

## **Piranesi. La fabbrica dell'utopia**

Luigi Ficacci

I prodotti editoriali su Piranesi, in un megastore librario, si trovano in genere nel settore arti grafiche; o eventualmente, in librerie più specialistiche, negli scaffali dedicati all'incisione. Non nella sezione architettura, non in quella archeologia, né tra le generali sequenze monografiche delle arti maggiori. È un'inezia, ma, volendo, significativa dell'usuale considerazione di Piranesi, ai nostri giorni. La concezione che egli stesso, intenzionalmente e dichiaratamente, dette alla sua professione dell'arte, in una fase tra le più cruciali e potenti nei mutamenti della civiltà europea e in uno dei suoi luoghi capitali, diede adito, già al suo tempo e poi nelle innumerevoli evoluzioni dell'estetica, a ricezioni e interpretazioni della sua personalità artistica molto divergenti. Certamente fu un innovatore decisivo per la storia dell'acquaforte e tale è riconosciuto, nello specifico scientifico: il suo lessico calcografico, per l'inedita varietà tonale delle morsure e gli effetti dell'inchiostrazione, così come per la sconosciuta qualità del cromatismo grafico, produssero conseguenze determinanti presso le individualità artistiche che, nei secoli e fino all'attualità, vi si riferirono, restandone segnate secondo modalità assolutamente proprie e spesso non coincidenti con lo sviluppo storico complessivo della storia del gusto. Dunque, una genialità calcografica assolutamente individuale. Parimenti, per la storia del libro, la sua inventiva di editore fu di assoluta rilevanza, così come lo furono le topologie dei suoi prodotti, per l'economia complessiva dei volumi, la composizione grafica della pagina, l'inedito rapporto tra iconografia e testo. Quanto alla storia del disegno, nelle sue diverse specialità, dalle più pittoriche dello schizzo, alle tecnografiche della scienza dell'edificazione, alle scenografiche relative alla ragione visiva del progetto (quello che nell'uso comune odierno si chiama rendering), anch'essa riconosce in Piranesi un innovatore decisivo. Altrettanto, il suo merito è celebrato nell'ambito specifico della cultura archeologica moderna. A volere seguire poi una storia specifica del vedutismo, la sua opera risulta altrettanto determinante riguardo alla complessiva qualità del "vedere"; ma poi è rivoluzionaria per quel che riguarda l'evoluzione dell'iconografia dell'Urbe. Ciò però comporta che le valutazioni storiografiche tendano a procedere separate, distinte per settori particolari della sua arte, seguendo metodi e categorie stabiliti in epoca successiva. Qui, vogliamo tentare di descrivere Piranesi secondo la lettera della definizione che frequentemente volle dare a se stesso nelle indicazioni di responsabilità di molte opere, tra cui quelle destinate al massimo successo, le Vedute di Roma: "architetto veneziano". Doppia identificazione che, nella sua concezione di architettura, pare integrarsi in una sintesi del tutto nuova. Benché la dichiarazione di provenienza sia una convenzione tipologica comune alle firme, particolarmente osservata quando l'autore raggiunge qualcuna delle maggiori capitali della committenza artistica, è comunque lo specifico carattere di unità universalistica che Piranesi intende imprimere alla definizione di architetto, che avvalora di specifica singolarità il riferimento alla sua origine veneta. Nella connessione alla professione architettonica, la provenienza veneta finisce per indicare una civiltà che per condizione di necessità non consentiva scissioni tra raziocinio e fabbrica, come dalla dicotomia tradizionale, che chiunque poteva replicare sull'autorità di Vitruvio. Alla luce di una scienza nuova dell'antichità, suscitata dal nuovo approccio dell'analisi oggettiva, anche la separazione, in architettura, tra disegnare e fare appare una leggenda non verificata, -destinata a cedere di fronte all'assimilazione di teoria e prassi propria della sua terra d'origine, quindi emergente come necessaria dall'esperienza empirica delle rovine romane. Immettere la scienza pratica veneziana nella scena contraddittoria della Roma moderna, disarticolata tra magnificenza del passato e arretratezza del presente, portava alla volontà di rinnovare l'Urbe e concepire, tramite questa aspirazione, la resurrezione di un mondo nuovo. Definendosi architetto anche nelle tavole che riproducevano la Roma esistente e visitabile, vuole significare un'idea unitaria e rivoluzionaria di architettura, distinta dalla semplice pratica di un mestiere del fabbricare, o dal disegnare prospetti ornati come sovrapponibili all'edificio, o dal teorizzare astratto. Accusa anzi queste accezioni, correnti al suo tempo, di degradare l'unità ideale dell'architettura alla viltà di un mestiere pratico. All'opposto, dichiarandosi insistentemente architetto, vuole esaltare la qualità di invenzione di nuove visioni e la loro edificazione; anzi, del mondo nuovo che nella sua idea si impone all'attualità e che non può avere che l'Urbe quale sua matrice e nell'Urbe la sua fabbrica.

Puntare il fuoco su quello che genericamente potremmo definire Piranesi architetto, non è una novità. Più volte la storiografia lo ha specificamente e autorevolmente trattato. Però spesso con un rigore scientifico conseguente intenti di approfondimento di aspetti parziali del suo poliedrico genio. Perciò, permane l'esigenza di una considerazione della sua personalità che ne comprenda la complessiva identificazione con una nuova idealità di architettura, che potremmo definire – con termine moderno, ma escludendo, ovviamente, i riferimenti storici – organica. Ma è appunto questa sua prefigurazione di problematiche della professione prettamente moderne a caratterizzarne l'unicità, al suo tempo. Se l'esigenza di una definizione così orientata davvero persiste, nonostante l'evoluzione degli studi – e forse proprio in ragione della loro specificità –, ciò è precisamente rivelatore sia della sua particolarità d'artista, che delle diversità di approccio e interpretazione con cui la sua opera è stata nel tempo recepita, nonché, infine, delle divergenti identificazioni che la sua figura ancora seguita a suscitare. Ma poiché la sua concezione dell'architettura trovò certo, alla sua epoca, riferimenti e analogie, ma fu comunque minoritaria, singolare, rara e difficile, e per contro gran parte delle persistenze tradizionalistiche, di matrice classico umanistica, così come varie configurazioni successive di pensiero e classificazioni della conoscenza, tendevano verso una distinzione quasi geometrica tra interpretazione razionalistica e irrazionale, attivando facilmente un'opposizione tra i due orientamenti, allora ecco che sopravvive la necessità di insistere nell'approfondimento della specifica originalità della sua mente. Così come il solo fabbricare è per lui parte non esauriente dell'architettura e richiede il contributo dello studio e dell'immaginazione, analogamente, la logica è parte non esaustiva della facoltà razionale e, di conseguenza, immaginazione e sensibilità sono per lui elementi complementari a una attuazione piena della ragione. Se questa concezione era abbastanza rara al suo tempo, tale da connotare un'appartenenza alla sfera di influenza del pensiero di Giovanni Battista Vico, per la sua impostazione generale, e di Carlo Lodoli, per la concezione dell'architettura, quanto, simmetricamente, una distanza dal pensiero illuministico extra italiano, Piranesi è perfettamente conscio del compito epocale di cui si sente investito: elevare il lascito della classicità oltre le dicotomie ricevute dalla loro acritica osservanza tradizionale, verso una unità di funzione e rappresentazione. L'intera sua opera, di incisore di vedute della Roma antica e moderna visibile nell'attualità, di antiquario studioso della Roma del passato, conoscibile e immaginabile solo attraverso i reperti superstiti, da tradurre in stampe per eternarne la conoscenza, di inventore di nuove immaginazioni, è una globale preparazione all'attuazione effettiva dell'utopia di costruire una nuova Roma degna di quella antico romana. Giunge, per questo percorso, alla piena intelligenza che sia questo stesso processo a costituire l'identità attuale dell'architetto. Così, l'intera sua biografia artistica diviene la parafrasi preparatoria di questa attuazione, l'atto progettuale del condurre a realtà questo pensiero complesso e dimostrarlo praticabile, per nulla astratto, bensì fabbricabile. Utopico, laddove personifica con la sua opera di incisore che il processo progettuale è esso stesso, in sé, realtà e realizzazione. Più perviene a una comprensione che il superamento dell'opposizione tra teoria e prassi in un'originale unità di funzione e rappresentazione costituisce l'intrinseca drammaticità della professione architettonica, più entra nel dramma moderno della problematica dell'architettura. E così vogliamo rappresentarlo, attraverso una scelta di immagini e una loro significativa sequenza, quale artista universale, in una Roma che era contemporaneamente Urbe universale e luogo noncurante e inconsapevole della decadenza e corruzione del proprio passato. Dove l'opera moderna dell'incisore e dell'archeologo mirò a ripristinare l'eterna validità dell'antico, riscoprendolo e salvandolo dalla mediocrità dell'imitazione convenzionale e immaginare da architetto una modernità di Roma pari alla sua antica maestà e magnificenza.

La fisionomia di Piranesi fu monumentalizzata da vari ritratti, connessi con fasi cruciali della sua esistenza artistica e della sua fama. Alcuni furono eseguiti nella circostanza della morte. Il loro intento celebrativo postumo è abbastanza trasparente e il meccanismo allegorico agevolmente comprensibile. Il dipinto eseguito dal giovane Carlo Labruzzi nel 1779, è un discorso accademico molto descrittivo e di facile decodificazione, così come la classicistica celebrazione funeraria della statua di Giuseppe Angelini, collocata nel 1780 in una delle cappelle di Santa Maria del Priorato, l'unica opera di architettura da lui effettivamente fabbricata e in questo libro rappresentata dalla interpretazione fotografica di Andrea Jemolo. Altrettanto esplicita è l'erma che Antonio Canova commissionò ad Antonio D'Este nel 1816 per il Pantheon, collocata dal 1820 nella Protomoteca

Capitolina e il busto, fatto eseguire forse dallo stesso Piranesi all'inglese Joseph Nollekens per l'Accademia di San Luca, in occasione della propria ammissione, quale membro di merito, nel 1761.

Ma i ritratti che illustrino in modo più significativo la figura artistica della fabbrica dell'utopia sono da cercare altrove, ad esempio in quello figurato di Polanzani e in vari autoritratti emblematici, nascosti tra le centinaia di lastre della sua opera.

“Jo. Bap. Piranesi Venet. Architectus” è la dicitura che assai verosimilmente Piranesi stesso dettò a Felice Polanzani per inciderla in capitali romane sulla lastra da cui emerge la propria effigie, nel capriccio sepolcrale del più celebre e quasi autografo, almeno come invenzione, suo ritratto. Quest'acquaforte, in folio, ornava, in apertura, la raccolta di proprie incisioni, in gran parte già singolarmente divulgate, pubblicata nel 1750 sotto il titolo di Opere Varie, dal libraio e editore Jean Bouchard. Nel titolo completo, il volume esaltava la volontà d'architettura dell'autore, sia per vari contenuti tematici, che per la definizione professionale di se stesso: Opere Varie di Architettura, prospettive grotteschi, antichità; inventate, ed incise da Gio. Battista Piranesi Architetto Veneziano. Di circa vent'anni più anziano di Piranesi, Polanzani era arrivato a Roma da Venezia un anno dopo di lui. Probabile che entrassero presto in contatto e che, come vuole un'attendibile tradizione, Polanzani lo aiutasse nel perfezionamento della tecnica pittorica e assieme affrontassero, con accanimento, lo studio della figura umana, cercando i loro modelli nella verità quotidiana della vita urbana. Per un breve lasso di tempo, dopo che Piranesi aveva lasciato burrascosamente la bottega di incisione di Giuseppe Vasi, si erano anche associati, tentando l'impresa editoriale, per emanciparsi dalla dipendenza dai librai romani. Ma il tentativo, come evidente dagli indirizzi degli editori delle prime pubblicazioni piranesiane, non dovette avere esiti positivi. Al definitivo ritorno a Roma di Piranesi nel 1747, questa volta con una base imprenditoriale più solida, anche per il legame con l'editore Bouchard, i rapporti dovettero proseguire, come dimostra il ricorso a Polanzani per questo ritratto, inserito in apertura di vari esemplari delle Opere Varie. Di questa rinnovata prossimità è testimonianza la tecnica acquafortistica della lastra, col suo pittoricismo chiaroscurale, memore non solo della maniera calcografica di Tiepolo quale poteva riconoscersi nello sviluppo nel frattempo impressovi da Piranesi, ma anche dei Grotteschi di quest'ultimo e delle Carceri nel loro primo stato, che dovevano essere stati incisi, entrambi, non più di cinque anni prima. Ma è nell'ispirazione poetica il più forte legame di dipendenza. Si può perfino supporre, dalla posa tipica da autoritratto eseguito allo specchio, che l'incisione derivi da un disegno autografo dell'effigiato, che Polanzani poteva avere ricevuto, per la sua traduzione su rame, da Piranesi stesso. Questi è ritratto a mezza figura, emergente, in una nudità stoica, da un capriccio pittoresco di rovine ricoperte di vegetazione, entro un magma indefinito, tra indistinta materia minerale e nuvolaglia che sembra trasformarsi nel fumo di qualche fuoco sacro, per attingere così al mistero del vestigio antico. Sorgente da un ammasso iperbolico di frammenti, quali evocativi, quali simbolici, la figura mostra una natura ambigua, tra la conformazione tipica del busto antico (da cui l'evidente particolare del braccio interrotto, nella sua condizione di reperto) e la rappresentazione di una figura viva: un busto frammentario, dove la freddezza e immobilità marmorea acquistano vita e movimento e inseguono la sembianza naturale dell'attimo. Una magistrale morsura acquafortistica immette l'allusione all'iconografia statuaria e alla conseguente affermazione di eternità e incorruttibile autorità, nella verisimiglianza emotiva dell'esistenza, prodotta dalla resa chiaroscurale della condizione transitoria e empirica dell'atmosfera. Lo sguardo inquieto, carpito in un moto istantaneo, la fisionomia riprodotta in tutta la sua verità, gravata da un aspetto assai troppo attempato e febbrile per i trent'anni d'età del soggetto, lontano dunque da qualunque intento idealizzante, rivelano esplicitamente la verità di un'esecuzione dal vivo, ma in piena conformità col ritratto romano antico e precisamente d'epoca repubblicana, dove l'effigiato era riprodotto nel suo aspetto più veridico, trovandosi nella virtù morale la forza di nobilitazione dell'individuo. Alcuo dubbio che l'idea poetica e l'intenzione retorica di questo ritratto (ciò che nel lessico delle stampe si chiama l'invenzione) risalgano a Piranesi, benché la sua partecipazione all'ideazione dell'immagine non sia affatto citata sulla lastra. La fascinazione di un'antichità le cui rovine si trasformano in un'eruzione di spiriti incogniti è alla base di questo busto classico, che dilata se stesso, fino a trasformarsi in ritratto istantaneo del contemporaneo Piranesi, entro un'antichità romana vivente e parlante, la quale a sua volta circonda il soggetto in una sorta di illusione vitale, che è l'effetto della sua presenza attuale, della sua coscienza, del suo giudizio,

della sua passione, riverberanti come moniti figurati sul presente dell'osservatore. È dunque del tutto verosimile che questo ritratto rappresenti esattamente l'affermazione d'identità che Piranesi tenesse a diffondere nel 1750, quando il suo miraggio prioritario era annunciare l'impresa dell'opera massima cui stava attendendo da almeno tre anni e che avrebbe visto la luce nel 1756, nei quattro volumi delle *Antichità Romane*. Con la capacità di significazione già dimostrata nei *Grotteschi*, eseguiti verosimilmente tra 1744 e 1747, il frammento architettonico sepolcrale che costituisce la base di questa effigie ideale e visionaria, esibisce, nei caratteri scolpiti nella pietra, i termini identificativi della sua auspicata affermazione romana, la nazionalità veneziana e la qualità di architetto.

Molti anni più tardi, l'edizione *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette*, del 1765, proprio per la ragione polemica che ne è all'origine e per la virulenza retorica che anima la soggettività delle tesi, nasconde varie auto rappresentazioni per verba e per figure emblematiche. Una è nel frontespizio, dove gli emblemi delle tecniche artistiche, del disegno, dell'architettura, della pittura, della scultura, della misurazione geometrica, sono un autoritratto del "fare" dell'artista, opposto alla penna, emblema dell'astratto teorizzare dell'uomo di lettere. Un'altra è nella potente epigrafe "*Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignaviam*", tratta dal discorso del Console Caio Mario al Senato del Popolo Romano, secondo la versione di Sallustio nel *Bellum Iugurthinum*. Piranesi la colloca a fastigio di uno dei più paradigmatici e dimostrativi progetti d'invenzione architettonica del *Parere*, la parte delle *Osservazioni* che, secondo l'esplicita adozione del metodo oratorio classico, costituisce la *pars costruens*, propositiva, rispetto all'esordio polemico contro la Lettera di Mariette. "Essi disprezzano la mia novità, io la loro inettitudine", è la frase che, con l'autorità dei classici, Piranesi lancia come un anatema mitologico contro i sostenitori di tesi opposte, dalla teoria antiquaria a quella architettonica. Nell'enfasi della dialettica, costoro divengono, nella mente di Piranesi, suoi antagonisti in duelli giganteschi. La rivendicazione da parte di Mario della propria identità, quale *Homo novus*, opposta alla corruzione della *nobilitas*, è traslata da Piranesi in una *novitas* della propria concezione, basata sulla provata e unitaria conoscenza tecnica, quanto teorica, dell'arte, opposta alla consuetudine tradizionale della loro distinzione, quale si trascinava nell'opinione indimostrata.

Autoritratti emblematici di questo genere, sono anche la chiave dell'opposizione, complessiva, alla crescente angustia particolaristica delle ipotesi, alla specializzazione delle applicazioni e alla separazione degli ambiti intellettuali che Piranesi è convinto si stia progressivamente affermando. Sempre più vede in questa tendenza moderna di precisione scientifica un'ostilità all'unità umanistica, romano classica e cristiano rinascimentale, forma globale di un sapere identificato con lo sperimentare fabrilile. La matrice prevalentemente extra italiana di un certo scientismo, soprattutto sviluppato in Francia, ma poi nel centro e nord Europa, se da un lato spinge Piranesi verso una travolgente opera di proselitismo dimostrativo verso i giovani rappresentanti di quelle nazioni, presenti a Roma quali studenti, quasi a imitazione, per alcuni versi, del metodo professato da Carlo Lodoli a Venezia, dall'altra gli provoca la confusa ma -virulenta percezione di qualcosa come un attacco neo barbarico alla moderna civiltà romana e italiana. Simmetricamente, sempre più consolida allora una propria valenza di romanità, tanto culturale che religiosa, che alla fine assume quasi i contorni di una difesa di nazionalità e fede, all'interno di una presunta guerra europea di cui configura quasi una complessiva ostilità culturale se non epocali fantasmi politici.

Al contrario, il mondo romano cristiano, una Roma antica da scoprire nelle sue vestigia, monumentali, quanto occulte, quanto sotterranee, una Roma moderna da inventare nelle forme sintetiche di visione e fabbrica, richiede una architettura unitaria e globale, conseguente la sua natura universale, un'architettura di progetto e di veduta così come di capriccio e di immaginazione: è quanto affermano le diverse tipologie della sua opera di incisore.

Spesso incompreso dai contemporanei per l'audacia delle idee e considerato, già dalla sua epoca e sempre più nei tempi successivi, un visionario, quando con adesione entusiastica, quando con determinata contrarietà, Piranesi fu un campione dell'esattezza: tanto nell'incisione all'acquaforte, che nel disegno architettonico e sua fabbricabilità, che nella veduta.

Prima Parte di *Architetture, e Prospettive inventate, ed incise da Gio. Batt.a Piranesi Architetto Veneziano* dedicate al Sig. Nicola Giobbe, fu edita nel 1743, nella Stamperia de' Fratelli Pagliarini

Mercanti Librari, e Stampatori, allora in piazza Pasquino, rione cruciale per l'attività libraria romana. È la prima pubblicazione di Piranesi, conclusiva dell'iniziale soggiorno romano. Vuole essere opera progettuale di "architetto di questi tempi", così si dichiara nel testo della dedica, che espone tramite disegni le proprie idee, invocando una committenza che ne consenta la fabbrica. Nelle tavole che compongono l'edizione, aspira a ricreare "in nuove forme" quanto testimoniato e ispirato dalle "parlanti ruine" che a Roma riempiono di immagini lo spirito nuovo di utopia architettonica. Sono l'effetto dello stupore e della meraviglia prodotti dalla vera esperienza dei resti dell'antica architettura romana, tale da sconvolgere ogni precedente conoscenza acquisita dallo studio teorico e libresco. Tutte immagini d'invenzione, sono progetti di una architettura impossibile, benché, sempre nella dedica, che è uno dei più rivelatori e emozionanti tra i suoi testi verbali, egli evochi la necessità storica di una figura di committente protettore delle arti che, in analogia con l'imperio e la magnificenza degli antichi Cesari, consenta all'ideale di prendere forma di fabbrica. Questa apparente contraddizione, che risulta tale soprattutto ad una concezione schematica e classificatoria della ragione, quale si consoliderà nei decenni successivi e nelle accezioni più consuete e riduttive della professione, risulta invece risolvibile, alla poetica di Piranesi. La chiave è prettamente tecnico linguistica e risiede nel riferimento strutturale e profondo ai modi della scenografia. È infatti la condizione di finzione illusoria della scena teatrale che consente a queste invenzioni non solo di essere visivamente immaginabili, ma anche, assurdamente, realizzabili. Giungendo a Roma ventenne, tra settembre e ottobre del 1740, una delle particolarità della sua formazione, di insolita varietà per Roma, era che alle capacità tecniche nell'architettura e nell'incisione, egli univa quelle del disegno scenografico, apprese a Venezia nella bottega di Carlo Zucchi, dove si era formato, una volta lasciato l'apprendistato da architetto presso Scalfarotto, forse a conclusione del cantiere di San Simeone Piccolo, di cui questi era l'autore. Fu d'altronde Piranesi stesso a divulgare la notizia di avere appreso il disegno prospettico applicato alla scenografia teatrale da Ferdinando Bibiena. Può essere un riferimento lato e metaforico alla discendenza della sua visione dalle determinanti innovazioni bibienesche, piuttosto che una effettiva discepolanza: d'altronde il titolo della sua prima pubblicazione, "Prima Parte...", rievoca intenzionalmente quello delle "Architetture e Prospettive" del Bibiena senior, pubblicate a Vienna nel 1740 dal figlio Giuseppe. E comunque, a Roma, la prima bottega frequentata da Piranesi fu, pare per brevissimo tempo, quella dei fratelli Domenico e Giuseppe Valeriani, celebri disegnatori di scene teatrali, oltre che pittori di rovine. Da loro poté derivare a Piranesi anche la profonda conoscenza, che dimostra già nella Prima Parte, delle invenzioni sceniche di Filippo Juvarra, oltre che la suggestione per la sua grafia disegnativa, riferimento inconfondibile e permanente per il resto della sua attività. Sulle relazioni dei Valeriani con Juvarra, basti ricordare che l'architetto messinese li aveva voluti a Stupinigi, per l'esecuzione di quadrature, tra 1731 e 1733. Ma ciò che maggiormente va rilevato è che Piranesi affrontasse tale studio della prospettiva scenografica nello stesso tempo del suo iniziale e entusiastico studio dell'antico, al momento cioè della scoperta delle vestigia di Roma e della rivoluzione, sulla base della loro esperienza diretta, delle conoscenze acquisite a Venezia, tramite lo studio delle edizioni di Vitruvio e i disegni di Palladio. Lo strumento conoscitivo ed espressivo della scenografia gli consentiva allora di dare forma visiva, progettuale e perciò architettonica alla capacità di suggestione dell'immaginario generata dallo studio libresco dell'antico, quindi all'effetto emozionale suscitato dall'esperienza delle rovine e della loro immanenza. La scenografia detiene per Piranesi i mezzi che consentono di rendere visibile e fabbricabile l'immaginazione e il modo emozionale di vedere la città moderna attraverso la suggestione, e non solo l'esempio astratto, dell'antico.

La storiografia piranesiana ha sempre rilevato che Prima Parte conclude un triennio romano privo, alla fine, di soddisfazione concreta delle ambizioni professionali e ideali nell'architettura e che il ricorso all'edizione fosse mosso dalla volontà di dare almeno precisione e notorietà visive alle idee, salvandole da una realtà che ne aveva precluso, fino allora, le occasioni di fabbrica. Di questa difficoltà di affermazione, esprime la drammaticità più acuminata la dedica del libro a Nicola Giobbe, che era l'impresario edile più rilevante a Roma, in quei giorni, oltre ad essere stato uno dei suoi protettori, nel consentirgli l'uso della propria importante biblioteca e nell'introdurlo alla frequentazione dei massimi protagonisti dell'architettura del momento, tra i quali Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli (come Piranesi stesso tiene a ricordare, con l'evidente intento di ingraziarsene la benevolenza).

Nel 1750, Piranesi ripubblica la Prima Parte, questa volta dal libraio Bouchard, al Corso, in un'edizione aumentata con Grotteschi e Carceri, le serie di lastre eseguite successivamente, nei soggiorni intermittenti tra Venezia e Roma, e vi attribuisce il titolo Opere Varie di Architettura, prospettive grotteschi, antichità; inventate, ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano. Vi aggiunge due nuove tavole, di grande formato, fuori serie, ma che hanno finito per essere considerate integranti Prima Parte, poiché sintetizzano, in termini quasi emblematici, questa inedita analogia e coesistenza di due morfologie apparentemente diverse, come la scenografia e la planimetria.

Parte di ampio magnifico Porto è la scenografia di una straordinaria fantasia architettonica, dai caratteri totalmente nuovi e a quel momento sconosciuti. Nessuna relazione con il genere del capriccio della tradizione pittorica sei e settecentesca, se non per opporvisi. Alla indulgente licenza di arbitrarità che procede dai pittori nordici romanisti degli anni venti del precedente secolo fino alla contemporanea fortuna di Giovanni Paolo Pannini, Piranesi contrappone il rigore obbligato della composizione architettonica. Il "capriccio" tradizionale richiede una riconoscibilità quasi meccanica di maniere individuali, quale garanzia per la loro affermazione entro il genere e di quest'ultimo entro il mercato della pittura, ma i modi sono costanti: ogni dipinto vuole, al suo interno, passaggi figurativi da un tema a un altro, in associazioni stravaganti, tenuti solo dall'aderenza, per ogni tela, ad una generica evocazione, fingendo al suo interno una libera improvvisazione, mirando ad un piacere estetico eccentrico rispetto ai vincoli logici della ragione e vagando nei terreni opzionali dell'ornamentale. L'eccezionale spettacolarità del Magnifico Porto, emerge invece dal rigore costruttivo, il quale attua una sconosciuta libertà inventiva. Alla sua radice stanno dieci anni di uno studio dell'antichità romana dall'esattezza assolutamente nuova. Suo effetto è la scoperta passionale, nell'antichità, di un mondo nuovo, che a sua volta attiva un altrettanto appassionato rinnovamento di riferimenti architettonici moderni, dal rinascimento dell'ordine classico operato da Palladio, ai meccanismi architettonici della meraviglia animati da Baldassarre Longhena, alla repertoriatura visionaria pubblicata da Fisher von Erlach nell'Entwurf einer historischen Architektur del 1721. Ma la condizione passionale, di provenienza antica quanto moderna, è oggetto di composizione architettonica: è questo l'unico, unitario ed obbligato, metodo inventivo operato e perorato da Piranesi. Il nesso morfologico che unifica e attua tutti gli elementi di questo processo sta nella scenografia teatrale, nella sua capacità, tramite le innovazioni scenotecniche juvarriane e bibienesche, di rendere veridica l'immaginazione e reale la sua natura illusiva. La "parzialità" della messa in scena del Magnifico Porto, come l'enfasi dimensionale prodotta dalla sua prospettiva, la scelta dei punti di vista, diventano per Piranesi, da elementi di scenotecnica, materia di stretta composizione architettonica. Questo processo non può produrre coesistenza di innumerevoli modi individuali di soddisfazione di un genere, come nel capriccio tradizionale, ma unicità, capitale ed esemplare, dell'invenzione: questa è infatti la qualità di rapporto che Piranesi stabilisce attorno a sé, nelle relazioni individuali, fino alla sua potenziale evoluzione in drammatiche fratture.

Pianta di ampio magnifico Collegio dimostra invece la progettazione planimetrica che rende fabbricabile l'irrealizzabilità di un ideale. Afferma che l'arte, nella sua prassi, debba aspirare alla realizzazione di contenuti eccedenti la mediocrità particolare. Contenuti dunque sublimi, finalizzati alla creazione di una società perfetta, attraverso forme la cui funzionalità costituisce modello. La sublimità del progetto consiste nella sua esemplarità, la quale si basa su ambiti di valori dalla validità eterna, che Piranesi riconosce essere proprietà peculiare dell'antichità romana. Ne consegue una drastica distinzione dall'imitazione dell'antico, che, consuetudine di qualunque fase dell'era moderna, produttiva di astratte definizioni in ordini e convenzionali garanzie di correttezza, materia di insegnamento accademico, svilisce la capacità morale dell'arte. L'arte, nella sua attualità, non può che inventare, sulla radice di un'antichità viva e fertile, come solo modo per eternarne la validità. La tecnografia della pianta architettonica, come enunciato in questa lastra, contiene tutta la libertà immaginativa generata dall'antico. Infatti, nel proprio lessico, la pianta del Magnifico Collegio è perfettamente e dinamicamente complementare alla scenografia del Magnifico Porto, la cui parzialità di inquadratura viene completata in una componibilità totale, la quale, a sua volta, non si esaurisce nella fabbrica individuata e descritta, ma, per la propria geometria germinante, contiene la propria estendibilità, libera, a dimensione urbanistica quanto geografica. Questa è l'interpretazione del sublime di Piranesi, consistente nell'elevazione del sublime naturale, estraneo o eccedente l'opera umana, a un sublime storico, che trova nella

tecnica e nel progetto che lo determina, la propria qualità – e il proprio metodo – di fabbrica. È evidente a questo punto come queste due tavole contengano in sé tutta la semantica moderna del progetto e la ragione dell'estensione odierna del concetto ben oltre la specifica funzionalità architettonica.

Nel 1748 Piranesi produsse la prima edizione propria, *Antichità romane de' tempi della Repubblica, e de' primi imperatori*, esclusivamente dedicata a vedute di monumenti dell'antichità romana. A partire dal 1761, la stessa serie venne ripubblicata col diverso titolo *Alcune vedute di archi trionfali*, evidentemente per evitare la confusione con le successive *Antichità Romane*, del 1756. Ma fu questa prima a segnare l'avvio di una nuova storia del libro, come della veduta incisa. Fino allora la veduta, genere tra i più richiesti nel circuito commerciale prodotto da un traffico di visitatori senza pari in Europa, era di esclusiva pertinenza della pittura. All'incisione restava la funzione riproduttiva più pratica e approssimativa e un mercato di minore valore. Piranesi stesso, nei primi anni del suo soggiorno a Roma, era riuscito a compensare in qualche modo l'assenza di committenze solo facendo ricorso alle necessità di immagini dei librai romani, realizzando alcune piccole viste dei luoghi celebri della Roma antica e moderna, per rifornire le loro dotazioni. Venivano vendute sciolte ai viaggiatori o utilizzate come disorganiche illustrazioni di guide correnti della città, più o meno figurate a seconda del prezzo. Nella indifferenza di qualità figurativa di quelle edizioni estemporanee, le immagini di Piranesi già si erano distinte per un eccezionale rilievo visivo dato al monumento e ciò grazie a una prospettiva di incomparabile sapienza, proprio perché sinteticamente architettonica e scenografica. Ma questa serie di ventotto vedute si differenzia da ogni altro prodotto del tempo per la sua organicità e per una sintesi della qualità paesistica atmosferica con l'esattezza della resa architettonica del monumento, tale da affermarsi anche nei confronti dell'opera di Giuseppe Vasi, che al momento deteneva il primato nell'incisione vedutistica di argomento romano. Negli anni intercorsi tra quelle prime immagini di piccolo formato, note nel contesto della produzione piranesiana come *Vedutine*, e questa serie del 1748, Piranesi aveva potuto assimilare l'eccezionale sensibilità della resa luministica e vibrazione atmosferica delle *Vedute all'acquaforte* del Canaletto, che erano state pubblicate a Venezia nel 1744 e dunque erano la massima novità, nel periodo dei suoi intermittenti ritorni nella città d'origine. L'evoluzione della qualità incisoria rivela l'importanza del debito verso queste lastre del Canaletto. Ora, in *Archi Trionfali*, tecnica e stile dell'acquaforte, disegno sinteticamente prospettico e scenografico, sono intrinsecamente espressivi di un approccio antiquario nuovissimo, perché conseguente un'aggiornata indagine strutturale e dimostrazione filologica del monumento, entro una complessiva coscienza teorica. La sintesi della convergenza di ambiti diversi, ciascuno intrinsecamente rinnovato, si configura quale atto di architettura, sotto forma di veduta delle vestigia dell'antichità nella Roma moderna. L'esattezza riproduttiva del monumento è infatti così inedita da emancipare la veduta incisa dalla propria arretratezza e portarla ad un livello di aderenza a quanto rappresentato, sia prospettica che strutturale, di molto superiore alla pittura. Tale esattezza non è però esclusivamente opera di precisione del disegno prospettico, ma risulta dalla sua libera composizione con l'alterazione arbitraria entro i limiti della verosimiglianza, che è una qualità retorico emozionale di derivazione scenografica. La sensibilità chiaroscurale e atmosferica, raggiunta da un pittoricismo acquafortistico superiore a quanto di più tecnicamente avanzato potesse essersi fino allora prodotto a Roma, si impossessava della nuova scienza scenografica bibienesca. Il risultato era una combinazione così intrinseca da creare l'effetto che gli assi diagonali e le enfattizzazioni spaziali fossero gli strumenti più idonei ad organizzare in composto unitario sia la vibratilità aerea delle vedute, che la frammentarietà, la casualità e l'irregolarità della reale scena urbana contemporanea rappresentata. A questo riguardo, la tradizione di rappresentazione del contrasto fra autorità delle vestigia di Roma e trascuratezza e inconsapevolezza contemporanea del loro uso, che proseguiva come un diffuso manierismo dal sedicesimo secolo, viene ora a decadere d'un colpo, arretrando in una condizione di luogo comune del pittoresco (che, a partire dal secolo successivo, si ritroverà degradato, nell'aggettivazione, a folclore). Gli *Archi Trionfali* sono l'opera che per prima, seguita, otto anni dopo, dalle *Antichità Romane*, produce questa distinzione, eliminando la poetica pittoresca e sostituendola con la tematica del monito morale, contro i caratteri di decadenza della Roma contemporanea, che soffocano nell'informe l'immenso ed organico ordine urbano della Roma antica. Il percorso dell'affermazione di un pertinente problema morale, da elemento oratorio a

filologia e progetto utopico, è anch'esso un atto di architettura. In questo consiste la determinante innovazione portata da questa serie e il seguito che nella produzione di Piranesi essa comporta. Da quest'opera in avanti, la straordinaria varietà di modulazione e libertà del flusso grafico diventa elemento formativo di qualità cromatica, entro la bicromia tra bianco e nero. L'effetto è di una emozionalità senza precedenti, che coinvolge l'osservatore entro il piano della rappresentazione ed eleva la magnificenza della rovina oltre i limiti della lastra, giungendo così a estendere la condizione dell'esattezza anche al sublime e alla pienezza della sua capacità di imponenza e evocazione. Infine, già da questa edizione Piranesi rivela una sconosciuta capacità tecnica di fedeltà nella resa dei diversi materiali di cui erano costituiti i monumenti rappresentati, così come l'evidenza del loro invecchiamento o del loro degrado. È la prima manifestazione di quella perizia che costituirà la grandezza paesistica delle Vedute di Roma di grande formato, ma che soprattutto sarà indispensabile per le numerose edizioni specificamente archeologiche degli anni successivi, dalle Antichità Romane a tutte quelle che seguiranno, dove la necessità di rendere con verosimiglianza la complessa congerie dei materiali antichi, di differenziarne la leggibilità e distinguerla dalle incursioni degli accidenti naturali e storici che potevano averli trasformati in rovina, sarà, assai più che un'esigenza documentaria, uno dei più profondi ed evocativi strumenti di poetica.

Giovanni Gaetano Bottari, il dedicatario della serie, era, soprattutto in quegli anni, la guida più rilevante delle ricerche archeologiche di Piranesi. Vari aspetti della complessità di innovazioni che Piranesi faceva confluire in Archi Trionfali e che in quegli stessi anni cresceva nella sua mente come materia costitutiva delle future Antichità Romane potevano avere trovato in lui non l'ispiratore, ma una figura determinante per darvi fondatezza ideale e culturale. Fiorentino e beneficiario da Casa Corsini fino dagli anni venti, con l'elezione del cardinale Lorenzo Corsini a papa Clemente XII, nel 1730, Bottari, quarantunenne, era finalmente riuscito a ottenere il consenso dei suoi protettori a un trasferimento a Roma che agognava da tempo, come condizione ideale per realizzare la pienezza dei suoi interessi intellettuali e di carriera ecclesiastica. Si stava replicando, col papato Corsini, una situazione già verificatasi almeno durante il pieno rinascimento con quelli medicei: che la cultura fiorentina si trovasse, per qualche tempo e in vari modi, a trasferirsi a Roma e che qui i suoi contenuti più avanzati incontrassero occasione di monumentalizzazione e universalizzazione. Bottari portò dunque a Roma un metodo di rigore filologico per il quale si era già segnalato nell'ambito dell'Accademia della Crusca, soprattutto nella linguistica e nello studio della letteratura fiorentina. La pienezza dell'esperienza artistica e bibliografica romana causò l'estensione dei suoi interessi all'antiquaria e alle arti, trasferendovi la forza passionale derivata dal metodo critico della ricerca del dato documentario, oggettivo e provato. La filologia a questo punto diveniva per lui una categoria ad un tempo intellettuale e spirituale, dall'applicazione molto ampia, quale unico metodo capace di garantire la luce della verità. Roma, con le sue rovine, con i suoi scavi e ritrovamenti e le conseguenti dispute sulle interpretazioni, con le sue collezioni, i passaggi di proprietà, la responsabilità della loro salvaguardia e l'istituzione di nuovi musei, gli offriva uno straordinario campo di applicazione. Segretario, consigliere e bibliotecario del cardinale Neri Corsini, era stato incaricato, per decreto papale del 1735, di trasformare la biblioteca di famiglia, già tra le più rilevanti, in una istituzione a destinazione pubblica e rilevanza universale, negli spazi progettati per essa, nel nuovo palazzo in costruzione a via della Lungara. Quando Piranesi, ventenne, giunse a Roma, Bottari, cinquantunenne, deteneva dunque la potestà di accesso a questa nuova importantissima Biblioteca in formazione, essendo peraltro, dal 1739, secondo custode della Vaticana. L'estensione della sua erudizione, la particolarità della sua impostazione intellettuale, l'estesa rete di relazioni e influenze, ne fece uno dei più rilevanti protettori di Piranesi ai suoi esordi, determinante nel contribuire a dare orientamento e precisione di contenuto ad alcuni dei motivi ispiratori della sua attività romana. Al tempo, le conoscenze degli eruditi si configuravano in definizioni molto diverse tra loro e individuali, per nulla coincidenti con le specializzazioni professionali che si preciseranno dal positivismo ottocentesco in avanti. L'estensione di quelle di Bottari presentava molte prossimità con gli interessi, anche tecnici, di Piranesi. Nei primi anni trenta Bottari aveva perfino svolto indagini che potremmo definire di ingegneria fluviale, connesse alla navigabilità del Tevere e di altri fiumi degli Stati Pontifici. È prevedibile che anche uno dei primi impegni incisori romani di Piranesi, come la collaborazione con Carlo Nolli per la Pianta del corso

del Tevere del 1744, fosse stato un ulteriore motivo di influenza dell'autorità di Bottari sul giovane veneto. Senza dimenticare che proprio nell'anno di pubblicazione di *Prima Parte*, vedevano la luce a Roma, sempre per la cura di Bottari, Castelli e ponti di Nicola Zabaglia, testo che non poté non suscitare l'interesse di Piranesi, per le soluzioni di ingegneria che raccoglieva, oltre che per l'esperienza dell'autore, per le sue implicazioni con Nicola Giobbe e la sua presenza in molti cantieri della massima rilevanza, tanto edili, che di decorazione effimera, che di manutenzione monumentale. Ma è soprattutto nei confronti dello studio dell'antichità che Bottari fu fondamentale, con la sua sconfinata scienza bibliografica e la sua teorizzazione metodologica del ricorso alle fonti. Al tempo dell'arrivo a Roma di Piranesi, Bottari era al culmine dell'impegno per la preparazione dell'edizione storico catalografica *Del Museo Capitolino*, prevista in quattro volumi e concepita come una complessa opera collettiva, le cui garanzie di completezza enciclopedica dovevano, secondo l'ordine previsto dal loro curatore, derivare dalla pluralità del contributo di quella parte dell'erudizione antiquaria romana più avanzata e concorde con i nuovi metodi filologici. Il primo volume avrebbe visto la luce, per i tipi della Calcografia Camerale, proprio nel corso del secondo anno di soggiorno romano di Piranesi, nel 1741. Verosimile quindi che l'obbiettivo della completezza compilativa del verificato, che costituiva la massima novità dell'impresa del Museo Capitolino, contribuisse a confermare e intensificare quella vocazione alla repertoriatura analitica completa dell'intero patrimonio archeologico superstite conosciuto, di cui Piranesi stava concependo la necessità e l'ambizione, col procedere stesso delle sue conoscenze dell'antichità classica. Quanto a Bottari, non solo aveva una chiara ed innovativa consapevolezza delle garanzie di verità implicite nella condivisione e nel confronto delle conoscenze e delle ricerche, su basi metodologiche unitarie, ma una forma di spiritualità per cui tendeva a professare la propria immensa cultura nell'elevazione della propria individualità all'inapparenza e alla dissimulazione di sé. Piranesi, che al contrario era portatore di una soggettività iperbolica, si trovò pertanto, principalmente per suo tramite, ad avere, dietro di sé, la collaborazione del mondo erudito romano più avanzato, soprattutto in vista delle Antichità Romane, la cui preparazione era iniziata già dal suo definitivo stabilimento a Roma. Per questa collettività, le cui individualità rimasero implicite nella redazione dei testi piranesiani, delle sue argomentazioni antiquarie e documentarie, nei riferimenti letterari e nell'articolazione delle polemiche, Piranesi, con la forza delle sue complessive capacità tecniche, del suo talento incisivo, con il tono inconfondibile della sua retorica espositiva, tanto visiva che verbale, divenne il rappresentante e l'amplificatore individuale. All'origine di questo rapporto, Bottari contribuì certamente ad avviarlo al culto filologico della verità e alla sua ricostruzione sulla base del documento oggettivo. Fu lui a garantire e guidare la verifica sulle fonti letterarie che Piranesi stesso narrava essere la conclusione quotidiana dei rilevamenti empirici da lui eseguiti sulle rovine. Nell'estensione universale di questo metodo filologico, Bottari professava una fede quasi religiosa, applicandolo, da ecclesiastico, anche a tematiche prettamente teologico dottrinali, che travalicavano interessi e capacità di Piranesi. Ma la convinzione della funzione della filologia di stabilire la storia e eliminare per suo tramite le credenze leggendarie, per effetto della collazione di prove oggettive, consentendo così il ripristino della luce della verità, è un fondamento di cui Piranesi assume il senso e traduce le implicazioni.

Poiché però, da architetto, una traduzione si attuerebbe in progetto e fino a quel momento e poi per il resto dell'esistenza, la sua immaginazione inventiva di architetto sarebbe esistita essenzialmente – e con l'eccezione della fabbrica di Santa Maria del Priorato – nella traduzione in tavole di rame disegnate e morse dall'acido, ne consegue che per Piranesi il termine metaforico di "traduzione" si debba identificare con incisione e si realizzi nell'attuazione visiva della propria inventiva. Allora, la sua inventiva di architetto non andrà ricercata solo nelle rare, se non inesistenti, tavole tecnografiche di progetto, bensì, complessivamente e unitariamente, nell'intera sua produzione acquafortistica. E poiché questo potrebbe parere un assurdo, alla luce di un'accezione positivisticamente catalografica della pluralità tematica della sua produzione calcografica – ciò che, così assunto, ne provocherebbe irrimediabilmente la collocazione negli specialistici scaffali mentali dell'arte grafica –, deve invece assumersi che la persistente e intenzionale dichiarazione di sé quale architetto, tutt'altro che invocazione disperata, sebbene affermata con forza talora roboante, vada ricercata per decodificazione. E rintracciata nei capitoli illustrativi che seguono, estraendoli dalla piena pertinenza dei rapporti di valore, che sono la

materia espressiva primaria dell'incisore, in quanto lessico della sua tecnica. Così, ad esempio, i quattro Grotteschi, con la loro nuovissima qualità di groviglio grafico, che esprime in modo sconosciuto, a metà anni quaranta, l'immaginario suscitato dalla meraviglia dell'antico, nell'apparenza delle sue rovine e nella suggestione di quanto occultato nelle profondità del sottosuolo, sono da riconoscere parte – e non opposto – dell'esattezza. Se questa è fin troppo esteriormente prevedibile nel disegno geometrico, quanto nelle altre tecnografie del fabbricare, il pittoricismo dei Grotteschi, così come quello delle contemporanee Carceri, non va considerato un'evasione nella stravaganza della progettualità di Prima Parte e neppure, materialisticamente, un tentativo di ampliamento della proprio repertorio per ragioni di opportunità commerciale. D'altronde, Prima Parte comprendeva invenzioni dalla logica più controllata assieme ad altre più visionarie, tanto nella composizione che nella tecnica grafica e con ciò affermava, non tanto un'assenza di coerenza nella raccolta editoriale, quanto piuttosto la doppia natura, logica e immaginativa, della ragione. Grotteschi e Carceri (Invenzioni Capric. di Carceri all'acquaforte secondo il titolo della prima loro edizione, da Bouchard attorno al 1749/50) rappresentano allora l'esattezza del capriccio e dell'immaginazione e la affermano quale elemento fondamentale e necessario dell'architettura, quanto l'esattezza della geometria lineare, della veduta paesaggistica, della veduta analitica (quella usata nelle Antichità Romane, assieme ad altre tipologie morfologiche analogamente richiedenti esattezza, quali il disegno tecnografico nei suoi vari codici e il disegno scenografico). Non si tratta qui di esattezza materiale, quale un incisore deve possedere – inevitabilmente poi, se acquafortista "pittorico" – affinché la sua invenzione riesca a raggiungere il risultato formale, oltre la resistenza dei materiali e degli strumenti, siano la lastra che gli acidi che gli inchiostri. Si tratta di qualità esatta dell'immaginario, così come dell'incognito, così come dell'indistinto. Non si ritroverebbe altrimenti lo stesso stile incisorio dei Grotteschi e la stessa matrice inventiva dell'immaginario, nei frontespizi e nei titoli di tutte le edizioni successive, quelle che perfettamente corrispondono all'estetica editoriale quanto compositiva di Piranesi. Anche in questo caso, non basta un'eventuale considerazione di determinismo tipologico, che considerasse che è propria del genere introduttivo, appunto titolo e frontespizio, una maniera esornativa potenzialmente divergente, quando non contrastante, col contenuto iconico del testo. Infatti, nella produzione bibliografica di Piranesi, tavole e frontespizi sono strutturalmente connessi col testo figurativo dell'edizione, almeno quanto la piazza dei Cavalieri di Malta è strutturalmente connessa con la chiesa di S. Maria del Priorato. La connessione allora tra immaginario e logica, la loro unità nella ragione, indicano una coscienza profondamente conflittuale di quest'ultima e un concetto altamente drammatico, quanto umano della storia. Ma se, col passo successivo, si eleva questa considerazione astratta a tema architettonico, allora la natura contrastante dei suoi elementi, altro che armonizzarsi, vedrà il proprio antagonismo configgere fino all'assurdo. Questa però è esattamente la condizione moderna dell'architettura, nella sua qualità più "radicale" – e anche qui, in senso generale e non storico – e questo è anche il percorso per il quale va compreso il primato di Piranesi, di avere vissuto e posto l'architettura come problema, in una sua radicale drammaticità.