire in essi, s'inganna a gran partito. Nò, che questa vena non è peranche isterilita. Nuovi pezzi escano di giorno in giorno di sotto le rovine, e *nuove cose* ci presentano ben *capaci di fecondare*, e imbizzarrire l'idee d'un artefice riflessivo, e pensante. Roma è certamente la miniera più fertile in questo genere, e nonostante che più nazioni sembrino fare a gara, a chi più possa arricchirsi delle nostre spoglie, le arti avranno qui un soccorso, che difficilmente troveranno altrove, la Scuola Romana formata su queste seguirà ad essere la madre del buon gusto, e del perfetto disegno, che è quel distintivo per cui sulle altre signoreggia...». <sup>181</sup>

La 'rappresentazione' della stessa Roma, nel *Campo Marzio*, diventava così l'occasione per dimostrare quanto lo studio delle antichità potesse ancora *fecondare* la nuova architettura. Ciò che era nato come una ricostruzione quasi filologica della città antica, diventava un «disegno sperimentale». <sup>182</sup> Una risposta concreta all'antistoricismo dei rigoristi, dimostrato attraverso le loro stesse intenzioni. La *tabula rasa* operata nella *Scenografia* del Campo, in fondo era un'operazione simile al *grado zero* dell'architettura, una provocazione analoga alla «campagna rasa» <sup>183</sup> proposta nel *Parere*. Con la sostanziale differenza che a questa azione, seguiva una proposta concreta, espressa come detto in forma grafica e non per mezzo di sterili parole: «mostratemi de' disegni fatti da qualsivoglia rigorista» dirà Piranesi nel *Parere*. <sup>184</sup> Egli stesso aveva compreso il limite delle *teorie* lodoliane e dei suoi seguaci. La critica era evidente. Seguendo le indicazioni del conterraneo, o quelle dell'abate Laugier, sinteticamente espresse dal suo prototipo dell'architettura, come osserva il veneziano ci si ridurrebbe appunto «a stare in tante capanne». Assecondando il semplice principio della ragione, ossia concependo «un edificio senza irregolarità», si produrrebbero solamente «quattro pali ritti con un coperto sovrappostovi», per cui si sarebbe «tacciati d'una monotonia d'edifici ugualmente odiata dalle genti». E anche ammesso che ciò sia possibile, «l'Architettura – si domanda Piranesi – a che sarebb'ella ridotta?» Elo-





174/ facciata della Chiesa di Santa Maria del Priorato

quente la risposta: «*A un vil metier où l'on ne feroit que copier*». Senza l'ornamento, ma soprattutto senza la *Storia*, gli architetti risulterebbero «ordinari, ordinarissimi [...] da meno de' muratori», poiché continua Piranesi «questi dal porre in opera sempre una cosa, oltre che la imparerebbero a mente, avrebbero il vantaggio del meccanismo [...] imperocchè i padroni, qualora volessero fabbricare, sarebbero sciocchi a chieder anche all'Architetto quel che tanto meno di spesa potrebbero avere dal muratore».

Da queste considerazioni scaturiva dunque un monito: «toglietemi la *libertà di variare* ognuno a suo talento negli ornamenti, vedrete aperto in pochi dì a tutti il santuario dell'Architettura; l'Architettura, conosciuta da tutti, da tutti sarà disprezzata; gli edifizî col tempo si faranno alla peggio». <sup>185</sup> Al di là della contingente questione sull'ornamento, questo appello oggi assume in parte il valore di un presagio. Per l'artista, la strada che la nuova Architettura doveva intraprendere era obbligata per forza di cose a passare attraverso la trasgressione del classicismo rinascimentale. Per creare bisognava *distruggere*. Una decisione ineluttabile, che Dal Co – con le parole di Nietzsche – riconduce alla malinconia del libertino, quella di chi sa che «il creatore è

un distruttore». <sup>186</sup> In questo aspetto, Manfredo Tafuri <sup>187</sup> ha voluto leggere l'*utopia* del *Campo Marzio* in un'accezione esclusivamente *negativa*. Il rinnovamento a partire dalla distruzione è visto infatti come una perenne e inevitabile «costrizione alla variazione» e non come una possibile soluzione, come un'espressione della libertà creativa del *singolo*. Agli occhi dello storico romano, la ricostruzione piranesiana, «proprio per l'assurdità del suo *horror vacui*, diviene *richiesta di linguaggio*», quello che egli stesso definisce il «grande assente» del *Campo Marzio*. <sup>188</sup> La crisi dell'Armonia classicista si configura a suo avviso come una «perdita dolorosa e irreversibile», mentre lo sperimentalismo stilistico produrrebbe un rovesciamento dello storicismo «nel suo contrario». Non è un caso se il montaggio piranesiano è visto da Tafuri come il risultato di un *bricolage*: «la più caustica forma di antistoricismo». <sup>189</sup>

Riteniamo piuttosto, in base a quanto dedotto, che Piranesi abbia cercato di ancorare la sua spinta rinnovatrice ancora una volta all'interno della 'romanità'. La capacità di risorgere a partire dalle ceneri del passato si rifà infatti alla *renovatio*, ossia alla possibilità di ritornare a nuova vita insita nella civiltà romana. Da qui, l'emblema dell'*Ouroboros*,

l'immagine del serpente che si morde la coda, come simbolo del perenne rinnovamento.<sup>190</sup> Da qui, l'attenzione per il tema della tomba, tanto caro all'artista veneziano non solo nel *Campo Marzio*, dove dominano incontrastate le architetture sepolcrali, ma anche nella sua unica realizzazione, la facciata della chiesa del Priorato che riprende la forma di un sarcofago, lo stesso sarcofago su cui si imposta l'altare di San Basilio<sup>191</sup> (fig. 174). La morte dell'Architettura, della geometria, della tipologia, poteva ancora generare *nuova* vita.

La soluzione proposta dunque da Piranesi per il *progetto* andava cercata sempre nella *Storia*. Non sarebbe potuto esistere altro linguaggio al di fuori di essa o della sua negazione. È quanto ricorda Junod: «il n'est point d'innovation qui ne s'appuie sur une tradition, que ce soit pour l'infléchir or pour la refuser».<sup>192</sup> Un compito - per Reynolds - più difficile per i moderni che per gli antichi: «They had, probably, little or nothing to unlearn [...] while the modern artist, before he can see the truth of things, is obliged to remove a veil...». Un *velo* che Piranesi, nella sua opera di distruzione, cercava paradossalmente di rimuovere sulla scorta dell'autorità degli antichi, in primo luogo dei 'romani'.

Se si pensa poi che lo stesso "linguaggio" moderno dell'architettura non può essere definito altrimenti se non come un «codice anticlassico»,<sup>194</sup> in che misura potremmo parlare per il *Campo Marzio* di *assenza di linguaggio*? Se «il lessico, la grammatica e la sintassi del linguaggio moderno [...], rispetto al classicismo sono - come scrive Zevi - l'anti-lessico, l'anti-grammatica e l'anti-sintassi», perché non poter affermare che il *Campo Marzio* possa considerarsi piuttosto una *premessa necessaria* per la nascita di un nuovo linguaggio, di un *linguaggio* tra l'altro non codificabile? Bisogna semmai riconoscere il valore di quest'opera, bisogna attribuire il giusto peso a questo fondamentale contributo alla modernità, un contributo dissimulato dalla falsificazione storica dell'ecllettismo ottocentesco. Procedendo al di là della corrente funzionalista del tempo ed estraneo al razionalismo novecentesco, il pensiero piranesiano troverà - come vedremo - una continuità nelle architetture del *Post-moderno* e del *nuovo classicismo* e in quegli architetti contemporanei che cercano un orientamento progettuale nella *Storia* e, insieme, al di là di essa.

Per essere moderni dunque non era necessario cancellare la storia, operare un atto volontario di rottura totale col passato.

Seppur in maniera embrionale, nell'opera del maestro veneziano trovano applicazione ben cinque delle *sette invarianti* che descrivono il linguaggio moderno.

Come l'*elenco*, una metodologia compositiva già riscontrata da Franco Purini nella planimetria del *Campo*.<sup>195</sup> Come l'*asimmetria*, che Piranesi rende ancora più evidente proprio attraverso l'applicazione di una 'falsa simmetria', una simmetria che inganna, perché puntualmente disattesa, mediante variazioni unilaterali (penso ad esempio a quanto detto a proposito del complesso degli *Horti Lucilliani*) spesso frutto della trasgressione della regola del *nihil addi*, operate al fine di creare un effetto di stupore, di spaesamento, una destabilizzazione delle certezze, (una scelta che per il genio veneziano non deve essere stata dolorosa: la riflessione di un corpo su uno specchio d'acqua non restituisce mai esattamente l'immagine originale). O le *dissonanze*, generate dall'eterodossia nell'uso del lessico classico, dalla risemantizzazione operata nell'impaginare il prospetto di almeno una delle architetture del *Parere* (fig. 171). Una costante, la dissonanza, evidente anche negli impianti planimetrici del Campo, nella stridente coesistenza di rapporti armonici all'interno di complessi estremamente disordinati e frammentari. Caratteristiche quest'ultime tipiche di una architettura *in-fieri*, di una progettazione aperta, illimitata,<sup>196</sup> che sono poi le condizioni che definiscono - come ulteriore invariante - la *temporalità dello spazio*.<sup>197</sup> Una condizione che nelle *Carceri* è attuata per mezzo dello spostamento continuo e senza tregua del punto di vista dell'osservatore, in modo tale da determinare la cosiddetta *tridimensionalità anti-prospettiva*.<sup>198</sup> L'ultima invariante della scrittura architettonica moderna, la *reintegrazione edificio-città-territorio*, appare invece evidente nella planimetria del *Campo Marzio*. Osservando nuovamente (e con altre finalità) la figura 47, l'analisi grafica dell'*Iconografia* con l'individuazione degli Horti, dei *prata* e in genere delle aree a verde, è chiara la scelta piranesiana di «disintegrare la trama» - per usare le stesse parole che usa Zevi nel descrivere questa invariante - è chiara la volontà di reintegrare il paesaggio, «superando la vecchia dicotomia città-campagna», in modo tale che l'*urbanizzazione* (la fusione edificio-città) si dilati nel territorio, «mentre squarci naturali penetrano nel tessuto metropolitano».

Con Tafuri concordiamo piuttosto sul concetto di *utopia* nella sua accezione positiva. In tal senso il *Campo Marzio*

non si configurerebbe come una «rinuncia», piuttosto come un'anticipazione di quanto sarebbe accaduto successivamente, quindi come un'alternativa che prescindeva dalle condizioni storiche reali: non restava cioè a Piranesi altra possibilità al di fuori della pura *immaginazione*.<sup>200</sup> Se voleva dar vita alla sua *visione* doveva farlo per mezzo delle *immagini*. È lo stesso artista a rivelarlo: «...né essendo sperabile a un Architetto di questi tempi, di poterne effettivamente eseguire alcune: sia poi ella colpa, o dell'Architettura medesima caduta da quella beata perfezione a cui fu portata nei tempi della maggiore grandezza della Romana Repubblica, e in quelli dè potentissimi Cesari, che la succedettero: o pure sia colpa ancora di quelli che farsi dovrebbero Mecenati di questa nobilissima facoltà: il vero si è che non vedendosi a nostri giorni Edifizj, che portino il dispendio, 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 veggo restare a me, e a qualsivoglia altro Architetto moderno, che *spiegare coi disegni le proprie idee*, e sottrarre in questo modo alla Scultura e alla Pittura l'avvantaggio, che come diceva il grande Juvarra, hanno in questa parte sopra l'architettura...».<sup>201</sup>

Quello di Piranesi, dunque, non era il tempo di costruire, semmai di progettare. Termine qui inteso nel senso latino di *proiectum* - ossia di *gettare avanti*,<sup>202</sup> di «gettare le fondamenta».<sup>203</sup>

Come ha ben spiegato Wilton-Ely,<sup>204</sup> il *Campo Marzio* va interpretato pertanto come un manifesto positivo, un'indicazione operativa a favore dei giovani progettisti, e insieme, come un *eccesso* di *megalomania*, la prova più eloquente del bisogno inappagato del 'Piranesi architetto' di realizzare un proprio progetto.<sup>204</sup> Alla data di pubblicazione del Campo Marzio, il 1762 - cioè all'età di 42 anni - il maestro veneziano, infatti non aveva ancora costruito nulla. Il complesso del Priorato verrà solo due anni dopo, grazie ai favorevoli contatti stabiliti con i suoi principali mecenati, i Rezzonico, suoi conterranei, influenti a Roma proprio a partire dagli inizi degli anni '60 del Settecento, grazie all'ascesa al soglio pontificio di Clemente XIII Rezzonico. Non vi è dubbio dunque che l'*Incognita* sarebbe diventata per Piranesi l'occasione per dimostrare graficamente le proprie capacità progettuali. Significative a riguardo le parole dell'artista riferite nella biografia redatta da Legrand:<sup>206</sup> «ho bisogno di produrre

grandi idee e credo che se mi si ordinasse il progetto di un nuovo universo sarei talmente matto da farlo».

Se la grandezza delle sue idee era destinata a rimanere nella sfera della pura possibilità, se non esistevano a quel tempo le condizioni necessarie per ritornare alla magnificenza degli antichi, ma soprattutto, se non vi erano committenti in grado di soddisfare la sua brama di creazione, tanto valeva cercarli idealmente nella gloria del passato. Come fosse egli stesso l'architetto dell'imperatore, Piranesi deve aver immaginato di dar risposta al desiderio di Giulio Cesare di «dilatà la città» dal Campo Marzio, oltre il fiume, verso il Campo Vaticano,<sup>207</sup> non tanto attraverso la deviazione del Tevere (fig. 24), ma per mezzo di un assetto monumentale disposto a cavallo delle due sponde. Un'intenzione che l'artista sceglie volutamente di rappresentare nel *II Frontespizio* (fig. 73) dove quasi due terzi dell'immagine raffigurata sulla base della denominazione '*Campo Marzio*' è costituita - non per puro caso - da architetture site nel Vaticano.

Se non vi erano limiti reali all'immaginazione, allora il Campo Marzio poteva davvero rappresentare quell'opportunità di creare *un nuovo universo*: «se poi da ingegno, viepiù penetrante, e da spirito più venturoso viene incitato ad intraprendere qualche cosa di grande, mettesi pure in *campo*, colla benedizione del Cielo e degli uomini, inventi *nuove regole*, e *nuovi ordini* per adornare e arricchire l'architettura: sarà ciò per esso la via più spedita a procacciarsi lode e fama del suo nome...».<sup>208</sup>

A ben vedere, l'intera planimetria appare pertanto come il risultato di uno sfogo progettuale, la dimostrazione di quell'«incontinenza monumentalistica», che aveva portato Piranesi a ricostruire la città antica come fosse stata realizzata «tutta "sulle righe", priva di tessuto minore connettivo, senza case», come il prodotto di «uno spazio fitto di soli monumenti, senza alcuna pausa».<sup>209</sup> Come le sue architetture, lo stesso Campo Marzio assumeva dimensioni colossali, tali da superare la stessa Roma (vedi fig. 50): «avanzandosi poscia il lusso, allor quando specialmente l'Imperio fu dato ad uno solo, e quel sito fu tenuto, non più per uso delle milizie, ma per introdurre piuttosto nel popolo il piacere, s'imprese ad ergervi da per tutto ogni sorta di edifizj per modo, che il Campo non sembrava più un'appendice di Roma, ma sì bene Roma, la sovrana di tutte le altre città, un'appendice del Campo, come ne attesta Strabone».

Quanto aveva scritto a proposito dei Camini, può dunque





175/ Particolare del medaglione della dedica a Robert Adam inserita all'interno dell'Incografia

considerarsi valido anche per il Campo Marzio: «non credo, che fia per esservi alcuno sì poco accorto, che in leggendo in fronte a questi miei disegni: Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca, si persuada, che i disegni che presento al pubblico siano realmente cavati da i cammini, che usarono gli Egizi, i Toscani, i Greci, i Romani; che si pensasse andrebbe lontano dal vero mille miglia. Quello che io pretendo co' presenti disegni si è di mostrare qual uso far possa un avveduto architetto degli antichi monumenti alla presente nostra maniera e a' nostri costumi acconciamente adattandoli». <sup>211</sup>

Nonostante l'opera - come abbiamo visto - fosse partita da alcune premesse *analitico-ricostruttive*, l'esito della ricostruzione era giunto ad una *visione*, frutto di un lavoro di *sintesi-progettuale*.

È utile allora rileggere ancora la questione della dedica, ritornare cioè al punto da cui eravamo partiti, per verificare la validità dei nostri assunti.

Se l'«architetto» non aveva a quel tempo la possibilità di con-

cretizzare personalmente le sue opere, poteva almeno *indirizzare* le nuove generazioni verso un *nuovo modo* di progettare, poteva sensibilizzare coloro i quali - come Robert Adam - si trovavano nelle condizioni di realizzare quel genere di architetture prefigurate nel *Campo Marzio*. Figlio di costruttore, con dieci anni di esperienza di cantiere progressa, esperita con il padre, Adam, al tempo del suo soggiorno romano, dovette rappresentare per Piranesi, il soggetto ideale, il solo in grado di dare vita alle proprie architetture. <sup>212</sup> Con lui, l'artista, aveva avuto modo di condividere il desiderio di un rinnovamento del gusto, di un genere di composizione che andasse oltre i canoni estetici codificati. In lui dovette vedere uno spirito affine che condivideva le stesse ambizioni di riforma dell'architettura contemporanea per mezzo di un impegno creativo a partire direttamente dall'antichità. <sup>213</sup> La ragione per cui lo scozzese si era recato a Roma era legata infatti alla volontà di dare una svolta a quello stile di derivazione palladiana che aveva appreso dalla tradizione anglosassone e direttamente dal padre. <sup>214</sup> Come era stato Palladio per le precedenti generazioni di architetti inglesi, il veneziano avrebbe rappresentato per Adam un altro genio veneto in grado di aiutarlo a comporre in grande stile, al di là di ogni limitazione. Le affinità con il pensiero piranesiano saranno evidenti nella sua opera *Work in Architecture*, nella quale lo scozzese denuncerà il bisogno di andare contro le regole, perché a suo dire «paralizzano il genio», ed esalterà quel genere di architettura capace di *trasformare* lo spirito antico con «novità e varietà». <sup>215</sup>

Da parte sua, Piranesi aveva sempre dimostrato la volontà di superare le gloriose imprese del conterraneo, attraverso una competizione continua ma piuttosto silente, perché piena di profondo rispetto per il maestro vicentino. Gran parte della produzione piranesiana in fondo può essere interpretata alla luce del desiderio di un primato. Lo si evince fin dalle sue opere giovanili, come la *Prima Parte*: «Io non vi starò a ridire la meraviglia che n'ebbi osservando d'appresso, o l'esattissima perfezione delle architettoniche parti degli edifizj, la rarità o la smisurata mole de marmi che in ogni sua parte riscontravansi o pure quella vasta ampiezza di spazio, che una volta occupavano i Circhi, i Fori, o gl'Imperiali Palagi: *io vi dirò solamente, che di tali immagini mi hanno riempito lo spirito queste parlanti ruine, che di simili non arrivai a potermene mai formare sopra i disegni, ben-*

*chè accuratissimi, che di queste stesse ha fatto l'immortale Palladio, che io per sempre mi tenea innanzi agli occhi».*<sup>216</sup>

Fino a quelle più mature, come le *Diverse Maniere*: «Chi per esempio più grandioso del Palladio, ove trattasi d'opere magnifiche; *eppure un sì grand'uomo non è ugualmente felice negli interni ornamenti delle abitazioni, che o mostrano povertà d'idee, o scarsezza di cognizioni [...]. Io dunque dopo un lungo uso fra le rujne, e le spoglie degli antichi edifizj, dopo un lungo studio su gli antichi monumenti, per cui mi trovo una non piccola, e spregevole quantità di disegni su d'ogni maniera di mobili e ornamenti, espongo al pubblico le presenti Tavole ...».*<sup>217</sup>

Vi è infine un aspetto, che più di ogni altro, dovette incidere su Piranesi: Adam condivideva la 'causa romana'. A dimostrarlo è la stessa iscrizione contenuta nella dedica e inserita all'interno della *Incografia*: «IN SUI AMORIS ARGUMENTUM» (fig. 2). È stato osservato<sup>218</sup> infatti come l'incisore veneziano abbia qui voluto sottolineare abilmente, attraverso una diversa morsura del rame,<sup>219</sup> le prime quattro lettere della parola «AMORIS», al fine di indicare che il soggetto dell'*argumentum* - leggendo la parola al contrario, ossia nel modo in cui è stata incisa sul rame - è (IS) proprio **ROMA**.

Le figure di Piranesi e di Adam vanno considerate pertanto come complementari:<sup>220</sup> due architetti, con un obiettivo comune, ma con un ruolo e un destino diverso: quello del progettista 'teorico' e del 'visionario', il primo, quello del progettista 'pratico' e del 'costruttore', il secondo.

Solo così si spiega la decisione dell'incisore veneziano di scartare dalla dedica l'immagine del *Giano bifronte*, inizialmente ideata nel disegno preparatorio,<sup>221</sup> optando simbolicamente per l'immagine tipica di un *duumvirato* (fig. 175).

#### Note

1. ARNHEIM 1974, p. 3
2. Ibidem
3. FAGIOLO 2004, p. 17; ID.2006, p. 66
4. PIRANESI 1756, tomo I, tav. VI, *Indice de' Framm.ti di marmo della Pianta di Roma Antica*. Il corsivo è nostro
5. ARNHEIM 1974, p. 19. Il corsivo è nostro. Il saggio non fa alcun riferimento alla produzione artistica piranesiana, ma le riflessioni espresse dall'autore, a nostro avviso, possono essere ritenute del tutto inerenti all'opera esaminata.
6. Ibidem, p. 12
7. FASOLO 1956, pp. 1-14; cfr. SINGH 1996, pp. 85-96
8. La pianta è basata su un progetto di Serlio, rispetto al quale Montano modifica le nicchie in cappelle rettangolari, nelle quali può introdurre a sua volta delle piccole nicchie, vedi FAIRBAIRN 1998, vol. II, fig. 1163 e p. 674. L'a. ricorda come questo impianto sia stato utilizzato per il progetto di una chiesa da Peruzzi (schizzo fol. 26 Biblioteca Comunale di Siena), e da Serlio, vedi WITTKOWER 1964, fig. 14. L'influenza della pianta di Montano deve essere stata rilevante per l'architettura Barocca e per la definizione del primo progetto di S. Andrea al Quirinale di Borromini
9. Sul concetto di 'ibridazione', di 'sovrapposizione' e di 'incrocio' vedi ARIS 1990, p. 54
10. RANALDI 2001, p. 44, part. fig. 37
11. MONTANO 1624
12. Lo schema geometrico generativo in questo caso risulta piuttosto approssimato, non coincidendo esattamente con la figura di base
13. Per maggiori informazioni sulla rappresentazione vedi FAIRBAIRN 1998, vol. II, fig. 1165 e p. 676
14. TAFURI 1972, pp. 281-282. Analoghe considerazioni sono state fatte dall'a. per un altro elemento dell'*Iconografia* - di cui a breve discuteremo in dettaglio - ovvero le *Officinae machinorum militarium*. La stessa denominazione sembra avvalorare l'ipotesi di Tafuri
15. LAUF 2009
16. In questo caso la contaminazione tipologica è frutto di un 'incrocio' tra pianta centrica e tempio, vedi fig. 122
17. È questo un altro esempio in cui Piranesi adotta il principio di 'bifocalità' descritto da BORSI F. 1972, pp. 8-9
18. MONTANO 1624, p. 6 i. Cfr. SINGH 1996, p. 91
19. Nella carta sono state riportate tutte le fonti primarie (identificabili perché non molto modificate rispetto agli originali) utilizzate da Piranesi per la redazione dell'*Iconografia*
20. Esistono due disegni cinquecenteschi, precedenti alla rappresentazione fornita da Ligorio, riproducenti l'alzato e la pianta del monumento, sull'argomento vedi RAUSA 1997, pp. 97-98. L'a. sottolinea come «l'aggiunta di una serie di elementi estranei all'edificio» bastino a configurare il disegno ligoriano «come una creazione del tutto autonoma».
21. FAIRBAIRN 1998, p. 668, fig. 1145
22. PERUGINI 1984, fig. 24
23. CRESTI 1988, FAGIOLO 2006b
24. Ibidem.
25. Nella tavola sono individuati i principali simboli e gli schemi di antica tradizione riconosciuti, riconducibili all'iconologia egizia o massone
26. Per l'immagine originale vedi FICACCI 2000, p. 536 fig. 669
27. CALVESI-MONFERINI 1967, pp. XXIII-XXX
28. BATTAGLIA 1994, p. 261. Nella lettera Piranesi descrive il rituale di apertura del dono: «svitato fu il cassetto in presenza di *hominum liberi e nell'esercizio ancora delle arti liberali*, quali meco insieme *ad una voce* dissero: viva il signor Hollis, viva gli inglesi e le arti in Inghilterra e gli amatori che le incoraggiscono ...». (Il corsivo è nostro)
29. MELIS 1975, p. 91
30. CALVESI-MONFERINI 1967, pp. XXIII-XXX
31. Vedi, anche per le immagini, MELIS 1975, p. 91 (figg. 5, 6 e 7).
32. DAL CO 2000, p. 592
33. PIRANESI 1765
34. «Il tentativo di riallacciare la posizione piranesiana alla tradizione ermetica e massonica, compiuto dal Calvesi, lascia molti dubbi», TAFURI 1972, p. 299, n. 1
35. Nei successivi scritti lo stesso Calvesi sembra ridimensionare la sua posizione: «non se ne deve necessariamente dedurre che Piranesi fosse massone: ma è assai probabile che comunque si tratti di un omaggio alla massoneria», CALVESI 1985, pp. 139-140
36. MONFERINI 1985, p. 227. Non è escluso poi che Piranesi possa aver avuto dei contatti con la massoneria anche nell'ambiente culturale della Laguna, ancor prima dunque di arrivare a Roma. Diverse sono infatti le prove che fanno pensare ad una presenza massone nella Serenissima, sia pur a livello individuale che di vera e propria loggia. Sull'argomento vedi TARGHETTA 1988, pp. 61-72
37. Il mito dell'Egitto, quale fonte di verità nascoste e mistiche, aveva continuato a vivere «sotterraneamente» proprio grazie alle società segrete dei Rosa-Croce e della *Franc-Massonerie*, che considerava l'Egitto come luogo mitico delle sue origini. Già la tradizione neoplatonica, nelle parole di Plinio, riconosceva in quel linguaggio grafico il mistero della sapienza e della filosofia egizia, poiché i geroglifici permettevano di «esprimere il concetto di un'idea, la sua forma platonica, in sé perfetta e completa» proprio «attraverso un'immagine»,



- WITTKOWER 1967, p. 662-664; CONRAD 1976, pp. 162-163
38. Ibidem, p. 163
39. WITTKOWER 1967, p. 665
40. CONRAD 1976, p. 163
41. Le decorazioni del *Caffè degli Inglesi* furono realizzate nel 1760, ROSSI PINELLI 2003, p. 23; cfr. WITTKOWER 1967, p. 673: «la data “circa 1760”, generalmente indicata è sicuramente troppo anticipata». L'a. rivendica comunque il primato piranesiano nell'uso della decorazione egizia per il progetto di un interno
42. Questo gruppo di corridoi radiali può essere interpretato come un frammento di tipologia e, nello specifico, come il fornice di un anfiteatro (fig. 120). Già Wilton-Ely aveva fatto riferimento a questo tipo edilizio per spigarne l'impianto, WILTON-ELY 1994, p. 94
43. CONRAD 1976, p. 169. Secondo l'a. siamo in presenza di un geroglifico che non fa riferimento alle fonti dell'egittomania ma a quelle della teoria del linguaggio geroglifico. Il formalismo egiziano sarebbe presente piuttosto nella figura complessiva che riproduce «une tete à la barbe géométrisée»
44. Uno schema esagonale è leggibile anche nel *camino con obelischi*, dove è stato utilizzato per individuare la posizione delle teste di ariete e di toro rispetto allo stemma circolare posto al centro (fig. 136)
45. MONTANO 1624, p. 26
46. I disegni sono riprodotti e descritti in FAIRBAIRN 1998, p. 684 (fig. 1145), fig. 1087, p. 710 (fig. 1276). Vedi MONTANO 1624, p. 3
47. L'edificio è descritto, insieme ai disegni, in RAUSA 1997, pp. 99-102
48. Per l'analisi geometrica della *Rotonda* vedi FURNARI 1993
49. SINGH 1996, p. 92. Il disegno è riprodotto in TESSARI 1995, p. 118
50. MAGAGNATO-MARINI 1980, pp. 296-299 figura a p. 298. La conferma deriva dalla Tav. XLVII del *Campo Marzio* in cui Piranesi rappresenta l'*Ichnographia operis quod Palladius Architectus delineavit...* Per l'immagine vedi FICACCI 2000, fig. 531
51. WORD-PERKINS 1974, p. 180. L'accostamento è suggerito in SINGH 1996, p. 89. La pianta è riprodotta anche in un disegno di Montano, vedi MONTANO 1624, p. 2
52. Si veda TESSARI 1995, p. 77
53. WURN 1984, p. 477. Nella pianta di Lanciani sono indicate come fonti della struttura sia Peruzzi che Palladio e Sangallo, vedi LANCIANI 1988, tav. 21
54. WURN 1984, p. 250. L'ipotesi è avanzata in SINGH 1996, p. 96
55. La principale diffusione dell'opera borrominiana si deve a Sebastiano Giannini, il quale ebbe cura di pubblicarla intorno al 1720-25, dopo circa cinquanta anni dalla morte dell'artista bissonese. «L'*Opus architectonicum* è dunque e soprattutto una grande raccolta di incisioni con un rilievo storico e teorico solo indiretto», JANNACO-CAPPUCCI 1986, p. 94
56. Come si evince dall'osservazione della tavola autografa e come dimostra l'analisi di Paolo Portoghesi è sufficiente in effetti un solo triangolo per disegnare la pianta della fabbrica borrominiana, PORTOGHESI 1964, tav. H. Sul ruolo del *fraintendimento* in architettura, anche nel caso specifico, vedi DE RUBERTIS 1994, pp. 133-134; Vale la pena notare come lo schema dei due triangoli sia comunemente riportato anche nei testi di Storia dell'Architettura, vedi DE FUSCO 1993, p. 365
57. FAIRBAIRN 1998, pp. 668-669 fig. 1143. La pianta è stata utilizzata da Montano anche per il disegno di un lampadario ad olio, fig. 1019, vedi p. 620
58. Il piccolo tempio a cui si fa riferimento è invece la pianta del *Tempio di Vesta al Forum Boario*, Ibidem, p. 650 fig. 1104.
59. MONTANO 1624, p. 2. Il disegno è riprodotto e commentato in FAIRBAIRN 1998, p. 680, fig. 1179
60. MELIS 1975, p. 96
61. «Nulla ha alimentato il mito di Borromini come mago misteriosamente immerso in simboli arcani quanto questa invenzione del XVIII secolo», CONNORS 1984, p. 108-109
62. BATTISTI 1970, pp. 107-173. Nel saggio l'a. riporta alcuni esempi di applicazione della stella a sei punte come dimostrazione dell'antica tradizione dello schema, presente già in età romana e nella cultura araba, v. p. 166 figg. 18-21
63. KIRCHER 1665. È stato osservato come l'intero complesso sia il risultato simbolico di un confronto tra tre religioni diverse: il culto pagano greco-romano (rappresentata dall'*Aedes Vulcani* e dal *Templa Iovi Martis Veneris*), la fede ebraica (per la stella di Salomone) e la religione cristiana (l'uso del tre a richiamare la Trinità), vedi AITKEN 1995. Sul valore simbolico del numero tre vedi BATTISTI 1970, pp. 120-121
64. FAGIOLO 2006b
65. ID. 2004, pp. 14-15
66. WITTKOWER 1967b, p. 20
67. BORSI F. 1972, pp. 8-9
68. Come si evince dalla ricostruzione lanciana, la Basilica di S. Pietro venne eretta parzialmente sulle strutture del Circo, LANCIANI 1988, Tav. 13. Nella Tav. 14, si noti la presenza di sepolcri piramidali nell'area del Campo Vaticano, simili alle piramidi piranesiane nell'area degli *Horti Domitiae*
69. CONRAD 1976, p. 168

70. Ibidem, p. 163. Come osserva l'a., gli studi condotti proprio in quegli anni, confluiti nella pubblicazione dell'*Encyclopédie* nel 1765, definivano il proto-linguaggio egiziano, distinguendolo in *curiologique*, espressione di una parte per il tutto, *tropologique*, sostituzione di una rappresentazione ad un'altra, e *simbolique*
71. Come ricorda De Rubertis: «nel linguaggio grafico vi sono sostanzialmente due tipi di codice: quello iconico e quello simbolico». Il primo «si avvale di tutto l'insieme di somiglianze che è possibile stabilire tra realtà e immagine conformemente alle modalità con cui i fenomeni si presentano visivamente all'osservatore». Per cui è «un codice di riconoscibilità immediata che non richiede di alcun precedente accordo per essere compreso», contrariamente al codice simbolico che richiede «un accordo interpretativo da attribuire a ciascun segno», DE RUBERTIS 1994, p. 15. L'a. tiene a precisare che «i segni non sono mai "esclusivamente" iconici o simbolici»
72. «Duex phallus affrontés» sono presenti in maniera embrionale già nel *Ninfeo di Nerone*, vedi fig. 19, cfr. CONRAD 1976, p. 170
73. Su Kircher vedi PANZA 2009, pp. 50-51
74. CAO 1995, p. 188
75. Ibidem
76. ARNHEIM 1974, p. 22
77. Si pensi al caso del tempio di Montano nel complesso degli *Horti Sallustiani*
78. TAFURI 1972, p. 274. Già nella pianta di un *Ampio Magnifico Collegio*, la moltiplicazione degli spazi è indefinita e caratterizzata dall'indipendenza tra le varie parti costituenti, vedi MELIS 1975, pp. 85-99
79. TAFURI 1972, p. 287
80. L. B. Alberti, *De re edificatoria*, Roma, 1450, libro IX cap. V
81. Secondo l'Alberti l'unione delle parti dominanti a quelle subordinate doveva essere armonica «di maniera che e' non vi si possa aggiungere o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio», Ibidem.
82. SIMMEL 1976
83. Heidegger ricorda piuttosto come «per i greci il limite stava ad indicare l'inizio e non l'estremo delle cose, ossia quel che genera l'*eidōs*» NORBERG-SCHULZE 1996, p. 73
84. BORSI F. 1972, p. 8
85. TAFURI 1970, pp. 674-675 e passim.
86. HARRIS 1967, pp. 189-196
87. TAFURI 1972, pp. 264-268
88. VOGT-GOKNIL 1958, p. 24 e ssg.
89. Si confrontino, procedendo dal basso verso l'alto, i primi due setti murari sulla dx e al centro, rispetto a quello caratterizzato dalla pre-
- senza di arcate superiori, posto sull'estremità sx della tavola, facendo attenzione al corpo scala disposto tra i due muri, Ibidem; TAFURI 1972, pp. 267-268 n. 2
90. Ibidem, p. 268
91. KAUFMANN 1955, pp. 113 e 131
92. SISSI 2008, pp. 121-147
93. KAUFMANN 1955, p. 131
94. EJZENSTEJN 1964, pp. 89-109
95. TAFURI 1980, p. 80
96. Ibidem, p. 85
97. EJZENSTEJN 1964, p. 95
98. TAFURI 1980, p. 86
99. KAUFMANN 1955, p. 113
100. EJZENSTEJN 1964, p. 97
101. PURINI 2008, p. 36
102. UGO 1991, p. 139
103. Ibidem, p. 140
104. Così è definito il *tipo* in MONESTIROLI 2002, p. 5
105. TAFURI 1969, p. 39. ID. 1973, p. 17
106. ID. 1972, p. 282
107. ID. 1969, p. 39
108. Vedi in merito EISENMAN 2007, p. 305
109. CUOMO 1975, p. 112
110. Ibidem
111. Ibidem, p. 109 e 112
112. OECHSLIN 1979, p. 107
113. SGARBOZZA 2006, p. 283
114. CUOMO 1975, p. 110
115. Ibidem, pp. 108 e 110
116. CIUCCI 1982, p. 14; cfr. UGO 1994, pp. 232-233
117. L'idea che Piranesi aveva di Augusto può essere sinteticamente espressa dalle sue stesse parole: «Augusto pose in tal sicurezza l'imperio acquistato a forza d'armi, beneficiando tutti pubblicamente e privatamente, che già i romani stimavano più quell'onesto servire, che la primiera libertà per cui dinanzi eransi quasi ridotti all'ultimo eccidio», PIRANESI 1762, p. 7
118. Vedi PANZA 1998, p. 56, così l'a. definisce la planimetria del *Campo Marzio*
119. Solo nel caso della *via Flaminia vetus* si può parlare di strada urbana delimitata da una sorta di tessuto edilizio
120. FAGIOLO 2004, p. 17; ID. 2006, p. 61
121. Ibidem.
122. M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Parigi 1753, si veda UGO 1990

123. MILIZIA 1813, vol. II. Per Tafuri, paragonare la città ad una foresta significava assimilare la città ad un fenomeno naturale, superare ogni idea a priori di ordinamento urbano. TAFURI 1973, p. 7. In questo l'a. riconosce un'influenza diretta dell'estetica del *Pittoresco*
124. MILIZIA 1813, vol. II, pp. 26-27. Il corsivo è nostro
125. Ibidem
126. TAFURI 1973, p. 23
127. MILIZIA 1813, vol. II, pp. 26-27
128. ID. 1827, tomo III, p. 6-513; vedi COCHETTI 1955, p. 41
129. Non sorprenda il fatto che sia lo stesso Milizia a parlare parlare di *gusto*, poiché era solo un tentativo di limitare la portata della crescente *teoria del clima*, a cui la nozione di gusto faceva riferimento
130. COCHETTI 1955, p. 42
131. PIRANESI 1769
132. Nel *Della Magnificenza*, Piranesi «scese in campo quale paladino della supremazia dell'architettura romana, contro coloro i quali sostenevano che la grecia era di gran lunga superiore a Roma», WITTKOWER 1967, p. 666, cfr. p.669
133. COCHETTI 1955, p. 44
134. PIRANESI 1769. Il corsivo è nostro
135. WILTON-ELY 1994, p. 94. La posizione critica nei confronti dell'arte greca sembra ridimensionarsi dopo la polemica con Mariette.
136. PIRANESI 1761, LXVI
137. JUNOD 1983, p. 5
138. TAFURI 1972, p. 286: vedi G. C. Argan, *La pittura dell'Illuminismo in Inghilterra da Reynolds a Constable*, Roma 1965
139. WITTKOWER 1967b, p. 22
140. TAFURI 1973, pp. 13-14
141. ID. 1980, p. 97
142. Basti pensare alle analogie riscontrate nel paragrafo precedente tra gli impianti architettonici del *Campo Marzio* e i partiti decorativi che strutturano i camini delle *Diverse Maniere*. Cfr. MESSINA 1971, pp. 20-28
143. Nel 'Piranesi teorico' la preferenza dell'immagine sul testo scritto è evidente. Basti pensare ad esempio al frontespizio della lettera in risposta alle *Osservazioni sopra le lettere de M. Mariette*
144. È questo un altro un punto di contatto con le posizioni anticonformiste e anticlassiche di Hogarth, di cui aveva sposato come detto l'attrazione per la linea serpentina, emblema della copertina del suo scritto sulla Bellezza, che non a caso riporta il termine *variety* come principale appello per l'arte (fig. 162)
145. PIRANESI 1762, *Premessa* all'edizione del 1762
146. JUNOD 1983, p. 10
147. ROSSI PINELLI 2003, pp. 19-20
148. PIRANESI 1769. Il corsivo è nostro
149. A.C.Philippe de Tubières, conte di Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* di Anne Claude Philippe, conte di Caylus, Paris 1752; J. D. Le Roy, *Le plus beaux monuments de la Grece*, 1758
150. Sulle iscrizioni, le esplorazioni, i sopralluoghi e i rilievi di Piranesi a Villa Adriana, vedi LAVAGNE 1985, pp. 259-271; cfr. MAC DONALD -PINTO 1997, p. 282
151. Ibidem, p.281
152. LAVAGNE 1985, pp. 259-271; LOLLI GHETTI 1988, pp. 183-188
153. A. Memmo, *Elementi di architettura lodoviana*, Roma 1786
154. F. Algarotti, *Saggio sopra l'architettura*, 1756, in *Opere*, Livorno 1764. Si veda anche SEMENZATO 1967, pp. 597-608
155. NICCO FASOLA 1949
156. KAUFMANN 1955, p. 132
157. M.A. Laugier, *Essay sur l'architecture*, 1755, in HAUTECOEUR 1966, pp. 168-69. Il corsivo è nostro
158. COCHETTI 1955, pp. 39
159. PIRANESI 1761, cap. LXXII, p. CXVII
160. WITTKOWER 1967, pp. 659-674; ID. *Piranesi's <<Parere su l'Architettura>>* in <<Journal of Warburg institute>> pp. 147-158, riedito con il titolo *Piranesi's Architectural Creed*, in WITTKOWER 1975, pp. 235-258
161. KAUFMANN 1955, p. 133
162. Tafuri ha visto in questo colloquio un «dialogo lacerante», TAFURI 1968, p. 38-42; ID. 1972, p. 293
163. Ibidem, p. 297
164. I protagonisti del dialogo contengono nel loro nome il loro ruolo: Didascalo ricava i suoi insegnamenti dalla tradizione, Protopiro è «colui che principia l'esperienza architettonica nel doppio senso di colui che offre principi teorici e quello ironico di colui che è solo un iniziato», CUOMO 1975, p. 110
165. Il progetto di rinnovamento della Chiesa del Priorato avveniva proprio negli stessi anni della pubblicazione del *Parere* (1765), ossia tra il 1764 e il 1766.
166. M.A. Laugier, *Essay sur l'architecture*, 1755, in HAUTECOEUR 1966, pp. 168-69. Il corsivo è nostro
167. TAFURI 1968, p. 38-42, secondo l'a. Piranesi «non partecipa per nessuno dei due»; cfr. DAL CO 2000, p. 606: «nessuno dei due punti di vista coincide con quello di Piranesi, egli assiste semplicemente ad un confronto che, in realtà, tale non è».
168. Si pensi a quanto aveva scritto anche Laugier sull'architetto bisonnese: «Perché le stravaganze del cavaliere Borromini che hanno



- avuto l'adesione di tutta Roma, sono copiate ancora con affezioni e non sono più tollerabili? Un artista licenzioso non farà che immaginare tutte le sorti di bizzarre singolarità; ora sarà bene condannarle... Bisogna opporgli un principio fisso a cui sarà forzato convenire», vedi M.A. Laugier, *Essay sur l'architecture*, 1755, in HAUTECOEUR 1966, pp. 168-69
169. PIRANESI 1765
170. ID. 1743
171. ID. 1756, p. 1, *Prefazione agli studiosi delle antichità romane*. Il corsivo è nostro.
172. ID. 1769. Il corsivo è nostro
173. WITTKOWER 1975, pp. 659-674, RYKWERT 1986, pp. 454-455; JUNOD 1983, p. 11
174. Ibidem, p. 7. La traduzione è nostra
175. PIRANESI 1769
176. Ibidem. Il corsivo è nostro
177. Come è stato osservato Piranesi utilizzò più volte il termine *invenit* per firmare le proprie incisioni, MELIS 1975, pp. 90-99; cfr. MUSSO 1979, p. 31
178. TAFURI 1983, p. 94
179. Vedi Prefazione all'*Opus Architectonicum*. Il corsivo è nostro. Sull'atteggiamento di Borromini verso l'eredità degli antichi, PORTOGHESI 1964, pp. 12-13, 17-18, 27. Il riferimento a Borromini diventa ancora più esplicito nel progetto piranesiano per il coro e l'altare del San Giovanni in Laterano, dove in due tavole il veneziano scrive: «sul gusto del Borromino» (XXI), e «sullo stile del Borromino» (XXXIII), WILTON-ELY 1994, p. 124 n.7
180. Si confrontino a tal proposito i «piccoli e severissimi disegni» eseguiti da Borromini per il progetto di San Giovanni in Laterano con i disegni di Piranesi, «brillanti cornucopie colme di invenzione», CONNORS 1992, pp. 29-115, vedi tavole grafiche.
181. PIRANESI 1769. Il corsivo è nostro
182. Vedi TAFURI 1973, p.15; cfr. ALLEN 1989, pp. 70-109
183. PIRANESI 1765
184. Ibidem.
185. Ibidem. Il corsivo è nostro
186. DAL CO 2000, p. 611
187. TAFURI 1972, pp. 265-315
188. Ibidem, p. 285
189. Ibidem, p. 303. Cfr. UGO 1991, p. 140
190. DAL CO 2000, p. 592
191. BARRY 2006, p. 92
192. JUNOD 1983, p. 1
193. Ibidem, p. 8
194. ZEVI 1973
195. Lo ha già osservato in altri termini Franco Purini, vedi PURINI 2008, p. 60
196. *L'a-perion* di cui parla lo stesso Tafuri, TAFURI 1983, p. 100
197. ZEVI 1973, p. 56
198. Ibidem, pp. 29-35, p. 53 Nella sua ricostruzione della battaglia antiprospectica a parte dagli inizi del '500, Zevi non fa alcun riferimento a Piranesi
199. Ibidem, p. 59
200. TAFURI 1972, p. 303. Cfr. UGO 1991, pp. 272-273
201. PIRANESI 1743. Il corsivo è nostro
202. Sulla nozione di *proiectum* vedi CACCIARI 2003, p. 28
203. CALVESI-MONFERINI 1967, p. XXI
204. WILTON-ELY 1983, pp. 293-314
205. A tal proposito vedi FASOLO 1956, p. 6: «più che una ricomposizione con intenti archeologici questa immagine di Roma non è che uno sfogo di invenzione architettonica, per un evidente bisogno di creazione»
206. LEGRAND 1976, pp.136-165
207. PIRANESI 1762, p. 2. Dell'idea di Giulio Cesare ne avevamo discusso in precedenza quando abbiamo parlato delle piante topografiche
208. ID. 1761, p. CXCIV. I corsivi sono nostri
209. PAGNANO 2004, p. 77
210. PIRANESI 1762, dedica, cfr. p. 14: «Il Campo Marzio ove la città si era ingrandita più che in ogni altra parte».
211. ID. 1769
212. Come del resto accadde. Adam fu «tanto di moda tra il 1760 e il 1790 da monopolizzare quasi tutte le commissioni importanti in Inghilterra», WITTKOWER 1967b, pp. 19-20
213. WILTON-ELY 1994, p. 75 vedi n. 36
214. RYKWERT 1984, p. 42
215. STILLMAN 1967, p. 201
216. PIRANESI 1743. Il corsivo è nostro.
217. ID. 1769. Il corsivo è nostro.
218. AITKEN 1995, p. 74
219. Sulla tecnica della morsura in Piranesi vedi PANE 1938: «Piranesi procedeva nel modo seguente: ottenuta la prima incisione che doveva essere sufficiente per le zone di massimo chiaro, copriva queste con vernice liquida distesa mediante l'uso del pennello, così che non potessero essere ulteriormente scavate dall'acido. Poi continuava con successive morsure alternate con altrettante coperture di vernice in modo che alla fine risultavano esposte all'acido solo le zone di massimo scuro. Ora, siccome egli aveva già d'apprima graduato il chia-

roschero con linee di vario spessore, risultava evidente come l'acido dovesse più scavare in profondità che allargare i solchi». Vedi anche PETRUCCI 1935: «la vera grande originalità piranesiana è soprattutto nel modo di condurre la morsura»

220. STILLMAN 1967, p. 206

221. Come riferisce lo stesso Adam: «in another medal Piranesi has put my head and his own joined, forming a Janus or double-faced head, whit both the names of dedicator and dedicated on it, but this was not finished when I saw it», FLEMING 1962, p. 231





## 4. Eredità, influenze, contaminazioni

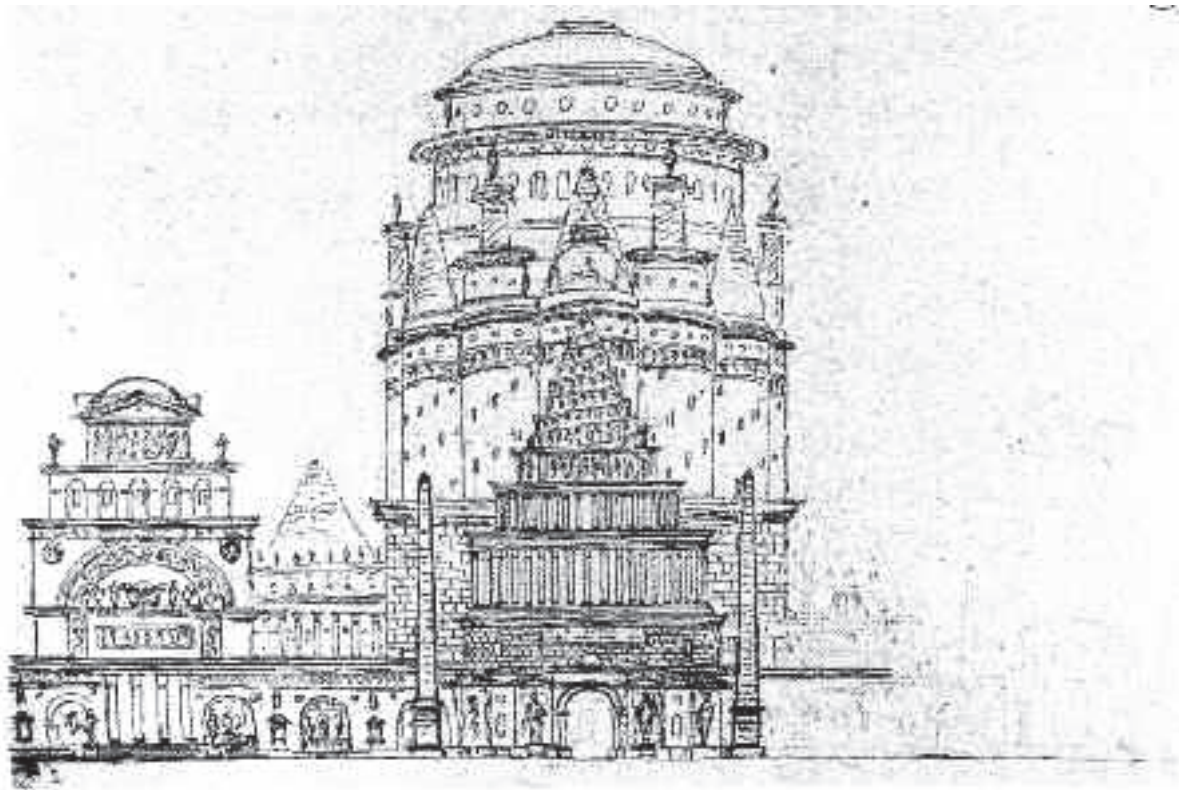
### 4.1 La storia come progetto

Qualsiasi tentativo di individuare con precisione nella storia dell'architettura un filone di influenze scaturito dalla lezione piranesiana e, nello specifico, dalla *visione* del *Campo Marzio*, risulta piuttosto complesso; ciò nonostante non vi sia alcun dubbio sul fatto che la ricchissima produzione artistica lasciata in eredità dal maestro veneziano abbia rappresentato un'immensa fonte di ispirazione per quanti in seguito furono in grado di attingervi. Tuttavia è possibile riconoscere caso per caso quanto l'insegnamento dell'architetto veneto abbia potuto "incidere" sulle generazioni successive, tanto che è lecito parlare comunque di *piranesismo*, ossia di «un fenomeno per più di un verso paragonabile al *palladianesimo*».<sup>1</sup> Ma lo si può fare tenendo presente una sostanziale differenza. Rispetto ai seguaci di Palladio, gli architetti che hanno risentito, o che risentono ancora oggi, dell'influenza di Piranesi non possono essere raggruppati all'interno di un preciso movimento stilistico, né tantomeno possono essere individuati in una specifica area geografica o in un determinato periodo storico. Analogamente al carattere *proteiforme* del loro referente, alla pluralità dei suoi *punti di vista*, questi architetti hanno adottato alcune espressioni del pensiero piranesiano percorrendo comunque diversi linguaggi architettonici, spesso troppo distanti tra loro. Le affinità che accomunano Piranesi ai suoi "seguaci", si misurano pertanto più sul piano teorico-concettuale, attraverso numerose corrispondenze con le indicazioni progettuali e compositive suggerite dal maestro, che su quello stilistico-formale, ossia sulla somiglianza alle specifiche soluzioni adottate dall'artista; sebbene quest'ultima possibilità, non solo non sia del tutto esclusa, ma diventi in qualche caso preminente.

Il primo esempio che è possibile fare (anche in termini cronologici) tra coloro che hanno seguito principalmente gli aspetti stilistici della composizione piranesiana, è rappresentato proprio da Robert Adam. I camini e gli interni realizzati dall'architetto scozzese nelle residenze inglesi progettate dal suo studio, riprendono infatti quasi fedelmente le incisioni piranesiane, mutuandone apertamente i partiti

decorativi e i motivi ornamentali. Ma più in generale, il 'nuovo modo' di fare architettura di Adam, andrebbe ricondotto senza riserve all'esperienza maturata durante il suo soggiorno romano (non a caso l'architetto è soprannominato 'Bob the roman'<sup>2</sup>), e in primo luogo a Piranesi, al punto che non è eccessivo affermare che lo 'stile adamico'<sup>3</sup> in fondo non è altro che la concretizzazione delle indicazioni grafiche dello 'stile piranesiano'. Prima del 1760, ossia due anni dopo il rientro in patria di Robert dal *Grand Tour*, non esiste infatti alcuna manifestazione artistica dello straniero che possa in qualche modo essere ricondotta a questo stile rivoluzionario.<sup>4</sup> Una prova eloquente del debito contratto dallo scozzese nei confronti dell'italiano, è dimostrata non a caso dai progetti *immaginari*,<sup>5</sup> dove, l'accostamento di architetture dal carattere monumentale rimanda ad un eclettismo analogo a quello riscontrato nelle 'vedute ricostruttive' del *Campo Marzio*. La composizione riportata nel disegno in figura 176 si connota in effetti come il risultato di un 'montaggio combinato' di elementi tratti dal *Pantheon*, dal *Sepolcrum Hadriani* e del *Tarentus oculens* nella versione suggerita dall'italiano (cfr. figg. 73, 99 e 106).

Adam, comunque non fu il solo in Inghilterra a dar seguito agli insegnamenti piranesiani. Un altro architetto che diede vita ad un personalissimo uso del passato, libero dai vincoli del classicismo, fu John Soane, il quale, ebbe modo di apprendere la lezione di Piranesi, sia indirettamente, attraverso la mediazione operata dal suo maestro George Dance e da Robert Adam, ma soprattutto in maniera diretta, per mezzo delle sue opere e a seguito di un incontro personale con il veneziano.<sup>6</sup> Nonostante in parte ne criticasse l'eccesso e le licenze,<sup>7</sup> Soane condivise pienamente il gusto per l' 'accumulazione' tipica dell'incisore, del quale acquisì tra l'altro alcuni pezzi della collezione un tempo presente a palazzo Tomati, oltre a numerose stampe autografe, inerenti principalmente i disegni di *Paestum*.<sup>8</sup> La sua stessa residenza londinese in Lincoln Inn's Field, organizzata come fosse una successione casuale di ambienti a doppia o tripla altezza,



176/ disegno immaginario di Robert Adam

conserva il sapore e lo spirito delle vedute piranesiane, garantito dall'effetto dei contrasti chiaroscurali (ottenuti attraverso un'illuminazione preminentemente zenitale degli spazi), e dalla disposizione dei reperti all'interno degli ambienti, dove è possibile trovare pezzi romani, egizi e moderni eseguiti all'antica, accumulati ed esposti secondo un accostamento eterogeneo intriso dell'eclettismo tipico del veneziano, un eclettismo che Soane dimostrò di apprezzare anche nelle sue composizioni visionarie.<sup>9</sup>

L'influsso di Piranesi su Soane deve essere stato decisivo anche nel caso delle realizzazioni architettoniche su scala urbana, ed in particolare nella costruzione della Banca di Inghilterra (eseguita tra il 1788 e il 1833), sia in fase progettuale, se si considerano i riferimenti all'architettura romana e la disposizione planimetrica degli ambienti, che nella modalità di rappresentazione della sua opera. Nel 1830 Joshep Michael Gandy, fedele collaboratore e disegnatore di Soane, sceglieva infatti di raffigurare la Banca, non ancora termi-

nata, come se fosse già in stato di 'rovina' (fig. 177).<sup>10</sup> Decisamente diverse le influenze esercitate da Piranesi sugli architetti tedeschi Schinkel e Klenze, più orientati alla predilezione del gusto ellenico, ed in particolare alla versione stilistica che l'incisore italiano aveva suggerito proprio nella raffigurazioni del dorico di *Paestum*.<sup>11</sup> Non è escluso poi che la configurazione del *Templum Martis* proposta da Piranesi all'interno dell'*Area Martis* nell'*Icnografia del Campo Marzio* (fig. 163) abbia in qualche modo indirizzato le soluzioni progettuali della *Ruhmeshalle* di Klenze e del *monumento a Federico il Grande* di Schinkel.<sup>12</sup>

In Francia, nonostante le teorie del Laugier e l'imperante sviluppo del gusto neo-greco avessero determinato un clima meno propizio - rispetto a quanto era accaduto in Inghilterra<sup>13</sup> - per il diffondersi del pensiero piranesiano, furono comunque tanti gli artisti che risentirono del talento di Piranesi. Ciò poteva accadere a seguito di un loro soggiorno a Roma, quando il Nostro era ancora in vita, oppure dopo la



1777/ veduta della Banca di Inghilterra di Joshep Michael Gandy

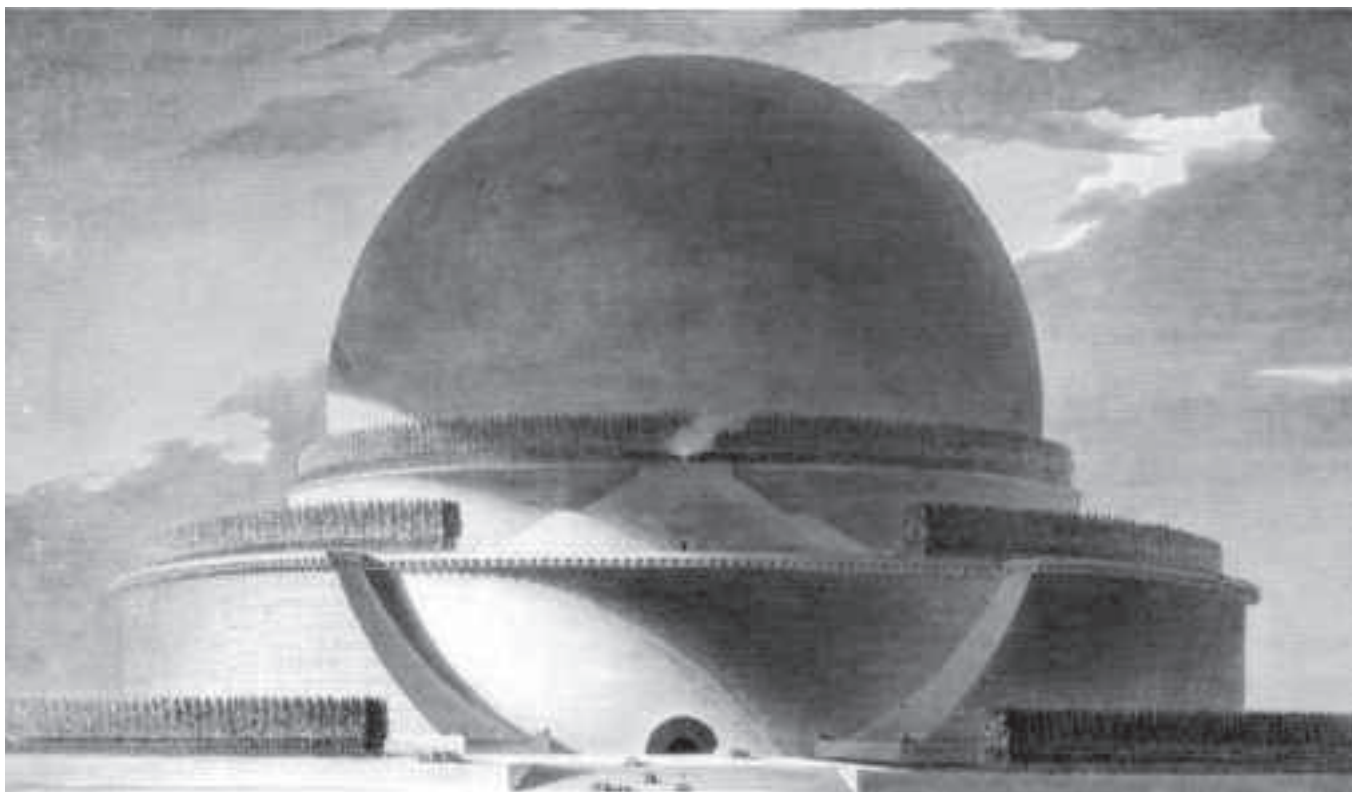
sua morte, attraverso la consultazione della sua opera grafica, un'opera che poteva vantare una notevole divulgazione all'interno del Paese. A quest'ultimo aspetto deve certamente aver contribuito il figlio Francesco, e la sua scelta (per motivi politici) di trasferire a Parigi l'attività di stamperia fondata dal padre a Roma.<sup>14</sup>

Gli esiti di questa «tendenza» piranesiana sono stati in parte analizzati e descritti in occasione della mostra *Piranesi et le français*, tenuta a villa Medici nel Maggio del 1976, a due anni dal bicentenario della morte dell'artista.

Gli architetti francesi sensibili alla lezione del veneziano furono i primi ad accostarsi agli aspetti teorici della sua arte, facendo propri i temi dibattuti dal maestro circa il 'problema della forma' che avrebbe dovuto assumere la nuova architettura. La composizione poteva essere orientata verso la pura geometria, in aderenza alle indicazioni dettate da Laugier e condivise in parte da Piranesi, oppure ancora verso la tipologia, l'iconologia o la rilettura in chiave progettuale

dell'archeologia, di una archeologia spesso filtrata dalla rappresentazione (nel senso di *ri-presentazione*) delle antiche rovine fornita dai vedutisti, primo fra tutti Piranesi. Architetti quali Claude-Nicolas Ledoux ed Etienne-Louis Boullée ebbero modo in effetti di vedere le antichità romane principalmente attraverso gli 'occhi' del veneziano.<sup>17</sup> Si spiega in tal modo la visione fantastica e utopica professata dai due architetti rivoluzionari, il loro atteggiamento progettuale teso principalmente alla ricerca della 'monumentalità', della 'magnificenza', dell' 'enorme', e al tempo stesso orientato verso gli aspetti pittorici della composizione, concepita come un gioco sapiente di luci e di ombre, di chiaroscuri in grado di esaltare il valore stereometrico dell'architettura. Sorprende a riguardo l'estrema somiglianza che esiste tra il retro dell'*altare di San Basilio* (fig. 173) e il progetto visionario del *Cenotafio di Newton* (fig. 178), ideato da Boullée nel 1784 come un'enorme monumento a forma di sfera, completamente vuoto all'interno, per alludere simbolicamente





178/ Boullée - Cenotafio di Newton

mente simbolicamente all'idea di spazio assoluto nella concezione newtoniana. All'esterno, l'analogia si nutre ancora di altri riferimenti piranesiani, evidenti se confrontati con il secondo Frontespizio del *Campo Marzio* (fig. 73), dove è possibile riscontrare una simile conformazione del basamento utilizzato per il *Mausoleo di Adriano*, e la presenza di più filari alberati, disposti perimetralmente a formare degli anelli concentrici, secondo la soluzione tipica dell'architettura sepolcrale imperiale romana. Differisce nettamente invece la forma sferica del cenotafio dalla sviluppo della torre piranesiana, ma esistono almeno altri due progetti (tra cui il *cenotafio di un guerriero* del 1780) nei quali Boullée ha utilizzato una forma conica (oltre al disegno di una *Torre a spirale*) che rimandano in qualche modo alla tradizione orientale, la stessa a cui Piranesi – come abbiamo visto in precedenza - si è rivolto per ricostruire il mausoleo di Adriano. Dalle sezioni di tutti i cenotafi ideati dal francese si scorge però la volontà di attribuire un 'carattere' specifico

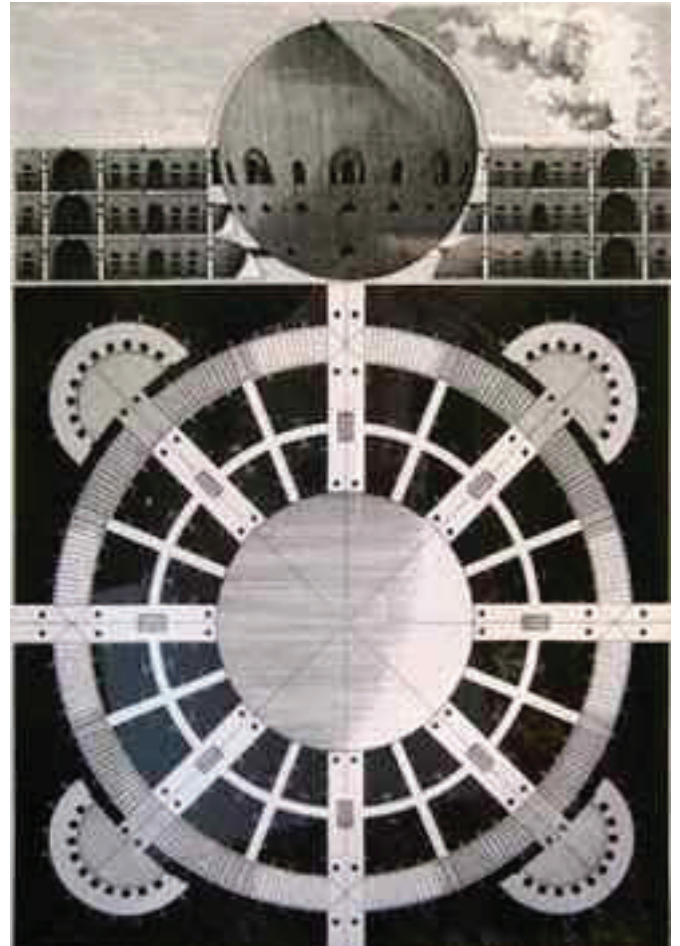
ai monumenti funebri, attraverso l'impiego contrastante di «proporzioni basse e calanti nella terra». <sup>18</sup>

Anche Ledoux, come Boullée, aveva immaginato l'ambiente principale del *Cimitero della città di Chaux* come fosse un immenso spazio sferico totalmente cavo (fig. 179), ma in questa circostanza l'analogia con l'opera piranesiana, più che nello sviluppo volumetrico della fabbrica, trova conferma nella disposizione planimetrica del progetto. La pianta del cimitero di Chaux si connota infatti come una variazione del modello palladiano della *Rotonda* (fig. 147), influenzato però dalla mediazione piranesiana del *Porticus Neronianae* (microsistema 26, fig. 112 e 146). A differenza della pianta dei *Bagni pubblici* progettati per la stessa città di Chaux, <sup>19</sup> ancora legata all'impianto della villa vicentina, l'edificio sepolcrale collettivo rappresenta già ad un superamento del modello originario, poiché tende - come il portico del Campo Marzio - ad evidenziare gli assi diagonali della composizione piuttosto che quelli normali, attraverso l'uso di

percorsi obliqui e mediante l'introduzione di quattro ambienti semicircolari posti all'estremità e simili per conformazione (ma in posizione inversa) agli *Atrio* della "fabbrica" piranesiana (cfr. figg. 179 e 145-146).

È questo un esempio eloquente che può aiutarci a spiegare quanto ha sostenuto Serge Conrad a proposito di Ledoux.<sup>20</sup> Se il riferimento principale per le opere costruite dal francese è stato Palladio e non Piranesi, è anche vero che l'utopismo del veneziano deve essere stato comunque determinante per la formazione del suo pensiero progettuale nella composizione dei progetti immaginari, ma non solo.<sup>21</sup> Lo dimostrano alcuni impianti planimetrici ideati dall'architetto francese per le *Barriere* della città di Parigi, concepiti come 'variazioni formali' di alcuni temi sviluppati dall'italiano nella planimetria del *Campo Marzio*.<sup>22</sup> Si confronti a proposito la pianta della *barriera di Pantin* con la schema geometrico del *Sepulcrum Agrippae* o del *Dieta* nell'area degli *Horti Agrippinae*. Non deve meravigliarci il fatto che gli schemi compositivi adoperati da questi architetti rivoluzionari - e riscontrati dalla storiografia nelle loro opere - siano gli stessi che l'architetto italiano ha messo in atto nella planimetria del *Campo*. Operazioni quali la 'ripetizione' (replica o giustapposizione di elementi), l' 'antitesi' (opposizione dimensionale e di forme, compensazione di pesi, interpenetrazione) o le 'rispondenze multiple' (ripetizione e antitesi insieme),<sup>24</sup> sono infatti procedimenti analoghi a quei principi compositivi da noi stessi individuati nel capitolo precedente.

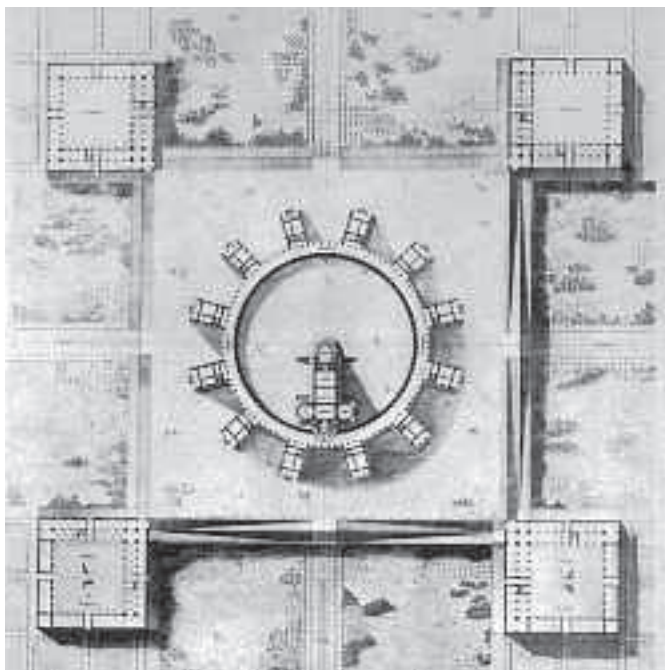
Ancora più espliciti infine i riferimenti al simbolismo fallico del *Bustum Caesaris Augusti* dell'*Incognografia* piranesiana (figg. 166-167), che Ledoux ripropone nei noti disegni dell'*Oikema* e della *Maison du palsir* (fig. 180),<sup>25</sup> con intenti prettamente speculativi. Come nelle incisioni dell'artista veneziano, l'architettura - per il francese - non poteva essere intesa semplicemente come arte del costruire, come mera operazione tettonica, doveva porsi piuttosto come l'esito di una "costruzione intellettuale", come il risultato di una *produzione dello spirito*. Nonostante, nemmeno gli stessi Boullée e Ledoux volessero ammetterlo,<sup>26</sup> sarà proprio la strada tracciata da Piranesi verso una 'composizione geroglifica' e 'iconologica' (soprattutto neo-egizia), che condurrà i due architetti francesi alla ricerca del valore simbolico nella progettazione, e che permetterà loro di definire quell'*architettura* che sarà poi detta "parlante". Il carattere



179/ Ledoux - Cimitero della città di Chaux

irreale e gigantesco delle composizioni utopiste - denunciando la propria impossibilità di esecuzione pratica - rappresentava non a caso una sorta di rifiuto deliberato dell'atto di costruire.<sup>27</sup>

Del tutto diversa la storia delle influenze piranesiane in Italia. Nella figura di Giuseppe Valadier, Emile Kaufmann<sup>28</sup> ha visto il «seguace» diretto di Piranesi, il primo, secondo lo storico austriaco, a condividere la stessa volontà del maestro veneziano di trovare un *nuovo ordine* con cui disporre gli elementi della composizione, un nuovo ideale svincolato dalle rigide restrizioni stabilite dal principio di armonia e dalla subordinazione delle parti al tutto, e basato semmai sulla loro libera associazione e sul contrasto.



180/ Ledoux - Maison du Plaisir

Il confronto tra i due architetti è fondato principalmente sulla base di alcune affinità esistenti tra le vedute piranesiane e diverse fantasie architettoniche attribuite a Valadier, dove è possibile notare una influenza evidente nella scelta dei motivi architettonici, nella disposizione degli elementi, nell'ecllettismo stilistico, nonché nelle tecniche di rappresentazione grafica, che in altre circostanze sono state paragonate a quella di Piranesi anche per quanto riguarda le modalità di esecuzione di alcuni disegni inerenti l'arte minore.<sup>29</sup> Sempre del Valadier sarebbe tra l'altro il progetto di sistemazione per un parco pubblico nella zona settentrionale del Tevere, organizzato secondo le indicazioni suggerite implicitamente da Piranesi per la stessa area, nella "ricostruzione" della planimetria del *Campo Marzio*.<sup>30</sup>

Di recente poi è stata analizzata l'influenza che l'ecllettismo piranesiano ha esercitato in Italia sullo *storicismo* ottocentesco, sul modernismo e sulla retorica fascista, intenta a strumentalizzare l'idea di romanità coltivata dal maestro veneziano.<sup>31</sup>

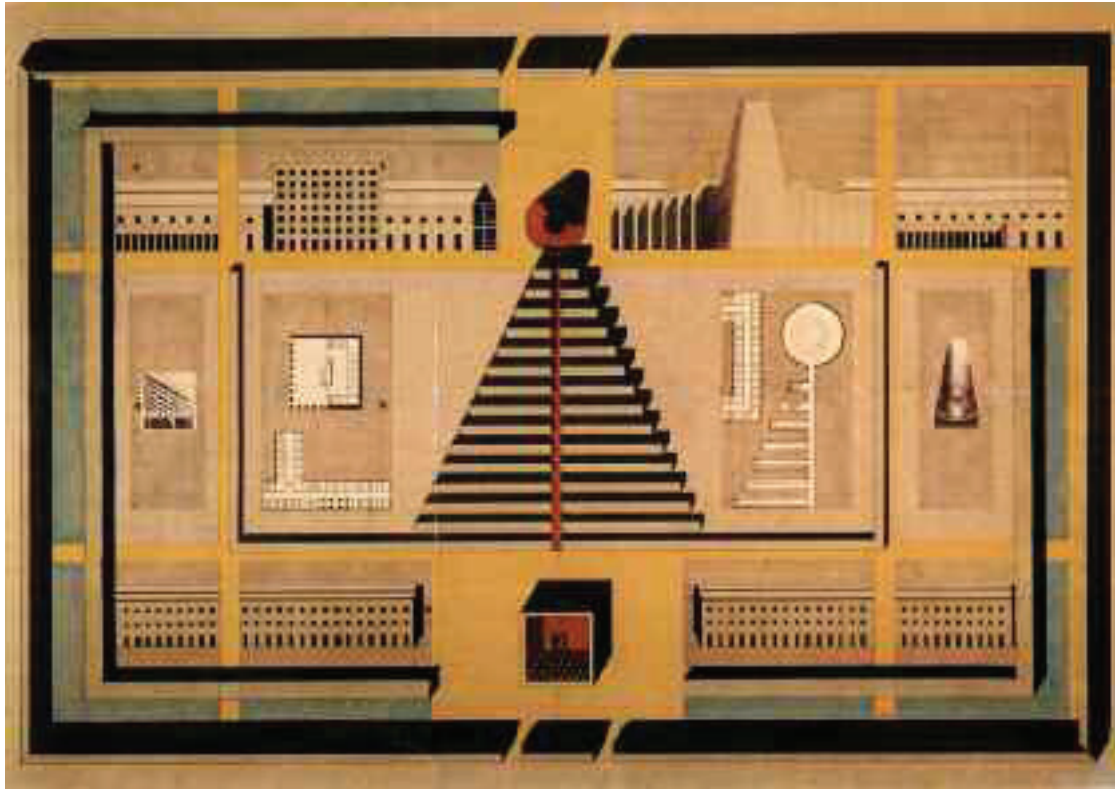
Meno indagati, quando non del tutto trascurati (se si eccettuano alcuni contributi intenti ad evidenziare il carattere at-

tuale<sup>32</sup> dell'architetto veneziano), i rapporti che l'opera di Piranesi stabilisce implicitamente con la modernità e con certi aspetti dell'architettura contemporanea.

Offuscata dagli esiti ottocenteschi dell'ecllettismo storicistico, la poetica piranesiana si pone a nostro avviso come una *premessa* necessaria alla modernità, connotandosi - come aveva fatto già a suo tempo con il rigorismo - come un'alternativa valida contro l'antistoricismo imposto dal razionalismo, ovvero come una soluzione possibile alla quale alcuni esponenti del *post-modernismo*<sup>33</sup> o del *neo-razionalismo* (anche detto *nuovo classicismo*) hanno potuto guardare.

In questo senso, il principale riferimento all'*Icnografia del Campo Marzio* è rappresentato dal progetto di Aldo Rossi per l'ampliamento del *cimitero di San Cataldo* a Modena.<sup>34</sup> Un progetto che, seppur realizzato solo parzialmente (tra il 1971 e il 1978), costituisce comunque la prova concreta che la strada 'iconologica' indicata da Piranesi (e seguita dagli architetti illuministi francesi), avrebbe potuto superare il proprio carattere esclusivo di utopia per divenire reale. Il disegno complessivo del cimitero rossiano deriva infatti dalla sistemazione piranesiana dell'area sepolcrale del *Bustum Hadriani* (fig. 134) immaginata da Piranesi per la zona del Campo Vaticano.<sup>35</sup> Del disegno settecentesco, l'ampliamento del cimitero di Modena riprende innanzitutto l'idea di 'recinto', un confine che nella prima versione del progetto appare concluso (fig. 181), come il recinto del preesistente cimitero neoclassico del Costa, ma che in una seconda fase, e poi in quella costruttiva, si riscopre 'incompiuto' e 'aperto',<sup>36</sup> come lo è del resto il limite dell'impianto adrianeo nella composizione piranesiana. Al circuito dell'*Euripus* ed alle stecche perimetrali dei *Sepulchra Libertorum et Servorum*, Rossi sceglie di sostituire gli edifici perimetrali porticati contenenti i colombari disposti su più piani. Come nell'area sepolcrale di Adriano, l'accesso al cimitero avviene per mezzo di un ingresso monumentale, paragonabile, per posizione, alla *Porta Aurelia* nel *Porticus Hadriani* (vera e propria struttura di entrata al complesso di Adriano posta in prossimità del *Pons Aelius* al di là del Tevere), e piuttosto simile per conformazione ai quattro archi trionfali posti in corrispondenza degli ampliamenti regolari della area sacra, definiti quest'ultimi per mezzo del canale d'acqua perimetrale. Ciò che tuttavia accomuna più di ogni altro aspetto i due progetti è l'analoga disposizione planimetrica degli ele-





181/A. Rossi - Cimitero di Modena – il gioco dell’oca impianto planimetrico del cimitero p. 57 vol. A

menti principali della composizione lungo un asse di simmetria centrale, nonché la loro configurazione planimetrica. Confrontando infatti l’impianto dei due complessi cimiteriali (cfr. figg. 134-182) si nota chiaramente come la pianta del *Sacrario* disegnata da Aldo Rossi riproduca il basamento quadrato del *Sepulcrum Hadriani*, mentre quella circolare contenente la *Fossa Comune* sia scaturita dalla conformazione della *Basilica*. Ma soprattutto, si comprende come la figura antropomorfica del *Clitaporticus ab Hadriano Dis Manibus Dicatae*, la parte centrale del “Busto” di Adriano, abbia determinato la pianta triangolare che definisce il complesso degli *ossari* del cimitero modenese, volutamente strutturata in modo da richiamare alla mente la «forma analogica della colonna vertebrale, o comunque una conformazione osteologica».<sup>37</sup> L’accostamento tra la ‘veduta ricostruttiva’ dell’area di Adriano presentata da Piranesi nel secondo *Frontespizio* del *Campo Marzio* (fig. 73), e i dise-

gni ad acquarello raffiguranti il progetto del cimitero di Modena (fig. 182), permette invece di valutare meglio le variazioni stereometriche introdotte da Aldo Rossi rispetto al modello originario. Dalla veduta rossiana si apprende quanto era possibile intuire in planimetria attraverso l’uso delle ombre del planivolumetrico. Il volume del *Sacrario* si sviluppa in altezza come un cubo vuoto, un’«opera incompiuta e abbandonata, [...] analogica alla morte», un vero e proprio «monumento collettivo» (un sacrario dei morti in guerra),<sup>38</sup> privato simbolicamente al suo interno del sepolcro imperiale, che nella fonte di partenza era posto piuttosto in posizione centrale. Il volume conico, che nella ricostruzione piranesiana definiva l’alzato del mausoleo di Adriano, non a caso è impiegato adesso per strutturare «il monumento più alto» costruito dalla città «ai resti dei morti abbandonati».<sup>39</sup> In questo corpo architettonico, non vi è più spazio per l’ornamento o qualsiasi altra partizione architettonica.<sup>40</sup>



182/A. Rossi - Cimitero di Modena – disegno ad acquarello

Rossi, analogamente a Boullée (e attraverso le parole del francese), immaginava il suo cenotafio come un «monumento composto da una superficie nuda e spoglia, da una materia opaca, del tutto priva di dettagli e in cui la decorazione è formata da un quadro di ombre ancor più fosche». <sup>40</sup> Ad esaltare la verticalità del cono che sovrasta la *fossa comune*, contribuisce la successione dei parallelepipedi contenenti gli *ossari*, organizzati secondo un andamento crescente, tale da descrivere una sezione triangolare come la pianta.

L'immagine che fornisce l'architetto milanese della sua opera - stando alle sue parole - sarebbe scaturita dai «primi cimiteri», dalla loro «indeterminatezza tipologica», generata dall'«intrecciarsi di tipologie diverse». <sup>41</sup> Un aspetto questo, che coincide con quanto detto a proposito dei processi di 'ibridazione' utilizzati dal veneziano per definire la plani-

metria del complesso adrianeo. Tuttavia, è il valore iconico dell'impianto a prevalere sulle altre componenti strutturanti il progetto. Come aveva già fatto Piranesi per la composizione di un *Camino* nelle tavole delle *Diverse Maniere* (fig. 137), Rossi utilizzerà lo schema planimetrico del cimitero di Modena per disegnare il decoro di un *tappeto* di produzione artigianale (fig. 183). Questa iconologia sarà presente inoltre anche negli studi grafici sulla città, nella definizione della *geometria della memoria*, <sup>42</sup> fino alla stessa tavola della *Città Analoga*, dove figura tra l'altro un frammento dell'*Iconografia* piranesiana, riprodotto come fosse un nuovo pezzo della *Forma Urbis*. <sup>43</sup> A riprova che non vi è dubbio sul fatto che il pensiero piranesiano abbia in qualche modo influenzato la teoria di Aldo Rossi sulla città. <sup>44</sup>

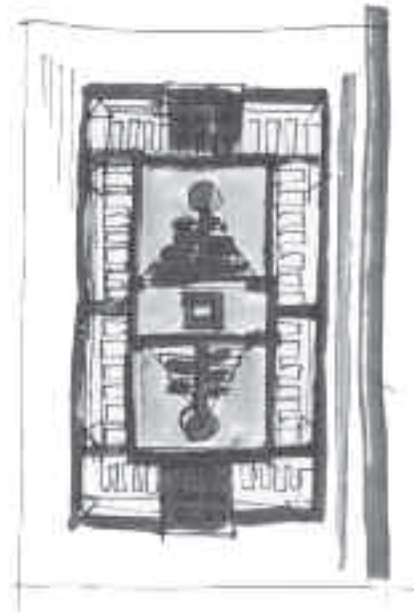
Sempre a Piranesi va ricondotto il gusto rossiano per la 'citazione', una operazione che l'incisore settecentesco adoperava proprio nella definizione dell'alzato della *Basilica* all'interno del *Bustum Hadriani*, immaginata come fosse una base di colonna con sopra un rocchio (fig. 73), e che similmente Rossi utilizza - in maniera "distillata" - all'angolo di un edificio residenziale (fig. 184), <sup>45</sup> realizzato a Berlino in prossimità dell'intersezione tra la Kochstraße e la Wilhelmstraße.

Un altro esempio importante nel quadro delle influenze piranesiane sull'architettura contemporanea è rappresentato dal pensiero e dall'opera dell'architetto giapponese Arata Isozaki. Come Piranesi, Isozaki sente la necessità di «criticare il sistema utilizzandone il vocabolario», per quanto paradossalmente nel suo caso «si trattava di liberarsi dalla oppressione del linguaggio definito dalla tradizione moderna», più che da quella classica: «... avevo studiato l'architettura moderna assorbendone il metodo e mi trovavo di fronte al problema, virtualmente senza soluzione, di attuare la *dissoluzione* di quel sistema *mediante un linguaggio che ne era permeato*. Questo linguaggio mi costringeva in un circolo vizioso». <sup>46</sup> Un circolo vizioso che in Piranesi aveva innescato il desiderio di rinnovazione e che lo aveva indotto a dar vita a quello sfogo compositivo rappresentato dall'*Iconografia* del *Campo Marzio*.

Fin dal primo periodo di collaborazione all'interno dello studio Tange, Isozaki tenta ostinatamente di sviluppare una posizione personale come alternativa al pensiero del maestro, maturando la propria definizione negativa dei concetti di *spazio*, *tempo*, *architettura* e *città* - intesi rispettivamente

come *oscurità, fine e rovina* - secondo una concezione diametralmente opposta a quelle comunemente condivisa, che li descrive piuttosto come *trasparenza, progresso e costruzione*. Forse influenzato dal pensiero orientale, l'architetto giapponese concepisce il tempo non più in maniera assoluta, come «una sequenza che passa dal passato al futuro eternamente», semmai come una entità relativa, una prospettiva che gli consente di attribuire una grande importanza al valore di storia in termini operativi: «il progetto – scrive Isozaki – può avere direzioni diverse che tornano verso il passato secondo una visione non omogenea».<sup>47</sup>

La necessità di liberarsi «dai modi del giudizio estetico derivati dalla formazione modernista e di superare il sistema compositivo tratto dalla tradizione funzionalista», spinge Isozaki a intraprendere «un vero e proprio cammino a ritroso verso i modelli compositivi della prima architettura moderna», cercando di «scavare a fondo nelle premesse del linguaggio modernista per provocarne la crisi».<sup>48</sup> Cominciano così, intorno agli anni settanta, gli espliciti riferimenti agli architetti rivoluzionari (verso i quali il giapponese dichiara di avvertire una grande attrazione sin da quando era studente),<sup>49</sup> che portano Isozaki ad impiegare nei suoi progetti l'uso di forme geometriche elementari e di solidi platonici, ma che più in generale lo spingono ad adottare quell'atteggiamento illuministico verso la questione della *trasformazione* della figure regolari e della loro aggregazione, secondo un processo che tende ad isolare gli elementi architettonici per poi inventare un meccanismo in grado di restituire loro un nuovo significato nell'insieme. Sebbene la storiografia abbia individuato nelle figure di Ledoux e Boullée, i principali riferimenti a cui Isozaki sembra riferirsi esplicitamente per la definizione dei suoi progetti (per i quali si è parlato non a caso di «architettura parlante»),<sup>50</sup> è sempre più evidente l'influenza che il pensiero di Piranesi ha esercitato sulla formazione teorica e sull'opera dell'architetto giapponese. Il *cammino a ritroso* imboccato all'interno della Storia in cerca delle *premesse* del linguaggio moderno, inducono Isozaki a guardare con ammirazione quei modelli di partenza verso cui i suoi stessi maestri illuministi hanno potuto guardare, conducendolo proprio alle complesse invenzioni piranesiane e all'archetipo di Villa Adriana, «un bellissimo esempio, dove la composizione di elementi tra loro diversi realizza armonicamente una nuova unità».<sup>51</sup> L'elaborazione del concetto isozakiano di 'maniera' permette all'architetto



183/ A. Rossi - tappeto di produzione artigianale con la raffigurazione iconografica dell'impianto planimetrico del Cimitero di Modena



184/ A. Rossi - edificio residenziale realizzato a Berlino





185/ Isozaki - veduta del Centro civico di Tsukuba già in stato di rovina

giapponese di attingere liberamente alla sintassi derivata dalla storia dell'architettura, soprattutto quella occidentale. In un'ottica più generale la 'citazione', diviene così una tecnica che consente di estrapolare dal contesto di un'opera del passato un elemento da riutilizzare in vista di un nuovo significato», un'operazione compositiva che permette di dare vita a nuove metafore a partire dalla riproduzione parziale di opere esistenti o di progetti tratti - indifferentemente - da un passato remoto, quale può essere ad esempio quello di Michelangelo e di Palladio, o da uno più prossimo, rappresentato dall'autorevolezza di Le Corbusier o di Mies van der Rohe.<sup>52</sup> Similmente all'ecclettismo piranesiano del *Campo Marzio*, l'architettura immaginata da Isozaki è il frutto di un processo creativo da egli stesso ironicamente definito 'ecclettismo schizofrenico', un modo di concepire la composizione come il risultato dell'accostamento di fonti eterogenee sovrapposte in maniera frammentaria e discontinua.

L'esempio più noto è il progetto per il *Centro civico di Tsukuba* realizzato in Giappone tra il 1979 e il 1983, dove la Piazza del Campidoglio a Roma è impiegata senza inibizioni come «una citazione in negativo», intenta a connotare il cuore del complesso al fine di indicare simbolicamente una nuova centralità che, di fatto, viene ironicamente negata da un giudizio critico dell'autore.<sup>53</sup> Il confronto con Piranesi non si limita però esclusivamente al riscontro delle analogie sul piano compositivo-concettuale, ma permette di trovare delle affinità anche nel campo della rappresentazione. L'immagine che Isozaki fornisce del suo complesso è infatti già quella di *rovina* (figg.185,186,187).<sup>54</sup> Certo una rovina diversa dalle «rovine modellate dal tempo della Grecia o dell'Egitto», perché vista come «il prodotto istantaneo di atti di distruzione», una distruzione improvvisa, ben presente nella mente e negli occhi del giovane Isozaki, testimone diretto della scomparsa di Hiroshima. Ma simile per certi versi all'idea piranesiana di perdita, di vuoto irreversibile, una



186/ Isozaki - particolare del Centro civico di Tsukuba



187/ Isozaki - particolare del Centro civico di Tsukuba già in stato di rovina

condizione mentale che inevitabilmente va contemplata in fase di progettazione.<sup>55</sup>

Come per Piranesi, il progetto per Isozaki è in primo luogo un atto conoscitivo, uno strumento attraverso il quale è possibile porre il dubbio sulla certezza del progresso, sul valore positivo del *mutamento*, un fenomeno che nel suo pensiero appare solo per metà costruttivo, configurandosi per l'altra metà come pura *distruzione*. La stessa utopia tecnologica professata dai metabolisti - di cui Isozaki subisce l'influenza senza mai aderire pienamente al movimento - era stata interpretata dal giapponese con disincanto e ironia, come dimostra il fotomontaggio eseguito per lo studio del progetto *Shinjuku* a Tokio (1960-62), in cui torri cilindriche imponenti, collegate da strutture aeree reticolari, sono accostate alle rovine di un tempio classico.<sup>56</sup>

Attraverso una profonda ricerca teorica, Isozaki è in grado di contrapporre all'utopia progressista degli anni sessanta,

una *nuova* idea di utopia, scaturita paradossalmente dalle "chimere" del passato. I modelli di partenza attraverso i quali concepire il *miraggio* di una città futura, diventano così l'isola ideale di Thomas Moore, e proprio l'*Ichnographia* piranesiana. L'occasione è suggerita dalla mostra *Kaishi/Hishi. The Mirage City. Another Utopia*, tenutasi alla Biennale di Architettura di Venezia nel 1996 (e successivamente a Tokyo nel 1997).<sup>57</sup> Un evento organizzato come un laboratorio sperimentale, una sorta di workshop di progettazione, finalizzato all'ideazione di una nuova città, *Haishi*, la capitale della nuova unione asiatica, sintesi tra l'architettura occidentale e quella orientale. Come rivela implicitamente il suo nome - traducibile nella lingua giapponese con il termine 'città sul mare' e insieme come 'miraggio' - *Haishi* è concepita come una città al contempo reale e virtuale. La sua progettazione è stata immaginata da Isozaki come un *collage* di progetti - senza un masterplan - eseguiti da cin-



188/ Isozaki - Studio preliminare per Signatures Kaishi/Hishi. *The Mirage City. Another Utopia*

quanta architetti diversi sparsi per il mondo, a ciascuno dei quali è stato affidato il compito di *trasformare* un complesso archeologico estrapolato dalla parte centrale della planimetria del *Campo Marzio* (fig. 188).<sup>58</sup>

Chi più di ogni altro, a nostro avviso, ha saputo trarre dall'opera piranesiana un lezione costante per la propria architettura è Louis Isadore Kahn. Un architetto che non aderì mai pienamente all'estetica dominante dell'International Style, cercando piuttosto di trovare una nuova direzione per l'architettura moderna a partire dalla grandezza del passato. Certamente, un ruolo importante per la determinazione del suo pensiero deve essere attribuito all'esperienza formativa presso la Scuola di architettura dell'Università di Pennsylvania, dove Kahn ebbe modo di apprendere il metodo compositivo Beaux-Art grazie all'insegnamento di Paul Cret, architetto francese che aveva studiato sui testi di Julien Guadet.<sup>59</sup> Tuttavia - come è noto - sarà solo dopo il suo soggiorno a Roma negli anni 1950-51, in qualità di 'architetto in residence' presso l'Accademia Americana, che Kahn svilupperà un nuovo modo di concepire il proprio linguaggio architettonico, totalmente svincolato dalle implicazioni funzionaliste del movimento moderno, sempre più proteso alla

ricerca del significato simbolico dell'architettura e interessato alla formulazione di una nuova ideologia che fosse in grado di garantire l'idea di 'monumentalità', per certi versi antitetica all'estetica moderna.<sup>60</sup> Questa esperienza diretta a contatto con le rovine deve aver lasciato un segno indelebile nella sua mente, ed una suggestione talmente intensa da spingerlo a vedere l'architettura italiana come «la fonte dell'ispirazione per il lavoro del futuro»: «La storia - scriverà Kahn - è ciò che rivela la natura dell'uomo. Ciò che è sempre stato. Ciò che fu è sempre stato. Ciò che sarà è sempre stato [...]. Le circostanze non possono essere le medesime ma il valore è il *distillato*, dalle circostanze e dalla natura dell'uomo».<sup>61</sup>

Ancora una volta lo sguardo verso il passato - soprattutto quello romano - avrebbe prodotto novità: nel giro di dieci anni, l'architetto statunitense passò da una posizione marginale nel quadro dell'architettura moderna, all'assunzione di un ruolo decisamente centrale.<sup>62</sup>

Quale fosse il debito contratto da Kahn nei confronti del maestro veneziano è rivelato dal confronto tra diverse opere eseguite dopo il suo viaggio in Europa, e alcuni impianti planimetrici rappresentati nell'*Incografia del Campo Marzio*. Un'opera che Kahn con buone probabilità ebbe modo di studiare durante il suo soggiorno romano.

L'esempio più eloquente è rappresentato ancora dal complesso piranesiano del *Porticus Neronianae* (fig. 145), un impianto assunto come modello di riferimento in almeno due circostanze: il primo progetto per la *Unitarian Church di Rochester* (fig. 189), a New York, ideato verso la fine degli anni cinquanta, e l'edificio per la *sede del governo di Dacca* in Bangladesh, progettato e realizzato tra il 1962 e il 1974 (fig. 190).

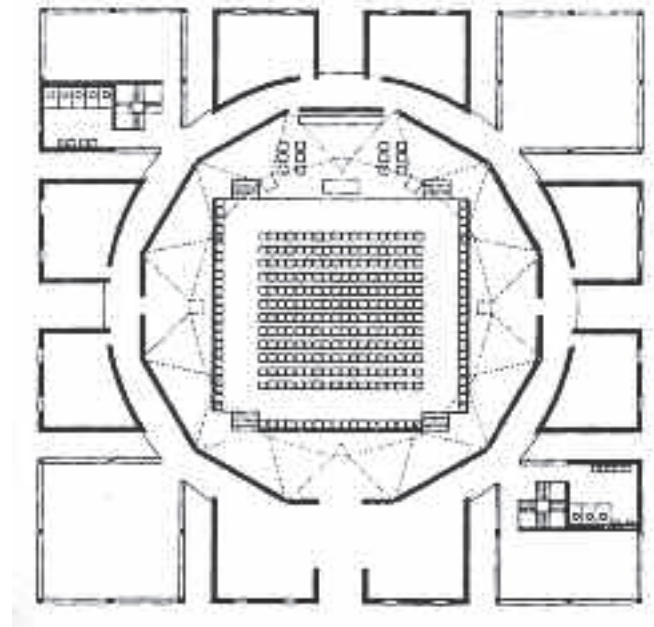
Nel primo caso,<sup>63</sup> la trascrizione del disegno originario si connota come un'ulteriore riproduzione dello schema cruciforme di matrice palladiana, influenzato anche in questa circostanza dalla predilezione piranesiana per la 'diagonale'. Kahn si limita infatti a sostituire le figure lenticolari con quattro ambienti quadrati (di dimensioni maggiori rispetto alle aule ricavate sui bracci della croce), mantenendo comunque la disposizione originale degli *Atrio* nel punto di contatto tra gli assi diagonali e il *clitaporticus*. Un elemento quest'ultimo che viene riproposto e immaginato adesso come un corridoio circolare di collegamento che ciruisce la sala per le riunioni ed un altro deambulatorio, entrambi



contenuti all'interno di una figura dodecagonale.

La pianta scelta per il Palazzo del Governo di Dacca<sup>64</sup> può essere interpretata piuttosto come una rivisitazione più complessa dello stesso riferimento, arricchito mediante l'applicazione di altri principi compositivi, riconducibili ancora alla lezione del *Campo Marzio*. Se da una parte infatti l'impianto kahniano ribadisce lo schema geometrico del *Porticus neroniana*, configurandosi come una nuova variazione del 'tema del quadrato' e dei relativi poligoni dai lati multipli - quali l'ottagono e l'esadecagone, adoperati qui per descrivere la spazialità interna della sala dell'assemblea e dei percorsi perimetrali - dall'altra, la composizione tende a svincolarsi dalla rigida simmetria della pianta di Rochester, attraverso l'uso di improvvise asimmetrie, garantite da singole eccezioni nella configurazione delle parti componenti che minano puntualmente alla simmetria dell'impianto generale, secondo quel principio compositivo riscontrato in diverse occasioni nelle planimetrie del Campo Marzio ed in particolare nel complesso degli *Horti Lucilliani*. Un concetto che appare confermato oltremodo dall'uso 'piranesiano' di un grande specchio d'acqua, un vero e proprio lago artificiale inserito per necessità contingenti alla caratteristiche del sito, ma impiegato per accrescere l'idea di *monumentalità* per mezzo di 'false simmetrie' orizzontali che generano *riflessioni* della fabbrica sempre diverse (fig. 191). Le analogie non si fermano dunque esclusivamente nel disegno della pianta. Le modalità con cui Kahn ha immaginato la spazialità e l'alzato del Palazzo parlamentare, attraverso un gioco sequenziale di aperture circolari nei prospetti interni ed esterni della struttura (fig. 192), rimandano ad altre incisioni piranesiane, ed in particolare all'indeterminata serialità delle enormi bucaure circolari riprodotte nella tavola IX delle *Carceri*, e insieme alla complessità tecnica dei ponti romani magistralmente rappresentata da Piranesi nello spaccato del *Pons Fabricius* nella raccolta delle *Antichità*.

Le affinità sul piano compositivo continuano anche nei lavori più complessi, come dimostra la versione finale del progetto per il *Convento delle suore domenicane a Media*,<sup>65</sup> sviluppata da Kahn tra il 1965 ed il 1968. L'esito di un lungo processo progettuale basato sostanzialmente su quelle leggi della topologia che hanno determinato l'applicazione dei criteri di 'giacitura', 'connessione', 'sovrapposizione' e 'contenimento' reciproco dei singoli elementi, e che fanno riferimento al principio della *paratassi*. Una tecnica proget-

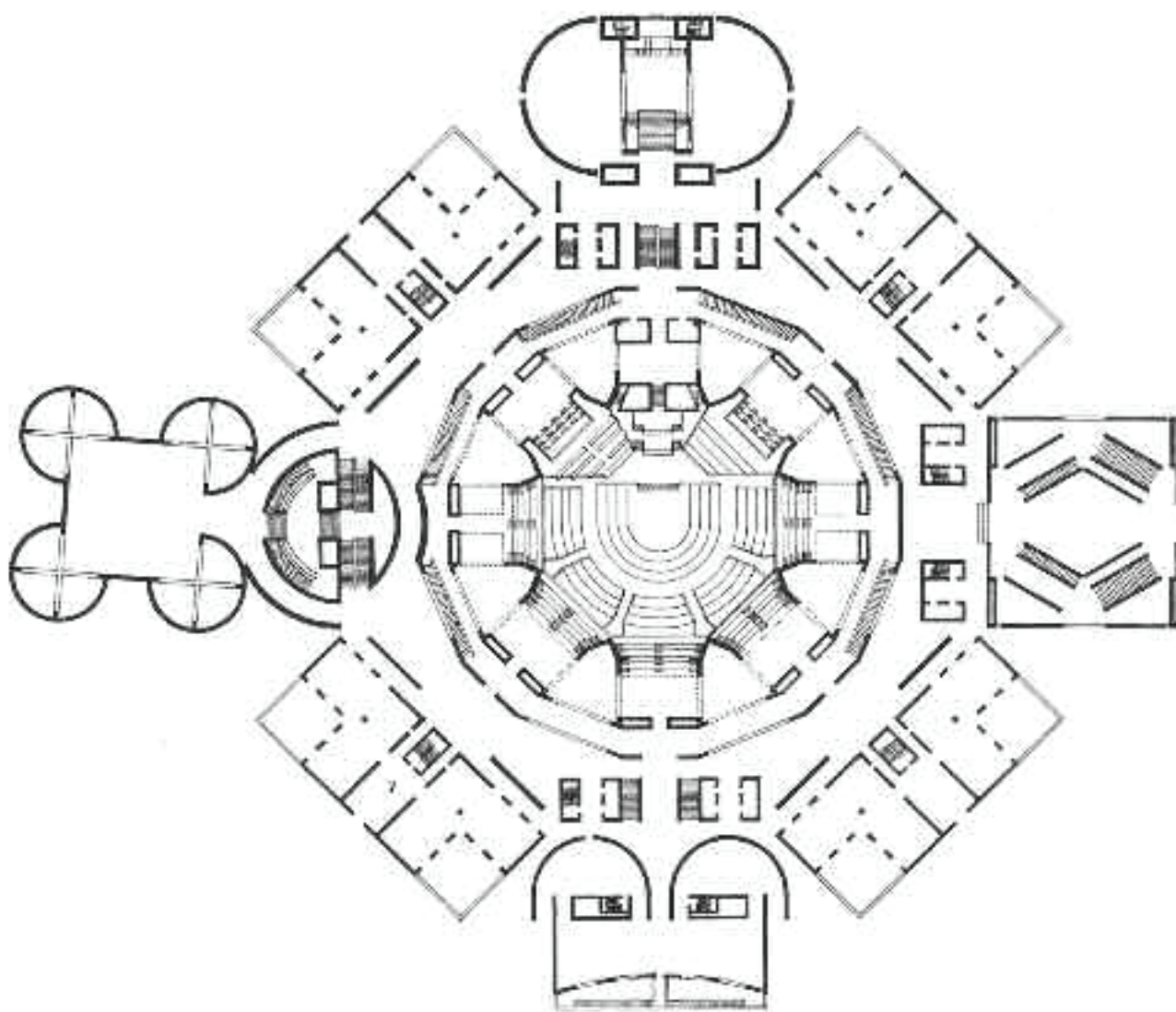


189/ Kahn, pianta del primo progetto per la Unitarian Church di Rochester, a New York

tuale che Kahn dovette apprendere direttamente dall'architettura romana antica, in particolare quella imperiale della Villa Adriana,<sup>66</sup> ma che senza dubbio ebbe modo di riscontrare negli innumerevoli impianti planimetrici dell'*Iconografia del Campo Marzio*.<sup>67</sup>

Kahn, comunque non fu il solo ad applicare la composizione 'paratattica'. I riferimenti al disegno del Convento domenicano e all'architettura adrianea sono tanti e diversi tra loro. Basti, in questa sede, considerare il progetto di Stirling e Wilford per il *Centro della Scienza di Berlino*,<sup>68</sup> una composizione che da una parte propone nell'impianto planimetrico un scontro casuale di varie tipologie architettoniche quali il castello, la cattedrale, l'odeon e una torre esagonale, dall'altra tende a negare il concetto stesso di tipologia per mezzo di una monotona definizione delle facciate, che riproducono indistintamente le finestre dell'edificio ottocentesco originario a cui i nuovi edifici si addossano.

L'ostinata ricerca - di matrice piranesiana - di un equilibrio possibile tra l'*ordine* della geometria con cui si definisce la forma dei singoli elementi e il *disordine* della disposizione



190/ Kahn, pianta dell'edificio per la sede del governo di Dacca in Bangladesh

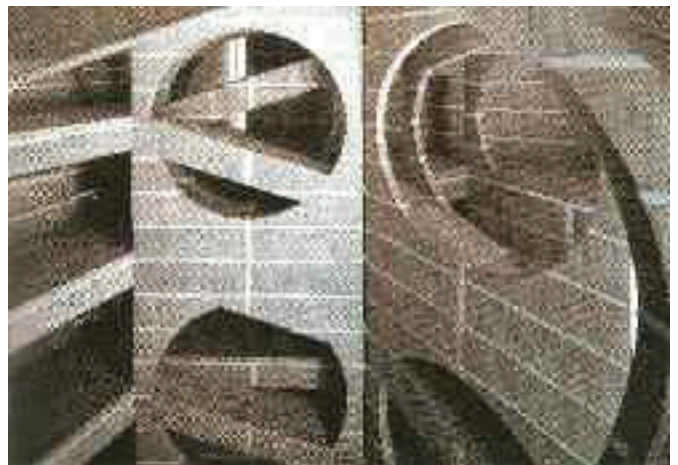
degli stessi elementi nel complesso, già riscontrata nell'impianto conventuale kahniano, è alla base del recentissimo progetto di Massimo Carmassi per il concorso ad inviti M9 - *Nuovo polo culturale a Venezia-Mestre* promosso nel 2010 dalla Fondazione di Venezia (figg. 193-194).

Sebbene nel nuovo progetto sia del tutto scomparsa la complessità geometrica delle fabbriche del Campo Marzio, è comunque evidente la volontà dell'architetto pisano di rifarsi al medesimo principio di *entropia*. Similmente all'*Icnografia*, la casualità degli episodi architettonici è interrotta così bruscamente da un confine regolare concluso che limita il libero movimento degli elementi nello spazio. Come nei progetti di Kahn, l'attenzione è posta in ugual misura ai *pieni*, che alla concezione del *vuoto*, secondo «un'organizzazione studiata per ottenere complessi e suggestivi spazi interstiziali». <sup>69</sup> Le 'contaminazioni' tra i progetti però non si arrestano alle scelte materiche e formali, che rimandano ancora alla tradizione architettonica romana, continuando a sussistere in altri echi compositivi. Il desiderio comune di raggiungere l'idea di 'monumentalità' è espresso anche in questa circostanza attraverso la purezza stereometrica dei singoli elementi (parallelepipedi e cilindri), per mezzo degli effetti chiaroscurali sulle superfici, nonché mediante l'inserimento di grandi specchi d'acqua, introdotti al fine di amplificare la verticalità delle torri.

Decisamente diversa è l'interpretazione dell'opera piranesiana elaborata nel pensiero teorico e nei progetti di Francesco Venezia, un architetto sensibile alla 'lezione romana' formulata dal veneziano, ma del tutto estraneo agli aspetti visionari, utopici e negativi della sua opera. <sup>70</sup> Ciò che accomuna infatti Venezia a Piranesi è piuttosto la capacità di *comporre* con il Tempo, <sup>71</sup> la consapevolezza del valore poetico e secretorio della *rovina*, che viene concepita ancora come un monito. Il frammento può essere visto allora come un vero e proprio elemento materiale con cui progettare un nuovo edificio attraverso un'operazione di 'montaggio' - è il caso del *Museo di Gibellina* - <sup>72</sup> oppure come un riferimento teorico estrapolato idealmente dal corso della Storia e reimpiegato in un nuovo progetto per dare risposta a soluzioni compositive sempre diverse da quelle originali. Agli occhi dell'architetto napoletano assumono così un'importanza primaria quella «serie di disegni e di incisioni dedicate all'antichità romane, in particolare al mondo non dell'architettura portata ma di ciò che porta l'architettura», ossia tutti



191/ Kahn, veduta esterna dell'edificio per la sede del governo di Dacca in Bangladesh



192/ Kahn, veduta interna dell'edificio per la sede del governo di Dacca in Bangladesh





193/ Massimo Carmassi pianta del progetto per il concorso ad inviti M9 - Nuovo polo culturale a Venezia-Mestre



194/ Massimo Carmassi vista tridimensionale del progetto per il concorso ad inviti M9 - Nuovo polo culturale a Venezia-Mestre

quei lavori grafici in cui Piranesi «omette completamente l'architettura della parte superiore e dedica tutta la sua attenzione alla presenza dell'architettura delle fondazioni», che sono poi «un elemento senza tempo». <sup>73</sup> Da qui deriva ad esempio l'idea adottata per il progetto della *Stadthalle a Regensburg* del 1987, la principale occasione in cui Venezia ha potuto concentrare il suo interesse più alle costruzioni della struttura, che all'edificio stesso. Il riferimento al nucleo antico di Ratisbona - la città romana di *Castra Regina* - permette all'architetto di utilizzare, per lo zoccolo di questo «salone di città», lo stesso principio costruttivo impiegato nel basamento della *Domus Aurea*, consistente in una serie di fitti muri paralleli raccordati da volte che creano piani artificiali (fig. 195).<sup>74</sup> Un espediente adoperato per consentire di ovviare il problema dei periodici straripamenti del Danubio, ma che è in grado tra l'altro di generare il sorprendente «spettacolo di una cisterna romana». <sup>75</sup> Una soluzione che oltretutto rimanda alla mente la 'monumentalità' delle natio immaginate da Piranesi lungo il corso del Tevere nella planimetria del Campo Marzio (fig. 43).

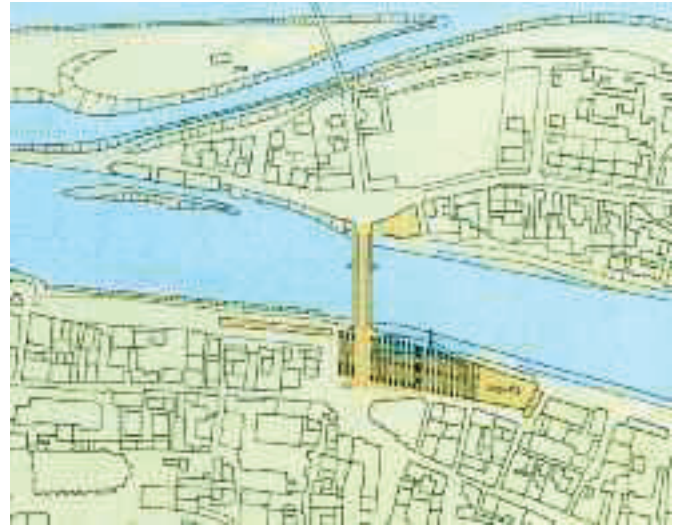
Se dalle rovine può dunque scaturire una nuova vita, l'architettura sepolcrale diventa allora il modello principale a cui riferirsi. Non più per il progetto di altri monumenti funebri (come in Boullée e Ledoux) o di strutture cimiteriali (come in Rossi), bensì per la creazione di luoghi destinati ad ospitare attività che riguardano l'esistenza e non l'assenza della vita. Vi sono infatti almeno due esempi in cui Venezia sceglie di riprendere la tipologia architettonica del mausoleo di Augusto come soluzione ai suoi progetti: il *Pallazetto dello Sport* nell'area del viale dei Giochi del Mediterraneo a Napoli, del 2007-08 (figg. 196-197) e la *Piazza Abbazia* a Corato in Puglia, del 2009 (fig. 198). Due progetti che sfruttano entrambi il sistema costruttivo della *concameratio* tipico del sepolcro imperiale, ma con modalità e finalità differenti. Se nel primo caso infatti le strutture murarie concentriche, servono a creare un circuito perimetrale di collegamento tra le varie parti della struttura sportiva e a garantire un anello di luce all'interno del complesso,<sup>76</sup> nella piazza-teatro di Corato, il doppio muro è impiegato per creare una cornice con giardino al fine di generare un luogo di filtro, una pausa alberata, tra il caos degli edifici all'esterno della piazza e l'ordine geometrico della figura circolare con cui è immaginata la spazialità della piazza stessa.<sup>77</sup>

Un capitolo a parte meriterebbe l'analisi delle relazioni esistenti tra Piranesi e i principali esponenti di quel genere di produzione artistica definita come «architettura disegnata» (o «di carta»), particolare espressione basata sul deliberato rifiuto dell'atto di costruire e insieme manifestazione di un atto di volontà – comune all'architetto veneziano - di operare a tutti i costi, anche in assenza di una committenza.<sup>78</sup> Sono questi degli atteggiamenti che tendono ad accentuare maggiormente l'aspetto intellettuale dell'architetto, che appare infatti più incline alla ricerca teorica ed alla sperimentazione grafica di ambiti fattivamente poco possibili. Il disegno diviene così il principale mezzo espressivo attraverso il quale poter comunicare una specifica idea di architettura, un'idea espressa in maniera eloquente e sintetica dalla nota affermazione di Leon Krier: «non costruisco perché sono architetto».<sup>79</sup> Un motto a cui fanno eco le parole di Franco Purini: «l'unica opera che è veramente dell'architetto – espressione autentica del suo essere al mondo e del suo volerlo cambiare - è il disegno autografo e, tra le forme di questo, lo schizzo».<sup>80</sup>

In entrambi i casi, il riferimento a Piranesi è del tutto esplicito, ponendosi gli architetti in aperta continuità con l'opera del maestro. Per Krier la principale occasione è suggerita dalla mostra «Roma interrotta» del 1978, un laboratorio sperimentale nel quale il lussemburghese ha scelto di utilizzare le vedute romane realizzate dall'incisore veneziano per presentare le soluzioni architettoniche adottate per il progetto di tre centri sociali nella Capitale.<sup>81</sup>

Purini, piuttosto, può essere considerato quasi come un erede di dell'architetto settecentesco, come dimostrano le stesse affermazioni di Gianfranco Neri riportate nella premessa al testo su Piranesi scritto di recente dall'architetto laziale: «Piranesi [è per Purini] una sorta di alter ego, di “compagno segreto” da interrogare e col quale confrontarsi in un complesso e dissimulato gioco di specchi e di fitti e inesplicabili rimandi concettuali».<sup>82</sup>

Un intimo legame - potremmo aggiungere - fondato su sostanziali analogie sia sul piano della rappresentazione che in ambito progettuale. Analogie manifestate da quell'atteggiamento proteso alla sperimentazione di un uso 'emozionale' della luce, all'affermazione e al superamento del concetto di tipologia, ma soprattutto all'incessante ricerca della 'dimensione bidimensionale' dell'architettura, un bisogno - quest'ultimo - dichiarato perfino nelle opere co-



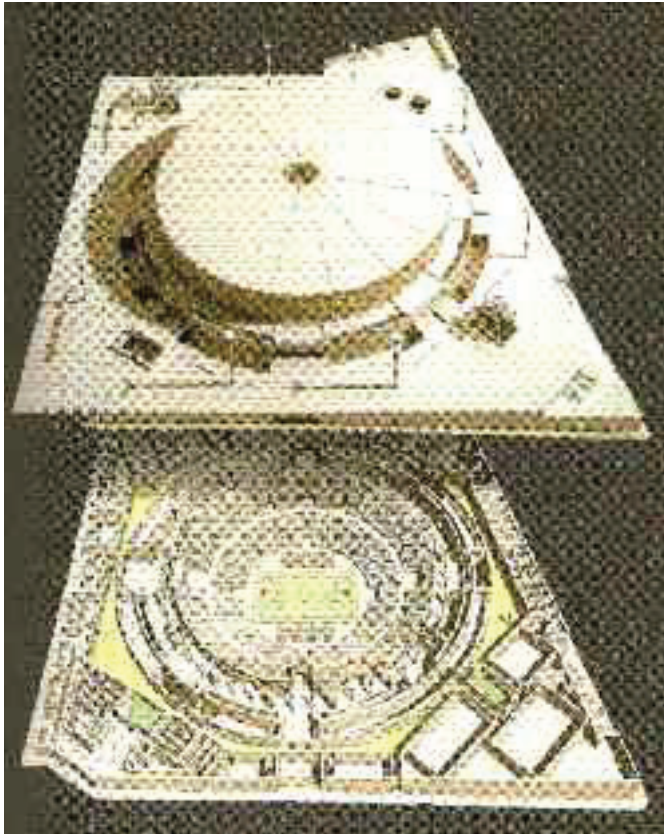
195/ Francesco Venezia - progetto della Stadthalle a Regensburg del 1987

struite.<sup>83</sup>

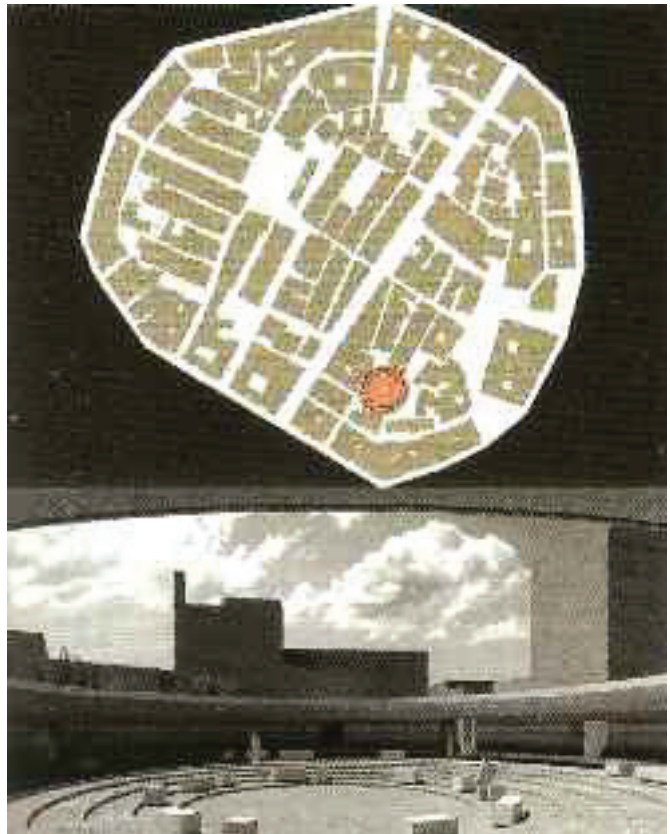
Purini, comunque, non è il solo architetto contemporaneo a scrivere su Piranesi e a risentire della sua influenza. Altri protagonisti della scena internazionale lo hanno fatto, osservando ognuno un ambito specifico della sua opera. Autori quali Micheal Graves,<sup>84</sup> Robert Venturi, Daniel Libeskind e Peter Eisenman<sup>85</sup> hanno riconosciuto l'importanza della poetica piranesiana anche per la determinazione delle direzioni assunte nel loro lavoro. Nelle opere di Eisenman, in particolare, questa influenza deve essere stata decisiva per l'ideazione di una progettazione architettonica e urbana scaturita a partire dall'individuazione di *texture* compositive, concepite come dei veri e propri strumenti attraverso i quali poter conformare sia i volumi pieni che gli spazi residuali della costruzione e ricavate a sua volta mediante un'operazione di 'sovrapposizione' di giaciture differenti, relative alle diverse maglie urbane, o a seguito di una 'sovrimpression' di elementi preesistenti nell'area di progetto. È questa infatti una lezione appresa dalla disposizione planimetrica del Campo Marzio, dove ciascun impianto è orientato secondo un asse principale di sviluppo indipendente dalla giacitura delle fabbriche limitrofe.<sup>86</sup>

Quanto divergano tra loro le posizioni teoriche assunte da ciascuno di questi architetti e quanto diversi siano i lin-





196/ Francesco Venezia - progetto per il Palazzetto dello Sport nell'area del viale dei Giochi del Mediterraneo a Napoli



198/ Francesco Venezia - progetto per la Piazza Abbazia a Corato in Puglia



197/ Francesco Venezia - progetto per la Piazza Abbazia a Corato in Puglia

guaggi espressi attraverso le loro opere è piuttosto evidente, come è noto del resto quali siano i punti di contatto e le affinità che li accomunano. Quel che invece non è stato ancora sufficientemente riconosciuto è il ruolo svolto dall'architetto settecentesco. Piranesi è infatti il *filo rosso* che tiene insieme ciascuna di queste posizioni, come un indelebile *solco inciso* nella Storia dell'architettura, la sua opera ha il valore e lo scopo di un lungo *ponte* gettato tra la fermezza del passato e l'incertezza dei nostri giorni.



**Note**

1. Il termine *piranesismo* è stato introdotto e accennato da Franco Purini in PURINI 2008, p. 49
2. FLEMING 1962, p. 144
3. Adam aveva ricevuto il massimo riconoscimento che si possa tributare ad un progettista, quello cioè di chiamare uno stile con il proprio nome. Il termine ‘Adamitico’, è stato conato infatti dal suo allievo più famoso John Soane, «ancora prima che fosse trascorso mezzo secolo dalla sua morte», RYKWERT 1984, p. 6
4. Ibidem
5. Vedi STILLMAN 1967, pp. 197-206. Per le influenze di Piranesi sui fratelli Adam, vedi inoltre WILTON-ELY 2006a, pp. 213-225
6. Soane incontrò Piranesi, poco prima che questi morisse, durante il suo viaggio in Italia, ID. 1994, p. 149; ID. 2006b, p. 77
7. ID. 1994, p. 149, n. 43; cfr. MUSSO 1979, p. 37; vedi anche TEYSSOT 1974, p. 93
8. WILTON-ELY 1994, p. 149. Per le vedute di Paestum vedi ID. 2002
9. Per l’immagine vedi, Ibidem, p. 60
10. Ibidem, p. 61
11. ID. 1994, p. 147
12. Vedi, anche per le immagini, NERDINGER 2002, pp. 73-74
13. Più che in Germania, dove il principale ostacolo era rappresentato da Winkelmann
14. «La *Calcographie des Piranesi frères*, divenne una florida impresa ristampando gran parte dell’opera grafica in una bella edizione di ventisette volumi tra il 1800 e il 1807», WILTON-ELY 1994, p. 146
15. «...giovani pittori che provenivano dalla Francia [...] fecero di Piranesi un maestro al quale guardare e intorno al quale stringersi, dando luogo a qualcosa che non è possibile chiamare movimento, perché mancava totalmente del carattere di ‘scuola’, ma che senz’altro possiamo definire ‘tendenza’», PIRANESI E I FRANCESI 1976, p. 1049
16. BRUNEL et al. 1976; ID. 1978. Si veda anche PAGNANO 2004, pp. 57-94
17. WILTON-ELY 1994, p. 147
18. BOULLÉE 1967, pp. 74-77
19. Cfr. MUSSO 1979, p. 37. L’a. ritiene piuttosto che sia il progetto dei Bagni ad impiegare lo schema piranesiano del *Porticus Neroniana*. Per l’immagine dei Bagni vedi p. 36
20. CONRAD 1976, p. 161-180
21. Cfr. Ibidem, p. 165
22. Si tratta delle *barriere* di *Puntin*, di *Saint Denis* e quella di *Picpus*, vedi BORSI F. 1972, p. 9; cfr. MUSSO 1979, p. 37
23. Vedi KAUFMANN 1955, pp. 232-235
24. Vedi Ibidem, pp. 232-235
25. CONRAD 1976, pp. 170-171; vedi anche TAFURI 1972, p. 281. L’impianto del *Bustum Caesaris Augusti* deve essere servito da modello anche per il progetto a pianta falliforme del mausoleo progettato da Soane per il Conte di Chatam, vedi MUSSO 1979, p. 37
26. Dalle parole di Boullée si comprende come egli abbia cercato di ridimensionare il contributo di Piranesi: «Io non saprei figurarmi delle produzioni di un’arte fantastica senza rappresentarmi delle idee gettate qua e là, senza seguito, senza scopo, dei disordini dello spirito, in una parola dei sogni. Piranesi, architetto, incisore, ha rappresentato qualche follia di questo tipo», BOULLÉE 1967, p. 74
27. Vedi CHASTEL 1967, pp. 609-615. Sui rapporti tra il pensiero di Piranesi e le opere di Boullée e Ledoux vedi anche MACLAREN 2005, pp. 88-107
28. Vedi KAUFMANN 1955, pp. 138-140
29. DE BENEDETTI 1985, pp.385-404. Vedi anche GONZALEZ-PALACIOS 1977, pp.47-61
30. TAFURI 1972, p. 280 n. 1
31. KIRK 2006, pp. 239-274. L’a. sostiene che «Piranesi is the father of historicism in architecture»
32. Un aspetto che ha rilevato Franco Purini in PURINI 2008
33. Si veda a proposito quanto Philippe Junod sceglieva di scrivere nel 1983: «Mais c’est aujourd’hui surtout, à l’époque du post-modernisme et de “l’art sur l’art”, que l’esthétique de Piranesi nous paraît proche [...]. Car l’innovation, pour nous, n’est plus tabula rasa des avant-gardes du début du siècle, mais quete douloureuse ou ironique de traditions perdues, invoquées par l’artifice de la citation critique», JUNOD 1983, p. 24
34. LAUF 2009
35. Ibidem. Eloquente la sovrapposizione grafica dei due progetti eseguita dall’autore.
36. Per la descrizione del progetto e della sua costruzione vedi ROSSI 2000, vol. A pp. 54-57 e vol. B, pp. 19-23
37. Ibidem, vol. A p. 54
38. Ibidem.
39. Ibidem.
40. Ibidem, vol. B, p. 20
41. Ibidem. vol. B, p. 19
42. Ibidem, vol. C, pp. 241 e 308. Vedi anche DAL CO 1999
43. Il frammento ricavato dalla Planimetria del *Campo Marzio* è relativo al *Lavacrum Publicum*, (microsistema n. 2 fig. 112, fig. 67)
44. Non è escluso che il concetto di ‘permanenza’, e l’idea di ‘monumento’ come eccezione all’interno del tessuto edificato derivino paradossalmente da una riflessione critica sul monumentalismo

- piranesiano. Si veda a proposito ROSSI 1955. *L'Ichnographia* del Campo Marzio è riprodotta a p. 161
45. CAO 1995, pp. 187-189
46. ISOZAKI 1994, p. 39. Il corsivo è nostro
47. Tratto da una conversazione con Arata Isozaki svoltasi a Tokio l'8 Aprile del 2005, e riportata in ANDREINI 2008, p. 21
48. ISOZAKI 1994, pp. 39 - 40
49. Ibidem, p. 41
50. BAGLIONE 2001, pp. 1178-1182. Vedi gli scritti di Isozaki: ISOZAKI 1980 e ID. 1982, pp. 28-29
51. Dalle parole di Isozaki riportate in ANDREINI 2008, p. 31
52. ISOZAKI 1994, p. 41
53. La citazione in questo caso diviene un espediente attraverso il quale Isozaki può esprimere la consapevolezza dell'impossibilità di celebrare il potere statale, Ibidem, pp. 41-42 e 162
54. Ibidem, p. 163; ID. 1991, pp. 252-255
55. ID. 1994, p. 33
56. ID. 1991, pp. 24-27
57. ID. 2000, p.162-164. Nella stessa mostra a Venezia, Isozaki simula la rappresentazione del disastro improvviso causato da un terremoto, vedi pp. 236 e 237
58. MACLAREN 2005, pp. 154-151; vedi anche ISOZAKI 1997
59. Julien Guadet, vincitore del Grand Prix de Rome nel 1864, soggiornò cinque anni a Roma, durante i quali ebbe modo di studiare numerosi edifici antichi, tra cui il *Colosseo* e il *foro di Traiano*, del quale eseguì quarantuno disegni tra rilievi e restituzioni ricostruttive, vedi VIGATO 2001, pp. 985-987
60. ROSA 2007, pp. 7-17. In questo senso devono essere state decisive le influenze esercitate dall'archeologo americano Frank Brown e dall'architetto George Howe, (socio di Kahn fino al 1941 e principale promotore del suo viaggio romano), soprattutto per la mediazione teorica operata nell'approccio all'antico e nella formazione dei concetti di «istituzione», e di architettura come *forma significante*, BONAITI 2001, pp. 6-11. Howe si era recato a Roma già nel 1947, vedi p. 8 n. 23
61. Ibidem, p. 9. Il corsivo è nostro
62. Vedi SCULLY 1962
63. Per la descrizione del progetto vedi GIUGOLA-METHA 1981, pp. 32-35; NORBERG-SCHULZE 1980, pp. 9-10, 91-95 e 149-151
64. Per il progetto vedi GIUGOLA-METHA 1981, pp. 108-121; ROSA 2007, pp. 67-73; KAHN 2001, pp. 12-19
65. LAUF 2009
66. MAC DONALD – PINTO 1997
67. Cfr. DOTTO 2003, p. 151. Secondo l'a. le modalità con cui Kahn ha immaginato gli spazi vuoti tra le figure regolari va ricondotta alle raffigurazioni della *Forma Urbis* fornite da Piranesi nelle tavole delle *Antichità*
68. LAUF 2009
69. CARMASSI 2010, p. 41. La descrizione e le immagini del progetto alle pp. 38 – 57; M9 2010, vol.2, p. 184. Si vedano anche i progetti per Residenze e servizi svolti nel corso di progettazione tenuto da Carmassi e pubblicati in CARMASSI 1996, pp. 118-129
70. È lo stesso Venezia a dichiarare la sua distanza teorica dalle *Carceri*, VENEZIA 2011, p. 38
71. Sull'argomento vedi DAL CO 1998, pp. 302-305. Il rapporto tra l'architettura ed il tempo è stato il tema di un dibattito tra Francesco Venezia e Antonio Monistiroli, tenuto di recente a Siracusa: *Architettura e tempo*, conferenza di A. Monistiroli e F. Venezia, Palazzo Impellizzeri, Siracusa 27 Maggio 2011
72. Il progetto nasce da una soluzione ripresa «a piene mani» dal Palazzetto di Pio IV in via Flaminia a Roma, con la sola differenza che nel caso siciliano i frammenti non erano in situ ma vennero simbolicamente trasportati dalla Gibellina vecchia alla nuova, *Architettura e tempo*, conferenza di A. Monistiroli e F. Venezia, Palazzo Impellizzeri, Siracusa 27 Maggio 2011, vedi anche VENEZIA 1998, pp. 64-81; ID. 1982
73. Un esempio è rappresentato dal disegno delle sostruzioni di villa Adriana a Tivoli, VENEZIA 2011, pp. 38-39. In occasione della succitata conferenza a Siracusa, Venezia afferma: «Io sono un fanatico ammiratore dell'immagine di Piranesi del Castel Sant'Angelo [...] lui abbassa il punto di vista per rappresentare una parte della costruzione che solitamente non è mostrata: le sostruzioni!», *Architettura e tempo*, conferenza di A. Monistiroli e F. Venezia, Palazzo Impellizzeri, Siracusa 27 Maggio 2011
74. VENEZIA 1998, pp. 32-37; ID. 2011, p. 39
75. *Architettura e tempo*, conferenza di A. Monistiroli e F. Venezia, Palazzo Impellizzeri, Siracusa 27 Maggio 2011
76. VENEZIA 2011, pp. 30-31
77. Vedi MONISTIROLI -VENEZIA 2011, pp. 34-51. Nel muro perimetrale interno Venezia inserisce un accenno di volta, come fosse il resto di una copertura infranta, una copertura che in realtà però non è mai esistita
78. DE FUSCO 1974, pp. 570-590
79. CULOT 1984, p. 7
80. PURINI 1991, p. 31
81. DE FUSCO 1974, pp. 611-615
82. G. Neri, *Nota introduttiva* a PURINI 2008, p. 7
83. Vale la pena riportare quanto sostenuto da Laura Thermes a pro-

- posito di un recente progetto dello studio Purini-Thermes: <<L'architettura tridimensionale restituisce immagini bidimensionali>>: Intervento di Laura Thermes , presentazione del progetto della Chiesa di San Giovanni Battista – Lecce 2000 in occasione della conferenza *Lo Spazio del Sacro. Architettura e arte sacra in età contemporanea* - Sabato 2 Aprile 2011- – Art FaCTory 01 31 Marzo – 04 Aprile - Le Ciminiere, padiglione F1 - Catania
84. GRAVES 2007, pp. 269-300
85. Si vedano a tal proposito gli interventi di Michael Graves, Robert Venturi, Daniel Libeskind e Peter Eisenman in A.A.V.V. 2007, p. 318-327. Vedi anche OECHSLIN 1981, pp. 15-35
86. Un aspetto dell'*Iconografia del Campo Marzio* di cui parla lo stesso Eisenman in EISENMAN 2007, p. 303. Si veda in generale ID. 2009





## Conclusioni

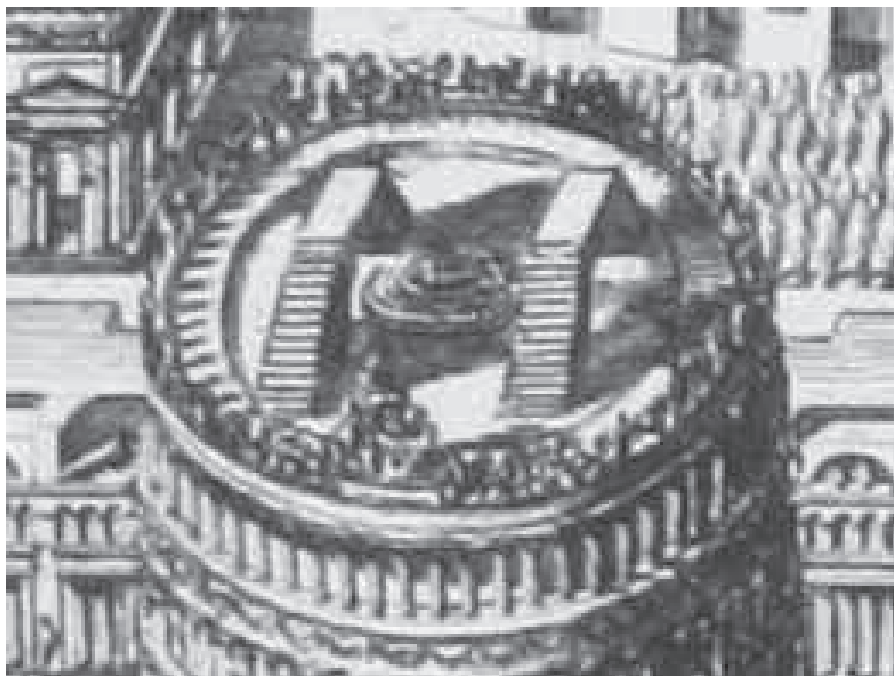
### *Aporia, ermeneutica e temperamento*

All'inizio della ricerca avevamo posto alcuni quesiti sulla figura e sul ruolo di Piranesi 'autore del *Campo Marzio*', interrogativi ai quali abbiamo cercato di dare risposta in più occasioni nel corso della trattazione. L'operazione di scomposizione degli elaborati grafici presenti nel volume del '62 ha consentito infatti di distinguere caso per caso il contributo specifico svolto per la realizzazione dell'opera dall'artista, dall'archeologo, dal topografo, dall'incisore, dal vedutista, dal teorico o dall'architetto. Così, se da una parte è stato possibile chiarire un aspetto fondamentale per la comprensione dell'autore, dall'altra, rimane in parte ancora aperta la questione dell'inquadramento della sua opera all'interno di una corrente artistica determinata. Ci domandavamo in sostanza, quale fosse il tempo di Piranesi. Un interrogativo avanzato dalla stessa letteratura critica, che si è chiesta negli anni quanto il pensiero dell'artista possa considerarsi aderente o meno al suo tempo. In effetti, basta guardare la bibliografia consultata per rendersi subito conto di come lo studio del *Campo Marzio* abbia comportato un vero e proprio viaggio attraverso tutta la Storia dell'Architettura, dall'antichità fino alle più recenti realizzazioni, passando per il Rinascimento, il Manierismo, il Barocco, il Neoclassicismo, l'Eclettismo, ecc. La risposta tuttavia non può che essere obbligata: Piranesi è un uomo vissuto nel Settecento e quindi inevitabilmente legato al suo tempo. Anzi - vogliamo aggiungere - è forse la figura più emblematica del Settecento, un secolo di grandi rivoluzioni culturali connotato dallo scontro di ideologie antitetiche e comunque spesso contrastanti. In tal senso, il *Campo Marzio* assume un ruolo determinante a garanzia di questa affermazione, proprio attraverso la definizione dell'*Ichnographia*, un manifesto grafico dall'inimitabile valore metaforico. Nella *reintegrazione* dell'immagine della città antica, confluiscono infatti i principali quesiti scaturiti dalla dialettica che sostanzia l'estetica settecentesca. Primo fra tutti, il conflitto tra l'oggettività e l'individualità del punto di vista. Uno scontro che porta Piranesi ad assumere ad esempio un atteggiamento talmente incoerente da fargli indossare contemporaneamente le vesti del 'filologo' e quelle dell'artista visionario, come dimostra la scelta paradossale di eseguire la 'restituzione metrica' di alcuni impianti planimetrici della città antica sulla base di 'rappresentazioni mimetiche' di luoghi ideali. Penso in particolare alla definizione dell'area del *Bustum Hadriani* a partire dalla lettura dei rilievi di tracce archeologiche realmente esistite e insieme delle vedute fantastiche delle città di Babilonia e di Ninive. Ma che si manifesta in maniera ancora più evidente nel confronto tra la nuova sensibilità e il rigore della ragione, oppure nel dibattito tra regola e libertà creativa.

Tutte le contraddizioni riscontrate nelle opere e negli scritti di Piranesi non sono altro allora che la dimostrazione di questo scontro lacerante, di cui il veneziano sembra farsi carico personalmente. Non è un caso infatti che egli venga indicato spesso con l'appellativo di artista 'scellerato', caratteristica esclusiva di chi è in grado di tenere insieme la ragione ed il sentimento.

Ma soprattutto, l'*Ichnographia* del *Campo Marzio* è l'occasione per affrontare quella che può considerarsi forse la più difficile delle battaglie in atto nel Settecento: la lotta tra il rifiuto della tradizione e la sua resistenza. Per le avanguardie teoriche del tempo, in effetti, l'innovazione a partire da quel momento avrebbe dovuto decretare inevitabilmente un grado zero di quanto era stato fatto nel passato.

Più che comprendere dunque la domanda da porre al testo, dobbiamo capire piuttosto quale sia la domanda che si è posta il testo come fine ultimo della sua esistenza. Se il desiderio del suo autore - dimostrato come abbiamo visto fin dalle prime manifestazioni artistiche - era quello cioè di dimostrare come sarebbe stato ancora possibile produrre novità dall'antico e, nello specifico, dall'arte e dall'architettura romana, quale migliore occasione avrebbe avuto Piranesi se non quella di ricostruire l'immagine dell'antica Roma come fosse una fonte inesauribile di soluzioni progettuali dal carattere estremamente



199/ Particolare del II Frontespizio del Campo Marzio (1762)



200/ Particolare del Frontespizio del Raccolta di alcuni disegni del Guercino (1764)



innovativo?

Seppur esperita nella sfera della pura possibilità, la sua proposta grafica era comunque una soluzione, una risposta concreta all'*impasse* scaturita dalle vincolanti posizioni del rigorismo lodoliano, per certi versi ancora troppo premature per dar luogo ad azioni concrete già al tempo della loro formulazione teorica. Piranesi aveva compreso che se si voleva davvero operare una rivolta contro un linguaggio codificato bisognava farlo proprio a partire dal linguaggio stesso. Volendo usare metaforicamente le parole proferite da Nietzsche in un'altra circostanza, bisognava «per così dire disfare pietra per pietra il geniale edificio della cultura apollinea, fino a scorgere le fondamenta su cui esso era basato». È per questo motivo che ha scelto di rappresentare la dissoluzione dell'*Ordo* umanistico proprio all'interno della pianta della città antica o, meglio dire, di una sua *parte*. «Ogni progresso – come ha ben chiarito Arnheim - esige che l'ordine subisca un mutamento. Una rivoluzione deve mirare a distruggere l'ordine costituito e avrà successo solo se farà valere un ordine suo proprio».

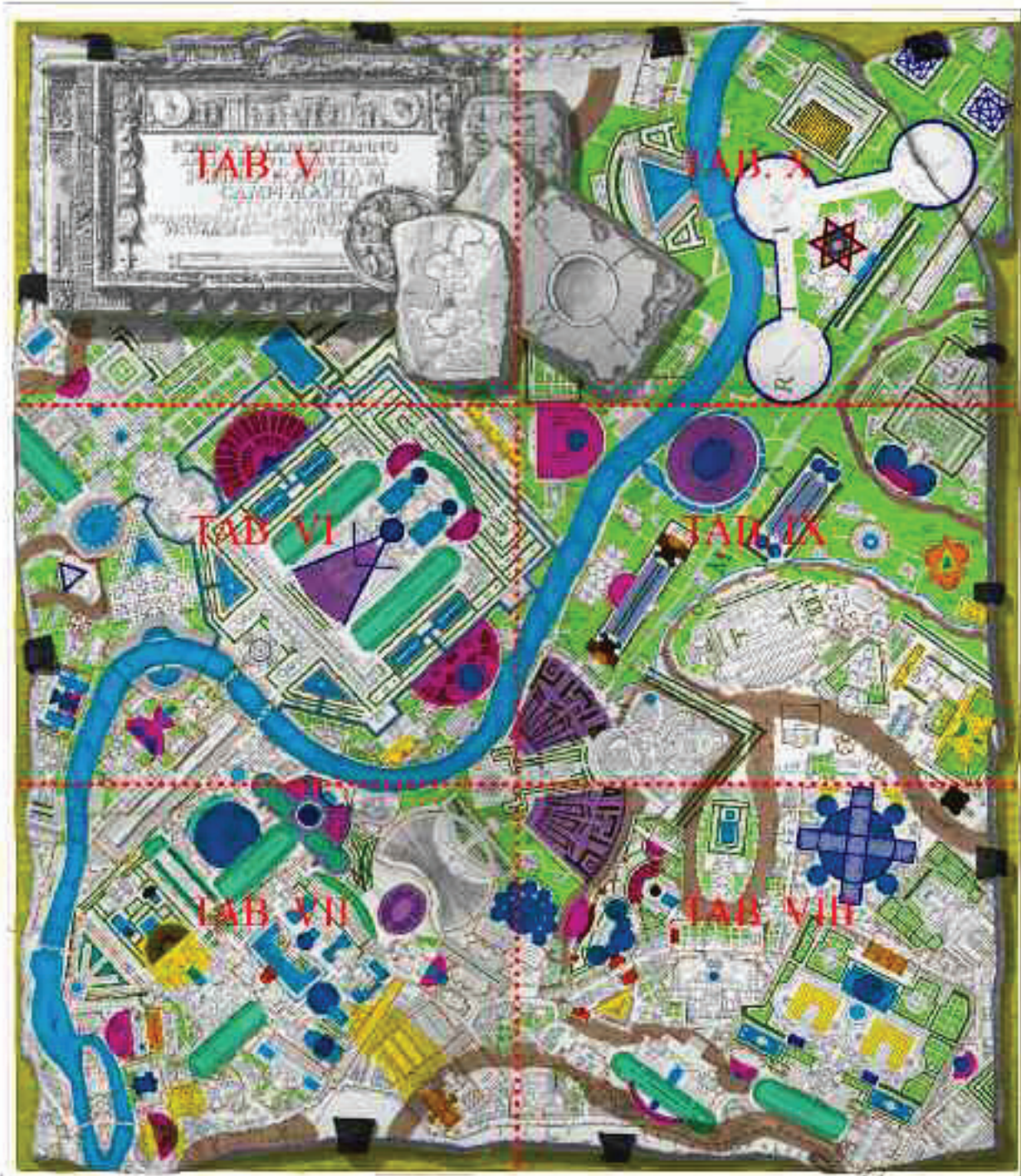
Osservando ancora una volta l'immagine in copertina, notiamo adesso come accanto a quell'occhio chiuso, ve ne sia un altro, non più rivolto verso indietro, ma con lo sguardo in *avanti*, verso ciò che sarebbe dovuto ancora accadere. Come Piranesi, la figura umana rappresentata nel disegno è rivolta in una direzione, ma ha il capo girato verso alle spalle, nella direzione opposta. I punti di vista raffigurati nella medesima scena guardano dunque al *passato* (l'antichità) e insieme verso il *futuro*. Tra i due momenti, il *presente* (il Settecento), un'epoca non ancora pronta per mettere in atto quelle intuizioni, se non potenzialmente per mezzo di un'*immagine*'.

Vista in tal senso l'*Ichnographia* diviene il luogo ideale dove far "reagire" la *Storia* con il *progetto*, ponendo sullo stesso "piano" le ragioni della tradizione con le esigenze dell'innovazione. E come se nella planimetria del Campo, Piranesi avesse fatto entrare in "*soluzione*" due "elementi" eterogenei all'interno di un nuovo "composto", dentro una nuova sostanza in cui, solo operando attraverso un processo di scomposizione delle singole parti, è possibile misurare il grado di *trans-formazione* e i diversi stadi di reazione chimica dei singoli componenti in funzione delle loro qualità intrinseche. Analogamente a quanto accade in una *miscela* omogenea, in cui le particelle elementari dei componenti si mescolano in un legame intimo e indissolubile, oppure in un *miscuglio*, dove, pur coesistendo due sostanze diverse, i loro elementi non danno luogo ad alcuna combinazione chimica.

Questo ulteriore riferimento metaforico, che a prima vista può sembrare forzato, non appare azzardato se si considerano gli stretti legami di Piranesi con il mondo dell'Alchimia o, ancor più, se si tiene conto che il processo di trasposizione delle incisioni dalle matrici in rame su un supporto cartaceo avveniva proprio per mezzo di una reazione chimica tra gli acidi utilizzati come mordente e la porzione di lastra metallica non ricoperta da uno strato protettivo di cera o di vernice. L'arte di Piranesi è dunque *l'arte del «contemperare»*, dal latino tardo «mescolare», «fondere», «contaminare», «mischiare». Un termine che presenta tra gli altri significati anche quello di «far coesistere cose diverse», spesso antitetiche. Opposte, come la luce e le ombre, come le pulsioni di vita e di morte messe in atto dall'artista nelle sue incisioni. Si pensi poi alle posizioni del *Parere*, all'*altare di San Basilio*, o all'impianto del *Bustum Augusti* nella planimetria del Campo. Un caso quest'ultimo che richiama alla mente - come fosse un adeguato commento - le parole di un altro passo di Nietzsche che spiega bene le ragioni di questa coesistenza: «lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente». Una lotta e una riconciliazione materializzate da Piranesi nella duplice figura fallica, che insieme feconda e reca oltraggio alla bellezza.

L'opera del veneziano può essere vista allora come un temperamento di coppie di opposti sempre nuove che paradossalmente non tendono a escludersi ma coesistono, rendendo così valide e nulle allo stesso tempo entrambe le posizioni, nella consapevolezza finale del carattere *antinomico* dell'arte e dell'inevitabile condizione di *aporia* che questa strada assume nella ricerca della verità.

Il riferimento dell'*Euripus* alle parole di Platone è ormai evidente: «E a questo proposito, quelli che sogliono disputare con discorsi *antinomici* sai che finiscono per credere di esser diventati i più sapienti di tutti e di aver capito, essi soli, che non vi è niente di *vero* né di saldo né nelle cose né nei ragionamenti, e che tutte le cose esistenti, proprio come nell'*Euripo*,



201/ Ichnographia Campi Martii - Sovrapposizione di tutte le analisi grafiche



vanno su e giù senza fermarsi, neppure un istante».

Il canale d'acqua è inserito non a caso proprio nell'area di Adriano, attorno alla Torre del Mausoleo imperiale - raffigurato come fosse quella di Babele - in cima alla quale Piranesi introduce due rampe di scale parallele, a riprova che *la strada per la verità non è mai una* (fig. 199). Sono almeno due. Come le parti del cervello con cui sperimentiamo il mondo attraverso due occhi che però danno un'unica visione. Ogni fenomeno, ogni accadimento è un *fatto* in sé, ma è anche inevitabilmente la sua *interpretazione*, sempre nuova, sempre diversa.

In un altro disegno inserito nel frontespizio della *Raccolta di alcuni disegni del Guercino*, pubblicato nel 1764, ossia due anni dopo l'uscita del *Campo Marzio*, Piranesi raffigura un foglio con una serie di occhi, (tutti rivolti in direzioni diverse) ed una tavolozza su cui scrive: «col *sporcar* si *trova*» (fig. 200). Come a voler dire: solo *interpretando* ciò che è stato fatto si può veramente *creare*. È questa la più grande delle lezioni di Piranesi.

Le trasformazioni attuate dall'artista nelle planimetrie del Campo non sono altro in fondo che delle *trascrizioni* volutamente infedeli di quanto era stato "visto" prima di lui. «Ed ogni trascrizione - come afferma De Rubertis - è un momento singolare nella storia del mondo», che dà luogo ad una nuova immagine, ossia «un punto fermo che divide tutto ciò che è stato prima da quello che sarà dopo». (Piranesi non a caso è stato definito come un «punto di *flesso* nella continuità della storia»).

La modernità dell'*Ichnographia* consiste proprio in questo, nell'aver decretato un nuovo modo di guardare al passato. Il caso più eloquente è dimostrato dal *Porticus Neronianae* una interpretazione creativa dell'impianto palladiano che ha dato vita ad ulteriori trascrizioni, come le nuove *ri-letture* formulate da Claude Nicolas Ledoux o da Louis Kahn. Un esempio che dimostra la validità dell'assunto heideggeriano: «ciascuno è ogni volta in colloquio con quelli che l'hanno preceduto, ancor più forse e in modo più segreto con quelli che lo seguiranno».

Se da una parte, nell'arte, questa continua *interpretazione* è garanzia di una 'moltiplicazione semantica' e nutrimento per il processo creativo - come si evince osservando la sovrapposizione di tutte le analisi grafiche condotte sull'*Ichnographia* (fig. 201) – dall'altra, in un'analisi scientifica, la speranza è quella di non aver solo *sporcato*.





## BIBLIOGRAFIA

### **PUBBLICAZIONI DI PIRANESI**

- PIRANESI 1743 *Prima Parte di Architettura e Prospettiva*, Roma 1743
- PIRANESI 1756 *Le Antichità Romane Opera Del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto Veneziano Divisa In Quattro Tomi*, Roma 1756
- PIRANESI 1761 *Della Magnificenza ed Architettura De Romani Opera Del Cavaliere Giambattista Piranesi Architetto Veneziano*, Roma 1761
- PIRANESI 1762 *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, Roma 1762
- PIRANESI 1765 *Osservazioni sopra le lettere de M. Mariette, assieme al Parere sull'Architettura e Della Introduzione e del Progresso delle Belle arti in Europa ne' tempi antichi*, Roma 1765
- PIRANESI 1769 *Diverse Maniere D'adornare I Camini Ed Ogni Altra Parte Degli Edifizi Desunte Dall'architettura Egizia, Etrusca E Greca Con Un Ragionamento Apologetico In Difesa Dell'architettura Egizia E Toscana Opera Del Cavaliere Giambattista Piranesi*, Roma 1769

### **BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA SU PIRANESI**

- A.A.V.V. 1968 A.A.V.V., *Giovanni Battista Piranesi: his predecessors and his heritage: [catalogue of an exhibition]*, British Museum, London 1968
- A.A.V.V. 1985 A.A.V.V., *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, Atti del Convegno 14-17 novembre 1979, Roma 1985
- A.A.V.V. 1990 A.A.V.V., *Rome recorded*, exhibition in New York and Rome, April 1990-October 1990, Philadelphia 1990
- AITKEN 1995 R. James Aitken, *Piranesi -Vico - Il Campo Marzio: Foundations and the Eternal City*, thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements of the degree of Master of Architecture, School of Architecture McGill University, Montreal 1995
- ALLEN 1989 S.Allen, *Piranesi's Campo Marzio: an experimental design*, in «Assemblage» 10, december 1989, pp. 70-109
- BACOU 1976 R. Bacou, *À propos des dessins de figures de Piranèse*, in BRUNEL et al. 1976
- BARRY 2006 F. Barry, *Rinnovare, anziché ristorare. Piranesi Architetto*, in BEVILACQUA - GORI SASSOLI 2006
- BASSI 1977 E. Bassi, *Il Piranesi tra Venezia e Roma*, in *Convegno internazionale Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, Roma 1975, Roma 1977, pp. 428-451
- BATTAGLIA 1994 R. Battaglia, *Le 'Diverse maniere d'adornare i cammini...' di Giovanni Battista*

- Piranesi. *Gusto e cultura antiquaria*, in «Saggi e memorie di Storia dell'arte», 19, 1994, pp.191-273
- BERTELLI 1976 C. Bertelli, *Le parlanti rovine*, in «Grafica-grafica» II, 2, 1976, pp. 91-116
- BERTELLI 1985 C. Bertelli, *Le piccole vedute di Roma di Giovan Battista Piranesi*, Milano 1985
- BETTAGNO 1978 A. Bettagno (a cura di), *Disegni di Giambattista Piranesi*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini 1978
- BETTAGNO et al. 1978 A. Bettagno et al., (a cura di), *Piranesi. Incisioni, rami, legature, architetture*, Venezia, San Giorgio Maggiore 1978
- BETTAGNO et al. 1983 A. Bettagno et al., (a cura di), *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, Firenze 1983
- BETTAGNO et al. 1989 A. Bettagno et al., *Piranesi e la veduta del Settecento a Roma*, Roma, Palazzo Braschi 1989
- BEVILACQUA et al. 2004 M. Bevilacqua, (a cura di), *Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma antica e moderna. Rappresentare e conoscere la metropoli dei lumi*, Roma 26 novembre 2004 - 7 febbraio 2005, Roma 2004
- BEVILACQUA 2004 M. Bevilacqua, *Nolli Piranesi Vasi. Percorsi e incontri nella città del Settecento*, in BEVILACQUA et al. 2004
- BEVILACQUA GORI SASSOLI 2006 M. Bevilacqua, M. Gori Sassoli, (a cura di), *La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle grandi vedute*, Roma, Museo del Corso 13 novembre 2006 - 25 febbraio 2007, Roma 2006
- BEVILACQUA 2006 M. Bevilacqua, *Roma di Piranesi. Vedute della città antica e moderna*, in BEVILACQUA - GORI SASSOLI 2006 , Roma 2006, pp.
- BEVILACQUA et al. 2006 M. Bevilacqua, *The Serpent and the stylus, Essays on G.B. Piranesi*, Ann Arbor Michigan 2006
- BEVILACQUA 2008 M. Bevilacqua, *Piranesi. Taccuini di Modena, vol. I-II*, Roma 2008
- BIANCONI 1976 G. L. Bianconi, *Elogio storico del cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario, ed incisore di Roma*, in «Antologia Romana» n. 34 – 36, febbraio-marzo 1779, ora in «Grafica-grafica» II, 2, 1976, pp. 127-135
- BORSI F. 1972 F. Borsi, *Introduzione e Appendici Documentaria al Campo Marzio dell' Antica Roma e l'inventario dei beni e la casa di Piranesi*, in *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, Firenze 1972, pp.5-13
- BRUNEL et al. 1976 G. Brunel et al., (a cura di), *Piranèse et les Français: 1740-1790 Roma*, Académie de France, Villa Medici 12-14, 1976
- BRUNEL et al. 1978 *Piranèse et les Français : colloque tenu à la Villa Medici, 12-14 mai 1976. Etudes reunies par Georges Brunel*, Roma 1978
- CAIRA LUMETTI 1990 R. Caira Lumetti, *La cultura dei lumi tra Italia e Svezia : il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma, 1990
- CALVESI-MONFERINI 1967 M. Calvesi e A. Monferini , (a cura di), *Giovanni Battista Piranesi*, Bologna 1967 trad. it, ed. orig. FOCILLON 1963
- CALVESI 1968 M. Calvesi (a cura di ) *Giovanni Battista e Francesco Piranesi* , Roma, Calcografia nazionale, Roma 1967-68
- CALVESI 1985 M. Calvesi, *Nota ai «grotteschi» o capricci di Piranesi*, in A.A.V.V. 1985
- CASSANELLI 1985 L. Cassanelli, *Piranesi e i «frantumi» delle Mura di Roma*, in A.A.V.V. 1985
- CAVALLARO 1979 A. Cavallaro, *La Colonna Traiana nel Quattrocento. Un repertorio di iconografie antiquariali*, in A.A.V.V. 1985, pp. 9-21



- CATELLI ISOLA 1962  
 CATELLI ISOLA et al. 1963  
 CEEN 1990  
 COCHETTI 1955  
 CONNORS 1992  
 CONRAD 1976  
 CRESPI 1955  
 CUOMO 1975  
 DAL CO 2000  
 DEBENEDETTI 1996  
 DE BENEDETTI 1985  
 DE SETA 1983  
 DONATI 1950  
 EISENMAN 2007  
 EJZENSTEJN 1964  
 FAGIOLO 2004  
 FAGIOLO 2006  
 FASOLO 1956  
 FICACCI 2000  
 FICACCI 2006  
 FOCILLON 1963  
 FOCILLON 1970  
 FOCILLON 2006
- M. Catelli Isola, *Interpretazione di G. B. Piranesi*, in «L'Urbe» XXV, 3, 1962  
 Mostra di incisioni di G.B. Piranesi (a cura di M. Catelli Isola et al.), Bologna, Palazzo re Enzo, 27 gennaio 24 - febbraio 1963, Bologna 1963  
 A. Ceen, *Piranesi and Nolli: Imago Urbis Romae*, in A.A. V.V., *Piranesi Rome recorded*, exhibition in New York and Rome, April 1990-October 1990, Philadelphia 1990  
 L. Cochetti, *L'opera teorica di Piranesi*, in «Commentari» n. 1 anno VI, Roma 1955, pp. 35-49  
 J. Connors, *Piranesi architetto*, in *Piranesi architetto*, Roma 15 Maggio – 5 Luglio 1992, Roma 1992, pp. 29-115  
 S. Conrad, *De l'architecture de Claude-Nicolas Ledoux, considérée dans ses rapports avec Piranèse*, in BRUNEL et al. 1976  
 L. Crespi, *Piranesi archeologo nuovo*, Busto Arsizio 1955  
 A. Cuomo, *G. B. Piranesi e l'archeologia per «frantumi» come scienza della città*, in *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, a cura di A. Caracciolo, Bologna 1975, pp. 103-120  
 F. Dal Co, *Giovan Battista Piranesi (1720-1778). La malinconia del libertino*, in *Storia dell'architettura italiana, Il Settecento* a cura di G. Curcio – E. Kieven, Milano 2000, pp. 580-615  
 E. Debenedetti, *Piranesi teorico*, in *Giovanni Battista Piranesi. La raccolta di stampe della Biblioteca Fardelliana* (a cura di Elisa Debenedetti), Trapani, Palazzo Milo 15 marzo - 25 aprile 1996  
 E. De Benedetti, *Disegni del Valadier in rapporto alle tecniche del Piranesi*, in A.A.V.V. 1985, pp.385-404  
 C. De Seta, *Luigi Vanvitelli e Giovan Battista Piranesi: un'ipotesi integrativa del ruolo sociale dell'artista a metà Settecento*, in BETTAGNO et al. 1983  
 L. Donati, *Giovan Battista Piranesi e Lord Charlemont*, in «English Miscellany» I, Roma 1950, pp. 231-242  
 P. Eisenman, *Piranesi and the city*, in WILTON-ELY et al. 2007  
 S. Ejzenstejn, *El Greco, Piranesi, o la fluidità delle forme*, Mosca 1964, ed. orig. *Piranesi, ili tekucest'form*, 1946-47, ora in TAFURI 1980, pp. 89-109  
 M. Fagiolo, *L'immagine di Roma moderna*, in BEVILACQUA et al. 2004, pp. 11-17  
 M. Fagiolo, *Roma quanta fuit..., Piranesi, la rovina dell'antico e la profezia della città moderna*, in BEVILACQUA - GORI SASSOLI 2006  
 V. Fasolo, *Il "Campo Marzio" di G. B. Piranesi*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura» n. 15, 1956, pp. 1-14  
 L. Ficacci, *Piranesi. The complete etchings*, Colonia, Londra, New York 2000  
 L. Ficacci, *Piranesi. Acqueforti*, Koln, 2006  
 H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, Paris 1963, ed. orig. *Giovanni Battista Piranesi 1720-1778*, Paris 1918  
 H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi, essai de catalogue raisonné de son oeuvre*, Paris 1970  
 H. Focillon, *Estetica dei visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tinto*

- retto, *El Greco*, 2006
- GARMS 1978 J. Garms, *Prima Parte di Architettura e Prospettiva (1743)*, in BETTAGNO et al. 1978
- GASPARRI 1985 C. Gasparri, *Piranesi a Villa Albani*, in *Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani-Torlonia*, Roma 1985, p. 211-219
- GONZALEZ-PALACIOS 1977 A. Gonzalez-Palacios, *I mani del Piranesi. Valadier padre e figlio*, in *Convegno internazionale Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, Roma 1975, Roma 1977, pp.47-61
- GONZALEZ-PALACIOS 1978a A. Gonzalez-Palacios, *Vasi Candelabri Cippi Sarcophagi Tripodi Lucerne ...*, in BETTAGNO et al. 1978, pp. 63-68
- HANNAH 1994 R. Hannah, *The Roman model for another Piranesi drawing*, in «Master Drawing», vol. 32, n. 1, 1994, pp. 50-53
- HARRIS 1967 J. Harris, Le Geay, *Piranesi and International Neo-Classicism in Rome, 1740-1750 in Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 189-196
- HERMANIN 1972 F. Hermanin, *Giambattista Piranesi*, Roma 1972
- JATTA 1998 B. Jatta, (a cura di), *Piranesi e l'Aventino*, Roma, Santa Maria del Priorato 16 settembre – 8 dicembre 1998, Milano 1998
- JUNOD 1983 P. Junod, *Tradition et innovation dans l'estetique de Piranese*, in «Etudes de Lettres», 3, 1983, pp. 3-24
- KROENIG 1972 W. Kroenig, *Storia di una veduta di Roma*, in «Bollettino d'arte», serie V, anno LVII III-IV, Roma 1972, pp. 168-198
- LAUF 2009 S. Lauf, *Encyclopedia Ichnographica. A turn of the millenium documentation of the greatest plan ever redrawn*, 2009
- LAVAGNE 1985 H. Lavagne, *Piranèse archéologue à la Villa d'Hadrien*, in A.A.V.V. 1985
- LEGRAND 1976 J. G. Legrand, *Notice historique sur la vie et sur les Ouvrages de J.B. Piranesi... Rédigée sur les notes et les pieces communiqués par ses fils, les compagnons et les continuateurs de ses nombreux travaux*, Parigi 1799, ristampato in «Nouvelles de l'estampe», 5 (1969), pp. 191-226, ora in «Grafica-grafica» II, 2, 1976, pp.136-165
- LO BIANCO et al. 1979 A. Lo Bianco et al., a cura di, *Piranesi nei luoghi di Piranesi. Archeologia piranesiana*, Roma 1979
- LOLLI GHETTI 1988 M. Lolli Ghetti, *Giambattista Piranesi a Villa Adriana*, in *Villa Adriana*, Roma 1988, pp. 183-188
- MACLAREN 2005 S. F. Maclaren, *La magnificenza e il suo doppio. Il pensiero estetico di Giovanni Battista Piranesi*, Milano 2005
- MARIANI 1938 V. Mariani, *Studiando Piranesi*, Roma 1938
- MELIS 1975 P. Melis, *G.B. Piranesi: un «Ampio e Magnifico Collegio» per l'Architettura. Intenzionalità iconologica in un documento storico dell'Illuminismo*, in «Psicon» 4, anno II, luglio-agosto 1975, pp. 85-99
- MESSINA 1970 M. Messina, *Teoria dell'architettura in Giovanbattista Piranesi*, in «Controspazio» 8-9, 1970, pp. 6-10
- MESSINA 1971 M. G. Messina, *Teoria dell'architettura in Giovanbattista Piranesi. L'affermazione dell'ecllettismo*, in «Controspazio» 6, 1971, pp. 20-28

- MESSINA 1985 M. G. Messina, *Piranesi: l'ornato e il gusto egizio*, in A.A.V.V. 1985
- MILLON 1976 H. Millon, *Vasi – Piranesi – Juvarra*, in BRUNEL et al. 1976
- MONFERINI 1978 A. Monferini, *Antichità Romane*, in BETTAGNO et al. 1978 , p. 33-38
- MONFERINI 1985 A. Monferini, *Piranesi e Bottari*, in A.A.V.V. 1985
- MOORE 1972 R.E. Moore, *The Art of Piranesi: looking backward into the future*, in *Changing Taste in Eighteenth Century Art and Literature*, Los Angeles 1972, pp.3-40
- MUSSO 1979 L. Musso, *Il Campo Marzio*, in LO BIANCO et al. 1979, pp.16-39
- OECHSLIN 1976 W. Oechslin, *L'intéret archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse*, in BRUNEL et al. 1976
- OECHSLIN 1979 W. Oechslin, *Storia e archeologia prima del Piranesi: nota su Francesco Bianchini*, in LO BIANCO et al. 1979
- PANE 1938 R. Pane, *L'acquaforti di G.B. Piranesi*, Napoli 1938
- PANE 1998 R. Pane, *Paestum nelle acquaforti di Piranesi*, Milano 1998
- PANZA 1993 P. Panza, *Scritti di storia e teoria dell'arte. G. Battista Piranesi*, Carnago, 1993
- PANZA 1998 P. Panza, *Piranesi architetto*, Milano 1998
- PANZA 2009 P. Panza, *La croce e la sfinge. Vita scellerata di Giovanni Battista Piranesi*, Milano 2009
- PEDICONI 1956 G. Pediconi, *Un particolare piranesiano*, in <<Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura>> n. 15, 1956, pp. 1-14
- PETRUCCI 1935 C.A. Petrucci, *La tecnica di Piranesi*, in «Rassegna della Istruzione Artistica», anno quinto, fasc. 4-5-6
- PETRUDDI 1953 A. Petruddi, *Maestri incisori : Mantegna, Durer, Parmigianino, Luca di Leyda, Callot, Rembrandt, Della Bella, Van Ostade, Salvator Rosa, G. B. Tiepolo, Bartolozzi, Piranesi*, Novara 1953
- PIRANESI E I FRANCESI 1976 Piranesi e i francesi. *Una mostra a Villa Medici*, in «Vita italiana», A XXVI, 10 ottobre 1976, pp. 1049-1056
- POLIZZI-VALONE 1982 J. A., Polizzi, and J. Valone, *L'influsso delle Idee Vichiane nell'ispirazione Artistica di Piranesi*, in *Vico e Venezia*, a cura di C. de Michelis e G. Pizzamiglio, Firenze, 1982, pp.245-282
- POULET 1967 G. Poulet, *Piranése et les poètes romantiques francais*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di Vittore Branca, vol. II, Firenze 1967, pp. 629-658
- PRAZ 1967 M. Praz, *Panopticon romano*, Milano-Napoli 1967
- PRAZ 1990 M. Praz, *Gusto neoclassico*, Milano 1990
- PURINI 2008 F. Purini, *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*, Melfi 2008
- ROBISON 1986 A. Robison, *Piranesi. Early architectural fantasies. A catalogue raisonné of the etchings*, Washington 1986
- ROSSI PINELLI 2003 O. Rossi Pinelli, *Piranesi*, Firenze 2003
- ROTTGEN 1985 S. Rottgen, *Un ritratto allegorico di lord Charlemont dipinto da Mengs, e alcune annotazioni sul rapporto tra Piranesi e l'ambiente neoclassico romano*, in A.A.V.V. 1985, pp.
- RYKWERT 1986 J. Rykwert, *I primi moderni : dal classico al neoclassico*, Milano 1986
- SCOTT 1975 J. Scott, *Piranesi, New York – London*, 1975
- SGARBOZZA 2006 I. Sgarbozza, *Piranesi. Un profilo biografico*, in BEVILACQUA - GORI SAS-SOLI 2006



- SINGH 1996 R. Singh, *Piranesi's Campo Marzio Plan. The Palimpsest of interpretative Memory*, thesis submitted to the Department of Architecture in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Sciences in Architecture Studies at the Massachusetts Institute of Technology, 1996
- SISSI 2008 E. Sissi, *Giovanni Battista Piranesi. Morfologia e sintassi del frammento*, Santarcangelo di Romagna, 2008
- STILLMAN 1967 D. Stillman, *Robert Adam and Piranesi*, in *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 197-206
- TAFURI 1972 M. Tafuri, *Giovanni Battista Piranesi: l'architettura come «utopia negativa»*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Atti del Convegno dell'Accademia delle Scienze di Torino 21-24 Settembre 1970 vol. I, Torino 1972, pp. 265-319
- TAFURI 1980 M. Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino 1980
- TAFURI 1983 M. Tafuri, *Borromini e Piranesi: la città come "ordine infranto"*, in BETTAGNO et al. 1983
- VOGT-GOKNIL 1958 U. Vogt-Goknil, *Giovanni Battista Piranesi's «Carceri»*, Zurich 1958
- WILTON-ELY 1978 J. Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London, 1978
- WILTON-ELY 1979 J. Wilton-Ely, *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont (1757)*, in LO BIANCO et al. 1979
- WILTON-ELY 1983 J. Wilton-Ely, *Utopia or megalopolis? The «Ichnographia» of Piranesi's «Campus Martius» reconsidered*, in BETTAGNO et al. 1983
- WILTON-ELY 1994 J. Wilton-Ely, *Piranesi*, Milano 1994, ed. orig. *Piranesi, Thames and Hudson Ltd*, London 1978
- WILTON-ELY 2002 J. Wilton-Ely, *Piranesi*, Paestum & Soane, London 2002
- WILTON-ELY 2006a J. Wilton-Ely, *Amazing and ingenious fancies: Piranesi and the Adam brothers*, in BEVILACQUA et al. 2006, p.216
- WILTON-ELY 2006b J. Wilton-Ely, *Piranesi e il mondo inglese del Grand Tour*, in BEVILACQUA - GORI SASSOLI 2006
- WILTON-ELY et al. 2007 *Piranesi as Designer*, exhibition at the Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, September 14, 2007–January 20, 2008, New York 2007
- WILTON-ELY 2007 J. Wilton-Ely, *Design through fantasy: Piranesi as designer*, in WILTON-ELY et al. 2007, pp. 11-92
- WILTON-ELY 2008 J. Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi 1720-1778*, 2008
- WITTKOWER 1967 R. Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*, in BRANCA 1967, vol. II, Firenze 1967, pp. 659-674
- WITTKOWER 1975 R. Wittkower, (a cura di), *Studies in the Italian Baroque*, London 1975, pp. 235-273
- YOURCENAR 1962 M. Yourcenar, *Con beneficio d'inventario*, Milano 1985 ed. orig. *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris 1962
- ZAMBONI 1964 S. Zamboni, *Il percorso di Giovanni Battista Piranesi*, in «Arte Antica e Moderna», XXV, 1964, pp. 66-85
- ZAMBONI 1968 S. Zamboni, *Da Bernini a Pinelli*, Bologna 1968
- ZAMBONI 1978a S. Zamboni, *Il Campo Marzio dell'Antica Roma (1762)*, in BETTAGNO et al.

- ZAMBONI 1978b 1978 , pp. 44-47  
S. Zamboni, *Pianta del corso del Tevere*, in BETTAGNO et al. 1978, pp. 13-14

### **BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA SU ROMA ANTICA**

- A.A.V.V. 2001 A.A.V.V., *Adriano. Architettura e progetto*, Catalogo della mostra 13 aprile 2000 - 7 gennaio 2001, Villa Adriana, Tivoli
- CANINA 1820 L. Canina, *Indicazione topografica di Roma antica in corrispondenza dell'epoca imperiale*, Roma 1820
- CARETONI-COLINI G. Caretoni, A. M. Colini, L. Cozza, G. Gatti, *La pianta marmorea di Roma antica*, Roma 1960, 2 voll.
- COZZA-GATTI 1960 F. Castagnoli, *Topografia di Roma antica*, Torino 1980
- CASTAGNOLI 1980 F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Milano 1974
- COARELLI 1974 F. Coarelli, *Il Campo Marzio occidentale. Storia e topografia*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité» T. 89, n. 2, 1977, pp. 807-846
- COARELLI 1977 *La pianta marmorea di Roma Antica* in «Forma Urbis. Itinerari nascosti di Roma Antica», Anno XIII n. 5, Maggio 2008, pp. 5-30
- FORMA URBIS 2008 A. P. Frutaz, *Le Piante di Roma*, Città del Vaticano, 1962, 3 volumi
- FRUTAZ 1962 G. Gatti, *Dove erano situati il Teatro di Balbo e il Circo Flaminio?*, in «Capitolium» 35, 7, 1960, pp. 3-12
- GATTI 1960 C. Huelsen, *Dei lavori archeologici di Giovannantonio Dosio*, in «Ausonia» 7, 1912
- HUELSEN1912 R. Lanciani, *La villa Adriana. Guida e descrizione*, Roma 1906
- LANCIANI 1906 R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Roma 1988
- LANCIANI 1988 W. L. Mac Donald, J.A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito. Da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997
- MAC DONALD W. L. Mac Donald, J.A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito. Da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997
- PINTO 1997 J. Pinto, *Forma Urbis Romae: Fragment and Fantasy*, in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Mainz 1996
- PINTO 1996 E. Rodríguez-Almeida, *Aggiornamento topografico dei Colli Oppio, Cispio e Viminale secondo la Forma Urbis marmorea*, in Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia: Rendiconti 48 (1975-76)
- RODRIGUEZ E. Rodríguez-Almeida, *Forma urbis marmorea : aggiornamento generale 1980*, Roma, 1981
- ALMEIDA 1976 voce «Roma» nella *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Istituto Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1965, p.772
- RODRIGUEZ ALMEIDA 1981 E. Rodriguez Almeida, *Forma urbis marmorea : aggiornamento generale 1980*, Roma, 1981
- ROMA 1965 voce «Roma» nella *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Istituto Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1965, p.772
- TELLINI SANTONI B. Tellini Santoni, A. Mondadori, (a cura di), *Roma. Disegno e immagine della città eterna: la piante di Roma dal II secolo d. Cr. ai giorni nostri*, Roma 1994
- MONDADORI 1994 J. B. Word-Perkins, *Architettura romana*, Milano 1974
- WORD-PERKINS 1974 J. B. Word-Perkins, *Architettura romana*, Milano 1974

### **BIBLIOGRAFIE ANTECEDENTI**

- BORDINI 1967 S. Bordini, *Bernini e il Pantheon. Note sul classicismo beniniano*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», s. XIV, 1967
- BOSCARINO 1973 S. Boscarino, *Juvarra architetto*, Roma, 1973
- CURZIETTI 2008 J. Curzietti, *Gian Lorenzo Bernini e gli interventi di ristrutturazione del Pantheon promossi da Alessandro VII Chigi*, in «Annali» 2008
- FAIRBAIRN 1998 L. Fairbairn, *Italian Renaissance drawings from the collection of Sir John Soane's Museum*, vol. I-II, London 1998
- FURNARI 1993 M. Furnari, *Atlante del Rinascimento. Il disegno dell'architettura da Brunelleschi a Palladio*, Napoli 1993
- JANNACO  
CAPPUCCI 1986 C. Jannaco, M. Cappucci, (a cura di), *Storia letteraria d'Italia. Il Seicento*, vol. VIII, Firenze 1986
- KIRCHER 1665 A. Kircher, *Arithmologia sive de abditis Numerorum mysteriis*, Roma 1665
- LIGORIO 1963 P. Ligorio, ca. 1510-1583, *Pirro Ligorio's Roman antiquities : the drawings in MS XIII. B 7 in the National Library of Naples / edited by Erna Mandowsky and Charles Mitchell*, London, 1963
- MAGAGNATO-MARINI 1980 L. Magagnato e P. Marini (a cura di), A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Milano 1980
- MONTANO 1624 G.B. Montano, *Libro primo. Scelta di varii tempietti antichi. Con le piante et alzate, disegnate in prospettiva da Gio. Batta Montano Milanese. Date in luce, per Gio. Batta Soria Romano a beneficio pubblico et fatti in tagliare in Rame dedicati al illustriss.o et rever.mo signor Cardinal Borghese*, Roma 1624
- PINCI 1992 E. Pinci, *Pirro Ligorio, architetto napoletano*, Roma 1992
- PINCI 1998 E. Pinci, *Pirro Ligorio : opzione per il magico simbolico*, Torino 1998
- PORTOGHESI 1964 P. Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, Roma 1964
- RANALDI 2001 A. Ranaldi, *Pirro Ligorio e l'interpretazione delle ville antiche*, Roma 2001
- RAUSA 1997 F. Rausa, *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei Romani*, Roma 1997
- SUMMERSON 1970 J. Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura. Dal Rinascimento ai maestri contemporanei*, Torino 1970
- TESSARI 1995 C. Tessari, *Baldassarre Peruzzi. Il progetto dell'antico*, Milano 1995
- VIALE 1966 *Mostra di Filippo Juvarra, architetto e scenografo* : Messina, Palazzo dell'Università, ottobre 1966 / catalogo a cura di V. Viale, Università degli Studi di Messina, Istituto di Disegno, Messina 1966
- WITTKOWER 1964 R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, 1964
- WURN 1984 H. Wurn, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Koch Tubingen 1984

### **BIBLIOGRAFIA SUL SETTECENTO**

- ASSUNTO 1972 R. Assunto, *Ambivalenze dell'estetica settecentesca: classicismo e barocco*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Atti del Congresso dell'Accademia delle Scienze di Torino 21-24 Settembre 1970 vol. I, Torino



- 1972
- BATTISTI 1970 E. Battisti, *Schemata nel Guarini*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Atti del Convegno dell'Accademia delle Scienze di Torino 30 Settembre – 5 Ottobre 1968, Torino 1970
- BATTISTI 1972 E. Battisti, *La rivalutazione del barocco nei teorici del '700*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Atti del Convegno dell'Accademia delle Scienze di Torino 21-24 Settembre 1970 vol. I, Torino 1972, pp.
- BERLIN 1967 I. Berlin, *Appendice sulla teoria del Vico circa la conoscenza storica*, in BRANCA 1967, vol. II, Firenze 1967, pp. 557-571
- BETTAGNO 1967 *Appunti sul disegno veneto del Settecento*, in BRANCA 1967, vol. II, Firenze 1967, pp. 549-554
- BETTAGNO 1978 A. Bettagno, *Nuova pianta di Roma data in luce da Giombattista Nolli l'anno 1748* in BETTAGNO et al. 1978
- BEVILACQUA 1998 M. Bevilacqua, *Roma nel secolo dei Lumi. Architettura erudizione scienza nella pianta di G. B. Nolli celebre geometra*, Napoli 1998
- BORSI S. 1994 S. Borsi, *Giovan Battista Nolli : nuova pianta di Roma, 1748*, Roma, 1994
- BRANCA 1967 - V. Branca, (a cura di) *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, vol. I-II, Firenze 1967
- CAVACEPPI 1768-1772 B. Cavaceppi, *Raccolta di antiche statue, busti, bassorilievi ed altre sculture restaurate*, Roma 1768-1772, 3 voll.
- CEEN 1984 A. Ceen, *Rome 1748. The Pianta Grande di Roma of Giambattista Nolli in facsimile*, Highmont, 1984
- CONNORS 1984 J. Connors, *Sebastiano Giannini: Opus architectonicum*, Milano 1984
- DE SETA 1981 C. De Seta, *Architettura ambiente e società a Napoli nel '700*, Torino 1981
- FLEMING 1962 J. Fleming, *Robert Adam and his circle in Ediburg and Rome*, London 1962
- GRISERI 1972 A. Griseri, *Il classicismo juvarriano*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Atti del Convegno dell'Accademia delle Scienze di Torino 21-24 Settembre 1970 vol. I, Torino 1972, pp.
- HAUTECOEUR 1966 L. Hautecoeur, *Histoire de l'Architecture Classique en France. Seconde moitié du XVII siècle*, Paris 1943, trad. it. in P. Scurati Manzoni, *Il razionalismo*, Milano 1966
- KAUFMANN 1955 E. Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino 1966, ed. orig. *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge 1955
- MILIZIA 1813 F. Milizia, *Principi di architettura civile*, Bassano 1813
- MILIZIA 1827 F. Milizia, *Dizionario. Opere*, Bologna 1827
- MOMIGLIANO 1967 A. Momigliano, *La Nuova Storia Romana di G. B. Vico*, in BRANCA 1967, pp. 337-356
- NICCO FASOLA 1949 G. Nicco Fasola, *Illuminismo e pensiero architettonico*, in *Ragionamenti sull'architettura*, città di Castello 1949
- PAGNANO 2004 G. Pagnano, *Un carnet di vedute romane di Pierre-Henri de Valenciennes*, in «Ikhnos» 2004, pp. 57-94
- PANZA 1990 P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Milano 1990
- PASQUALI 2004 S. Pasquali, *Tra antiquaria, nuova cartografia e nuova architettura: i grandi mo-*

- PERUGINI 1984 R. Perugini, *La Memoria creativa. Architettura ed Arte tra Rinascimento e Illuminismo*, Roma 1984
- PIGNATTI 1967 T. Pignatti, *La veduta negli incisori veneti del Settecento*, in BRANCA 1967, vol. II, Firenze 1967, pp. 555-565
- PRAZ 1990 M. Praz, *Gusto Neoclassico*, Milano 1990
- ROSSI 1972 A. Rossi, *L'architettura dell'illuminismo*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Atti del Convegno dell'Accademia delle Scienze di Torino 21-24 Settembre 1970 vol. I, Torino 1972
- ROSSI PINELLI 2000 O. Rossi Pinelli, *Il Secolo della ragione e delle rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, Torino 2000
- RYKWERT 1984 J. Rykwert, *Adam. Nascita di uno stile*, Milano 1984
- RYKWERT 1986 J. Rykwert, *I primi moderni. Dal classico al neoclassico*, Milano 1986
- SASSOLI 2004 M. G. Sassoli, *Giuseppe Vasi: 'Magnificenze' di Roma moderna*, in BEVILACQUA et al. 2004
- SEMENZATO 1967 C. Semenzato, *Purismo e funzionalismo nell'architettura veneta del Settecento*, in BRANCA 1967, vol. II, , pp. 597-608
- SPONBERG PEDLEY 2004 M. Sponberg-Pedley, *Scienza e cartografia. Roma nell'Europa dei Lumi*, in BEVILACQUA et al. 2004
- TAFURI 1970 M. Tafuri, *Retorica e sperimentalismo: Guarino Guarini e la tradizione manierista*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, atti del Convegno internazionale promosso dall'accademia delle scienze di Torino 30 settembre – 5 ottobre 1968, Torino 1970
- TARGHETTA 1988 R. Targhetta, *Considerazioni sulla composizione sociale degli iscritti alle logge venete del Settecento*, in CRESTI 1988
- TEYSSOT 1974 G. Teyssot, *Città e utopia nell'illuminismo inglese, George Dance il giovane*, Roma 1974
- UGO 1990 V. Ugo, *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Bari 1990
- VERCELLONI 1972 V. Vercelloni, *Origini del neoclassicismo architettonico e polemica antibarocca*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Atti del Convegno dell'Accademia delle Scienze di Torino 21-24 Settembre 1970 vol. I, Torino 1972
- WITTKOWER 1967b R. Wittkower, *La teoria classica e la nuova sensibilità*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, vol. I, Firenze 1967, pp. 7-23

## BIBLIOGRAFIA SULLE INFLUENZE

- A.A.V.V. 2007 *Architect's statements* in WILTON-ELY et al. 2007, p. 318-327
- ANDREINI 2008 L. Andreini, *Arata Isozaki: eclettico, coerente, sperimentale*, Milano 2008
- BAGLIONE 2001 C. Baglione, *Arata Isozaki*, voce nel *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, Enciclopedia Treccani, Torino 2001, pp. 1178-1182

- BONAITI 2001 M. Bonaiti, *Kahn e la storia: «What is has always been»*, in «Casabella» n. 693, ottobre 2001, pp. 6-11
- BOULLÉE 1967 E. Boullée, *Architecture, Essai sur l'Art*, 1790, ed. italiana trad. di A. Rossi, Padova 1967
- CARMASSI 1996 M. Carmassi, *Progetto urbano e architettura*, a cura di G. Lelli, Firenze 1996, pp. 118-129
- CARMASSI 2010 M. Carmassi, *Carmassi Studio di Architettura, M9. A New Museum for a New City. Concorso Internazionale di Architettura, Catalogo della Mostra*, a cura di Francesco Dal Co, allegato a Casabella n° 793, Verona, 2010
- CHASTEL 1967 A. Chastel, *L'Architecture moralisée*, in BRANCA 1967, vol. II
- CONRAD 1976 S. Conrad, *De l'architecture de Claude-Nicolas Ledoux, considérée dans ses rapports avec Piranèse*, in BRUNEL et al. 1976
- CULOT 1984 M. Culot, *Non costruiremo più*, in Leon Krier, *scritti e disegni*, a cura di V. Pavan, Venezia, 1984
- DAL CO 1998 F. Dal Co, *Forme e tempo. Sul lavoro di Francesco Venezia*, in VENEZIA 1998, pp. 302-305
- DAL CO 1999 F. Dal Co (a cura di), *Aldo Rossi: quaderni azzurri*, Milano 1999
- DE BENEDETTI 1985 E. De Benedetti, *Disegni del Valadier in rapporto alle tecniche del Piranesi*, in A.A.V.V. 1985, pp.385-404
- DE FUSCO 1974 R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Roma-Bari, 1974
- DOTTO 2003 E. Dotto, *Il progetto del convento a Media di Luis Kahn: analisi icnografica*, in «Ikhnos» 2003, pp. 119-152
- EISENMAN 2007 P. Eisenman, *Piranesi and the city*, in WILTON-ELY et al. 2007
- EISENMAN 2009 P. Eisenman, *La fine del classico*, a cura di R. Rizzi, Milano-Udine 2009
- GIUGOLA-METHA 1981 R. Giugola e J. Metha (a cura di), *Louis I. Kahn*, Bologna 1981
- GONZALEZ-PALACIOS 1977 A. Gonzalez-Palacios, *I mani del Piranesi. Valadier padre e figlio*, in Convegno internazionale *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, Roma 1975, Roma 1977, pp.47-61
- GRAVES 2007 M. Graves, *Drawing from Piranesi*, in WILTON-ELY et al. 2007, pp. 269-300
- ISOZAKI 1980 A. Isozaki, *Les Salines Royales de Chaux*, in *Architectural Pilgrimage Series*, Tokyo, 1980
- ISOZAKI 1982 A. Isozaki, *The Ledoux Connection*, in «Architectural Design», 1982, n. 52, 1/2, pp. 28-29
- ISOZAKI 1991 A. Isozaki, *Arata Isozaki : 1959-1978*, criticism by K. Frampton edited and photographed by Y. Futagawa, «GA Architect», n.6, Tokyo, 1991, pp. 252-255
- ISOZAKI 1994 A. Isozaki, *La mia architettura*, in *Arata Isozaki. Opere e progetti*, pref. di F. Dal Co, Milano, 1994
- ISOZAKI 1997 A. Isozaki, *Kaishi/Hishi. The Mirage City. Another Utopia*, catalogo della mostra tenuta al NTT InterCommunication Center, Tokyo, dal 19 aprile al 13 luglio 1997
- ISOZAKI 2000 A. Isozaki, *Arata Isozaki : 1991-2000* edited and photographed by Yukio Futagawa, «GA Architect», n.15, Tokyo, 2000, p.162-164
- KAHN 2001 L. I. Kahn, *Edificio per l'assemblea nazionale*, in «Casabella» n. 693, ottobre 2001, pp. 12-19
- KIRK 2006 T. Kirk, *Piranesi's poetic license: his influence on moder Italian architecture*, in



- MAC DONALD – PINTO 1997 BEVILACQUA et al. 2006, pp. 239-274  
W. L. Mac Donald, J. A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito. Da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997
- M9 2010 M9 – *A New Museum for a New City*, Concorso Internazionale di Architettura, in AAVV., *People meet in Architecture. Biennale Architettura 2010*, Catalogo ufficiale. Verona, 2010, vol.2
- MONISTIROLI VENEZIA 2011 *Conversazione tra Antonio Monistiroli e Francesco Venezia*, Milano 19 Novembre 2010, in *Che cos'è architettura*, «Casabella» n. 800, Aprile 2011, pp. 34-51
- NERDINGER 2002 W. Nerdinger, *Klenze und Schinrel, Hoflieferant versus Baugenie? Wege und Irrwege der Rezeption*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», Berlin 2002, pp. 63-75
- NORBERG-SCHULZE 1980 C. Norberg-Schulze, *Louis I. Kahn. Idea e immagine*, Roma 1980
- OECHSLIN 1981 W. Oechslin, *From Piranesi to Libeskind - Explaining by Drawing*, in «Daidalos», September 1981, pp. 15-35
- PAGNANO 2004 G. Pagnano, *Un carnet di vedute romane di Pierre-Henri de Valenciennes*, in «Ikhnos» 2004, pp. 57-94
- PURINI 1991 F. Purini, *Il disegno è l'idea*, in «XY, dimensioni del disegno», n. 13, 1991
- PURINI 2008 F. Purini, *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*, Melfi 2008
- ROSSI 1955 A. Rossi, *L'architettura della città*, Torino 1955
- ROSSI 1982 A. Rossi, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Milano 1982, pp. 370-378
- ROSSI 2000 A. Rossi, *Aldo Rossi, 1931-1997: tutte le opere*, a cura di A. Ferlenga, Milano 2000, vol. A-B-C
- ROSA 2007 J. Rosa, *Kahn*, Köln 2007
- RYKWERT 1984 J. Rykwert, *Adam. Nascita di uno stile*, Milano 1984
- SCULLY 1962 V. J. Scully, *Louis I. Kahn*, New York, 1962
- VENEZIA 1982 F. Venezia, *Il trasporto di un frammento*, in «Lotus» 33, 1982
- VENEZIA 1998 F. Venezia, *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Milano 1998
- VENEZIA 2011 F. Venezia, *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Milano 2011
- VIGATO 2001 J.C. Vigato, *Julien Guadet* voce nel *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, Enciclopedia Treccani, Torino 2001, pp. 985-987

## BIBLIOGRAFIA GENERICA

- ABBAGNANO 1945 Platone, *Fedone*, trad. a cura di N. Abbagnano, Paravia, 1945
- ARIS 1990 M. Aris, *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Milano 1990
- ARNHEIM 1974 R. Arnheim, *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Torino 1974
- ARNHEIM 2000 R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano 2000, ed. orig. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, California 1954

- BORGHERINI 2005  
 BRANDI 1963  
 CACCIARI 2003  
 CAO 1995  
 CARBONARA 1976  
 CARBONARA 1997  
 CIUCCI 1982  
 CRESTI 1988  
 DE FUSCO 1993  
 DE RUBERTIS 1994  
 DE RUBERTIS 2005  
 FAGIOLO 2006b  
 MONESTIROLI 2002  
 NIETZSCHE 1972  
 NIETZSCHE 1973  
 NORBERG-SCHULZE 1996  
 SIMMEL 1976  
 TADIÉ 2000  
 TAFURI 1968  
 TAFURI 1969  
 TAFURI 1973  
 UGO 1991  
 UGO 1994  
 UGO 2005  
 ZEVI 1973
- M. Borgherini, *Dal disegno alla scienza della rappresentazione*, Milano 2005  
 C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1963  
 M. Cacciari, *Progetto, tra "passato" e futuro*, in «Parametro. Rivista internazionale di architettura e urbanistica» n. 246/247, Anno XXXIII, Luglio-Ottobre 2003  
 U. Cao, *Elementi di progettazione architettonica*, Roma-Bari 1995  
 C. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma 1976  
 C. Carbonara, *Avvicinamento al Restauro*, Napoli 1997  
 G. Ciucci, *Rappresentazione dello spazio e spazio della rappresentazione*, in «Rassegna», 9, 1982, pp. 7-18  
 C. Cresti (a cura di), *Massoneria e architettura*, Atti del Convegno di Firenze 1988  
 R. De Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, Roma-Bari 1993  
 R. De Rubertis, *Il disegno dell'architettura*, Roma 1994  
 R. De Rubertis, *Lost in traslation*, in «XY, dimensioni del disegno», n. 47, 2005  
 M. Fagiolo, *Architettura e massoneria: l'esoterismo della costruzione*, Roma 2006  
 A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Roma-Bari 2002  
 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano 1972, ed. orig. *Die Geburt der Tragodie*, Leipzig 1872  
 F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano 1973 ed orig. *Unzeitgemasse Betrachtungen, Zweites Stuck: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*  
 C. Norberg-Schulze, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Milano 1996  
 G. Simmel, *Metafisica della Morte in Arte e Civiltà*, a cura di D. Formaggio e L. Petrucchi, Milano 1976, p. 67, ed orig. *Zur Metaphysik des Todes*, in Logos, Bd. I 1910/11  
 J.Y. Tadié - M. Tadié, *Il senso della memoria*, Bari 2000  
 M. Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari 1968  
 M. Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in «Contropiano» n. 1, Firenze 1969  
 M. Tafuri, *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*, Bari 1973  
 V. Ugo, *I luoghi di Dedalo: elementi teorici dell'architettura*, Bari 1991  
 V. Ugo, *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, Bologna 1994  
 V. Ugo, *Verità, maschera, oblio*, in «XY, dimensioni del disegno», n. 47, 2005  
 B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino 1973